ANAIS DO IX SPMAV - DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES: ARTE, EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA NO CONTEXTO DE CRISES

SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS UFPEL - EDIÇÃO IX - ANO 2020

SPMAV

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

EVENTO - 2020 // CADERNO ANAIS - 2021

IX SPMAV - Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais // PPGAVI
Universidade Federal de Pelotas // UFPel

IX SPMAV

DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES:
ARTE, EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA NO CONTEXTO DE CRISES

10 // 11 // 12 de novembro de 2020
Centro de Artes // CA-UFPel

ANAIS DO IX SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Distanciamentos e aproximações: arte, educação e tecnologia no contexto de crises

Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, RS - Brasil. 2021.

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

[A Zigla] André Martins Ziegler //
Beliza Gonzales Rocha // Dhara Fernanda Nunes Carrara //
Joana Schneider // Thiago Ligabue Pinto

DIAGRAMAÇÃO

[A Zigla] André Martins Ziegler // Dhara Fernanda Nunes Carrara

IDENTIDADE VISUAL

[A Zigla] André Martins Ziegler

ARTE DA CAPA

[A Zigla] André Martins Ziegler

ORGANIZAÇÃO DO SEMINÁRIO:

Turma de 2019 do PPGAVI/UFPel

APOIO:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas
PPGAVI/UFPEL

COMISSÃO EXECUTIVA

Profª Dra. Alice Jean Monsell (UFPel)
Profº Dr. Felipe Merker Castellani (UFPel)

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Jéssica Araújo Becker (UFRGS) // Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires) //
Alessandra Lucia Bochio (UFRGS) // Claudia Mariza Mattos Brandao (UFPel) //
Rui Miguel Paiva Chaves (UFPB) // Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel) //
Daniel Furtado Simões da Silva (UFPel) // Eduarda Azevedo Goncalves (UFPel) //
Vitor Pinheiro Grunvald (UFRGS) // Vitor Kisil Miskalo (UAM-SP) // Frederico Machado (UFRGS) //
Alice Jean Monsell (UFPel) // Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel) //
Rafael da Silva Noleto (UFPel) // Larissa Patron Chaves (UFPel) //
Helene Gomes Sacco (UFPel) // Henrique Saidel (UFRGS) // Nádia da Cruz Senna (UFPel)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

[A Zigla] André Martins Ziegler // Beliza Gonzales Rocha // Berenice Knuth Bailfus // Bianca Mörschbächer // Cátia Maria da Silva Vieira // Cesar Augusto Couto Bittencourt Junior // Carolina Martins Portela // Dhara Fernanda Nunes Carrara // Hamilton Oliveira Bittencourt Junior // Jéssica Oliveira de Carvalho // Joana Schneider // Maicon Fernando Oliveira Barbosa // Mairin Jordane Rutz // Pâmela Fogaça Lopes // Pedro Elias Parente da Silveira // Renan Silva do Espírito Santo // Tais Dias Galindo // Thiago Ligabue Pinto

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

[A Zigla] André Martins Ziegler // Beliza Gonzales Rocha // Berenice Knuth Bailfus // Dhara Fernanda Nunes Carrara // Jéssica Oliveira de Carvalho // Joana Schneider // Pâmela Fogaça Lopes // Renan Silva do Espírito Santo // Thiago Ligabue Pinto

REITORA

Isabela Fernandes Andrade

VICE-REITORA

Úrsula Rosa da Silva

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Maria de Fatima Cossio

PRÓ-REITOR PRÓ-REITOR DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO

Flávio Fernando Demarco

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA

Eraldo dos Santos Pinheiro

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES

Carlos Walter Alves Soares

COORDENADORA DO PPGAVI-UFPEL

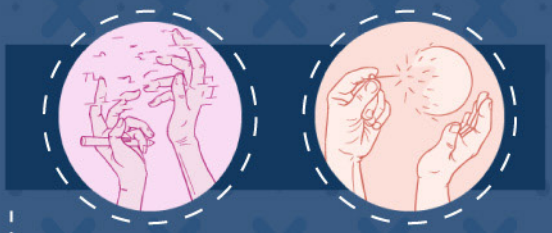
Eduarda Azevedo Gonçalves

IX SPMAV

MAPA DO EVENTO

PROGRAMAÇÃO

10.11.2020



Manhã // GTs
Grupos de Trabalhos 8 e 3

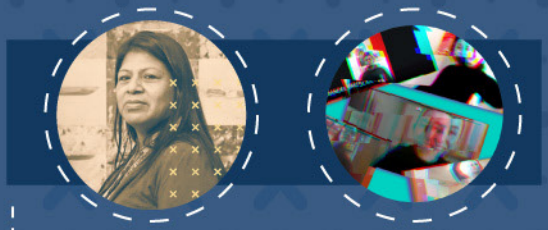
Tarde // Oficinas
Roda de Produção // Da Percepção 2 // Andaço Digital

Noite // Abertura Performance com Julha Franz //
Palestra com Renata Felinto // Performance com Aretha Sadick

11.11.2020

Manhã // GTs
Grupos de Trabalhos 1, 2 e 4

Tarde // Mesa Temática Educação e Tecnologia
Discussão com Laura Burocco e Tarcízio Silva



Noite // Interlúdio
Palestra com Sandra Benites // Performance com o Grupo Arteria

12.11.2020

Manhã // GTs
Grupos de Trabalho 5, 6 e 7

Tarde // Mesa Temática Corpo
Discussão com Fernanda Magalhães e Renata Sampaio

Noite // Encerramento
Palestra com Christine Greiner // Performance com Vulcanica Pokaropa

MOSTRAS ARTÍSTICAS

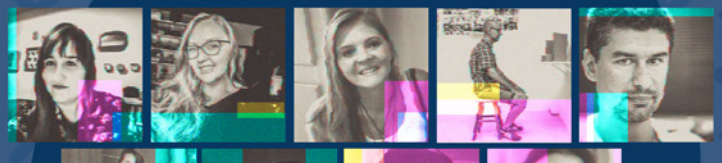
O **II FIVA SPMAV** FOI EXIBIDO ONLINE ENTRE OS DIAS 11.11 E 21.11 DE 2020

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEOARTE SPMAV

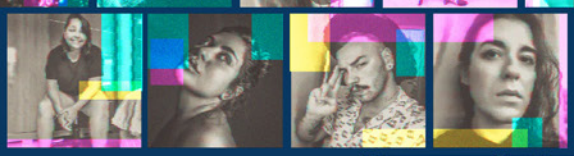
A **EXPOSIÇÃO ENTRE REDES** DA TURMA DO MESTRADO 2019 DO PPGAVI-UFPEL FICOU EM EXIBIÇÃO ONLINE ENTRE OS DIAS 21.04 E 21.05 DE 2021

ENTRE//REDES

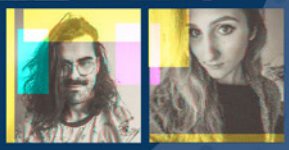
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS



#X



#Y



#Z

Dados de Catalogação na Publicação:

Leda Lopes CRB 10/2064

S471a Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (9. : 2020 : Pelotas, RS)

Anais do IX Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais [recurso eletrônico] : distanciamentos e aproximações: arte, educação e tecnologia no contexto de crises. / organização dos anais: André Martins Ziegler... [et al.]. – Pelotas : Centro de Artes/UFPel, 2021.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 10 a 12 de novembro de 2020.

Inclui referências.

Acesso: https://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/publicacoes/anais-spmav/

1. Artes visuais 2. Arte contemporânea 3. Pesquisa I. Ziegler, André Martins ... [et al.], (org.) II. Título

CDD 700.7

ANAIS DO IX SPMAV - SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS // DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES: ARTE, EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA NO CONTEXTO DE CRISES

Esta publicação reúne os artigos e resumos expandidos apresentados na 9ª edição do Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (IX SPMAV), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI-UFPel), nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2020. Em função da pandemia mundial causada pelo vírus COVID-19, essa edição ocorreu excepcionalmente de modo virtual. Visando refletir sobre o delicado momento que estamos vivenciando, o evento teve como temática "Distanciamentos e Aproximações: arte, educação e tecnologia no contexto de crise" e as atividades foram pensadas priorizando representatividade e diversidade. Assim sendo, os grupos de trabalho, as palestras, as mesas temáticas, as oficinas e as performances trouxeram, através da arte, falas e reflexões sobre questões políticas, sociais e culturais de grupos muitas vezes invisibilizados.

O evento contou com oito Grupos de Trabalho, que reuniram produções oriundas de várias regiões do país, pesquisas em/sobre/com Artes que versam sobre diversas temáticas, discutindo diferentes enfoques dentro da proposta do evento. Sem dúvida, o que permeou todos esses fazeres foi a vontade de permanecer e deixar em evidência os conteúdos artísticos como forma de conhecimento: lutas, culturas populares, políticas, criações, corpos, educação, arte, experimentos, performances. As apresentações e conversas oportunizaram o compartilhamento das pesquisas, regadas por reflexões, discussões e afetos.

As mesas ficaram divididas em dois temas: Tecnologia e Corpo. Na mesa sobre Tecnologia, contribuiu Tarcízio Silva, professor e pesquisador de temáticas que envolvem tecnologia e racismo. Debateu sobre essas questões, no contexto das redes sociais, vislumbrando algoritmos e ativismo digital. Laura Burocco, professora e pesquisadora, que também estava compondo a mesa, atua na área de Cultura e Desenvolvimento e abordou o direito à cidade, envolvendo estudos culturais e de consumo. A mesa sobre Corpo foi composta por Renata Sampaio e Fernanda Magalhães. Renata é artista, pesquisadora e educadora na área de Artes, desenvolve seus trabalhos tencionando os saberes do corpo negro feminino, com território e linguagem áudiovisual. Trouxe, em sua fala, observações sobre a hierarquização dos saberes na sociedade, relacionando isso ao seu papel dentro da Universidade e sua arte performática. Fernanda Magalhães, artista, professora, fotógrafa e performer, versa sobre o corpo feminino - corpo que não se conforma e questiona os padrões enquanto mulher, artista, gorda e lésbica, problematizando cada reflexão e experiência que existe nessas palavras.

As palestras foram estruturadas a partir da poética, da teoria e da arte-educação. Ao tratar da sua poética, a artista Renata Felinto abordou a questão das ancestralidades e o reconhecimento das heranças pluriversais para a criação e a pesquisa em Arte, a partir do afeto e do afetar-se como espíritos e espiritualizados. Abordando a educação, Sandra Benites, Guarani e primeira curadora indígena de museu do Brasil, falou sobre os trabalhos e

as lideranças indígenas e sobre a atuação artística como estímulo para fomentar a preservação da história cultural indígena brasileira. Por fim, com enfoque na teoria, Christine Greiner, professora que atua na área de comunicação, desenvolvendo pesquisas sobre o corpo, comunicação e dança, trouxe questionamentos sobre os pressupostos de corpo autônomo que cria, considerando a noção de como o corpo comunica e de como é possível desenvolver comunicação no contexto das ideias, sonhos e imagens.

Em busca de espaços de contato e de possibilidades de aproximações, as oficinas tiveram como objetivo promover vivências práticas às pessoas envolvidas, pensando na multipluralidade de cada artista-pesquisador-docente presente. A oficina do "Andaço Digital", ministrada por Carolina Portela, Beliza Rocha e Jéssica Carvalho, trabalhou com corpo e movimento e teve como resultado uma coreografia realizada pelos participantes. A oficina "Roda de produção", ministrada por Leandro Maia e Juliana Angeli, foi uma conversa sobre procedimentos e métodos para a participação em editais de fomento de produções culturais, temática que gera muitas dúvidas e que tem extrema relevância, principalmente no período da pandemia, quando, pela impossibilidade da presença, as atividades culturais foram diretamente afetadas. Por fim, a oficina "Da percepção-ação nº 2", ministrada por Pâmela Fogaça e Tais Galindo, foi direcionada exclusivamente para o público feminino e gerou um encontro extra-cotidiano, sensível e coletivo de corpos de mulheres.

As performances artísticas trouxeram o fôlego e o ânimo para a troca de saberes e, principalmente, para a luta em prol de arte ativista, que vem sendo ferozmente atacada nos últimos anos. A artista lésbica e queer Julha Franz participou da abertura do evento e trouxe provocações visuais, borrando as fronteiras entre tecnologia, gênero e sexo. Aretha Sadick, artista, performer, drag queen e contadora de histórias Griô, narrou arte e ancestralidade através de duas histórias: "Queniana sobre o rei" e "O camponês e a carne de língua". Aretha refletiu sobre a importância de contar boas histórias, visto que as narrativas relatam a cultura de diferentes povos e contribuem para a manutenção destas culturas. O grupo Arteria realizou uma performance participativa, que existiu com a colaboração do público. Os artistas dançavam em cômodos específicos de suas casas, enquanto o público interagia através do bate-papo e era estimulado a dançar também. A dança foi o "fio" de aproximação entre casas, artistas e público. O evento foi encerrado pela artista e performer travesti Vulcanica Pokaropa, que aborda a presença de pessoas transexuais, travestis e não bináries nos mais diversos espaços. Através de uma videoarte que mescla registros da sua infância e imagens das suas performances artísticas, Vulcanica problematiza o ser travesti em uma sociedade guiada pela religião, pelo conservadorismo e pelo preconceito. Assim, Vulcanica Pokaropa fechou o evento abordando a luta pelo respeito às travestis e reivindicando a presença desses corpos em cada vez mais espaços.

Passado o evento, cabe salientar que a realização de um seminário totalmente virtual foi um árduo desafio, como quase tudo que enfrentamos nesse contexto de crise. Muitas ferramentas foram testadas, experimentadas, aprendidas. Muita coisa foi encontrada, muita coisa foi perdida. Contudo, apesar dos percalços, organizar esse evento no âmbito da Universidade Pública e com enfoque na Arte, foi, além de uma atitude de resistência, uma

oportunidade de respiro, de apoio e de aproximação em meio ao distanciamento, às perdas e ao caos contemporâneo. A virtualidade expandiu o alcance do evento e possibilitou a reunião de pessoas de diferentes partes do país, gerando, assim, um encontro potente para a troca de vivências, de produções artísticas, de experiências educativas, de andamentos e de resultados de pesquisas necessárias para o fortalecimento da Arte, área de extrema relevância social e que vem sendo constantemente podada, atacada, desmerecida. O evento, embora sem o com-tato, foi uma importante experiência de presença. A arte é e continuará sendo, sobretudo, resistência.

TEXTO DE ABERTURA DO EVENTO

O 9º Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (IX SPMAV), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), busca pensar o papel da arte nos mais variados contextos de crise. A necessidade de refletir sobre a potência da arte em tempos tortuosos surge justamente da realidade atual, pois nos vemos atravessados por instabilidades e incertezas. A educação, a saúde, a economia, a política - e até mesmo as relações intersubjetivas - estão em situação de extrema vulnerabilidade. Este estado de crise - ou de crises - é potencializado pela presença de um vírus que causa medo, insegurança e, ao mesmo tempo, diminui as possibilidades de encontros, trocas e afetos. Abraçar o outro já não é possível. Busca-se, assim, a tecnologia e suas ferramentas mediadoras que, de certa maneira, possibilitam encontros e, ao seu modo, aproximam as pessoas fisicamente distanciadas.

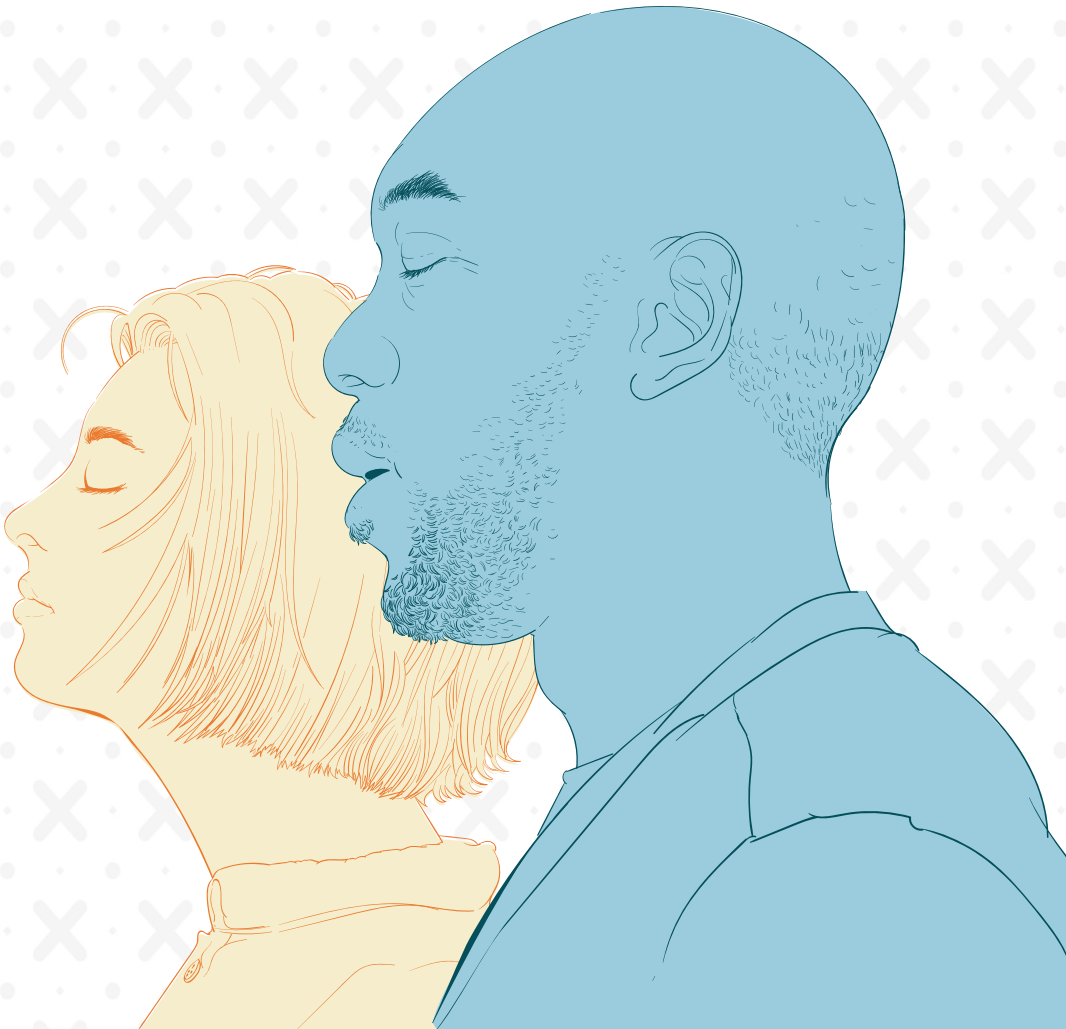
A pandemia do coronavírus não só coloca em xeque o valor da vida como também expõe o fato de que o sofrimento de algumas pessoas não é socialmente relevante. Ou seja: a doença é para todos, mas, como geralmente acontece nas crises, o sofrimento é maior nos grupos mais marginalizados da sociedade. Exemplo disso são as diversas ações tomadas por líderes locais, nacionais e internacionais que, ao invés de proteger as comunidades mais fragilizadas, acentuam práticas de exclusão, com consequências devastadoras para as parcelas vulneráveis das populações. Assim, emerge a pressuposição falaciosa e antiética de que algumas vidas importam mais do que outras. E esse modo seletivo de proteger a vida humana traz ainda mais à superfície o racismo, o machismo, o capacitismo, a xenofobia, a LGBTQIA+fobia, a injustiça, a intolerância - problemas sistemáticos da sociedade que se tornaram mais visíveis e evidentes (noticiados pelas principais mídias e também por mídias independentes) para a maioria da população durante a pandemia como por exemplo, o constante genocídio da população preta tanto no Brasil, como no exterior por meio da violência policial ou negligência sanitária e de acesso à saúde, bem como a desassistência da população mais pobre e a precarização dos trabalhadores brasileiros.

Nesse contexto de instabilidades, distanciamentos e aproximações, faz-se imprescindível pensar a potência da arte contemporânea, da educação e das tecnologias. Assim, as proposições de artistas, educadores e pesquisadores reunidos pelo SPMAV se configuram enquanto força criativa e podem ser compreendidas enquanto táticas para fundamentar os modos poéticos de se comunicar. A tática é um movimento inerente da arte, que atua a partir da arbitrariedade da linguagem subvertendo as lógicas - sejam elas quais forem. E, em uma realidade brutal, o encontro para trocas entre pesquisadores surge como uma possibilidade de vigor, de ânimo, de resistência. Assim, o SPMAV deste ano visa ser um desvio desta brutalidade e potencializador da diversidade, uma tática para aproximar saberes e singularidades e, a partir destes encontros, tentar agir sobre as durezas do cotidiano. Por meio

da geração de encontros que aproximam, ainda que, por intermédio da tecnologia, o SPMAV propõe a reflexão sobre qual é o papel da arte nas crises, especialmente considerando a instabilidade que aflige o Brasil em várias instâncias. A arte é um meio propício para criar essas distensões, provocações, e como coloca Ailton Krenak, em tempos de tantas incertezas, a arte parece se fazer “no lugar mais potente e provável de se constituir novas respostas e perguntas para o mundo que vamos ter que dar conta daqui para frente”*.

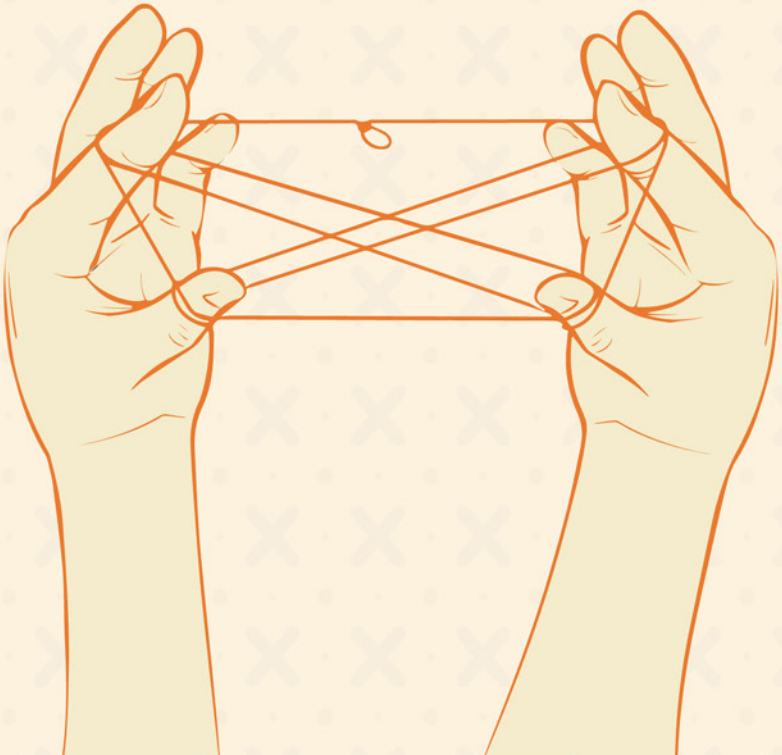
SPMAV – Seminário de Pesquisa do Mestrado de Artes Visuais UFPel

** Participação de AILTON KRENAK, no seminário Perspectivas anticoloniais, na abertura da 7ª. Edição do MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 6/3/2020, no Sesc Av. Paulista.*



Hibridismos e Poéticas Contemporâneas em espaços de arte e educação: Colaborações e interdisciplinaridade.

Este grupo reúne trabalhos que tratam da Arte Contemporânea em suas diversas formatações em espaços educativos. Pensar as relações de colaboração e interdisciplinaridade entre as diferentes vertentes das artes, diante de novos paradigmas da contemporaneidade em concordância com a circulação da arte em escolas, ambientes não-formais de educação, museus e espaços virtuais. No que tange ao momento atual de pandemia, este GT também propõe a reflexão e compartilhamento das diversas estratégias usadas, novas metodologias de utilização do ambiente virtual como meio de propagação do ensino de arte em situações de crise.



GT 01 - Hibridismos e Poéticas Contemporâneas em espaços de arte e educação: Colaborações e interdisciplinaridade.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
A PEQUENA SEREIA: O PAPEL SOCIAL DA PERSONAGEM E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA	AMANDA DA ROCHA AZEVEDO; NÁDIA DA CRUZ SENNA	Resumo Expandido	**16-19**
MUSEUS, EDUCAÇÃO E SOCIEDADE DE INFORMAÇÃO: IMERSÃO E CONEXÃO TECNOLÓGICA	CAROLINA FOGAÇA TENOTTI	Trabalho Completo	**20-24**
MALG: TRABALHOS DE MEDIAÇÕES NOS ANOS DE 2016 e 2017	LETÍCIA BECK FONSECA	Trabalho Completo	**25-34**
ARTE E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO DE APROXIMAÇÃO ENTRE ARTISTAS, AGENTES CULTURAIS E ESTUDANTES	MANOELA DE BARROS BARBOSA FURTADO RIBEIRO	Trabalho Completo	**35-46**
PANDEMIA DO CUIDADO: CONTÁGIOS POÉTICOS PARA CORPOS DOCENTES, NO CIBERESPAÇ	MARLISE DO ROSÁRIO MACHADO; EDUARDO GUEDES PACHECO; MARIANA SILVA DA SILVA	Resumo Expandido	**47-51**
APROXIMAÇÕES ENTRE “LAS MENINAS” DE VELÁZQUEZ E A CARTA “DEZ DE COPAS” DO TARÔ	MIRNA XAVIER GONÇALVES; NÁDIA DA CRUZ SENNA	Trabalho Completo	**51-62**
CINEMA, PATRIMÔNIO E ARTE: EXPERIÊNCIAS REMOTAS INTERDISCIPLINARES NO ENSINO DE ARQUITETURA E URBANISMO	NATÁLIA DOS SANTOS TORALLES BRAGA; FRANCIELE FRAGA PEREIRA; ALINE MONTAGNA DA SILVEIRA	Trabalho Completo	**63-71**

A PEQUENA SEREIA: O PAPEL SOCIAL DA PERSONAGEM E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA.

AMANDA DA ROCHA AZEVEDO
UFPel / a.rochazevedo@gmail.com

NÁDIA DA CRUZ SENNA
UFPel / alecrins@uol.com.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui um recorte de uma pesquisa maior vinculada ao programa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Este projeto de pesquisa aborda o impacto social-artístico de personagens de contos de fadas na formação de valores e ideais da sociedade, usando o conto A Pequena Sereia do autor Hans Christian Andersen (1837) como objeto de pesquisa. A intenção é analisar e compreender o papel do designer-artista na concepção de personagens de contos de fadas perante a sociedade nos tempos atuais.

Os contos de fadas em sua essência não foram criados para crianças, Tatar (2002) explica que eram histórias contadas por camponeses em torno da lareira, para afugentar o tédio, trazendo diversos dramas e perversidades, só mais tarde foram transplantadas para os quartos de crianças e saíram do conto oral para versões escritas e ilustradas como hoje conhecemos.

Esse longo percurso fez os contos de fadas ocuparem lugar de destaque em nosso cotidiano, constituem um dos nossos primeiros contatos com o mundo da fantasia e sua imensa galeria de personagens. É através delas que construímos nossos ideais em relação ao que se espera de comportamento social, moldado através dos pontos de identificação entre leitor e personagem, nos fazendo repensar sobre nossas ações pelo meio de lições apresentadas de forma lúdica e ilustrações de encher os olhos. Tatar, no livro Contos de Fadas introduz explicando:

> [...] os contos de fadas segundo o ilustrador britânico Arthur Rackham, tornam-se 'parte de nossos pensamentos e expressões cotidianas, e nos ajudam a moldar nossas vidas' [...] quer tenhamos ou não consciência disso, os contos de fadas modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos fornecem termos com que pensar sobre o que acontece ao nosso mundo. (TATAR, 2002, p.8)

Personagens femininas, em especial as princesas, foram algumas das personagens de contos de fadas que mais ganharam notoriedade ao longo dos séculos, influenciando crianças de maneiras inimagináveis, moldando sua forma de enxergar o mundo, seus

padrões de beleza e expectativas futuras. Como enfatizado por Silva (2018) “A figura da princesa, até os dias de hoje, é capaz de fabricar, no imaginário coletivo, formas de ser mulher, muitas vezes, por meio de moldes femininos estereotipados”.

DISCUSSÃO

Beth Brait (2004), explica que uma personagem está sempre associada ao comportamento humano, sempre buscando uma verossimilhança para que possa ser compreendida e resulte em uma maior imersão do leitor. Comparato (2016) traz o conceito de ponto de identificação, é quando uma pessoa, no caso o leitor, é capaz de se enxergar no problema enfrentado pela personagem e começa a pensar no que ele faria ou não faria no lugar da protagonista, levando o leitor a se comover e criar um vínculo com a narrativa e a personagem.

Os contos de fadas são algumas das primeiras histórias na vida de uma pessoa que criam vínculos com o leitor ou espectador. As jovens meninas através dos pontos de identificação se enxergam nestas personagens caricatas e cheias de problemáticas. Essas crianças criam seus vínculos com o mundo e suas primeiras experiências com problemáticas adultas, através destas histórias. Seu exemplo de expectativa futura se baseia nos finais felizes destas personagens femininas e de suas mães, que consequentemente também foram influenciadas pelas mesmas histórias, criando assim uma perpetuação de estereótipos.

Parte-se então da perspectiva feminina e do impacto do conto de A Pequena Sereia na formação de valores e expectativas sociais e onde entra nosso papel como designer-artista em reformular um clássico que na criação original de Hans Christian Andersen não teve como propósito criar uma história para crianças, muito menos uma que dê voz e empoderamento a personagem principal, que no fim acabou sendo uma mártir. Uma das adaptações mais conhecida, elaborada pelos Studios Disney em 1989, a personagem abre mão de tudo que conhecia, inclusive de sua família, em prol de um felizes para sempre que se resumiu a um casamento.

Quantas mulheres atualmente não perpetuam essas mesmas ideias? Abrem mão de sua individualidade, ideias e ideais por um relacionamento. Ou se encontram extremamente tristes porque não alcançam essa “realização”.

> Por que, para algumas mulheres, o não estar comprometida é sinônimo de infelicidade? Como a felicidade pode estar condicionada a um estado civil? Essas perguntas transportaram o meu olhar para as histórias de princesas, pois a figura da princesa é capaz de fabricar, no imaginário coletivo, formas de ser mulher (Silva, 2018, p. 441)

As raízes desse problema estão em uma sociedade machista e patriarcal que usa

de diversos artifícios para moldar as mulheres ao longo da história, sendo um deles os contos de fadas. Trazendo ideias de submissão, casamento precoce, rivalidade feminina e abnegação em prol de uma figura masculina.

Ariel em sua história tem apenas 15 anos quando viaja a superfície e encontra seu amado príncipe. Apesar de ser uma princesa, com um reino e todo o amor e cuidado familiar disponível, a vida com aquele homem desconhecido para ela é muito mais interessante, aquele homem pelo qual ela nada sabe, vale a pena arriscar sua vida. Esse é o exemplo que jovens mulheres tem em sua infância e enraizam em seu subconsciente. Apesar de a pequena sereia ser vista como um conto transgressor para sua época, visto que a mesma inclusive utiliza de roupas masculinas para cavalgar com o príncipe e transgredir fronteiras de gênero, o foco de sua história é o amor romântico, o matrimônio e o sacrifício pela figura masculina.

Personagens têm um impacto na nossa construção social e podem ter um impacto em nossa vida adulta maior do que imaginamos. Até onde a sociedade molda as personagens e até onde as personagens moldam a sociedade? Ainda mais, se partirmos da perspectiva de clássicos que se mantém por séculos com conceitos e visões de um mundo completamente diferente do que nos encontramos atualmente.

Não seriam essas formas de perpetuar estereótipos, gerar expectativas e impor papéis para as mulheres, moldando seus olhares desde a tenra idade?

> Sendo as personagens seres ficcionais elas não são reais, todavia devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade. Mesmo que tais premissas sejam todas falsas. (Comparato, 2016, p. 68)

Essa sensação de realidade, verossimilhança e veracidade que Comparato explica, é algo encontrado nos contos de fadas, porém de uma forma muitas vezes distorcida. Como não se apaixonar na infância por um reino mágico no mar, com uma princesa que sonha com aventuras e desbravar o desconhecido? Porém, para isso ela precisa passar por todo o tipo de sofrimento e ter uma peregrinação onde cada vez mais ela precisa abrir mão de sua independência, dando a falsa ideia de que isso é a verdadeira felicidade.

Crescemos com essas histórias, ansiamos pelo nosso final feliz, pelo nosso príncipe encantado e quando acreditamos que não passou de uma história esquecida no fundo das nossas doces memórias, na verdade seu impacto está mais presente do que nunca.

Então nossa real problemática é como designers-artistas continuar dando vida a essas personagens icônicas, mas de forma justa e educativa para nossas crianças, repensando e tomando nossa responsabilidade como influenciadores.

CONSIDERAÇÕES

A arte de criar personagens é imensa e igualmente complexa, muitas vezes sendo realizada de forma arbitrária propagando estereótipos e fazendo com que as pessoas, em especial as mulheres, sejam conduzidas a expectativas irreais tanto de comportamento quanto de beleza. Estudar, compreender e ser crítico com nossas criações é essencial para que o educar dessas personagens seja passado de forma responsável.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, a autora entende que além de uma forma de arte e design, a criação de personagens é uma ferramenta poderosa de educação com um impacto social que pode deixar sua marca para a vida toda e nós como artistas e educadores temos uma grande responsabilidade com estas criações e seus desdobramentos sociais.

REFERÊNCIAS

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro:** Teoria e prática. São Paulo: Summus Editorial, 2016

SILVA, Janayna da Rocha. **A patermização como estratégia discursiva na construção do gênero feminino em "A Pequena Sereia" e "Moana - um mar de aventuras"**. IX SAPPIL, Rio de Janeiro, v. 1, p. 440 - 44. 2018. em: < http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/IXSAPPIL-Ling/article/view/994/668 >. Acesso em: 26 de setembro de 2020.

MUSEUS, EDUCAÇÃO E SOCIEDADE DE INFORMAÇÃO: IMERSÃO E CONEXÃO TECNOLÓGICA

MUSEUMS, EDUCATION AND INFORMATION SOCIETY: IMMERSION AND TECHNOLOGICAL CONNECTIONS

CAROLINA FOGAÇA TENOTTI
Universidade Federal de Pelotas / c.fogaçatenotti@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho aborda questionamentos a partir do conceito de novas tecnologias (CHELINI, 2012), cibercultura (LEVÝ, 2010), fazendo conexões com os princípios da educação online (PIMENTEL, 2020), e a sociedade de informação (WERTHEIN, 2000). De que forma tais conceitos se conectam na nossa sociedade atual e qual a necessidade de haver essa conversa. Trago questionamentos sobre a aplicação dos conceitos de Pimentel no espaço expositivo virtual e como essa possível aplicação tem conexão com a dinâmica da sociedade de informação.

PALAVRAS-CHAVE: Cibermuseu. Educação a distância. Sociedade de informação. Tecnologia.

ABSTRACT: The present work addresses questions based on the concept of new technologies (CHELINI, 2012), cyberculture (LEVÝ, 2010), making reference to the principles of online education (PIMENTEL, 2020), and the information society (WERTHEIN, 2000). How do these concepts connect in our current society and what is the need for this conversation. I bring questions about the application of Pimentel's concepts in the virtual exhibition space and how this possible application is connected to the dynamics of information society.

KEYWORDS: Cybermuseum. Distance education. Information society. Technology.

IMERSÃO NA TECNOLOGIA

No momento em que vivemos, imersos em uma pandemia, é inevitável que tenhamos contato com algum tipo de tecnologia, seja ela tv's, celulares, computadores e demais aparelhos que se conectam entre si, e nos conectam a outros. Aos que anteriormente se locomoviam até salas de aula físicas, agora acessam as mesmas via alguma plataforma inserida na internet.

A partir desse pensamento inicial para introduzir um outro ambiente que antes era apenas físico, mas que há algum tempo vem se modernizando, por assim dizer, e se

tornando cada vez mais virtual. Vamos trabalhar com o conceito de virtual como aquilo que está no ciberespaço, na internet, por sua vez.

> Embora os diferentes níveis de interatividade estejam cada vez mais presentes nas exposições, os museus têm enfrentado, nos últimos anos, grandes desafios para sobreviver em um mundo onde as fontes de informação e as possibilidades de lazer são inúmeras. Uma exposição tem, nos dias de hoje, de competir com muitas outras opções que se apresentam ao potencial visitante. E é geralmente por isso, para atrair o público, em especial o público jovem, que os museus têm buscado fazer uso de novas ferramentas expográficas, que tornem a mostra mais atrativa e motivadora. Dentre estas estratégias merecem destaque as chamadas novas tecnologias (CHELINI, 2012, p.62).[...]
>
> [...] Já há muitos anos discute-se, mesmo para as mais tradicionais exposições, a adequação de determinadas mídias ou suportes a determinados propósitos. Agora a mesma questão deve ser aplicada às novas tecnologias: que mídias servem a que mensagem? (CHELINI, 2012, p.62)

Chelini (2012, p. 62) nos abre o questionamento sobre novas tecnologias, mas tecnologias voltadas ao espaço expositivo físico, e como o visitante tem esperado cada vez mais espaços interativos – como os encontrados em museus de ciências – não somente a experiência contemplativa. E de que forma então museus arte se enquadrariam nesse nicho de inovação tecnológica? Um museu virtual se faz suficientemente interativo? E a experiência estética, é a mesma?

Cada vez mais nos deparamos com museus virtuais, museus com visitação disponível da internet, museus onde o acervo está digitalizado, alguns nos proporcionam a experiência da visualização em 360º, enquanto outros nos possibilitam o acesso ao acervo como um catálogo virtual. E de que forma cada uma dessas possiblidades agrega ao visitante?

O ensino como obra aberta, e a conexão ao museu

Durante a pandemia ocorrida neste ano de 2020, a educação a distância virou uma realidade para a grande maioria dos estudantes, algo que antes era realidade de apenas alguns estudantes de EaD (educação a distância) ou uma modalidade pensada como complemento do ensino presencial, tornou-se uma realidade presente na vida da maioria dos estudantes.

> Como ponto de partida, para nos entendermos, precisamos diferenciar Educação a Distância (EAD), que é uma modalidade educacional alternativa à educação presencial, daquilo que denominamos de Educação OnLine (EOL), que é uma abordagem didático-pedagógica (PIMENTEL, 2020).

Tendo por base Pimentel, a EaD se dá como a ideia de uma mensagem que chega pronta ao estudante, onde o mesmo administra o ritmo dos seus estudos, já na EOL (Educação OnLine) – partiria dos princípios de Umberto Eco em Obra Aberta (1977) onde o público a partir de suas referências pessoais agrega sentido a obra de arte – da mesma maneira ocorreria com o que estamos chamando de EOL, o estudante tem espaço para abrir discussões, onde há um professor mediador, desta forma, o estudante pode construir e contribuir para a aprendizagem dos colegas e exercitar o pensamento crítico (PIMENTEL, 2020).

Mas de que forma tais informações podem se aplicar no contexto museológico?

Os museus em ambiente virtual já são uma realidade cada vez mais presente, sejam eles, extensões de seus espaços físicos, ou mesmo a própria sede na internet.

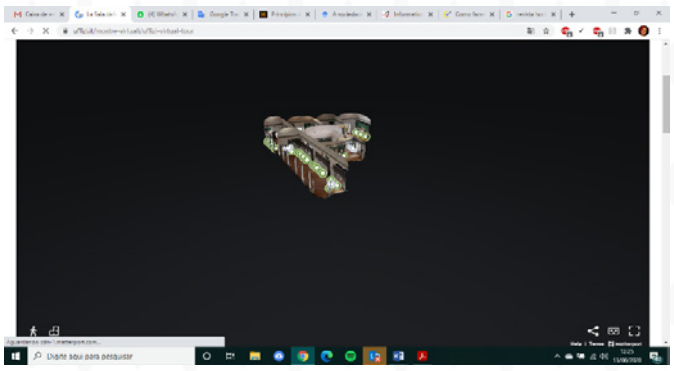


Figura 1: Tour virtual Uffizi Gallerie. 2020 fonte: https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/uffizi-virtual-tour

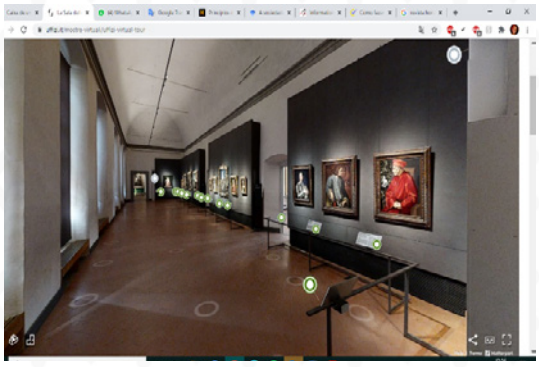


Figura 2: Captura de tela do tour virtual Uffizi Gallerie, primeira sala. 2020 fonte: https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/uffizi-virtual-tour

Um museu físico tem espaços de mediação, interação com os objetos, com os outros visitantes. Desta maneira começa a emergir uma necessidade de criar esses ambientes de mediação semelhantes aos do museu físico, mas que talvez se aproximem do que temos no ambiente do Ensino Online. A criação desses espaços a partir dos conceitos de Obra Aberta de Umberto eco, propondo aos visitantes possam não apenas acessar a qualquer momento, mas também interagir entre si, de forma que vá além de uma visita 360º ou um acesso ao catálogo digital, mas uma visita onde seja possível discutir e exercitar o pensamento crítico, seria uma possível forma de aproximar mais o visitante no ambiente virtual.

Expansão da informação

Falar sobre sociedade de informação (WERTHEIN, 2000) na era das fake news, em um país onde parte da população não tem acesso a internet chega ser um paradigma, uma realidade onde as fake news chegam com facilidade mas a informação correta demanda pesquisa, acesso a internet, e principalmente algo mais básico como a luz elétrica, e que ainda assim muitos não tem acesso.

Achávamos que em 2020 estaríamos andando em carros voadores, quando na verdade nem conseguimos assimilar ainda alguns conceitos básicos sobre tecnologia e informação. No momento em que tivemos que parar e rever nossos conceitos acerca de tudo, inclusive nosso conceito de sala de aula – agora não mais se refere a um espaço físico, mas sim virtual, onde de alguma forma tentamos reproduzir os mesmos hábitos da sala de aula física – relembro Werthein: “A emergência da tecnologia da realidade virtual (RV), na década de 90, levou a previsões quase ficcionais da revolução no processo de educação”. (WERTHEIN, p.74, 2000).

Trago referências que de certa forma já estão datadas, mas que ainda são pertinentes ao assunto, tendo em vista que mesmo que as reflexões sobre o assunto já tenham sido feitas, na prática nada foi feito ainda, e essa realidade ainda precisa ser mudada. No momento em que tomarmos consciência de que a aprendizagem não está apenas ligada as salas de aulas que já conhecemos, a inclusão, ou a fusão dos espaços educacionais aos museus a partir das tecnologias já existentes, seria um passo para a evolução da aprendizagem, de forma a levar o espaço expositivo para dentro da sala de aula, proporcionando a interação entre ambiente museológico e público.

Conceituar um museu virtual ainda não é uma tarefa fácil, mas a partir de tecnologias básicas as quais já temos acesso, é possível visitar museus virtuais em seus mais diferentes formatos. Nem sempre a visita virtual oferecerá a mesma experiência estética que a visita ao museu físico, mas há a possibilidade aberta pela tecnologia de acessar esse ambiente – o conhecimento nele existente – e a partir disso podendo leva-lo a diferentes locais de discussão, não mais engessado esperando que alguém chegue até o espaço físico.

Interconexões de espaços e conceitos

A tecnologia está presente em nossas vidas e nem sempre nos damos conta de como somos dependentes dela – em diferentes níveis, desde um simples *click,* inconsciente no interruptor da luz, a quem trabalha em ambientes onde que necessitam de tecnologias mais avançadas para trabalhar, ambientes em que umidade, temperatura, luminosidade são tecnologicamente controlados por algum motivo. Mesmo quem

trabalha de casa é completamente dependente da tecnologia, precisando usar, *smartphones*, computadores, e similares, conexões que na maioria das vezes nem exigem cabeamento.

Na era da informação, onde as conexões são muito rápidas – a aqueles que ao menos tem acesso – onde a informação se atualiza a cada instante, seria retrocesso que instituições com grande potencial, histórico, artístico e social como os museus não estivessem inseridos no ciberespaço. Ainda que inseridos nesse espaço é de grande importância que exista um diálogo entre a instituição e o público visitante – isso tanto para o espaço físico quanto para o virtual.

A criação ou a atualização dos cibermuseus para geração do diálogo mais direto com o visitante, ou para que haja um diálogo entre visitantes, como um emulador do espaço físico, pode ser uma forma de aproximar o público das instituições, incentivando a busca pelo conhecimento e gerando discussões e exercício do pensamento crítico.

Nesse sentido, compreendemos a importância destas temáticas relacionadas ao espaço museológico. Tais espaços se conectam perfeitamente com a realidade pandêmica atual. Realidade onde nos foi importante uma adaptação, tivemos que adaptar a forma como trabalhamos, como estudamos e como nos relacionamos com os indivíduos. Grande parte da rotina precisou ser adaptada para que fosse executada de casa, educação online, trabalho em *home office*, lazer foi de certa forma ficando restrito as paredes de casa. A necessidade de aproximação do público aos espaços virtuais dos museus é uma realidade atual, e a inserção desse espaço na rotina como lazer e educação será cada vez mais necessária.

REFERÊNCIAS

CHELINI, Maria Júlia Estefânia**.** NOVAS TECNOLOGIAS PARA... NOVAS (?) EXPOGRAFIAS. **Museologia & interdisciplinaridade,** v.1, n.2, p. 59-71, jul/dez. 2012. Disponivel em: http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/12655/11057

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Editora Perspectiva SA, 1977.

LEVÝ, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

PIMENTEL, M; CARVALHO, FSP. Princípios da Educação Online: para sua aula não ficar massiva nem maçante! **Horizontes SBC,** 23 de maio de 2020. Disponível em: http://horizontes.sbc.org.br/index.php/2020/05/principios-educacao-online/

WERTHEIN, Jorge A sociedade da informação e seus desafios. **Ciência da Informação,** Brasília, v. 29, n. 2, p. 71-77, maio/ago. 2000. Disponivel em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-19652000000200009&script=sci_arttext

www.uffizi.it/mostre-virtuali/uffizi-virtual-tour

MALG: TRABALHOS DE MEDIAÇÕES NOS ANOS DE 2016 e 2017.

MALG: ART MEDIATION WORK IN 2016 e 2017.

LETÍCIA BECK FONSECA
Universidade Federal de Pelotas / lb48318@gmail.com

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo localizado em Pelotas, Rio Grande do Sul e as mediações do Nuno Ramos, *Gotuzzo Revisitado* e *Arlinda Nunes,* através de um projeto de Extensão da UFPel, CA e MALG ocorreram mediações com alunos. Na metodologia tentamos compreender a experiência e a poética realizada nas exposições relacionadas com a arte e educação, para promover por meio de diálogos a interação entre visitantes e obras expostas. Os resultados encontrados foram de aprendizagem no museu. O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, e a Universidade Federal de Pelotas, UFPel, proporcionam à comunidade, acervos e exposições que se tornam acessíveis graças ao projeto de mediação que oportuniza aos visitantes escolares as ações educativas: do desenho, do diálogo e da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: MALG. Mediações. Exposições.

ABSTRACT: This work aims to present the Museum of Art Leopoldo Gotuzzo located in Pelotas, Rio Grande do Sul and the art mediations of shows by Nuno Ramos, *Gotuzzo Revisited* and *Arlinda Nunes*, which were realized through mediations with students of a MALG, Centro de Artes, Federal University of Pelotas/UFPel Extension project. The methodology of art mediation is used to try to understand the exhibitions' experience and poetics in relation to art and education, and to promote, through dialogues, the interaction between visitors and exhibited works. The results found relate to learning in the museum. The Museum of Art Leopoldo Gotuzzo and the Federal University of Pelotas, UFPel provide the community with collections and exhibitions that are more accessible thanks to the mediation project that provides school visitors with educational actions: drawing, dialogue and communication.

KEYWORDS: MALG. Mediations. Exhibitions.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo uma análise e reflexão a respeito das particularidades das ações educativas realizadas por meio das mediações acontecidas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG e está dentro das áreas de conhecimento do ensino da arte

e das aprendizagens em museus. Esta proposta de trabalho inicia com a investigação da história do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, e seu Núcleo Educativo, relata as experiências das mediações realizadas, problematizando se as mediações de 2016 e 2017 contribuem para ações de aprendizagem no museu.

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, surgiu do acervo da Escola de Belas Artes que foi transformada em Instituto de letras e artes, atual Centro de Artes da UFPel. O patrimônio artístico da Escola de Belas de Artes em especial o seu acervo deram origem no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, quando ele doa uma tela em 1949, para EBA. E em “1955 o patrono do Museu doa 56 obras e deixara em testamento um precioso legado e desenhos do artista” (MAGALHÃES, 2008, p.135).

E nos arquivos do MALG, encontra-se que em “1986 foi inaugurado o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ligado ao Centro de Artes da UFPEL”, que hoje em 2019 tem sua sede própria na Praça Sete de Julho, 180 no Centro da cidade de Pelotas, R.S. Brasil (MALG, 2019).

No Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo que está ligado ao Centro de Artes, ocorreu a exposição do artista Nuno Ramos, em 2016, a exposição *Gotuzzo Revisitado*, em 2016 e a da artista Arlinda Nunes, em 2017, onde houveram as mediações com alunos de escolas e atividades práticas como desenho, diálogos e comunicação.

Nas exposições do museu, onde as obras estiveram expostas por alguns meses, para visitação do público e também por escolas estaduais e municipais, assim como particulares da cidade de Pelotas, foram estudadas na mediação com os instrumentos de investigação, no Projeto de extensão do Centro e Artes do Núcleo Educativo do museu.

Nesta proposta a metodologia da pesquisa foi de compreender a experiência e a poética realizada nas exposições relacionadas com a arte e educação, para promover por meio de diálogos a interação entre visitantes e obras expostas.

Os instrumentos de investigação e as fontes da pesquisa são: fotos, análise de documentos, imagens, e trabalho de campo, colhendo subsídios, pesquisa realizada no MALG e em material da pesquisadora para fazer os relatos segundo referenciais teóricos, contando as minhas experiências, formando uma análise ao longo da investigação de forma sistemática.

DISCUSSÃO

Através das mediações com o Projeto de Extensão da UFPel/MALG/CA, o museu e a comunidade, escola, e os alunos desenvolveram atividades de integração entre a

comunidade escolar e o museu.

A mediação ligada ao núcleo pedagógico do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG com alunos das escolas, esteve orientada com uma visita, onde as obras expostas eram observadas e interpretadas, propondo e perguntando às crianças que não só vivenciaram as obras, mas também que representaram seus significados. As crianças com auxílio do material distribuído realizaram desenhos interpretativos das obras expostas com auxílio dos mediadores.

Na função educativa não formal dos museus e a presença necessária de tradutores verbais que esclareceram a mensagem da exposição para o público e o ajudaram a compreendê-la é que pretendo mostrar aqui como o processo de dois anos em que trabalhei no Setor Educativo do MALG como mediadora, no Projeto de Extensão UFPel/MALG/CA, foi vivenciado, com propostas de mediação em exposições diversas com realização de atividades que envolveram centenas de pessoas.

A autora Consuelo conta que o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo “separou e organizou um espaço” (ROCHA, 2003) onde aconteceriam as atividades didáticas e formou uma equipe com os mediadores.

Nas mediações ocorridas nas exposições do artista Nuno Ramos, Gotuzzo Revisitado, e da Artista Arlinda Nunes como exemplos práticos de promover a interação de visitantes na concepção e apresentação, está sendo considerado essencial para promover o diálogo entre os alunos visitantes e o museu, função dos mediadores, como facilitadores sociais.

Figura 1: Mediação exposição do artista Nuno Ramos
Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2016

Na exposição do artista Nuno Ramos, *Só Lâmina*, ocorreu no período de 17 de março a 1° de maio de 2016, com o suporte de Arte SESC e percorreu várias cidades do país. Consistia em obras com técnicas de escritos no alumínio recortado, pelúcia,

metal, tinta, espelho e vidro. Como consta no folder do Arte SESC[01].

Conforme texto do catálogo Arte SESC, esta exposição é uma série de onze telas que manifesta a destreza plástica da Lâmina, mas também o raciocínio seco da arte: onze desenhos, onze facadas de uma mesma lâmina. Ocupando as duas primeiras galerias do MALG: galeria Marina de Moraes Pires e galeria Luciana Renck Reis.

O artista Nuno Ramos quer ultrapassar a palavra ao dar som e imagem à palavra. São desenhos auto-falantes. A exposição do artista Nuno Ramos, *Só Lâmina,* trata-se de metamorfosear a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Na mediação referente à exposição ocorreu no dia Sete de abril de 2016, e foi realizada pelos acadêmicos do centro de Artes para a turma da escola E.M.E.F Afonso Vizeu, com a professora, de terceiro ano fundamental, com 34 crianças de aproximadamente oito anos

Nesta mediação os mediadores se prepararam estudando o material educativo, e folder's, e planejaram as atividades para melhor desempenho da visita em grupo, conversando e discutindo os pontos de destaque da exposição, antes e depois da exposição.

As informações foram passadas aos alunos sobre o museu, e o artista que leva o nome do museu Leopoldo Gotuzzo, antes das informações sobre a exposição Só Lâmina do artista Nuno Ramos e suas obras. A visita começou a partir da primeira galeria, Marina de Moraes Pires, e após a outra galeria Luciana Renck Reis, mostrando todas as telas e dialogando com os alunos a interpretação do poema.

Com as informações das obras, as crianças sentaram no chão das galerias de mostras, e com o auxílio do material distribuído pelo Museu: folder's, e catálogos, além do material de desenho: folhas brancas, giz de cera e lápis de cor, realizaram os desenhos de observação[02] e interpretação da exposição, com o auxílio dos mediadores, sem interferir no desenho propriamente dito.

No desenrolar desta atividade pode-se dizer que a partir da exposição as crianças desenvolveram uma construção pictórica própria, que tem nuanças pessoais, nos diferentes tipos de trabalho, e utilizando diferentes técnicas. A gênese dos desenhos deve ser reconhecida em cada contexto de geração de desenhos, na singularidade de

01 Folder Catálogo Arte SESC da Exposição SÓ LÂMINA – no link Disponível em: http://www.sesc.com.br/portal/publicacoes/cult/livro/so_lamina/so_lamina Acesso: 6 de nov. 2019.

02 Segundo Daniela Mendes Cidade, "o desenho não é somente a representação de algo, primeiro ele expressa a compreensão do objeto estudo: relações entre sujeito, espaço e objeto, podem levar ao conhecimento'. E o "conhecimento não visa somente os aspectos da linguagem do desenho, mas essencialmente ensinar o aluno a commpreender". (CIDADE, 2007, p. 4)

seus produtores. “Ensinar o aluno a diversidade cumpre os propósitos tanto da escola inclusiva e democrática como o da didática contemporânea da arte” (IAVELBERG, 2006, p.20).

Com a atividade tivemos convicção que a criança tem múltiplas interações e uma delas do “desenhista com sua própria produção” e com a de seus pares e ainda com a “produção sócio histórica” de diversos tempos e contextos culturais. (IAVELBERG, 2006, p.15). Desse modo na atividade o “desenho espontâneo deu espaço ao desenho cultivado” (IAVELBERG, 2006, p.26). Aqui se reconhece a força da cultura visual.

À equipe de mediadores coube orientar as ações das crianças por intermédio da observação, das obras expostas com enunciados que promovam ações, nas suas falas de mediação sobre a exposição, para aprender a “desenhar com marca pessoal, de forma cultivada, ou seja, alimentada pela cultura” (IAVELBERG, 2006, p.28). São “eixos das ações pedagógicas: fazer arte, ler arte, situar a produção sociocultural e histórica da arte” (IAVELBERG, 2006, p.29).

Esta oportunidade para desenhar sistematicamente promove o progresso da criança na linguagem e no desenho, construindo novas formas de expressão e imaginação. A criança quando na visita mediada ao Museu realiza atividades de desenho de observação, associada à experiência visual considerando a sua imagem poética.

A orientação adequada com os mediadores na exposição ajuda o aluno a avançar, e o contrário, o abandono ou orientação equivocada nas situações educativas de desenho, pode estagnar o processo criativo.

Figura 2: Mediação exposição *Gotuzzo Revisitado* Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2016

Na exposição *Gotuzzo Revisitado*, que ocorreu no período de 19 de maio a 10 de junho de 2016, foram apresentadas obras de 17 artistas, os quais: Ana Paula Maich, André Venson, Adriani Araújo, Arlinda Nunes, Duda Gonçalves, Fernando Duval, Graça Marques, Harly Couto, Helena Pinto Ferreira, Helene Sacco, Janaína Schavanbach, Júnior Asnoum, Lenir de Miranda, Mário Röhnelt, Nádia Senna, Vivian Herzigov, Zeca

Nogueira, a curadoria foi do Núcleo de curadoria do MALG.

Nesta exposição pode-se notar as várias telas de arte expostas nas galerias Marina de Moraes Pires e Luciana Renck Reis, onde a partir das obras de Leopoldo Gotuzzo os artistas dialogam com a arte, com várias técnicas, pintura, desenho, sobreposições e como a obra de instalação uma luminária.

Aconteceu no dia 7 de julho de 2016, uma mediação com 11 alunos da escola Dr. Donário Lopes Ambaré e mediadores do Centro de Artes na visitação das Galerias Marina de Moraes Pires e Luciana Renck Reis. A mediação começou com as informações, do museu, sobre o artista Leopoldo Gotuzzo, história e suas obras, que constam no folder do museu, onde os artistas fizeram uma releitura das telas no seu entendimento contemporâneas.

Esta atividade de mediação, as experiências que resultaram foram da interação mediador e aluno e poderíamos dizer que o próprio fundamento do prazer estético que o visitante retira da percepção de uma obra de arte é o que foi ampliado, pois tínhamos em cada obra duas leituras[03], porque mostra a obra de arte original realizada por Leopoldo Gotuzzo, e a sua interpretação contemporânea pelo artista, a releitura[04].

> A releitura pode ser entendida como uma atualização do olhar que constantemente se transforma e que se sobrepõe a cada nova textura, pois ao fazê-la, ampliamos nosso olhar, acrescentamos novos significados, modificando a nós próprios. (BALISCEI, 2019, p.18073)

Com esta experiência de mediação, os mediadores mostraram como “os educadores que considerados os portadores de público”, onde o olhar do artista ao mediando foi intensificado por integrar a leitura e releitura de uma mesma obra de arte. (BARBOSA, 2009, p.62).

Conforme o autor Baliscei, foi encontrado que:

> [...] o papel do arte-educador implica na mediação entre o conhecimento construído pelo aluno e o mundo visual. Se considerássemos capazes de fazer leitura de uma imagem somente àqueles que dominam os conceitos e fundamentos da linguagem visual, contribuiríamos para a elitização da Arte e, consequentemente, pelo seu afastamento (apreciação e produção) das camadas populares. (BALISCEI, 2019, p. 18071)

[03] A leitura da imagem consiste em problematização, questionamento. Para Baliscei, Barbosa (1998), afirma que a leitura da imagem é “[...] busca, é descoberta, é o despertar da capacidade crítica, nunca a redução dos alunos a receptáculos das informações do professor, por mais inteligente que elas sejam”. (BALISCEI, 2019, p.18070)

[04] Na releitura, a inspiração pode advir tanto da obra lida quanto do contexto na qual ela foi produzida, das cores, do artista, do movimento, da temática, do estilo das pinceladas, da técnica, do suporte, acrescentando-lhe ou retirando-lhe elementos. (BALISCEI, 2019, p. 18073)

Na compreensão das relações destes objetos artísticos, as indagações que daí resultaram, foi à parte importante do ambiente da mediação, que precisou ser adaptável, flexível e muito menos estruturada do que num ambiente do ensino formal.

Com esta avaliação da exposição o planejamento de uma mediação foi dinâmico para permitir necessárias mudanças e efetiva prática educacional. A organização desta exposição favoreceu e muito, o que chamamos de educação informal. E para entender a prática educacional dentro do espaço de um Museu temos que responsabilizar o conteúdo exposto à solicitação de uma reflexão além daquela obtida através do olhar, que é feito através do mediador.

Figura 3: Mediação exposição *Arlinda Nunes* Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2017

A exposição *Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística*, ocorrida no período de 2 de julho a 24 de setembro com curadoria de Carmen Regina Diniz e José Luís de Pellegrin, mostrou as pinturas da artista, esculturas, telas que vieram de premiações e reportagens importantes.

Esta experiência foi muito gratificante pois participei desde a logística até a mediação. O acondicionamento das obras foi feito em sua residência pela equipe do MALG, pois em sua maioria as obras eram da sua coleção particular. Após a montagem, nas galerias do museu a exposição foi aberta ao público e aconteceram mediações com as escolas.

Com esta exposição a artista leva parte de seu acervo e mais algumas telas para compor as duas primeiras galerias do museu com coleções diversas e algumas esculturas em ferro e madeira. Na exposição também conta com seus principais quadros em mostras de arte e prêmios do gênero da arte, (exemplo) “A artista contribuiu para o enriquecimento e a modernização das Artes Plásticas e para a consolidação do Sistema das Artes de Pelotas” (MALG, 2019).

A mediação ocorreu na abertura da exposição, dia primeiro de julho de 2017, e foi realizada pela coordenadora pedagógica Consuelo Rocha e acadêmicos do Centro de Artes, para a turma da escola E.M.E.I. da professora Jacema M. Prestes, com dez crianças do ensino fundamental. A preocupação da mediação era mostrar uma síntese da vida artística e a importância do trabalho de Arlinda Nunes e seus trabalhos executados durante quase “sete décadas de atuação” (MALG, 2019).

Na mediação foi explicado as fases da artista, pois nesta exposição à trajetória da artista estava exposta com várias telas de seus segmentos como: autorretrato, paisagens, flores, pessoas abstratas, esculturas, mandalas e alguns trabalhos que ganharam prêmios na cidade de Pelotas como, por exemplo, a capa do guia telefônico.

Nesta atividade desta exposição notamos um ambiente estruturado com obras contemporâneas da visão de uma artista sobre composições e elementos que formavam objetos artísticos.

Os alunos de tão pouca idade compreenderam o valor simbólico agregado as telas e se sintam familiarizados com aqueles bens culturais, tivemos que não só entender a artista como trazer as experiências dela para o presente, para apresentar aos alunos e assim integrar uma visão que envolveu uma criação da experiência da artista.

A atenção foi sempre voltada para que o interesse das crianças pelos objetos expostos fosse sempre uma condição para a harmonia e o significado. As indagações, as críticas, as perguntas e o diálogo ocorrido foram as experiências concretas nessa experiência.

Como diz Ana Mae Barbosa os museus e em especial o MALG, tem exposições:

> [..] as exposições são ocasiões valiosas para adquirir informações novas e aproximar-se da cultura e da arte e o verdadeiro interesse que as exposições despertam no público situam-se em ponto de cruzamento entre a possibilidade de um contato direto com a aura dos objetos originais e o mundo da mídia e das reproduções. (BARBOSA, 2009, p.60)

Observar-se que desde a organização da exposição pela curadoria até a mediação com a visita dos alunos formou-se uma relação entre as obras expostas e leitura dessas obras, relevando os valores dos aspectos estéticos da arte.

Os mediadores se colocaram à disposição dos alunos visitantes e construíram com eles uma nova qualidade de saberes. A organização da exposição favoreceu uma tradução do contexto, porque ligou os alunos às obras expostas, e saberes requisitados para compreensão desses objetos.

Os diálogos entre mediadores e alunos constroem e reconstroem a compreensão

das obras, objetos que colocam muitos pontos de vista particulares de uma obra, e isso facilita um significado referencial para que alunos visitantes, através desse ato socializado de comunicação se aproximem mais da cultura e da sociedade.

CONSIDERAÇÕES

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG e a Universidade Federal de Pelotas, UFPel, proporcionam à comunidade, acervos e exposições que só se tornam acessíveis graças ao projeto de mediação que oportuniza aos visitantes escolares as ações educativas, do desenho, do diálogo e da comunicação.

As mediações foram muito proveitosas e não podíamos deixar passar esta oportunidade de teorizar esta experiência.

Agradeço a professora orientadora pela oportunidade de participar deste Projeto de Extensão como voluntária da UFPel, e ao Museu do Arte Leopoldo Gotuzzo pela prática da atividade de mediação. Reconheço a grandiosidade do trabalho da Universidade Federal de Pelotas e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

REFERÊNCIAS

BALISCEI, João Paulo. Terunya, Teresa Kazuko. **Leitura e releitura de Imagens:** Possibilidade de desenvolvimento de alfabetização visual crítica. 2013. 18068-18079pp. Disponível em: < https://educere.bruc.com.br/CD2013/pdf/8478_5655.pdf> 6 de nov. 2019.

BARBOSA, Ana Mae; Coutinho, Rejane Galvão. **Arte/educação como mediação cultural e social.** São paulo: Editora UNESP, 2009. 350 p.

CIDADE, Daniela Mendes. **Desenho de observação:** Uma reflexão sobre o ensino do desenho na formação do arquiteto na era da informatização. UFRGS. Ed Graphica. 2007. 6p. Disponível em: http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/DESENHODEOBS.pdf Acesso em: 6 nov de 2019

IAVELBERG, Rosa. **O Desenho cultivado na criança:** Prática e formação de educadores, ed.Zouk, 2006. 80p.

MAGALHAES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes:** da fundação a federalização (1949-1972) uma contribuição para a História da educação em Pelotas. Pelotas, 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Fotos Núcleo Didático pedagógico, 2016 e 2017**. 2016 e 2017 pasta visitantes.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site do MALG**. Disponível em: https://wp.ufpel.

edu.br/malg/ Acesso em: 28 de Maio de 2019.

ROCHA, Maria Consuelo Sinotti. **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo:** contribuição e integração com o ensino de Arte através de seu Setor Educativo. 2010. 105f. Trabalho acadêmico. (Especialização em Artes Visuais Patrimônio Cultural) – Instituto de Arte e Design. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

ARTE E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO DE APROXIMAÇÃO ENTRE ARTISTAS, AGENTES CULTURAIS E ESTUDANTES

ART AND EDUCATION: A DIALOGUE TO APPROACH ARTISTS, CULTURAL OPERATORS AND STUDENTS

MANOELA DE BARROS BARBOSA FURTADO RIBEIRO
PPGAV/UFRGS / furtadomr@gmail.com

RESUMO: O artigo tem como objetivo relatar um projeto em arte/educação com estudantes da EMEF[01] Santos Dumont (Canoas/RS), concebido na pretensão de aproximar a comunidade escolar de agentes culturais do estado, e possibilitar a interação com o campo artístico e com o meio social em que vivem os estudantes[02]. Visava a ida a espaços de arte da capital, onde seriam ministradas oficinas com artistas. Contudo, o projeto modificou-se devido ao Covid-19. Assim, com auxílio da tecnologia, foram gravados vídeos para estabelecer o diálogo entre discentes e profissionais atuantes na área criativa. Construir tal contato sugere criar um vínculo que possa ampliar a compreensão dos educandos sobre o circuito e gerar motivações para a convivência com arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Educação. Interdisciplinaridade. Espaço Virtual.

ABSTRACT: This article aims to report a project in art/education with students from the Municipal School Santos Dumont (Canoas, RS), created with the purpose to bring the school community closer to cultural operators from our state, enabling a better interaction with the artistic field and, consequently, with the social environment where they live. Initially, students would visit art spaces and institutions in the capital, where workshops with artists would be given. However, in the detriment of the quarantine caused by COVID-19, the project has been modified. With the help of virtual spaces, videos were recorded to establish a dialogue between students and cultural operators. Promoting this approach suggests expanding their understanding of this path and generating motivations for production and coexistence with art.

KEYWORDS: Art. Education. Interdisciplinarity. Virtual Space.

01 Escola Municipal de Ensino Fundamental.

02 Para facilitar a leitura e considerando as inúmeras menções ao longo do texto, onde se lê pronomes masculinos (como “os estudantes”), entenda-se também no feminino e na linguagem não-binária.

INTRODUÇÃO

Atuo como professora de Artes Visuais da Rede Municipal de Canoas desde 2015. Sou graduada (Licenciatura e Bacharelado) em Artes Visuais pela UFRGS[03], Mestre em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) e doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Atualmente, leciono em todas as turmas dos anos finais da EMEF Santos Dumont, uma escola localizada no Bairro Niterói. Espaço no qual, por via de relatos dos estudantes, percebi que a relação entre eles e o campo das artes – instituições, artistas e agentes do âmbito – é nulo. Esses jovens não costumam frequentar ateliers, museus ou galerias, o que dificulta o alcance à produção artística contemporânea e regional.

Levando em conta a diversidade da comunidade escolar, as desigualdades de acesso ao consumo de bens culturais e a multiplicidade de interesses e necessidades, concebi um projeto que envolvia a realização de três passeios a instituições de artes, onde seriam ministradas três oficinas com artistas visuais ao longo de cada trimestre do ano letivo de 2020. Contudo, em função da pandemia do COVID-19, foi necessário modificar o plano inicial, dado que surgiram diversas dificuldades para sua execução. Como fazer um passeio por trimestre se já não há mais tal divisão, devido à quarentena? Quando retornarmos às aulas, como levar uma turma de 35 alunos para uma oficina em ambiente fechado, sem aglomerá-los? Será que as instituições estarão abertas, recebendo visitação? Como reorganizar a implementação de um projeto que envolvia o contato presencial, dado que isso já não é mais possível?

Estagnados por tal conjuntura de indefinições, colégios começaram a propor atividades remotas, mediadas por tecnologias digitais de informação e comunicação. Percebi, à vista disso, uma oportunidade trazida por tais recursos como solução. Contatei diversos profissionais atuantes na área da criação no Rio Grande do Sul e solicitei que gravassem vídeos, em suas residências, relatando suas trajetórias e seus ofícios. Inicialmente, pensei em convidar apenas artistas para as oficinas. Porém, em razão da mudança do planejamento, decidi envolver uma gama maior de pessoas desse ramo, a fim de possibilitar aos discentes o reconhecimento da arte e dos inúmeros espaços por ela ocupados.

A NECESSIDADE DO CONTATO ENTRE ESTUDANTES, ARTISTAS E AGENTES CULTURAIS

[03] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O desenvolvimento cultural do ser humano não acontece de maneira isolada, mas através da interação social no ambiente em que vive. Desde a infância, a formação de conceitos individuais é originária "das relações reais entre indivíduos humanos" (Vigotski, 1998, p.75), logo, entendemos que a proximidade e o convívio com outros sujeitos efetuam trocas de informações definitivas para a construção de conhecimento.

Por conseguinte, há a necessidade do estabelecimento de uma rede de convivências para que a aprendizagem se constitua, e a proposta aqui apresentada tratou de pensar nessas aproximações. O público escolar da E.M.E.F. Santos Dumont situa-se num contexto de exclusão da área cultural por possuir baixo nível de renda e carências de oferta e infraestrutura. Destarte, como adicionar tal bagagem a essa comunidade e, ao mesmo tempo, afetar individualmente cada participante a se envolver em processos criativos?

O estudo em Arte não se restringe apenas às biografias de artistas, aos procedimentos técnicos ou aos aspectos formais, pois essa é uma visão reducionista da disciplina. Há uma distinção entre transmitir informações e construir significados, já que conhecimento é produto das ações de "reconstrução, interpretação e associação, relacionadas às nossas experiências anteriores, ao repertório cultural e social" (MARTINS, 2005, p. 45).

Enfatizo, portanto, a importância da percepção, uma vez que as impressões externas auxiliam na construção da identidade. A arte permite o olhar para os processos interiores, desarticulando normatizações e expandindo a criação de significados e interpretações:

> "O conhecimento da arte abre perspectivas para que o aluno tenha uma compreensão do mundo na qual a dimensão poética esteja presente: a arte ensina que nossas experiências geram um movimento de transformação permanente". (BRASIL, 1998, p. 20).

Como disposto nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), por intermédio da disciplina nos tornamos capazes de perceber a realidade cotidiana mais vivamente, reconhecendo e decodificando formas, sons, gestos e movimentos que estão à volta. Ao identificar a escola como mobilizadora e ampliadora da formação do educando como cidadão, projetei passeios para espaços onde esses jovens poderiam manifestar-se com artistas em oficinas abordadas envolta de suas poéticas. Todavia, por conta do Covid-19 essa ação tornou-se inviável.

Nesse contexto, de que modo eu poderia dar seguimento às etapas previstas? A situação atual, embora marcada por instabilidades e dificuldades, atentou a ressignificações relacionadas ao ensino pois, naturalmente, nos fez analisar a experiência que

estamos vivenciando. O desejo por proximidade e contato - por parte de qualquer indivíduo - intensificou-se durante o isolamento, trazendo a busca e a necessidade de nos adaptarmos a novos meios de comunicação; deslocando a presença física para a presença mediada por dispositivos digitais.

Ao refletir sobre ambientes virtuais de aprendizagem implementados na Rede Municipal, procurei entender a tecnologia como potencialidade para a construção coletiva e colaborativa de conhecimentos no processo educacional. Para tanto, busquei soluções facilitadas por ela para adaptar as oficinas que eu havia planejado, expandindo-as para vídeos em vez de encontros presenciais entre os participantes. Sem a necessidade de estar no mesmo local, ao mesmo tempo, a ferramenta viabiliza o acesso do material a muitas outras turmas, posto que a gravação poderia ser repassada inúmeras vezes. Outra mudança ocorrida refere-se à ampliação dos registros, não mais produzidos apenas por artistas visuais, mas também por profissionais que laboram no âmbito da criação em geral, intentando demonstrar que é possível trabalhar com artes de várias formas.

O número amplo de pessoas que participou deste plano envolveu as áreas da fotografia, da produção cultural, do jornalismo, da arquitetura e do urbanismo, das artes cênicas, da música, da biblioteconomia e das políticas públicas, além das artes visuais. Os assuntos explanados nos vídeos refletem sobre carreira, trajetória e metas particulares, explicitando quais as razões das atuações serem significativas (social e individualmente), propondo aproximações que têm como objetivo:

- Ampliar o conhecimento sobre territórios de operação na área criativa;
- Criar outros modos de reflexão sobre nossa existência;
- Obter consciência cultural e social;
- Potencializar a experimentação artística através de vivências cotidianas;
- Reforçar que todos os seres humanos têm a capacidade de produzir arte;
- Não restringir a arte à técnica;
- Desfazer a ideia cartesiana de belo/feio, bom/ruim na arte;
- Incentivar a confiança individual nas práticas criativas;
- Mostrar que a arte tem diversos significados, e não um específico a ser reproduzido.

Ao dialogarem sobre o universo da criação, esses agentes contribuem com que a arte seja explorada como mecanismo potencializador de novos aprendizados. Proporcionar

que os jovens se aproximem desse circuito é valorizar a vivência cotidiana como mote de estímulo para novas compreensões culturais: “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver” (DEWEY, 2010, p. 109). Podemos, então, entender a experiência como uma concepção que perpassa a interlocução com a esfera social - física e humana.

Logo, faz-se necessário a conversa entre especialistas da cultura e estudantes. A educadora Ana Mae Barbosa enfatiza que há certa incompreensão por parte do público do que é apontado como arte:

> “Não se trata mais de perguntar o que o artista quis dizer com sua obra, mas o que a obra nos diz, aqui e agora, em nosso contexto, e o que disse em outros contextos, a outros leitores”. (BARBOSA, 2002, p. 18-19).

Mais do que fazer com que os educandos entendam uma obra, busco conceber oportunidades para que a convivência com a arte não seja distanciada de suas vidas; produzindo sentido em cada contexto individual ao sugerir que todos têm a capacidade de serem artistas.

O MOMENTO DE QUARENTENA

Sempre identifiquei em meus discentes habilidades extraordinárias e inteligências múltiplas, e o momento de quarentena ecoou intensamente na minha percepção em relação a eles e às dificuldades que teriam para desenvolver conhecimentos formais durante o afastamento da escola. Também me fez refletir sobre a habilidade de aprender, a disposição de empatia, afeto e, sobretudo, de resiliência em situações adversas numa conjuntura marcada por adaptações e reinvenções. Nesse sentido, ao ponderar sobre o ambiente e o contexto em que estão inseridos, a ideia de aprendizado significativo do psicólogo David Ausubel fundamenta esta proposta:

> “O aprendizado significativo acontece quando uma informação nova é adquirida mediante um esforço deliberado por parte do aprendiz ligar a informação nova com conceitos ou proposições relevantes preexistentes em sua estrutura cognitiva”. (AUSUBEL, 1980, p. 159).

Isto significa que, para o estudante obter novas ideias, o docente há de relacioná-las a seus conhecimentos prévios, ampliando e atualizando a informação anterior para atribuir novos significados. Os profissionais convidados para esta proposição, ao discorrerem sobre suas trajetórias numa conversa informal e acolhedora, favorecem também uma dimensão sociocultural. Isto é: ao ressaltar e transpassar tais vivências, é possível incentivar os discentes a priorizarem suas capacidades e entendimentos

intrínsecos, para que sejam capazes de relacionar e acessar novos conteúdos. De acordo com o educador Fernando Hernández, quando o educando desenvolve uma atividade vinculada ao conhecimento artístico, ele:

> "[...] não só potencializa uma habilidade manual, desenvolve um dos sentidos (a audição, a visão, o tato) ou expande sua mente, mas também, e sobretudo, delineia e fortalece sua identidade em relação às capacidades de discernir, valorizar, interpretar, compreender, representar, imaginar, etc. o que lhe cerca e também a si mesmo". (HERNÁNDEZ, 2000, p. 42).

A aula meramente expositiva parte da premissa do conhecimento como algo a ser passado a alguém. Este projeto parte do pressuposto que o conhecimento é algo a ser construído na experiência, nas trocas e aprendizados de situações diárias. Ao privilegiar o diálogo e o pensamento crítico, prioriza-se a manifestação dessas potências.

Como ressaltado, não pude colocar o planejamento em prática até agora, no entanto, planejo sua continuidade logo que for possível operacionalizá-lo. Em vista disso, abordarei aqui o conteúdo do material que me foi entregue, ponderando sobre como poderei utilizá-lo no planejamento de atividades em sala de aula.

SOBRE O CONTEÚDO DOS VÍDEOS DISPONIBILIZADOS

No total, recebi dez vídeos, feitos por: Anderson Astor (fotografia), Cristiane Marçal (produção cultural), Cristiano Sant'Anna (jornalismo e artes visuais), Catharina Conte (artes cênicas), Gabriela Gonzalez (arquitetura e urbanismo), Lívia Auler (artes visuais), Demetrius Ribeiro (música), Annie Casali (biblioteconomia), Richer Rodrigues (políticas públicas) e Sérgio Rodrigues (artes visuais). Para não tornar o artigo muito extenso, descreverei somente três exemplos dos relatos, situando a importância das atuações e das reflexões transmitidas:

- Anderson Astor – Fotografia e Audiovisual

Anderson tem 44 anos e é fotógrafo. Inicia o vídeo contando sobre sua adolescência: vivia em Gravataí com seus pais, e se interessava por histórias em quadrinhos, cinema, música e computadores. Tinha muito pouca influência externa porque seus amigos de bairro não compartilhavam dos mesmos interesses, fazendo com que se isolasse ao redor do que gostava.

Nessa época, sonhava em ser programador de computadores. Estudou, fez vestibular para Ciências da Computação e entrou na universidade. Seus horizontes ampliaram-

se ao ter acesso à biblioteca da faculdade e aos colegas de curso. Certa vez, um deles apareceu com uma câmera fotográfica e fotos que havia tirado, fazendo com que Anderson se fascinasse. Isso o estimulou a pesquisar, ler e, aos poucos, a fotografar como hobby.

Perdeu um pouco do interesse pela computação, contudo, se formou e conseguiu um emprego no ramo, com um salário razoável. Conta que havia chegado onde sempre sonhou antes, porém, sentia que o lugar que queria alcançar era outro; seus interesses mudaram com o passar dos anos e percebeu que estava muito interessado em fotografia.

Resolveu fazer outro vestibular, em Artes Visuais, e entrou na faculdade novamente. Relata que ali encontrou sua turma, pois compartilhava suas predileções com colegas e professores que o entendiam.

Embora continuasse no ramo da programação, desejava trabalhar no âmbito das artes, apesar de não saber como. Foi um longo processo em que pensou, juntou dinheiro e, finalmente, conseguiu demitir-se para se dedicar somente à fotografia.

Fotografou para jornais, revistas, casamentos, aniversários e hoje tem se concentrado no audiovisual. Frisa que, financeiramente, é um pouco complicado comparado à computação; conquanto, mesmo nas fases de maior dificuldade, nunca se arrependeu da decisão de fazer o que ama e de poder desenvolver seus próprios projetos.

Um deles é “O Caminho da Praia”, feito em conjunto com seu amigo Marcelo Curia. Ambos viajaram para fotografar e explorar o litoral do Rio Grande do Sul, na intenção de gerar imagens de detalhes pouco percebidos. Percorreram 500 km ao todo, saindo de Torres e indo até a divisa com o Uruguai, no Chuí. O ponto importante é que fizeram tudo a pé, foram trinta e cinco dias percorrendo e registrando todo o litoral. Voltaram com oito mil fotos (aproximadamente) e calculam que cada um andou um milhão de passos.

Anderson explica que essa ação não se resume apenas às imagens geradas, e sim aos encontros com novas pessoas e situações durante sua deriva pela areia. Finaliza o vídeo falando das oportunidades que o ofício de fotógrafo amplia, salientando a importância das influências - no seu caso, de docentes e discentes do curso de Artes Visuais, e destacando que é muito importante manter olhos e ouvidos abertos para o que nos apresentam.

- Gabriela Gonzalez – Arquitetura e Urbanismo

Gabriela tem 27 anos e é arquiteta urbanista. Inicia o vídeo contando que sua ideia

inicial era de cursar faculdade de Literatura, porém mudou para Arquitetura e não se arrepende da decisão. Ganhou uma bolsa de estudos na ULBRA (Universidade Luterana do Brasil) e, ao terminar a graduação, aceitava todo tipo de trabalho, por menor que fosse. Frisa que, inicialmente, não sabia muito e precisou correr atrás de informação, o que acarretou em novas descobertas e aprendizados. Hoje, exerce sua função num escritório de arquitetura.

Relata que durante esta pandemia tem trabalhado em casa, assim como “vocês estão estudando em casa” (referindo-se aos estudantes). Coloca que, passando mais tempo em nossas residências, percebemos como o ambiente em que vivemos interfere em nossas vidas, e pontua como a arquitetura nos afeta ao pensarmos sobre o espaço em que habitamos todos os dias. Questiona: o que gostamos e o que não gostamos em nosso lar? Qual local em que passamos mais tempo, e qual é o motivo dessa escolha? Há alguma coisa que possamos fazer para deixar esse espaço mais agradável?

Aponta que simples atos podem influenciar nossa percepção sobre o recinto; como, por exemplo, colocar uma imagem que gostamos na parede, um vasinho de planta, ou até mesmo apenas deixar tudo mais organizado. Finaliza o vídeo enfatizando que arquitetos e urbanistas contribuem para a sociedade ao tratarem da relação entre o espaço e os indivíduos, chamando atenção para a relevância de um olhar sensível para o cotidiano.

- Catharina Conte – Artes Cênicas e Performance

Catharina tem 29 anos e gosta de se definir como uma artista das artes performativas, dado que é atriz, *performer,* editora de vídeo, *filmmaker* e produtora. Durante a infância, obteve grande influência de seu pai, diretor de teatro, e de sua mãe que é atriz.

Sua carreira iniciou ao entrar na faculdade de Artes Cênicas, onde conheceu novas influências e enxergou o teatro por um viés mais teórico, crítico e reflexivo, fazendo com que sua concepção se modificasse ao compreender que essa linguagem tem o potencial de influenciar um grande público. Ao dramatizar, representa-se uma ideia, um conceito para afetar quem está assistindo, e entre quem assiste e quem atua acontece uma troca. Para ela, aí está o mais especial do teatro: o instante em que todos estão vendo e vivendo a mesma coisa.

Também fez curso de Produção Audiovisual, no qual aprendeu a gravar e editar filmes, fotografar e ter uma noção estética. Enfatiza que isso está sendo importante no tempo de pandemia, uma vez que estamos utilizando abundantemente esse meio para nos comunicarmos.

Teve muitos empregos não associados ao campo artístico: foi garçonete, barista, recepcionista, entre tantos outros. Diversas vezes fez comerciais, vendendo produtos em que não acreditava para conseguir pagar seu aluguel, assim como fez diversos projetos para os quais a convidaram "no amor", ou seja, porque ama e não por dinheiro. Isso a ensinou bastante coisa e, se pudesse voltar no tempo, diria para si: "Catha, vai fazer o que ama, vai atrás, vai ser artista, mas faz um cursinho de empreendedorismo também"; e aponta que a profissão permite pensar, expressar e questionar sobre o mundo, entretanto, há a necessidade de sobrevivência (que envolve capital financeiro). Por isso enfatiza a importância de ter uma estratégia de conhecimento para conseguir mostrar ao mundo quem somos.

Há pouco tempo, viajou para o exterior, e pôde perceber-se como latino-americana, uma identidade sobre a qual nunca havia ponderado direito. Analisa: o que nos torna latino-americanos? O que nos une como indivíduos dentro da América do Sul? Como pensamos sobre nossa identidade?

Se identifica como atriz e *performer*, e esclarece: a atriz dramatiza a realidade, enquanto que a *performer* trata de um acontecimento, uma ação ocorrida - podendo ser feita em público ou registrada por foto ou vídeo. Exemplifica o que é *performance* com a obra *Rhythm 0*[04], da artista Marina Abramović.

Recentemente, está envolvida com duas personagens que criou relacionadas à performance Drag - sigla que significa "*dressed resembling as a girl*" - surgida com o teatro elisabetano, de William Shakespeare. Explica que nessa época, mulheres não podiam atuar, então atores vestiam-se como elas para essa representação. Após séculos, em Nova Iorque durante os anos 1980/90, surgiram bailes do movimento LGBTQIA+ onde havia concursos e desfiles de Drag Queens. Isso fez o Drag ressurgir como uma celebração de que não deveríamos precisar nos encaixar em nenhum gênero específico. Hoje há a Drag Queen bem como o Drag King, ambos envolvendo a performatividade exagerada da feminilidade e da masculinidade para questionar tais padrões. Reforça que o Drag reflete sobre expressão da liberdade, sendo uma celebração irônica e crítica para romper estruturas estabelecidas na sociedade.

Por fim, esclarece que o estudo e as diferentes visões que conheceu a fez encontrar sua voz e desenvolver-se como ser humano, tornando sua expressão artística mais apurada e consciente. Acredita que o que a nutre na profissão é a experiência: fazer, errar, acertar e evoluir cada vez mais, e crê que ao nos empenharmos, o aprendizado

04 *Rhythm 0* foi uma performance feita em 1974. A artista permaneceu imóvel em frente a uma mesa contendo 72 objetos (como perfume, rosa, comida, vinho, correntes, tesoura, lâminas, e até uma arma carregada), enquanto a plateia era convidada interagir com eles sobre seu corpo. A ação finalizou-se após seis horas, quando seu dedo foi colocado no gatilho da arma. A proposição reflete sobre os limites de poder: o que aconteceria ao deixar o público fazer o que quiser com o corpo de outrem?

é constante.

CONSIDERAÇÕES

Esses depoimentos culminaram por evidenciar a intenção do projeto – que determino como conjunto, pois sem a presença de todas as pessoas envolvidas não se realizaria. Abarca diversas questões fundamentais, ao meu ver, não só para o desenvolvimento particular dos estudantes, mas também para o coletivo, na intenção de formar cidadãos que possam reverberar posicionamentos artísticos, críticos e conscientes na sociedade.

Creio que a proposição - que intento colocar em prática ao voltarmos às aulas presenciais - irá oportunizar, de maneira ampliadora, o fortalecimento e a formação de conhecimentos apontados pelo Referencial Curricular de Canoas (RCC) ao propiciar o desenvolvimento, a autonomia e a colaboração ao "explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social" (CANOAS, 2019, pg. 120).

A metodologia aqui utilizada valoriza a compreensão de outros pontos de vista, despertando, mediante os relatos oferecidos, que os educandos reflitam sobre si e o mundo através da linguagem da arte. A tentativa de introduzir um intercâmbio com agentes culturais impulsiona a atenção para a experiência artística, como destaca a pedagoga Miriam Celeste Martins:

> "A experiência estética pode ampliar o contato com o contexto social e cultural e acervo imaginário de tal modo que obras e artistas passem a integrar o patrimônio pessoal como um bem simbólico interno, um repertório conectado à vida para a leitura do mundo, das coisas do mundo, e da própria Arte". (MARTINS, 2008, p. 134).

Dentre os diálogos conferidos, podemos encontrar diversos conteúdos passíveis de serem trabalhados em sala de aula, entre eles, destaco a possibilidade de:

- Explorar a linguagem da fotografia e do vídeo, da performance, da identidade latino-americana, da literatura e da música;
- Conhecer artistas e agentes culturais locais;
- Salientar a importância das influências de professores e das trocas com sujeitos atuantes no campo da criação;
- Valorizar o estudo como necessário para o conhecimento individual, profissional e coletivo;
- Ampliar o conhecimento sobre perspectivas de ofícios dentro do meio cultural;

- Incentivar a pesquisa, a reflexão, a atenção ao espaço que habitamos e realçar a importância de se envolver profissionalmente com algo que se preza;
- Abordar a necessidade do esforço e do empenho pessoal para atingir metas e ambições;
- Ressaltar a importância da expressão própria como produtora de conhecimento;
- Despertar o ato de se posicionar criticamente e ativamente em relação ao meio social em que vivemos;
- Exemplificar que o aprendizado é constante quando seguimos estudando e procurando informações;
- Tratar do fazer artístico como consciência social;
- Refletir sobre o momento da pandemia atual a partir do olhar sensível para as vivências próprias;
- Investigar temas transversais, como a igualdade de gênero e os direitos LGBTQIA+, enfatizando as diversidades e diferentes contextos;
- Resgatar o cotidiano como mote de exploração artística;
- Valorizar diferentes percepções do espaço;
- Problematizar questões sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais.

Carregamos em nossa visão de mundo o amálgama das experiências vividas. Embora a educação se constitua em ensinar e aprender, a atividade de transformação pessoal também é estabelecida pelo meio em que o indivíduo se insere. Isto é, assim como o diagnóstico posto pelo historiador De Certeau (1995, p. 168), nosso desenvolvimento próprio instaura-se por um grupo social. Articulado ao pensamento de De Certeau, o filósofo John Dewey (2010) conduz sua análise partindo da vida coletiva como lugar de crescimento e amadurecimento, onde o interesse pela exploração do cotidiano irá afetar a experiência estética. É nesse contato que a presente proposta se alicerça, intuindo o desencadeamento de um trabalho que permita atualizar repertórios construídos até então.

Sobretudo, creio que esta proposição - por mais que esteja em andamento -destaca a importância de um ensino híbrido que naturalize a presença nos meios digitais na escola. Ao considerar os reflexos das adversidades do momento vigente, questiono: quais outras estratégias são passíveis de serem usadas - para além de livros didáticos ou da participação física – na propagação das práticas educacionais?

Por fim, enfatizo meu anseio de partilhar essa experiência como impulso de fomento a novos pensamentos e contatos. Dentro da pluralidade contemporânea em que nos encontramos, a arte promove o trânsito entre percursos pessoais e coletivos,

inaugurando desvios e transbordando como fonte de conhecimento.

REFERÊNCIAS

AUSUBEL, David; NOVAK, Joseph; HANESIAN, Helen. **Psicologia Educacional.** Ed. Rio de Janeiro: Interamericana, 2ª ed., 1980.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil.** 5ª edição. São Paulo: Cortez. 2002.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais:** terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CANOAS. **Referencial Curricular de Canoas (RCC).** Canoas: Secretaria Municipal da Educação. 2019. Disponível em <https://pt.calameo.com/read/0046933424a30911ee09c?page=1>. Acesso em 20/05/2020.

DE CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

MARTINS, Miriam Celeste. **Mediação:** provocações estéticas. Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes. Pós-graduação. São Paulo: v. 1, n. 1, 2005.

_____; PSICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos da cultura.** Rio de Janeiro: Instituto Sangari, 2008.

VIGOTSKY, L. S.; COLE, M. **A formação social da mente:** o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PANDEMIA DO CUIDADO: CONTÁGIOS POÉTICOS PARA CORPOS DOCENTES, NO CIBERESPAÇO.

MARLISE DO ROSARIO MACHADO
UERGS/ arteira.lis@gmail.com

EDUARDO GUEDES PACHECO
UERGS/ eduardo-pacheco@uergs.edu.br

MARIANA SILVA DA SILVA
UERGS/ mariana-silva@uergs.edu.br

INTRODUÇÃO

O presente texto, se refere ao projeto de pesquisa em desenvolvimento no Mestrado Profissional em Educação, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, no qual pretende-se criar junto de corpos docentes, processos chamados “Contágios Poéticos”. Irradiados do contexto atual, e de seus atravessamentos pandêmicos– propomos a investigação de características sintomáticas, contagiosas e interseccionais, que amplificadas pela pandemia, trouxeram à tona outras epidemias sociais: pandemias dentro da pandemia – dentre elas, aquela que convencionamos nomear de “Pandemia do Cuidado”. Há anos invisibilizada, cerceando narrativas binárias e biologizantes para corpos, produz o que Butler (2015) propõe chamar de enquadramentos: normas que estabelecem parâmetros para conjugar vidas e sujeitos, a partir de determinados esquemas. Tomando, o feminino como identidade fixa, cisgênera, heterossexual e reprodutiva, este enquadramento, impõem massivamente, moldes excludentes, que desconsideram a diversidade de corpos: etnia/raça, orientação sexual, identidades de gênero, na mesma medida em que estabelecem, as performatividades esperadas para as identidades fixadas. As mulheres dentro deste panorama, no qual trabalhos reprodutivos e trabalhos produtivos, sobrepõe-se constantemente, são segundo Vianna (2013), a maioria das profissionais atuantes como docentes na Educação Básica, estabelecendo um quadro de feminização do magistério. Quadro este, associado a perspectivas históricas que as colocaram enquanto cuidadoras natas, sensíveis e vocacionadas a maternidade. A “Pandemia do Cuidado” é então, o estopim para que elaboremos convites via ciberespaço, para realização de registros visuais e seu compartilhamento em rede, por profissionais da Educação Básica. Tais registros, chamados de “Contágios Poéticos” e direcionados à docentes, que em contexto de teletrabalho, encontram-se ainda mais imersas na convergência entre os espaços público e privado, propõe a criação de culturas visuais em rede, que nos possibilitem ver, a partir de diferentes perspectivas, os possíveis olhares para o cotidiano histórico de corpos docentes, em meio a pandemia.

COMPONDO CONTÁGIOS

Dentre as pistas conceituais para a elaboração da proposição dos "Contágios Poéticos", encontramos em Illeris e Arvedsen (2012), os entendimentos propostos, acerca de fenômenos e eventos visuais:

> Os fenômenos visuais abarcam tudo aquilo com que decidimos nos relacionar de forma consciente por meio da visão, como imagens, objetos, paisagens, espaços públicos e privados etc. (...) O conceito de evento visual inclui toda a situação de observação tal como ocorre na interação entre o observador, o fenômeno visual, o contexto de observação e o ato de olhar propriamente dito. Eventos visuais são sempre situados geográfica, histórica, social e culturalmente, implicando certa interação ou posicionamento entre o observador, o fenômeno observado, o contexto e o olhar. (ILLERIS, ARVEDSEN, 2012, p. 284)

Somada a estas perspectivas, que aproximam e localizam olhares, potencializando óticas diversas, do ponto mesmo em que são geradas, desdobra-se a experiência colaborativa, junto de diferentes mulheres – artistas ou não, através de outra pesquisa em andamento. Criada por Lis Machado - Mulher Território Tremulum[01], em 2018, esta propõe registros visuais cotidianos, em relação a uma placa amarela e preta – seja física ou arte digital – na qual, inscrevem-se uma figura feminina estática e o nome do projeto: Cuidado Mulheres Trabalhando. O processo com este trabalho possibilitou a afirmação da legitimidade de diferentes olhares/corpos, via redes sociais, gerando uma teia coletiva de criação de culturas visuais de mulheres, em seus processos diários de estar no mundo. Como podemos observar na Figura 1, na qual, consta a captura de tela de uma ação realizada em rede, junto de várias colaboradoras, no dia 31 de outubro de 2019, as imagens não fazem necessariamente, uso de filtros ou se preocupam com orientações de enquadramentos para seus registros. No entanto, sua potência reside neste olhar atento, que ao ver e capturar movimentos e cotidianos borrados, lança poéticas outras nas redes.

A partir destes movimentos coletivos e suas visualidades, começaram a delinear-se algumas inquietações quanto a perspectivas epidêmicas do cuidado, bem como possibilidades poéticas de ações compartilhadas em rede, no ciberespaço. Quanto a este Santaella (2003), sinaliza que:

> O ciberespaço tem sido usado de maneira ampla, inclusive para designar ambientes urbanos simulados, os lugares de encontro dos cibernautas e de desenvolvimento de novas formas de socialização, as comunidades virtuais, que brotam em seus ambientes. (SANTAELLA, 2003, p.100)

01 Este é o nome e território artístico conceitual, pelo qual se identifica a autora do projeto, Marlise do Rosário Machado.

Figura 1. Lis Machado. Captura de tela da ação *Itinera & Cola*, junto de alunas/os do curso básico de Artes Visuais (FUNDARTE). Fotografia, dimensões variáveis, 31/10/2019. Fonte: Publicação da página Cuidado Mulheres Trabalhando, no Facebook.

Instigadas pelas perspectivas de trânsito neste ambiente desterritorializado, que no contexto atual, amplia-se cotidianamente, é que pulsamos o desejo de elaborar contágios em rede para docentes, que relacionando a experiência com o processo anterior, desloquem-no a algumas práticas já realizadas no ambiente virtual, para a composição de possíveis metodologias de trabalho. Tomamos então, por base da elaboração dos "Contágios Poéticos", publicações já bastante disseminadas nas plataformas digitais, estruturadas como desafios. Geralmente, feitos a partir da postagem de imagens, sob determinadas propostas, os desafios, ou #challenges, instigam que as/os participantes postem e marquem colegas, para desafiá-las a fazer postagens similares. Ao marcar pessoas, e postar a imagem, o texto original, com suas respectivas proposições e *hashtags*, é recortado e colado, o que faz com que a ação seja passada adiante. O objetivo deste contágio destina-se então, a criar uma teia coletiva de visualidades em rede, a partir da ótica de docentes, que imersos nestes contextos, mostrem ao olhar – ou ao mostrar, vejam e instiguem outros olhares – que sincronizados por uma mesma *hashtag*, gerem dentro do ciberespaço, este lugar de contágio, uma espécie de espaço expositivo comum. Nas Figuras 2 e 3, trazemos os primeiros movimentos da composição desta ação.

Figura 2. Lis Machado. Captura de tela da ação C*ontágios Poéticos*, fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2020. Fonte: Publicação do Instagram pessoal da artista.

Figura 3. Mariana Vallin. Captura de tela da ação *Contágios Poéticos*, fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2020. Fonte: Publicação do Instagram pessoal da artista.

O texto criado para estas postagens iniciais, propõe como título a #ContágiosPoéticos, seguido das seguintes indicações: “Contagio (nome das profissionais marcadas) a postar imagens do seu cotidiano de teletrabalho. A ideia é lançar nas redes #ContágiosPoéticos, a partir dos olhares de docentes, que no contexto da pandemia, se desdobram entre trabalhos domésticos, de cuidado e ensino formal. Ao postar, recorte e cole este texto na íntegra e marque outres colegas. Vamos contagiar as redes de poéticas que expressem a visão e as vozes, de docentes em meio a pandemia!”

Observar os possíveis desdobramentos desta ação e investigar meios de potencializar suas práticas e possíveis reverberações, ainda se apresentam como passos a serem gestados.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Embora, ainda estejamos, no princípio do desenvolvimento das ações elaboradas enquanto “Contágios Poéticos”, acreditamos ser esta, uma oportunidade de criar/ investigar culturas visuais cotidianas, de docentes em meio a pandemia, a partir do ciberespaço. E que desta ação, podem se desdobrar poéticas problematizadoras,

que relacionando perspectivas de teletrabalho, com as associadas à divisão sexual do trabalho e feminização do magistério, proporcionem questionamentos quanto a alguns enquadramentos para corpos, interseccionadas por narrativas fixadas para os mesmos, em interlocução com os estudos de gênero. Neste sentido, nos sentimos instigadas a criar outras modalidades de contágios, para que possibilitem encontros mais diretos, talvez em formato de oficinas, que relacionando as imagens do primeiro movimento de contágio, suscitem outras criações em rede, junto de corpos docentes. Ressaltamos que desta estreita relação, entre as metodologias abordadas para a configuração das propostas, e as dinâmicas já estabelecidas no ciberespaço, podem vir a surgir outras vias de composição, ainda não elaboradas dentro da pesquisa. E que todas estas reverberações, podem disparar um mesmo espaço de contágio, a partir do uso da *hashtag*. Numa perspectiva de multiplicidades sincrônicas que, interligadas por diferentes atravessamentos pandêmicos, sigam em fluxo contínuo de criação coletiva, na imprevisibilidade das redes, porventura conectando diferentes corpos e corpas docentes, no ciberespaço.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Formato PDF: Vida precária, vida passível de luto. São Paulo: Civilização brasileira, 2015.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução – Coletivo Sycorax São Paulo: Elegante, 2019.

ILLERIS, Helene; ARVEDSEN, Karsten. **Fenômenos e eventos visuais:** algumas reflexões sobre currículo e pedagogia da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs). Culturas das imagens – Desafios para arte e para educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p 283-309.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

VIANNA, Claudia Pereira. **A feminização do magistério na educação básica e os desafios para a prática e a identidade coletiva docente.** In: YANNOULAS, Silvia Cristina (Org.). Trabalhadoras: análise da feminização das profissões e ocupações. Brasília, DF: Abaré, 2013. P.159-180. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/44242 > Acesso em 14/08/20.

APROXIMAÇÕES ENTRE "LAS MENINAS" DE VELÁZQUEZ E A CARTA "DEZ DE COPAS" DO TARÔ

CORRELATIONS BETWEEN "LAS MENINAS" BY VELÁZQUEZ AND THE "TEN OF CUPS" TAROT CARD

MIRNA XAVIER GONÇALVES
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / mirna.xavier@hotmail.com

NÁDIA DA CRUZ SENNA
Universidade Federal de Pelotas / alecrins@uol.com.brl

RESUMO: A força que move este trabalho incide na aproximação entre narrativas visuais e discursivas que envolvem a pintura *Las Meninas*, de Diego Velázquez, realizada para a realeza espanhola no século XVII, e o Dez de Copas, carta de tarô aqui nas versões representadas por Pamela Colman Smith e Kim Krans. Para auxilar a revelar derivas e colisões convocamos Gaston Bachelard e Michel Foucault em concomitância com outros autores/autoras que pesquisam tanto a pintura de Velázquez quanto as cartas do tarô. Interessa identificar os alicerces que constituem o sentido destas duas imagens, apontando confluências e desvios com intenção de ativar diálogos e percepções transgressoras.

PALAVRAS-CHAVE: Tarô. Símbolo. História da Arte

ABSTRACT: What sets this paper in motion is the relationship between the narratives involved in the painting The Ladies-in-waiting, created by Diego Velázquez as a commission for the Spanish royalty in the 17th century, and the tarot card Ten of Cups, as illustrated by Pamela Colman Smith and the version by Kim Krans. To support this endeavor, this research brings forth the writings of Gaston Bachelard, Michel Foucault and other authors that delve into the works of Velázquez, in their research on Tarot Cards. This study aims to identify on which foundations are built the meaning behind these two images that are shared and how these common grounds can aid and enrich the discussion that surrounds them.

KEYWORDS: Tarot. Symbol. History of Art.

INTRODUÇÃO

Dentre toda a arte do Museu do Prado, em Madrid, está um quadro que provoca o observador e questiona sua posição, sua prática voyeurística, o papel de seu olhar. Esta obra é *Las Meninas* de Diego Velázquez (1599-1660), pintada para a família real espanhola entre 1656 e 1657. Mesmo após os mais de trezentos anos de sua finalização, a tela ainda causa furor no campo da arte graças às suas estratégias de representação (Figura 1).

O fértil campo deixado por Velázquez foi onde pesquisadores como Michel Foucault (1926-1984) colheram reflexões sobre o papel do sujeito na arte: aquele que representa, aquele que é representado, aquele que observa. Por ser a força motriz de tantas ruminações acerca da recepção e do fazer artístico, a obra em questão ganha espaço na história da arte e nas análises de seus autores. As provocações instauradas pela imagem instigaram artistas visuais como Goya, Dali, Picasso, Botero, Eva Sussman, Eva Lefever e ainda, cineastas, literatas, designers entre tantos e tantas. A mesma curiosidade que os animou aliada ao gosto declarado pelas histórias em torno das imagens, em decifrar enigmas e encontrar sentidos impensados nos motivam a realizar essa aproximação entre a obra de arte e o tarô, precisamente, com a carta Dez de Copas. Essa transgressão segue de perto as proposições de Aby Warburg, seu Atlas de Imagens Mnemosyne investia naquilo que ele chamou de “cadeias de transmissão visual.

A observação de imagens dentro do campo da arte traz, em muitas ocasiões, uma sede por significado que transborda para o tarô em sua presença na estrutura cultural ao longo dos séculos. Levando em conta que tanto obras de arte quanto cartas de tarô podem ser observadas através destes hábitos interpretativos, este trabalho busca instigar outros modos de ver a arte, reivindica a liberdade de leitura para oferecer, audaciosamente, interpretações e perturbações.

O baralho de tarô ressurge na Europa algumas décadas após a finalização de *Las Meninas* e ganha força na Inglaterra, especialmente entre os séculos XIX e XX, permanecendo em crescente atividade no século XXI. Os significados das cartas, sugeridos por seus idealizadores, são o ponto de partida para a elaboração desta pesquisa. O tarô e seus significados também são abordados pelo viés poético de Gaston Bachelard (1884-1962).

Dentre todas as variações possíveis das imagens que ilustram baralhos de tarô, este trabalho foca no *The Wild Unknown Tarot*, lançado em 2013 e criado por Kim Krans, visando em especial a carta 10 de Copas (Figura 2), cujos significados e representações dividirão espaço com o quadro de Velázquez

Figura 1: *Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656. Óleo sobre Tela. 318 cm × 276 cm. Museu do Prado, Madrid. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas,_by_Diego_Velázquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

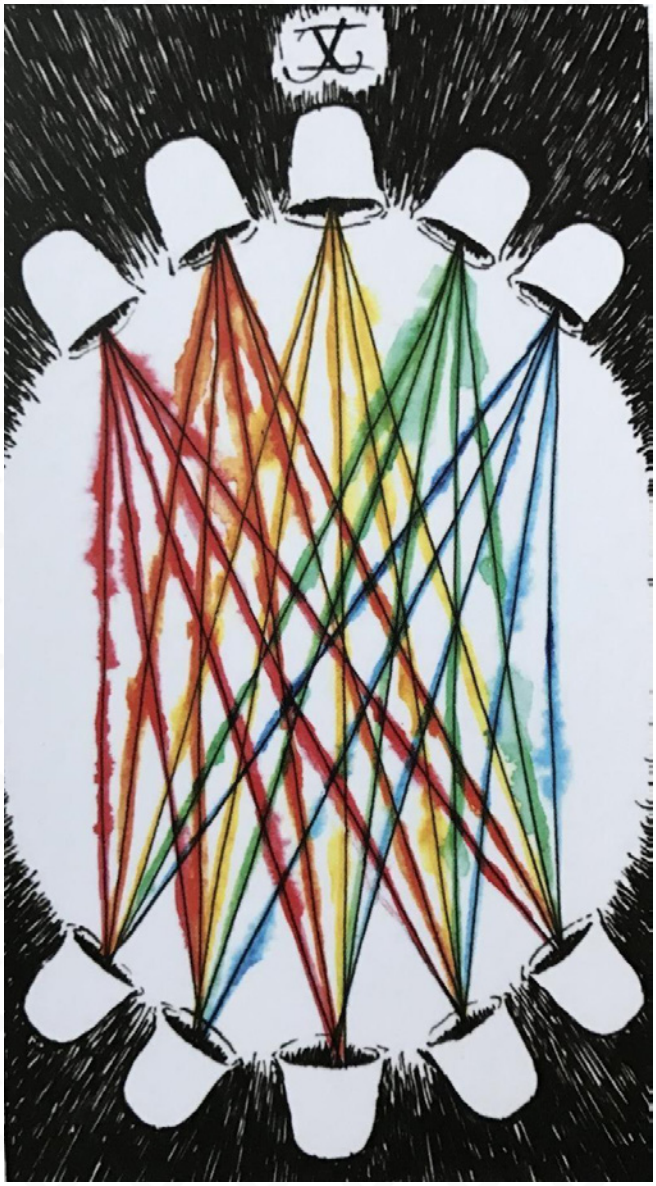


Figura 2: Ten of Cups. Kim Krans. 2013. Impressão sobre papel cartão. Parte de The Wild Unknown Tarot (78 cartas). 12 cm x 7 cm
Foto realizada pela autora.

O TARÔ

Surgido em meados do século XV na Europa, o tarô como conhecemos hoje – uma estrutura de baralho com 78 cartas (também chamadas de arcanos ou lâminas) – era um item valioso para as famílias aristocráticas de países como França e Itália, que possuíam exemplares pintados à mão.

O acesso à prática de impressão deu ao tarô uma maior acessibilidade, sendo utilizado como baralho de jogo nos séculos seguintes, vendo mudança em seu contexto de uso especialmente em meados do século XVII. A partir desta data, popularizam-se as publicações que associam o tarô à leitura oracular – previsões do futuro,

aconselhamentos espirituais e de autoconhecimento – e cria-se um novo contexto para estas cartas.

Com a chegada do século XIX e através da crescente presença das sociedades esotéricas no continente europeu estabelece-se o novo parâmetro de uso destes baralhos, que atrelam-se mais nitidamente aos estudos herméticos, como a Cabala, e tornam-se itens de grande importância para transmissão seleta de conhecimento oculto – algo prezado pela maioria dos membros destes grupos místicos. (FARLEY, 2009)

Tendo este objetivo em mente, os idealizadores de baralhos de tarô fazem com que os significados intencionados para as cartas mesclem-se às suas imagens, velando a sabedoria que, de acordo com os dogmas de muitas das sociedades esotéricas do século XX, estava presente nos arcanos.

Sendo assim, o acesso aos significados se dava somente através de instrução formal dentro destas organizações, que submetiam seus participantes a uma hierarquia na qual somente seus graus mais elevados teriam acesso ao conhecimento contido no tarô.

Com o passar das décadas, estas instituições dissolvem-se e seus segredos são espalhados para o público comum através de seus membros desconectados dos dogmas iniciais já comentados. Dentre os saberes parcialmente democratizados após o declínio destas organizações está o tarô e seus significados, que atingem a segunda metade do século XX com certo impacto.

Os movimentos de espiritualidade que predominaram a sociedade dos anos 1970 trouxeram à tona o tarô como ferramenta de autoconhecimento, especialmente após as contribuições de Carl Gustav Jung (1875-1961), cujos estudos sobre o inconsciente, o inconsciente coletivo, e figuras arquetípicas difundem-se através dos estudos do tarô.

Além das colaborações de Jung, a crescente demanda por justiça social nas décadas de 1960-80 faz florescer uma produção de baralhos que atrelavam o tarô, a espiritualidade e o autoconhecimento à experiência de populações marginalizadas legislativamente. Muitos grupos feministas que focavam os aspectos espirituais da vida das mulheres voltaram-se para o tarô para contar suas histórias, dando origens a baralhos como o Motherpeace Tarot (1991) que subverte o formato retangular das cartas e apresenta arcanos num suporte circular.

A trajetória realizada pelo tarô coincide em muitos pontos com os caminhos já apontados na história da arte: num primeiro momento, o tarô é uma exclusividade das classes aristocráticas e serve aos seus propósitos, sendo um símbolo de poderio econômico-social. Ao alcançar as prensas, o tarô torna-se difundido como um item

para jogos de cartas, diluindo-se de sua proposta atrelada ao mítico. Com o retorno ao esotérico, as camadas de sentido empilham-se como nas obras do movimento simbolista; culminando em baralhos que divergem da norma do suporte, mote de diversas linhas de interesse da arte após as rupturas do modernismo.

Tendo em vista este comparativo, uma pergunta segue iminente: quais as outras correlações que o tarô pode fazer com a arte? O que mais estes dois campos têm a contribuir um com o outro?

O DEZ DE COPAS E LAS MENINAS

A carta 10 de copas do baralho The Wild Unknown Tarot foi o ponto de partida para instaurar a discussão. Esse baralho é ilustrado e idealizado pela artista estadunidense Kim Krans, que concluiu este projeto no ano de 2013. A artista comenta o seguinte sobre sua carta:

> O dez de copas flui com positividade. Seus objetivos estão sendo alcançados e a empolgação ao seu redor é magnética para os outros. Você sente como se luz ou a cor irradiasse de você – quase como se você brilhasse. Experience sensações como essa com um coração alegre e contente. Não duvide deste poder. (KRANS, 2013. p 93. Trad. livre minha)

Alguns outros significados impressos sobre a lâmina Dez de Copas envolvem alegria e troca familiar, especialmente se vista no baralho Rider-Waite-Smith (Figura 3), desenvolvido em 1909 por Arthur Waite (1857-1942) e Pamela Colman Smith (1878- 1951). Este baralho é um dos mais recorrentes na área do tarô por trazer imagens relacionadas aos significados das cartas, o que facilita a compreensão e, consequentemente, a difusão do objeto. O aspecto de alegria envolve esse naipe no baralho. A Infanta era a filha favorita de Felipe IV, reconhecida como uma menina bonita, dócil e alegre, em suas cartas particulares o rei se referia a ela como *mi alegría*.

Copas está relacionado às características demarcadas pela água. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant comentam, no Dicionário de Símbolos:

> Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O mem (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é a mãe e matriz de (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e o deve ser, em consequência, considerada como uma hierofania (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2002. P 16)

O âmbito maternal da água é repetido em diversas outras culturas e lembrada através do líquido amniótico da gestação. A água do naipe de copas evoca grande

parte dos comparativos trazidos aqui: a ilusão e o reflexo do espelho, a circularidade, o quesito familiar, a união, a miragem e a mirada.

Na imagem trazida para a Figura 3, temos a representação de uma família nuclear (um homem, uma mulher e seus filhos) que apresentam-se de costas para os observadores. Eles distraem-se observando um arco-íris que resplandece com diversas taças, signo do naipe em questão.

Figura 3: Dez de Copas. Ilustração de Pamela Colman Smith. Idealizada por Arthur Waite. 1909. Impressão sobre papel cartão. Parte de “Rider-Waite-Smith Tarot” (78 cartas). 12 cm x 7 cm
Foto realizada pela autora

A casa na qual essa família habita aparece na paisagem, ao fundo, tendo um rio fluindo ao seu lado. Toda a cena é bastante bucólica: uma pequena casa no campo, em comunhão com algumas árvores, um rio, o grande céu. A família está em harmonia consigo e com os seus arredores, como é comentado também por Kim Krans.

As cores e luzes vindas do arco-íris avivam a imaginação e a idealização do que está por vir para este grupo de pessoas. A felicidade emana da cena, é um momento de comemoração na qual o casal abraça-se e as crianças dançam e giram entre si.

É o final feliz das histórias infantis, a conclusão favorável para os protagonistas. Um encerramento de ciclo.

Ainda na noção de ciclo, tanto na carta de Pamela Colman Smith quanto na de Kim Krans há uma disposição circular entre os elementos da cena. Smith dispõe a casa, o rio e os dois pares de pessoas de uma forma que eles tracem um círculo entre si se vistos de cima. Já Krans traz uma circularidade mais proeminente, com os copos emanando raios coloridos entre si, fazendo uma teia no meio do trajeto.
Esta disposição não é novidade para o campo da arte, que pode observar a mesma elaboração de cena no quadro *Las Meninas*, que tem a Princesa Margarida emaranhada em sua teia de trajetos de olhares dos personagens em cena.

O debate acerca desta obra é extenso, especialmente no que se refere à sua construção de cena, que torna-se um elemento de análise particularmente prolífico neste caso. Para aproximar este trabalho desta obra tão complexa, trago as palavras de Foucault: “O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado.” (FOUCAULT, 1999).

A tradução de Salma Tannus Muchail presenteia-nos com o lançar do olhar, como o lançar de uma linha ao mar, como uma isca a ser mordida pelo observador, como a teia já mencionada no Dez de Copas de Kim Krans. Tal qual os copos desenhados por esta artista, os personagens de Velázquez repetem a mesma ação: o lançar de olhares, comentado por Foucault, e os fios invisíveis que traçam estes vislumbres atam os membros desta corte uns aos outros.

A própria disposição dessas pessoas evoca outro aspecto trazido por Kim Krans: a circularidade. Por mais enigmática que seja a posição da figura parada ao fundo, que atrai nosso olhar pelas leis da perspectiva, ele faz parte da elaboração circular composta por Margarida e sua corte, acompanhada das figuras na posição do observador, que são o Rei e a Rainha mostrados no espelho, seguidos de Velázquez, que os observa, e que por consequência é acompanhado do espelho ao fundo, que encerra o círculo que vê em Margarida seu eixo.

O rei e a rainha têm o privilégio de participar duplamente da roda, através de sua presença física, estimada como o ponto do observador, e através de seu reflexo ao fundo da obra. Todos os participantes têm acesso aos olhares uns dos outros, e nós, os observadores, fazemos parte desta troca.

Além disso, a particularidade da presença ilustre de um reflexo na obra é também englobada pelo naipe de copas e seu elemento, a água, que é aprofundada por Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos*, no qual ele comenta, sobre a capacidade reflexiva dos espelhos: “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 1997. p. 27). O autor ainda traz mitos que atrelam a presença da água àquela do reflexo, citando Narciso como epítome desta relação.

Las Meninas também brinca com a mesma noção oferecida pelo espelho, no qual nós olhamos, mas também somos observados em contrapartida. Foucault comenta sobre este caráter na obra da seguinte forma:

> O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. (FOUCAULT, 1999)

O espaço trazido por Velázquez, o ambiente familiar da realeza, tem também suas conexões com o elemento da água através do aspecto de acolhimento maternal, que é atribuído à água tanto por Bachelard quanto para os autores do Dicionário de Símbolos.

O espaço fechado, cercado de cuidado com a princesa reverbera em muitas camadas, sendo uma delas a da expectativa: a vida da corte levada por Margarida desaguaria num casamento arranjado com seu tio, Imperador Leopoldo I, para manter a linhagem monárquica de ambos os lados através do casamento.

Se olharmos atentamente a menina da esquerda, tem uma bandeja nas mãos e oferece água para a infanta, em uma pequena caneca de barro, que está colocada estrategicamente no centro visual da obra. Há uma hipótese acadêmica de uso terapêutico, pois era comum o uso de água das fontes de Acero de Madrid para tratar disfunções e hemorragias. A pequena sofria de puberdade precoce, um quadro

sindrômico que em estados graves ocasiona outras doenças acarretando a morte prematura; o que veio a acontecer, pois, Margarida Teresa da Áustria faleceu aos 22 anos (NABAIS, 2007).

O matrimônio é associado à água, em oposição ao patrimônio, relacionado à terra. Nesta camada também está a principal leitura do Dez de Copas: alegria voltada à família, os enlaces familiares. Tornando o olhar mais uma vez para a criança atada na teia dos olhares, há uma vida drasticamente orientada para o matrimônio, para a criação e a manutenção da família real.

A palavra-chave para os elos aqui trazidos é a projeção. A projeção da imagem – num âmbito literal – do rei e da rainha no espelho; a projeção para a manutenção da monarquia hispânica que recai sobre a princesa; a projeção do próprio observador, que é convidado a habitar a obra ao ver o caráter de fotografia instantânea que esta pintura carrega (SNYDER, 1985).

CONCLUSÃO

As complexidades nas quais o quadro *Las Meninas* está envolvido são inúmeras, sendo revisitado constantemente mesmo no século XXI. Suas construções de entido transcendem a aplicação de ferramentas convencionais oferecidas por somente um campo de estudo, fazendo desta obra uma grande beneficiária de uma observação multifocal.

A proposição de uma nova lente estabelecida pelo tarô ao longo deste trabalho visa favorecer um diálogo sobre arte – e também sobre tarô – de uma forma que ambas as áreas se enriqueçam em debates no processo.

De nenhum modo o significado da carta dez de copas pode conter totalmente o da obra de Velázquez (e vice-versa), mas os paralelos e aproximações que já habitam nas duas imagens podem ser pontuados.

Conforme já mencionado, os caminhos seguidos pela arte e pelo tarô se encontram em algumas ocasiões, sendo rotas paralelas na maioria das vezes, e cabe à pesquisa encarregar-se de descobrir quais são as pontes que podem ser lançadas para unir estas duas estradas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos.** 1ª edição. Editora Martins Fontes: São Paulo. 1999

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de s**ímbolos. 17ª edição. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 2002.

FARLEY, Helen. **A cultural history of tarot**: From entertainment to esotericism. 1ª Edição. Editora I.B. Tauris: Nova Iorque. 2009.

FOUCAULT, Michel. **Las Meninas**. In: As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NABAIS, João-Maria. A Arte do Retrato n'As Meninas de Velásquez. **Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património**, Porto 2007, Série I, vol. V-VI, pp. 363-389. Disponível em: <https://tv.up.pt/uploads/attachment/file/317/A_Arte_do_Retrato_As_Meninas_de_Velasquez.pdf>. Acesso em 16 set 2020.
NAIFF, Nei. **Curso completo de tarô**. 1ª edição. Editora Best Seller. Rio de Janeiro. 2015.

NERDWRITER1. **Las Meninas:** Is this the best painting in history?. Youtube. Envio em 20 jan 2016. Disponível em <https://youtu.be/WKRKrpz09Fk>.
Acesso em 04 set 2020.

SNYDER, Joel. **Las Meninas and the mirror of the prince.** University of Chicago Press. Critical Inquiry, Vol. 11, No. 4 (Jun., 1985), pp. 539-572
Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1343417>. Acesso em 09 set 2020

WAITE, A. E. **O tarô ilustrado de Waite**. 1999. Editora Kuarup. Porto Alegre, RS.

CINEMA, PATRIMÔNIO E ARTE: EXPERIÊNCIAS REMOTAS INTERDISCIPLINARES NO ENSINO DE ARQUITETURA E URBANISMO

CINEMA, HERITAGE AND ART: REMOTE INTERDISCIPLINARY EXPERIENCES IN THE TEACHING OF ARCHITECTURE AND URBANISM

NATÁLIA DOS SANTOS TORALLES BRAGA
PROGRAU-UFPel / nataliatsbraga@gmail.com

FRANCIELE FRAGA PEREIRA
PROGRAU-UFPel / franfragap@gmail.com

ALINE MONTAGNA DA SILVEIRA
NEAB-FAUrb-UFPel / alinemontagna@yahoo.com.br

RESUMO: Em tempos onde o distanciamento físico social imposto pela pandemia de Covid-19 impossibilitou as tradicionais reuniões presenciais do Grupo de Estudos realizadas pelo Núcleo de Estudos de Arquitetura Brasileira (NEAB), foram traçadas novas estratégias com o intuito de dar continuidade a essas atividades de ensino. A solução encontrada para esse grupo autogerido por alunos, professores e egressos foram as atividades remotas. Após várias reuniões nas quais foram debatidos conteúdos textuais e apresentados trabalhos, o quinto módulo de encontros se debruçou acerca da análise de produções cinematográficas. Foram selecionadas seis obras com formatos diversificados como enfoque para as discussões dos encontros, que se propôs a mesclar cinema, patrimônio e arte no ensino de Arquitetura e Urbanismo. A característica interdisciplinar adotada para o estudo do patrimônio cultural, nesse espaço virtual de troca de saberes, foi analisada neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura e Urbanismo. Patrimônio Cultural. Cinema. Ensino. Pelotas.

***ABSTRACT**:* In the period when social physical distance imposed by the Covid-19 pandemic prevents the traditional present meetings of the Study Group promoted by the Núcleo de Estudos de Arquitetura Brasileira – NEAB, new strategies were chosen in order to continue these teaching activities. Carrying out remote activities was the solution found for this group managed by students, teachers and alumni. After some meetings in which textual content was discussed and their research presented, the fifth module of the meetings focused on the analysis of cinematographic productions. Six cinematographic works with different formats were selected as the focus of the meetings' discussions, which proposed to join cinema, heritage and art in the teaching of Architecture and Urbanism. The interdisciplinary character adopted for the study of cultural heritage, in this virtual space of knowledge exchange, was analyzed in this study.

KEYWORDS: Architecture and Urbanism. Cultural Heritage. Cinema. Teaching. Pelotas.

INTRODUÇÃO

A temática do patrimônio cultural tem sido estudada por profissionais de diversos campos do conhecimento, fazendo emergir o seu caráter interdisciplinar. Essa crescente interpretação e colaboração entre diversas áreas afins têm enriquecido cada vez mais os debates acerca desse tema. As questões sobre a preservação do patrimônio cultural têm adquirido relevância ao passo que se verifica o envelhecimento das cidades brasileiras e a sua crescente necessidade de adequação aos hábitos de vida contemporânea (RETTO JÚNIOR; KÜHL, 2019).

No intuito de explorar um pouco mais sobre essa vasta temática foi criado o Grupo de Estudos *Ler e Interpretar o Patrimônio Cultural*, vinculado ao Núcleo de Estudos de Arquitetura Brasileira (NEAB) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

A atividade propõe um espaço para debates e trocas de aprendizado entre seus integrantes, abordando temáticas que perpassam o campo do patrimônio cultural. O grupo de estudos instiga reflexões que abrangem a ampliação do conceito de patrimônio cultural, as discussões recentes sobre paisagem cultural e sobre intervenções no patrimônio edificado. As atividades propostas pelo grupo visam contribuir para uma melhor formação teórica e conceitual dos seus participantes e buscam propiciar uma opção para que os estudantes realizem atividades complementares durante sua formação no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo (COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 2016).

No ano de 2020, a proposta retomou algumas iniciativas já antes praticadas pelos integrantes do NEAB nos anos de 2014 e 2019. O grupo de estudos foi planejado para que as reuniões fossem realizadas na sede da FAUrb/UFPel, mas as atividades acabaram sendo implementadas com uma característica significativamente diferente. Em função das circunstâncias atuais de isolamento social, os encontros não poderiam mais ser presenciais.

O grupo de estudos passou por um processo de reformulação, e os participantes tiveram que recorrer às novas tecnologias para a sua realização de maneira remota. Essas adaptações possibilitaram a realização de encontros virtuais e inseriram novas abordagens, além dos módulos tradicionais de leitura de referenciais teóricos. Essas novas propostas incluíram conteúdos cinematográficos como curtas, longas-metragens e documentários que tivessem como mote o patrimônio cultural, ou que pudessem iniciar uma discussão que instigasse a produção coletiva de conhecimento sobre o campo da preservação patrimonial.

Este trabalho aborda como essa interdisciplinaridade acerca dos temas do patrimônio

cultural, arte, cinema e Pelotas perpassa fortemente esse módulo de encontros do grupo de estudos. Propõe ainda uma reflexão sobre o quanto essa interlocução, um tanto quanto inesperada, foi permeada por novas possibilidades e limitações, decorrentes do distanciamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19.

O GRUPO DE ESTUDOS

As reuniões do grupo, em sua modalidade remota, iniciaram em 8 de abril de 2020 e, desde então, os encontros têm sido realizados com frequência semanal. A temática central da atividade pauta-se no entendimento do patrimônio cultural, mas permite que o grupo organize as reuniões por assuntos temáticos que perpassam o campo, ampliando as possibilidades de olhares interdisciplinares. Dessa forma, até setembro de 2020 já foram trabalhados 6 módulos temáticos: 1 e 2) leituras e discussões de textos de fundamentação teórica contemporânea e iconografia; 3) apresentações prévias de Exames de Qualificação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU); 4) apresentações de Trabalhos Finais de Graduação (TFG) da FAUrb/UFPel; 5) análise de obras cinematográficas que possibilitem uma discussão a respeito da temática do patrimônio; 6) leituras sobre morfologia urbana e tipologia de edificações.

Algumas reuniões necessitam de estudos prévios, seja para a leitura dos textos, para a montagem da apresentação dos projetos de qualificação e dos trabalhos finais de graduação, ou para assistir as obras cinematográficas propostas. Essas discussões necessitam de um mediador, que é um participante do grupo que se voluntaria para tal função. Essa pessoa se preocupa em fomentar os debates na reunião e buscar informações complementares quando pertinentes ao tema.

O grupo é formado por alunos de graduação e pós-graduação da FAUrb-UFPel, egressos e professores. Todos os integrantes participam da organização dos encontros e, dessa maneira, contribuem para a seleção das temáticas de debate e dos materiais de apoio, além de auxiliarem na mediação e nos registros dos debates.

O objetivo do grupo de estudos neste quinto módulo foi diversificar as abordagens pedagógicas de aproximação do campo de conhecimento do patrimônio cultural. Além da temática central da atividade, essa abordagem propiciou debates sobre arte, cinema, patrimônio, arquitetura e urbanismo. A escolha das obras discutidas nas reuniões baseou-se na disponibilidade de acesso. Alguns materiais selecionados não se encontravam disponíveis, por isso, optou-se por obras de livre acesso através da plataforma YouTube.

O CINEMA COMO MATERIAL DE ESTUDO

O cinema, por ser considerado um produto cultural, teve pouco reconhecimento por parte dos intelectuais por muito tempo e demorou um longo período de sessenta anos para ser aprovado como disciplina no ensino superior na França, país de origem dessa arte (TOMAIM, 2011). No Brasil, essas mudanças ocorreram, principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980, período no qual os historiadores passaram a observar o cinema como objeto de interesse (SCHVARZMAN, 2007)

Dutra (2000) fez algumas observações em relação ao aumento de estudos a respeito do cinema e à ampliação do interesse em utilizar filmes como método de análise. Uma dessas observações, apontada pelo autor, é que o cinema prestou atenção à história muito antes do que essa a ele, exemplificando essa afirmação com os filmes que buscaram na história argumentos para as suas próprias histórias.

A discussão é tão complexa, que um dos historiadores da área, Robert Rosenstone, apontou os filmes como produções que dialogam tanto com a sociedade na qual foram produzidos que, muitas vezes, são capazes de escrever a história (DIAS *apud* ROSENSTONE, 2015).

Partindo da importância dos conteúdos cinematográficos como objetos de estudo, a partir dessa pesquisa prévia foram selecionadas algumas obras para serem inseridas nas discussões do grupo de estudos.

AS OBRAS SELECIONADAS

Foram selecionados um curta, dois longas-metragens e três documentários. São eles: *Os Óculos do Vovô* (1913), Ângela (1951), *Narradores de Javé* (2003), *Olhares sobre Pelotas - A sociedade do Charque* (2018); *Olhares sobre Pelotas – Praça Coronel Pedro Osório* (2015); e *Olhares sobre Pelotas – Culturas e Tradições da Princesa do Sul* (2019).

No dia 06 de agosto de 2020 aconteceu a primeira reunião, na qual o cinema foi utilizado como instrumento de análise no campo do patrimônio cultural. Neste encontro, foi discutida a história da sétima arte na cidade de Pelotas e foi analisada a obra *Os Óculos do Vovô*, de 1913. Para muitos, esse filme é considerado a obra de ficção mais antiga do Brasil com imagens preservadas (LANGIE, 2013). O material ficou décadas desaparecido e apenas alguns fragmentos foram recuperados e destinados à Cinemateca Brasileira em São Paulo para restauração (SANTOS e CALDAS, 1995).

A obra é um curta-metragem mudo, com 4 minutos e 34 segundos de duração (originalmente possuía 15 minutos de duração), e possui como enredo a história de

um garoto que pinta os óculos do avô enquanto este está adormecido. Ao acordar, o avô acredita estar cego. As cenas foram filmadas em Pelotas: uma parte teve como pano de fundo o Parque Souza Soares (parque que não existe mais, localizado originalmente no bairro Fragata) e outra parte do filme uma edificação localizada na rua Marechal Deodoro nº 459, local onde estavam instalados os estúdios da Guarany.

No dia 13 de agosto de 2020 aconteceu o segundo encontro, no qual foi analisada a obra Ângela, de 1951. Trata-se de um longa-metragem falado, em preto e branco e com 90 minutos de duração. O filme tem como enredo a história de Ângela, interpretada por Eliane Lage, uma jovem que vê seu padrasto perder a casa onde morava com sua família em uma aposta. O desenrolar da história envolve um romance entre ela e o vencedor da aposta, Dinarte, interpretado por Alberto Ruschel. A trama então passa a ser marcada por dramas que a personagem principal enfrenta.

Grande parte das cenas foram filmadas na cidade de Pelotas, mais precisamente na antiga Chácara da Baronesa. Sabe-se que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, responsável pelo longa, procurava por locações para grandes filmagens, mas os motivos que levaram à escolha da antiga Chácara da Baronesa para a realização do filme não são conhecidos (MONTONE, 2018).

A obra *Narradores de Javé* (2003) aborda a temática da preservação do patrimônio imaterial. A cidade de Javé localiza-se em uma área que será inundada para a construção de uma represa. A interrupção das obras só poderia ocorrer se fosse comprovado que Javé era um lugar representativo que justificasse a sua patrimonialização. Os moradores recorrem ao único habitante que sabe escrever na cidade, o antigo funcionário da agência de correios. Cabe a ele escrever a história de Javé para evitar o seu desaparecimento. O filme aborda as múltiplas narrativas sobre essa história, a partir da fala de diferentes interlocutores, cada um deles construindo um registro da cidade a partir da sua trajetória.

Em um segundo momento, com o objetivo de diversificar os conteúdos analisados, foi adotada a temática documentário. O material selecionado foi a série *Olhares sobre Pelotas*, a qual é constituída de três documentários: *A sociedade do charque*; *Praça Coronel Pedro Osório* e Culturas e *Tradições da Princesa do Sul*. As reuniões ocorreram, respectivamente, nos dias 27 de agosto, 03 e 10 de setembro de 2020.

O primeiro documentário, que possui 1 hora e 30 minutos de duração, trata de um apanhado histórico a respeito da fundação e consolidação da cidade de Pelotas, abordando os eventos e problemáticas que marcaram essa formação. A segunda obra da série, com 45 minutos de duração, trata da história da Praça Coronel Pedro Osório e da importância deste espaço para a cidade. E, o último documentário da série, com 2 horas e 12 minutos de duração, permeia a temática das culturas e tradições da cidade.

A LEITURA DO PATRIMÔNIO SOB UMA NOVA PERSPECTIVA, ANÁLISE E DISCUSSÃO DE FILMES

O cinema possibilitou uma importante leitura do campo do patrimônio cultural. A diversidade de obras escolhidas para análise permitiu reflexões sobre a complexidade do campo. Muitas inquietações surgiram e foram compartilhadas pelos participantes. Algumas questões foram respondidas e outras ficaram em aberto.

Em relação aos Óculos do Vovô foi possível perceber como a maior parte dos integrantes desconhecia a trajetória do cinema em Pelotas. Os cenários internos e externos foram o mote para a discussão e reflexão sobre a forma de morar no século XIX. As ambiências permitiram identificar, além da mobília e dos revestimentos internos dos ambientes (escaiolas), costumes da época, como a presença das máquinas de costura nos interiores domésticos. As tomadas externas demonstravam as práticas sociais da época: o uso dos jardins, o transporte por carruagens (com cocheiros), a iluminação pública e, um aspecto interessante no campo da arquitetura e do urbanismo, a paisagem urbana das primeiras décadas do século XX, conforme mostra a Figura 1.

Figura 1: Paisagem urbana representada no filme *Os Óculos do Vovô*.
Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
Código do filme: 001395 Código da imagem: FB_1297_077.

O filme Ângela também foi permeado por discussões do campo do patrimônio, em especial pelos participantes que já conheciam o atual Museu Municipal Parque da Baronesa. Em virtude disso, foi possível constatar alterações nos ambientes internos da edificação, provavelmente decorrentes da adaptação da antiga residência em um museu. Durante este processo de restauração da antiga chácara, parte da edificação foi retirada e o volume principal foi alterado estilisticamente. As mudanças na área externa também foram perceptíveis, como as esquadrias na casa de banho, que podem ser vistas no longa e que, atualmente, não estão mais no local.

Segundo Montone (2018), um dos acessos da edificação possuía duas esculturas como ornamentação, que podem ser vistas em algumas tomadas externas do filme e que não se encontram mais no atual museu, Figura 2 foi possível fazer a identificação das cenas realizadas no interior e nos jardins da casa. Já os demais cenários utilizados no longa, os quais não foram filmados no Museu Municipal Parque da Baronesa, não puderam ser identificados nos debates do grupo de estudos.

Figura 2: Uma das entradas da casa.
Fonte: Cena do filme Ângela (1951). Disponível em: https://youtu.be/xkvVOxd81hI.

Outro ponto discutido no grupo foi a repercussão positiva do filme na época do lançamento, tornando-se uma obra premiada no Brasil. Os atores Ruth de Souza e Luciano Salce receberam os prêmios de melhor atriz secundária e melhor ator secundário nas premiações Governador do Estado de São Paulo de 1952 e Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos de 1952 (SILVA NETO, 2002). Uma outra questão importante levantada na discussão a respeito do longa foi sobre a empresa responsável pela produção do filme. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em seus cinco anos de atividade (de 1949 a 1954) produziu, além de documentários e curtas, 18 longas-metragens de diferentes gêneros, da comédia ao drama (LOPEZ, 1998).

Na análise da obra *Narradores de Javé*, a discussão perpassou duas questões principais: a remoção de moradores em regiões de inundações de represas, traçando uma relação com o caso de Itá em Santa Catarina, e o patrimônio imaterial presente nas narrativas sobre as histórias de Javé. Já as três partes do documentário *Olhares sobre Pelotas* buscaram aproximar as temáticas do patrimônio com a história da cidade de Pelotas.

CONSIDERAÇÕES

O espaço de troca e discussão a respeito da temática do patrimônio cultural, promovido pelo grupo de estudos, foi adaptado para que fosse possível sua realização de forma remota. Uma das potencialidades dessa nova modalidade foi o interesse dos integrantes do grupo em participar e em acrescentar novos pontos de vista para as discussões. Essa característica pode ser associada à carência por parte dos alunos de atividades acadêmicas, dadas as situações adversas no calendário acadêmico da UFPel, que são consequências causadas pela pandemia de Covid-19.

O grupo de estudos propiciou o envolvimento dos participantes nas discussões que foram propostas, provavelmente pela modalidade escolhida – o cinema. Essa característica pode ser observada através da interação dos participantes nas reuniões. Percebe-se que o grupo de estudos propiciou, de certa forma, um acolhimento durante esse período atípico no qual nos encontramos.

Em contrapartida, o modo remoto não substitui a interação e a troca propiciados pelas atividades presenciais. Além disso, imprevistos relacionados à limitação dos equipamentos, às conexões falhas com a *internet* e ao acesso limitado a um grupo de participantes, evidenciam as limitações dessa proposta. No caso desse módulo específico, obras de interesse para discussão, que geralmente são abertas para exibição pública, não estavam disponíveis para visualização de maneira remota.

A decisão de incluir conteúdos audiovisuais no repertório do grupo de estudos foi assertiva e contribuiu para o enriquecimento das discussões, assumindo um caráter ainda mais interdisciplinar. Esse módulo de encontros demonstrou que para aprender sobre o patrimônio cultural de Pelotas não se depende necessariamente de materiais textuais.

Nesse caso, as obras selecionadas auxiliaram na ampliação das discussões a respeito dessa temática. O estudo a partir de obras cinematográficas pode enriquecer as discussões contemporâneas de patrimônio, ao passo em que essas abordam entendimentos sobre o imaterial, narrativas, em diversas formas e leituras de expressão cultural.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

ÂNGELA. Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1951. 35mm, BP, 2.441m, 24q (90min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xkvVOxd81hI&t=1924s. Acesso em: 28 ago. 2020.

COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. *[S. l.]*: FAUrb - UFPel, 2016. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/faurb/projeto-pedagogico/. Acesso em: 14 jul. 2020.

DIAS, Rodrigo Francisco. A Nova Edição De "Cinema e História do Brasil". Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v.12, ano XII, n.1, jan./jun. 2015.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade das imagens à historicidade do cinema. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. São Paulo, n. 21, nov. 2000

LANGIE, Cíntia. Francisco Santos 100 anos depois. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**. Pelotas, v.web, p.1-5, 2013

LOPEZ, Ana M. The São Paulo Connection: The Companhia Cinematográfica Vera Cruz and O Cangaceiro. **Nuevo texto crítico**, Año XI, Número 21/22, Enero-Diciembre 1998, pp. 127-154

MONTONE, Annelise Costa. **Memórias de uma forma de morar**: a Chácara da Baronesa, Pelotas, RS, BR. (1863-1985). Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé. [S. l.: s. n.] Drama (100min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyihYs8&t=6s. Acesso em: 28 ago. 2020.

OLHARES SOBRE PELOTAS - A SOCIEDADE DO CHARQUE. Direção: Leonardo Tajes Ferreira. [S. l.: s. n.]. Documentário (90min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LuSDyg964LY. Acesso em: 28 ago. 2020.

OLHARES SOBRE PELOTAS - CULTURAS E TRADIÇÕES DA PRINCESA DO SUL. Direção: Leonardo Tajes Ferreira. [S. l.: s. n.]. Documentário (132min). Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=PiVSHcyqMs0&t=3111s. Acesso em: 28 ago. 2020.

OLHARES SOBRE PELOTAS - PRAÇA CEL. PEDRO OSÓRIO. Direção: Leonardo Tajes Ferreira. [S. l.: s. n.]. Documentário (45min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0exLrg0CQQ4. Acesso em: 28 ago. 2020.

OS ÓCULOS DO VOVÔ. Direção: Francisco Santos. Guarany Fábrica de Fitas Cinematográficas, 1913. Original: 35mm, BP, 124m, 16q (15 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A7byQu967ww. Acesso em: 28 ago. 2020.

RETTO JÚNIOR, Adalberto da Silva; KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **O papel do patrimônio arquitetônico no projeto da cidade contemporânea**. 1 ed. ed. Bauru: ANAP, 2019. *E-book*. Disponível em: http://www.fna.org.br/wp-content/uploads/2019/06/o_papel_do_patrimonio_arquitetonico_no_projeto_da_cidade_contemporanea___adalberto_da_silva_retto_junior_e_beatriz_mugayar_kuhl_autores.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos; CALDAS, Pedro Henrique. **Francisco Santos**: pioneiro do cinema no Brasil. Pelotas: Edições Semeador, 1995.

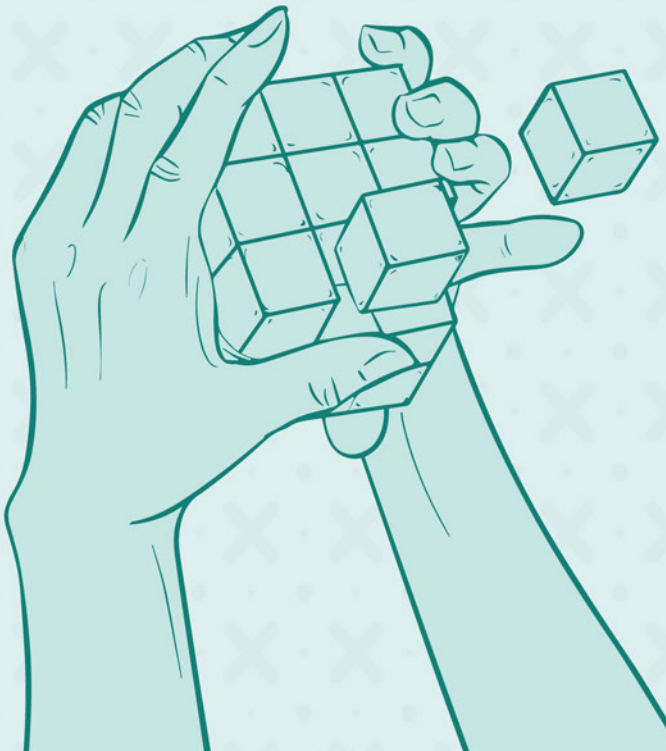
SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Cadernos de Ciências Humanas**. Especiaria. v.10, n.17, p.15-40 jan./jun. 2007.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: longa-metragem. São Paulo: Editora Futuro Mundo, 2002

TOMAIM, Cássio dos Santos. Os estudos de cinema no Rio Grande do Sul: trajetórias e desafios. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v.18, n.1, p.55-71, jan./abr. 201

Repensar o hegemônico na educação: estudos em arte, práticas emancipatórias e metodologias transformadoras na arte.

Este espaço abrange trabalhos com foco em novas e/ou diferentes práticas educacionais e metodológicas das artes, em espaços formais e não-formais de ensino. Também abriga pesquisas em torno da docência e suas relações com a prática de formação continuada, o desenvolvimento de metodologias participativas, projetos de arte-educação, a relação do ambiente escolar à comunidade, bem como o desenvolvimento de pedagogias e epistemologias críticas. Contemplam-se aqui também práticas e experiências com projetos de ensino e extensão que pautem processos educacionais em artes.



GT 2 - Repensar o hegemônico na educação: estudos em arte, práticas emancipatórias e metodologias transformadoras na arte.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
CAMINHOS DA PESQUISA EM ARTES: REFLEXÕES SOBRE PEDAGOGIA PERFORMATIVA	CAROLINA POHLMANN DE OLIVEIRA; CARMEN ANITA HOFFMANN	Resumo Expandido	**74-79**
PROFESSOR ARTISTA: CONFLUÊNCIAS ENTRE PROCESSO ARTÍSTICO E	MARIAN SERRÃO BARROS; LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA	Trabalho Completo	**80-90**
PROPOSTA LUDOPOÉTICA PARA UMA EDUCAÇÃO PÓS-DIGITAL: CORPO, PRESENÇA E AFETO EM TEMPOS DE	PAULA MASTROBERTI	Trabalho Completo	**91-103**
DANÇA E FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UMA PESQUISA EM ANDAMENTO	REBECA PEREIRA SAN MARTINS	Resumo Expandido	**104-108**

CAMINHOS DA PESQUISA EM ARTES: REFLEXÕES SOBRE PEDAGOGIA PERFORMATIVA

CAROLINA POHLMANN DE OLIVEIRA
Universidade Federal de Pelotas / carolinapohlmann@gmail.com

CARMEN ANITA HOFFMANN
Universidade Federal de Pelotas / carminhalese@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente estudo intitulado “Caminhos da pesquisa em Artes: reflexões sobre pedagogia performativa” está sendo desenvolvido dentro da linha de pesquisa Educação em Artes e Processos de Formação Estética, no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Este é um recorte da minha pesquisa intitulada “Em busca de uma pedagogia performativa: alternativas em Performance e Educação no ensino de Artes na escola”, e tem o objetivo de tecer considerações sobre a minha metodologia de pesquisa.

O trabalho, ainda em sua etapa inicial, parte do referencial teórico do campo de Pesquisa e Estudos de Performance e Educação e propõe uma abordagem de alguns conceitos. Para construção de uma noção do conceito de “pedagogia performativa”, dentro desta pesquisa, analisarei depoimentos de professores/as de Artes de escolas públicas de Ensino Fundamental nas cidades de Porto Alegre e Pelotas, no Rio Grande do Sul, a partir de entrevistas qualitativas semiestruturadas.

A escolha pelas questões dos “caminhos de pesquisa”, descrita no título deste resumo, problematiza um dos temas fundamentais desta pesquisa: a investigação de poéticas educacionais (PINEAU, 2010) do componente curricular “Artes”, na educação básica. Um dos pontos da pedagogia performativa que serão investigados na pesquisa é: o que ficou inscrito nos corpos de educadores/as e educandos/as em seus processos escolarização?

Em busca do conhecimento das poéticas educacionais no contexto escolar, selecionarei conceitos teóricos, que considero como os mais importantes, como “corpo na e como sala de aula” (HAMERA, 2002), “professor-performer” e “estudante-performer” (ICLE; BONATTO, 2017), e também “espaço” e “tempo” na escola, para serem analisados a partir dos relatos das experiências docentes.

Segundo Jean Lancri,

> (...) para nosso pesquisador, não se trata de *juntar* prática e teoria – tarefa impossível, salvo para um pesquisador de exceção – mas, antes, de *ligá-las*, em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra. Trata-se, para ele, de refletir sobre as modulações dessa articulação, incumbe-lhe inventar as modalidades de uma ligação que bem poderia não ser só *tensão*, que bem poderia, às vezes, pôr em cena somente o mais sutil dos *desligamentos*. (LANCRI, 2002).

Se, por um lado, o ponto de partida teórico do campo de Performance e Educação compõe a essência das questões das entrevistas qualitativas semiestruturadas que serão realizadas com as/os professoras/es, por outro, é pelo entrecruzamento dos depoimentos dos/as educadores/as com os conceitos do Campo, que articularei a noção de “pedagogia performativa” presente nesta pesquisa.

DISCUSSÃO

Nossa discussão parte da ampliação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei 9394/1996), realizada através da Lei 13.278/2016, na qual as Artes Visuais, a Dança e o Teatro, foram incluídos como obrigatórios no currículo escolar do ensino básico brasileiro, no componente curricular “Artes”. Além destes, a Música já era um componente obrigatório de ensino.

Passados quatro anos, visto que, legalmente, as escolas públicas e as escolas privadas têm cinco anos para se adequar, questiono como está a situação dentro das escolas no atual contexto sócio-político. Se um professor de Artes deve abordar na sua disciplina curricular, dentro da escola, Artes Visuais, Dança, Música, Teatro, poderíamos pensar em uma pedagogia performativa como uma alternativa nas práticas educacionais e nos processos de ensino-aprendizagem em sala de aula?

Para essa questão, propomos como hipótese que a construção de uma noção de ‘pedagogia performativa’ poderia ser uma alternativa para as práticas educativas de Artes na educação básica. Tal proposta aborda a *performance* a partir do campo de pesquisa e Estudos de Performance e Educação, ao qual buscamos ampliar o nosso referencial teórico sobre o tema.

Destacamos que o termo *performance* dentro do nosso contexto de pesquisa não faz referência à qualidade da execução de uma atividade, seja no esporte, ou na performance musical, para citar alguns exemplos. Tampouco pretende-se propor a inclusão da performance como linguagem, no currículo escolar, ou sugerir “propostas” a serem realizadas em sala de aula, mesmo que seja provável que tenhamos alguns

exemplos descritos ao longo da dissertação.

O que interessa como fonte de investigação poética nesta pesquisa, é a busca por uma pedagogia performativa e, sobretudo, as noções de "corpo", de "professor-performer" e de "estudante-performer" e os desdobramentos dessas relações, sob o ponto de vista subjetivo e coletivo, dentro de sala de aula.

Sendo assim, nossa aproximação com a arte da performance (*performance art*) remete às possibilidades e às dificuldades em defini-la, delimitá-la, por sua efemeridade e por sua riqueza de origens, sentidos e concepções. O exercício de pensar os pontos de contato entre Performance e Educação dentro da escola é também uma oportunidade para repensar o espaço escolar e os paradigmas das práticas pedagógicas dentro do ensino de Artes.

Para comentar sobre a minha formação e como me interessei por este tema de pesquisa, mencionarei meu curso de Licenciatura em Teatro (2018, UFRGS), no qual tive aulas com o professor Gilberto Icle. As discussões sobre Performance e Educação trouxeram novos questionamentos sobre o ensino de Artes, desde então. Gilberto Icle é um dos pesquisadores do campo Performance e Educação, que fazem parte do referencial teórico do meu projeto de pesquisa. Tais discussões em sala de aula indicavam uma "posição mediana" (LANCRI, 2002), entre as experiências anteriores e meu caminho em busca das questões da Pesquisa.

Além disso, na minha formação em Bacharelado em Interpretação Teatral (2012, UFRGS), integrei o elenco do espetáculo teatral *Andróginos* (Figura 1), que discutia questões de construções de identidade de gênero. Estudamos João Nery, Judith Butler, Virginie Despentes, entre outros, tendo como referência a performatividade de gênero.

Figura 1. Espetáculo Teatral *Andróginos*. Foto: Michele Bloedow.

Nessa época, tive a oportunidade de fazer um estágio de docência no Centro de Desenvolvimento da Expressão (2009, CDE), em Porto Alegre (Figura 2). Foi uma experiência importante em que comecei a ter contato com Arte-educação e o conceito de “livre-expressão”, dentro de uma perspectiva interdisciplinar.

Figura 2. Turmas de Teatro do CDE.

Além dessa experiência, destaco as aulas que ministrei no Circo Teatro Girassol, em Porto Alegre, para um grupo de crianças e adolescentes (de oito a dezesseis anos), da comunidade do Bairro Bom Jesus, através de um projeto interdisciplinar em que recebiam aulas de Teatro, Dança e Circo (Figura 3). Com este projeto, recebi o “Prêmio Agente Jovem de Cultura”, do Ministério da Cultura do Brasil (2012)

.

Figura 3. Estudantes do Circo Teatro Girassol. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/coordenacaodeartescenicas/7875246184/>

Essas experiências artístico-pedagógicas contribuíram para a importância que atribuo ao ensino interdisciplinar. Deste modo, acredito que a investigação poética em busca de uma pedagogia performativa na escola seja uma fonte de novas perspectivas para o ensino da Arte.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Consideramos que as entrevistas com professores e professoras de Artes, poderão ser um modo de compreender como as relações que tecemos nesta pesquisa se encontram com as práticas pedagógicas de alguns e algumas educadoras e educadores nas escolas.

Além da relevância que percebo em buscar uma pedagogia interdisciplinar para o ensino de Artes dentro da escola, que possua uma abordagem nas áreas de Música, Artes Visuais, Teatro e Dança, ressalto a importância da liberdade nos processos de ensino-aprendizado. Muitas vezes, as experiências artístico-pedagógicas em sala de aula podem nos mobilizar e nos envolver desestabilizando antigos saberes, crenças, preconceitos, que, às vezes, só são evidenciados por um olhar crítico.

Quando nos deparamos com a criação de um Projeto de Lei, como o “Programa Escola sem Partido”, também conhecido como “Lei da mordaça”, evidencia-se a necessidade de lutar pela liberdade de expressão e pensamento, dentro da escola, e contra a censura. Além disso, vivemos num contexto histórico-político-social de um momento em que a Educação e a Cultura no Brasil estão sendo duramente atacadas. Para pensarmos sobre a resistência como um movimento, e também sobre a liberdade dentro da escola, com foco no componente curricular “Artes”, este estudo fará uma investigação sobre o campo da Performance e Educação, com intuito de contribuir com a produção de conhecimento no Campo.

REFERÊNCIAS

HAMERA, Judith. Performance studies: pedagogy, and bodies in/as the classroom. In: **Teaching performance studies**. Southern Illinois University: Board of Trustees, 2002.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica Torres. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para para professores-performers e estudantes-performers. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, abr. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622017000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 21 set. 2020.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto**

zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, p. 17-33. 2002.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: **Educação e Realidade**, 35(2): 89-113, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/14416/8333> Acesso em: 20 set. 2020.

PROFESSOR ARTISTA: CONFLUÊNCIAS ENTRE PROCESSO ARTÍSTICO E DOCÊNCIA

ARTIST TEACHER: CONFLUENCES BETWEEN ARTISTIC PROCESS AND TEACHING

MARIAN SERRÃO BARROS
Universidade do Estado do Amazonas-Ppgla / marianbarros.art@gmail.com

LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA
Universidade do Estado do Amazonas-Ppgla / lpascoa@uea.edu.br

RESUMO: Este artigo apresenta um relato de experiência com projeto artístico e de ensino desenvolvido no *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID – CAPES* do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM, utilizando-se do recurso da *fotografia mobile* para o ensino da técnica. A pesquisa se aprofundou nas experiências artísticas dos alunos e da docente que os orientou, refletindo sobre o fazer artístico enquanto professor e aluno artista buscando uma experiência mais genuína quanto ao uso da arte para reflexão e ensino. A partir desta experiência, os alunos demonstraram uma maior sensibilidade ao analisarem criticamente suas fotografias, refletindo e discutindo sobre suas realidades. Essas trocas propiciam ao espaço educativo e ao docente ser mais do que um repassador de conhecimentos, transformado em um lugar de interação e confluências, onde professor e alunos artistas comunicam suas subjetividades, agregando aos processos criativos de ambos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte-educação. Fotografia. Professor-artista

.

ABSTRACT: This article presents an experience report about a project in art and education developed in the Institutional Program of Scholarships for Initiation to Teaching - PIBID - CAPES of the Course in Visual Arts at the Universidade Federal do Amazonas - UFAM, using the resource of mobile photography for the teaching of the technique. The research investigates the artistic experiences of the students and the teacher who guided them in depth, reflecting on artistic practice as a teacher and as a student artist who seeks a more genuine experience regarding the use of art for reflection and teaching. From this experience, students showed greater sensitivity when they critically analyzed their photographs, reflecting and discussing their realities. These exchanges allow the educational space and the teacher to be more than a means of transferring knowledge, transformed into a place of interaction and confluences, where artists who are teachers and students communicate their subjectivities, adding to their creative processes.

KEYWORDS: Art-education. Photography. Teacher-artist.

INTRODUÇÃO

A experiência ora relatada foi iniciada pela aluna do P*rograma Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID – CAPES* em subprojeto do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. O Programa preconiza que discentes de licenciaturas entrem em contato com a prática docente ainda durante a formação acadêmica, aliando as teorias metodológicas e pedagógicas às práticas de campo nas escolas públicas de ensino básico.

Durante o período de vigência da bolsa do PIBID – de setembro de 2018 a novembro de 2019 –, foram realizadas atividades tais como aulas e oficinas, cuja menção auxilia para melhor contextualização e compreensão do que tem sido desenvolvido com os alunos da Escola Municipal Padre Sebastião Luiz dos S. Puga Barbosa.

O processo de inserção no espaço escolar foi realizado a partir das seguintes etapas: primeiramente foi feita a observação e o acompanhamento do professor de artes em sala de aula. Em sequência, foram elaborados planos de aulas para serem avaliados e discutidos com o professor responsável pela disciplina. Por fim, aconteceu a execução das regências e os apontamentos acerca das atividades realizadas. Alguns dos conteúdos abordados durante a etapa da execução regente foram: A Arte do Grafitte; Leituras de obras de arte e curadoria; Patrimônio, Memória e Cultura; Oficina de Fotografia I com a temática *Identidade e Cultura Local*; Oficina de Fotografia II com a proposta *Reflexões*, ambas culminando em exposições fotográficas com as produções dos alunos. Tais atividades possuíram caráter teórico-prático e foram organizadas em sincronia com a proposta curricular, ou seja, contextualizadas com o tempo, espaço e a realidade dos alunos, como declara Iavelberg, em *Para gostar de aprender arte*:

> contextualizar é situar as criações no tempo e no espaço, considerando o campo de forças políticas, históricas, sociais, geográficas, culturais, presentes na época da realização das obras. O temperamento do artista e sua trajetória pessoal também são fatores indispensáveis para poder reconhecer estilos poéticos. (IAVELBERG, 2003 p.10)

A experiência proposta aos discentes de licenciatura a partir da iniciação à docência, angariada pelo Pibid, propicia ao futuro professor a vivência realística do cotidiano escolar no Brasil. Tal perspectiva contribui para que o licenciando compreenda algumas deficiências na Educação contemporânea, bem como seus desafios para vencê-las durante seu convívio com os integrantes da escola. Assim, o futuro docente é convidado a vivenciar as limitações, contratempos e desafios que cercam a sala de aula, o que os retira, portanto, do papel de *replicador de técnicas*, *teorias e métodos* e os coloca como *educadores-pesquisadores-artistas*.

DISCUSSÃO

Para uma melhor compreensão desta experiência, nos debruçaremos sobre a realização das oficinas de fotografia e sua relação com o processo artístico dos participantes e do meu processo, como docente e artista. Com o contínuo objetivo de ensinar técnicas básicas de fotografia utilizando um recurso acessível e presente na realidade dos alunos, optamos pelo uso do aparelho celular para esta atividade. Propusemos que, por meio das técnicas, os alunos comentassem sobre as questões levantadas nas aulas anteriores, conforme comentado em nossa introdução. Ressaltamos, ainda, que a execução dessa oficina foi feita a partir do ensino de algumas técnicas fotográficas, mas se manteve em constante aproximação deste contexto teórico em direção às experiências dos discentes. Em outras palavras, nossa intenção era a construção discursiva de um conhecimento, não apenas para cumprir as etapas e realizar as atividades, mas, ao unir educação e arte, expor possibilidades reflexivas de autoconhecimento na formação de sujeitos criadores, pensadores e experimentadores do fazer artístico. Assim, unimos a tecnologia midiática junto às ânsias e experiências criativas dos discentes, bem como refletido por Bruguera:

> Existe uma diferença fundamental entre educação e arte. A educação é a comunicação de princípios que nos remetem para o coletivo e baseia-se na verdade previamente estabelecida antes da verificação real dos dados. A arte é um espaço que nos conduz a novas negociações de significados que, por vezes, se realizam através do caos ou fazendo frente a uma verdade previamente estabelecida. Mesmo sendo ambas atividades ideológicas, a diferença reside em que a educação possui um objetivo claro na construção de uma determinada identidade que se relaciona com a sua função na sociedade e com as expectativas do indivíduo ou da comunidade. Aquilo que a arte e a educação podem ter em comum pode ser o facto de ambas tentarem convencer as pessoas de algo em que acreditam, sejam factos ou ideias. A exigência da criatividade e do confronto com a 'norma' em educação parecem mais um processo de entretenimento em que os estudantes aprendem como comportar-se e como criar uma estrutura para lidar com ela e, com sorte, como criar um sistema para introduzir e partilhar o seu ponto de vista. A educação providencia um terreno comum para compreender um mundo comum de referências que nos tornam fundamentalmente iguais (a um nível muito básico); em arte pede-se ao indivíduo que entre no mundo do artista e é sua responsabilidade como público encontrar um terreno comum com o artista (e converter-se num seu igual). O meu objetivo como professora de arte é estabelecer a interação e apreciar a dinâmica dos dois pontos de vista (Bruguera, 2006, s.p.).

No decorrer desta oficina, buscamos trabalhar pontos formadores da identidade destes alunos do 9° ano a partir dos espaços por eles habitados: cidade, escola, o bairro e as suas ruas, uma vez que esses locais já fazem parte de seus cotidianos e que a escola está inserida em uma área periférica. Nossa intenção se estruturava na

possibilidade de, através das imagens fotográficas, levá-los a refletir sobre suas óticas e sua relação com o espaço e com a comunidade em que vivem. Como explica Tozzi: (2012, p. 44) “Escolher imagens mais próximas da realidade do estudante possibilita espaços de discussão coletiva, otimizando estudos e análises da produção e do consumo cultural”. Por parte dos alunos, a temática foi abraçada e muito bem aceita, embora tenha havido uma preocupação inicial por acharem que as ruas do bairro não teriam o que fotografar, pois, para eles era desafiador olhar com *outros olhos* os locais que até o momento consideravam comuns, sem beleza e sem relevância.

Assim, a oficina possibilitava o aguçamento e ampliação da perspectiva dos discentes, pois, os levava ao (re)conhecimento de seus espaços e, para além disso, a noção de em que aspectos eles se sentiam pertencentes ou não a estes espaços. A oficina possibilitava, ainda, a identificação por parte dos alunos de quais sentimentos eram experienciados por eles, bem como a origem por detrás dessas concepções e sensações de cada um ao se relacionarem com estes determinados lugares. Deste modo, consideramos que uma das grandes conquistas obtidas através das aulas de fotografia e das discussões possibilitadas a partir delas, foi a transformação do pensamento inicial de banalização de seus espaços de convívio para uma valorização e um olhar mais sensível a estes lugares. Portanto, em conformidade com Barbosa:

> A Arte como uma linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por intermédio de nenhum outro tipo de linguagem, tais como a discursiva e a científica. Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos. (BARBOSA, 2008, p. 21)

Durante esta experiência propomos que os alunos realizassem pesquisas visuais de pinturas, fotografias e esculturas tanto internacionais quanto nacionais e locais. Adensando ainda mais nossa perspectiva, quando cada aluno selecionava determinada obra visual, solicitávamos que fosse feita uma pesquisa sobre o processo de criação desses artistas. Nesta segunda pesquisa era preciso que elencássemos discussões sobre pertencimento e espaço, fazendo com que cada aluno refletisse também sobre como via a escola, o bairro, a cidade e como se enxergavam inseridos ali. Com essas referências, buscamos fornecer subsídios, incentivos e, sobretudo, inspirações para a criação artística fotográfica dos alunos, somada aos gostos, interpretações, sensações e criatividades deles, pois:

> o professor deve conhecer a natureza dos processos de criação dos artistas, propiciando aos estudantes oportunidades de edificar ideias próprias sobre arte, enriquecidas de informações mediadas pelo professor, conforme o fazem os pensadores que refletem sobre a produção social e histórica da arte, como críticos, historiadores ou apreciadores. Cabe a escola reconstruir o espaço social de produção,

> apreciação e reflexão sobre arte, sem deformá-la a moldes escolares. (IAVELBERG,2003 p.12)

Desse modo, procuramos construir uma narrativa estética de experimentação com foco temático na ressignificação dos espaços. Nosso resultado foi uma exposição comportando 88 fotografias, produzidas ao longo das oficinas e do processo artístico de cada aluno. A exposição continha registros fotográficos do bairro e da escola, sentimentos e histórias pessoais registradas a partir de um texto autoral. A (Figura 1), e (Figura 2), por exemplo, apresentam 6 das 88 fotografias selecionadas. Na (Figura 3), temos imagens dos visitantes durante os 3 dias de exposição. As fotografias integrantes do evento refletiam sobre diversos temas escolhidos por cada discente, tais como: violência urbana; desperdício de alimento; poluição do meio ambiente; abandono de animais; pessoas em situação de rua; perseverança; fé; amizade; respeito; e a beleza natural da cidade.

Figura 1. Fotografias participantes da Exposição *Novos Olhares e Perspectivas*. Arquivo pessoal.

Figura 2. Fotografias dos alunos participantes da Exposição *Novos Olhares e Perspectivas.* Arquivo Pessoal

Figura 3. Visitantes na Exposição *Novos Olhares e Perspectivas.* Arquivo Pessoal

Segundo nossa ótica, para o discente do ensino básico essa experiência consiste em não apenas aprender técnicas fotográficas, mas também a expor-se artisticamente, colocando-os no centro de um processo estético. Este processo, por sua vez, possibilita a obtenção de uma voz artística, o domínio da técnica, a autonomia para contar suas vivências, ideias, pensamentos, como queiram fazê-lo. Deste modo, possibilitamos a construção de um aluno-artista, um agente de sua comunidade, artista capaz de dar sentido, reflexão e (re)significado ao mundo em que vive através de sua criação, como declara Freire:

> quer dizer, mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma presença no mundo como o mundo e com os outros (...) Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, a se pensa a si mesmo, que se sabe presença que intervém, que transforma, que fala, que faz, mas também que sonha, contata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe." (FREIRE, 2005.p.20)

Utilizado primeiramente por George Wallis, ainda no século dezenove, o termo artista/professor ainda é objeto de estudo para a compreensão de como se dá essa relação do despertar e vivenciar o *ser artístico* no campo educacional e aplicar o processo artístico na produção de ensino. Mendes declara em seu artigo que:

> à 'prática transcognitiva', cunhada por Graeme Sullivan (2010), que caracteriza as múltiplas formas em que os artistas investigam sobre o 'saber visual'. Essas formas de operar do artista se constroem de maneira situada, complexa e em diversos marcos, camadas e domínios. (MENDES, 2015, p. 22)

Uma vez inserida nesse contexto de produção artística, após esta experiência como docente, pude vivenciar na prática a compreensão do que antes era tido apenas em sua perspectiva teórica. Deste modo, observo que o limiar entre o artista e o professor tornaram-se menos perceptíveis para mim, uma vez que a produção artística norteia todos os aspectos do exercício como docente, refletindo sobre cada etapa da aula: referenciais teóricos, métodos, materiais didáticos, processo de aprendizagem, discussão e o auxiliar na construção dos projetos artísticos de cada aluno. Todos esses

aspectos afetaram de forma definitiva o meu processo como artista e, outrossim, o papel de educadora precisou ser ressignificado. Então, até que ponto criar faz parte do que é ser docente? O que nesta experiência era fruto do *eu artista*? Tais perguntas são como bússolas para o entendimento de nossa experiência, pois, de acordo com Iavelberg:

> na perspectiva piagetiana, o professor deve ser criador se quiser ser professor. Não criador da grande teoria, não criador de infindáveis e vazias verbalizações das quais estão repletos os manuais pedagógicos. Deve ser criador daquilo que eu chamaria de 'oportunidades para descobrir' por que a verdadeira aprendizagem (não a simples aquisição de informação) é um descobrimento, e todo descobrimento é uma recriação de uma realidade interpretada. (IAVELBERG,2003 p.40)

Uma vez que a abordagem com alunos se deu numa temática predominantemente social, investigando de forma crítica os espaços, a identidade, o pertencimento e a cultura local, foram necessárias pesquisas mais aprofundadas desse material para servir de suporte aos processos estéticos dos alunos. Nesse contexto, surgiu em minhas produções fotográficas, de forma sutil, trabalhos mais voltados para o âmbito social, reverberando nas minhas pesquisas acadêmicas e consequentemente nas aulas posteriores. Esta ótica pode ser evidenciada a partir da (Figura 4), (Figura 5) e (Figura 6) da série fotográfica de minha autoria, *Contos Esquecidos*, que foram selecionadas para a exposição *MAO 350 - Protagonismos Visuais*, 2019, exposição cujo objetivo consistia em retratar a essência da cidade de Manaus.

O contato com a temática dos espaços da cidade e, sobretudo, as pesquisas de campo com os alunos, conforme antes relatado, reverberou numa sensibilidade artística ainda maior nas questões sociais e culturais dos espaços por mim frequentados. Meu enfoque artístico, anterior a esta experiência docente, era voltado para as dores, sofrimentos mentais, questões existenciais e psicológicas do ser, mas, após a experiência com os alunos, o âmbito social e o registro de lugares da cidade tornaram-se mais abrangentes. As fotografias abaixo buscam incluir a reflexão sobre o sofrimento de pessoas em situação de rua, como estão inseridas nos espaços sociais, refletir sobre o papel dessas pessoas marginalizadas na paisagem, contrapondo o fundo com ruas e prédios históricos da cidade, amplamente valorizados. As fotografias acompanham uma breve descrição e um poema denominado *Carta ao tempo*.

A série *Contos Esquecidos*, nasceu da percepção da cidade de Manaus para além dos visíveis prédios históricos, dos pontos turísticos e da idealização do ser manauara. Sob esta ótica, a cidade é o seu povo, a cidade é constituída pelas pessoas que nela habitam, ainda que por vezes estes agentes sejam esquecidos, deixados em segundo plano.

Carta ao Tempo

Somos pequenos no meio de toda a poeira da imensidão

Somos gotículas do tempo que se avança sem ressentimentos

Construímos um mundo

Destruímos outro

Vendemos nossa força

Pescamos nossa ceia

Muitos supõem saber o que habita nessas terras

Desconhecem

Os personagens de um conto único

Caminham, vendem, dormem, pescam, choram

Nas ruas descalços, nos teatros suspirando

Nos traços e na pele

A arte se estampa

Quem sabe da aqui há mais quantos anos?

Figura 4. Série *Contos Esquecidos*. Arquivo pessoal

Figura 5. Série *Contos Esquecidos*. Arquivo pessoal.

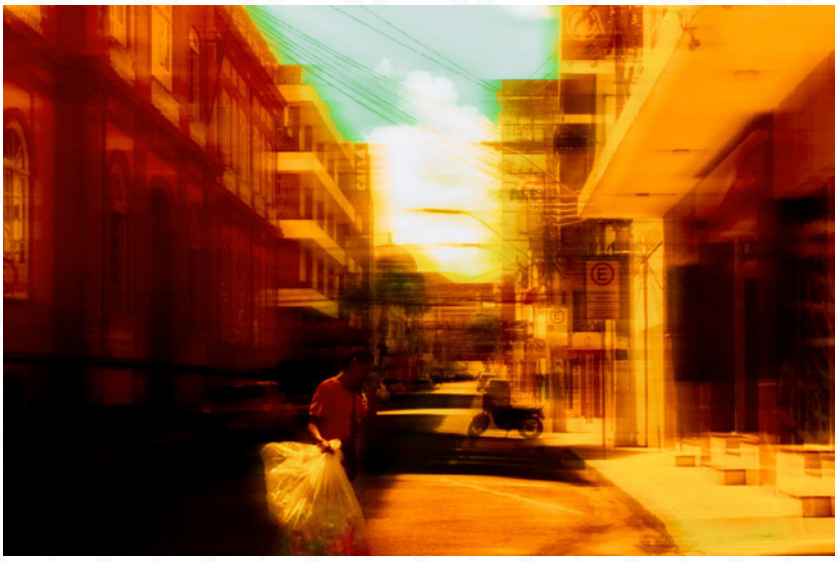


Figura 6. Série *Contos Esquecidos*. Arquivo pessoal.

Assim, torna-se evidente que as discussões com os alunos após as saídas fotográficas, as experiências individuais e coletivas, o impacto de olhar com mais cuidado para as paisagens humanas que encontramos, modificaram o nosso olhar – meu enquanto docente e artista e o olhar dos alunos enquanto artistas e pesquisadores. Nosso olhar, sem que antes este fosse nosso objetivo, reformulou-se, mais aguçado agora para outras possibilidades e contextos que precisam ser abordados por meio da arte, tais como: a presença de menores de idade em situação de rua, a prostituição, o desperdício de alimento, o sofrimento existencial e o uso de drogas. A existência de seres humanos que atuam e transformam a paisagem, sobre suas histórias e importância, foram traduzidas em ideias dadas pelos alunos de como poderiam contribuir e ajudar efetivamente essas pessoas, através de ações sociais como, por

exemplo, a reunião e doação de mantimentos.

Martins (2018), resume a nossa relação de professor e artista como papel fundamental para despertar nos alunos o desejo pela produção e apreciação estética, pois, um professor que não se conecta com as possibilidades artísticas nos diversos campos de sua vida, está desperdiçando as potencialidades da arte:

> Um professor que mantém viva a curiosidade, que gosta de estudar, investigar imagens para sua prática em sala de aula e levar seus alunos ao encontro com a linguagem da arte sem forçar uma construção de sentido "correto" ou único, veste sandálias de professor – pesquisador, envolvendo com a mais fina atenção sua pele pedagógica, dando sustentação para pisar em terras ainda desconhecidas (Martins, 2008, p.133).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da experiência supracitada – desde a inserção das temáticas no âmbito de produções fotográficas por alunos do ensino básico, até reunião de referências artísticas às questões sociais e a seleção do espaço urbano, – houve a inserção da perspectiva da comunidade em relação com a cidade no meu repertório artístico. A experiência docente foi significativa e influenciou diretamente na minha produção e no meu processo como artista, nas minhas reflexões artísticas e na forma de produzir minha arte. Observar o crescimento e produção artística dos alunos da oficina, me fez refletir sobre meus métodos artísticos e acadêmicos, compreendendo que o fazer artístico pode ser simultaneamente pedagógico, transpondo os limites e espaços, pois:

> Se compreendemos a prática artística como uma 'prática transcognitiva' podemos pensar nos contextos educativos e situações pedagógicas como espaços potencialmente artísticos e os espaços artísticos como espaços potencialmente pedagógicos. Tudo isto chama a reconsiderar noções sobre prática, objeto de arte e o papel do artista na sociedade (Ibidem. (MENDEZ, 2015, p. 172)

Sob a ótica aqui exposta podemos afirmar que quando um aluno entra em contato com um professor-artista, o espaço educativo torna-se mais do que um lugar de repasse de conhecimentos, transformando-se em lugar de interação, de troca de experiências, de compartilhamento de vivências. O aluno se torna também um artista e, com o professor-artista, estabelece a comunicação de suas subjetividades, o que agrega nos processos criativos de ambos. Sullivan (2005), denomina como *transcognitvas*, as confluências entre o fazer artístico e o fazer pedagógico, pois o "processo de conhecimento de artes visuais onde as formas, ideias e situações são agentes que

informam a mente e rodeiam o artista durante a sua prática visual artística" (SULLIVAN, 2005, p. 130). Portanto, torna-se fundamental para o profissional arte-educador que a criação estética continue fazendo parte de sua vida, visto que um docente que cria, está mais próximo de seu aluno. Nosso intento ao descrever esta experiência foi o de demonstrar como o processo artístico e a prática pedagógica se confluem em vivências enriquecedoras, ainda que em contextos desafiadores.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor:** razões e paixões do ofício. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte Educação no Brasil**. São Paulo: Série Debates, 1995
BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BRUGUERA, Tania (2006) **Teaching Statement**. Site Oficial da Artista. [Em linha] [Consult. 05-08-2017]. Disponível em URL: http://www.taniabruguera.com/cms/389-0-Teaching+Statement.htm

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 41ª Edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005.
IAVELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte**: sala de aula e formação de professores, Porto Alegre, Art Med 2003

MARTINS, Mirian Celeste & PICOSQUE, G. **Professor: Escavador de Sentidos**. In: Mediação Cultural para Professores Andarilhos da Cultura. São Paulo: Arte Por Escrito – Rizoma Cultural – Content Stuff, 2008.

MÉNDEZ, M. D. R. T. F. **O evento artístico como pedagogia**. Brasília, 2015 Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (Artes na linha de Pesquisa em Educação em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, programa de pós graduação em artes, Brasília, 2015 [Orientador: Professor Dr. Belidson Dias]

SULLIVAN, Graeme. **Art Practice as Research**: Inquiry in Visual Arts. LA: SAGE Publications, 2010.

TOZZI, Juliana Bernardes. **Ler e escolher livros para crianças e jovens**: uma tarefa docente. Leitura: Teoria & Prática, Campinas, v.30, p.43-51, jun. 2012

PROPOSTA LUDOPOÉTICA PARA UMA EDUCAÇÃO PÓS-DIGITAL: CORPO, PRESENÇA E AFETO EM TEMPOS DE PANDEMIA

LUDOPOETICS PROPOSAL TO POST DIGITAL EDUCATION: BODY, PRESENCE, AND AFFECTION IN PANDEMIC TIMES

PAULA MASTROBERTI
UFRGS/Paula.mastroberti@ufrgs.br

RESUMO: Apresento algumas inferências sobre as relações entre corpos e máquinas midiáticas em situação educativa e em espaço-tempo pós-digital, considerando uma proposta *ludopoética*, conceito por mim elaborado e publicado em outros artigos. A partir deste conceito e de outros pressupostos teóricos, proponho uma metodologia em que se estabeleça uma relação educativa lúdica entre os seres humanos e entre estes e as tecnologias, independente da área ou disciplina. Tais pensamentos partem de uma grade teórica que inclui, entre outros, nomes advindos dos estudos culturais midiáticos, da estética pós-digital, da neurociência, psicologia cognitiva, e de um amplo conceito de jogo. Reconheço que, mesmo em tempos de afastamento de corpos em espaço geofísico, a inclusão do *ludus* e da *poiesis* nas metodologias voltadas para enações educativas tornam nossas interações através do uso de tecnologias mais presentes e afetivas.

PALAVRAS-CHAVE: Educação e tecnologias. Corpo, afetividade e presença. Metodologias ludopoéticas. Jogo e poética na educação. Poéticas educacionais.

ABSTRACT: I present some inferences about the relations between bodies and media machines in an educational situation and a postdigital spacetime, considering a ludopoetics proposal, the conception of which I have elaborated and published in other papers. Based on this concept and many theoretical assumptions, I propose a methodology that establishes a playful, educational relationship between human beings and between these and technologies, regardless of the area or discipline. Such thoughts start from a theoretical grid that includes names from media cultural studies, postdigital aesthetics, neuroscience, cognitive psychology, and a broad concept of play, among others. I recognize that, even in times when bodies are distanced in geophysical space, the inclusion of ludus and poiesis in methodologies aimed at educational enlightenments makes our interactions through the use of technologies more present and affective.

KEYWORDS: Education and technologies. Body. Affectiveness and presence. Ludopoetic methodologies. Ludus and poetics in education. Educational poetics.

INTRODUÇÃO

Abordarei, de uma perspectiva teórica, a presença e o afeto dentro do que comumente chamamos de “ensino remoto” ou “educação a distância”. Advinda das Artes Visuais, volto-me, entretanto, para todo e qualquer educador e educando. Os conhecimentos advindos das práticas e pensamentos próprios do campo das artes norteiam, ainda assim, as reflexões que seguem. No momento em que escrevo, nos encontramos em meio à pandemia COVID-19 e o consequente resguardo do convívio social em local geofísico. Nós, educadores, temos atuado através de plataformas digitais, interagindo com nossos estudantes por via de fóruns ou trocas de mensagens ou realizando encontros potencializados por mídias de transmissão de áudio e vídeo. A calamidade demanda uma reflexão urgente sobre os fenômenos da sociocultura imbricados ao uso e desenvolvimento de tecnologias. É evidente a sua relevância para qualquer projeto de inclusão social.

A entrada na era *pós-digital* (SANTAELLA, 2016) aponta para uma realidade sociocultural em que novas formas de convívio se estabelecem entre humanos e máquinas. Passamos, no mínimo, a admitir que somos seres humanos dotados de corpos inevitavelmente acoplados a ferramentas e dispositivos desde a primeira lasca de pedra utilizada como extensão de nossas mãos. É premente, portanto, iniciarmos o debate sobre o futuro de uma educação “remota” ou “a distância” pós-pandêmica. Mas, antes, é preciso revisar alguns conceitos de modo a propor uma nova metodêutica em que o *ludus* e a *poiesis* surjam aglutinados nas enações para o educar.

PREMISSAS

1. Corpo e presença

Bernadete Wegenstein (2010) aponta que o nosso corpo biológico é também um constructo de nossa cultura e ideologias. Ele é concebido “como objeto e como agente da experiência”[1], ou seja, como interface entre sujeito e mundo e como uma consciência de si, ao mesmo tempo. Ao expandi-lo significativamente através de novas ferramentas e de tecnologias, não cessamos de inovar os recursos que ampliam a mente corpórea.

O conceito de “mente corpórea” nos é trazido por Francisco Varela e outros estudiosos da neurociência. Como bem diz a expressão, trata-se do reconhecimento de uma mente indelevelmente associada a um corpo cognitivo em suas enações no mundo

[1] Citação completa em inglês: “The tension between the body as object and as agent of experience, a tension inherent to human life itself, shapes the history of the body from the very start, and impacts how different cultures at different times have framed the experience of embodiment in highly divergent ways.” (WEGENSTEIN. 2010. s/p.)

(VARELA et al, 2001). Por "enação", dizemos todo o fenômeno cognitivo ocorrido em um meio não previamente dado, mas resultante de uma história de interações e de conhecimentos já adquiridos. Os fenômenos decorrentes desse histórico acabarão por interferir nos futuros processos do conhecer.

Se admito que o conhecimento não resulta de uma ação puramente mental, passo a incluir os valores estéticos, associados a um corpo sensorial e afetivo (BAUMGARTEN, 1993), como um fator crucial para desenvolvimento e aprendizagem. Entretanto, ainda que ampliemos o alcance e as habilidades de nossos membros e órgãos através de tecnologias, precisamos lembrar constantemente que elas remetem a um ou mais corpos vivos, não exclusivamente humanos. A exploração dos sentidos do paladar e do olfato ainda se encontram sob investigação; contudo, a visão, a audição, o movimento e o tato já são contemplados por artefatos inteligentes.

A partir da virada para o século XXI, podemos afirmar uma real *mobilidade* tecnológica integrada aos movimentos de nossos corpos. Maior leveza dos materiais e desenvolvimento de microcomponentes delicados, baterias de longa duração, entre outras inovações, como a Internet sem fio ou o Bluetooth, vieram para reduzir o tempo e a distância geofísicos entre nós; esses recursos estão presentes nos dispositivos que hoje acoplamos ou vestimos. Em virtude disso, não apenas as nossas cognições e percepções do mundo foram alteradas, mas também o modo como pensamos o corpo em si e nos relacionamos afetivamente com outros corpos. Nosso mundo tornou-se uma combinação de telas, sensores e espaço geofísico. O registro de imagens estáticas ou móveis tornou-se um hábito que pouco tem a ver com o antigo desejo de guardar lembranças; agora, ele parece estar mais relacionado a uma vontade estética de expressarmos e de comunicarmos um instante já entendido como transitório, vivido por uma identidade igualmente instável e passageira[2].

Será essa nova consciência de si enquanto indivíduo movente, trazida pela nossa relação íntima com as máquinas, que nos impele à necessidade de expressar e de compartilhar impulsivamente um sentimento? De sentir-se perto, mesmo estando em espaço/tempo diverso? De lembrar constantemente ao outro que existimos?

Para as gerações cuja infância foi vivida na companhia de *tamagotchis*[3], nada mais natural do que ter, por estimação e próximo a si, uma máquina inteligente. Nada mais natural do que circular por aí caçando *pokemóns* em caráter *multiplay* enquanto

[2] Sobre isso, temos o estudo em processo *Instagram and the contemporary image*, de Lev Manovich, disponível em seu site http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-imagem Último acesso em 11 de setembro de 2020.

[3] *Tamagotchis* é um pequeno dispositivo criado em 1996 no Japão que emula um animal de estimação com necessidades de atenção, alimentação e carinho.

participam da conversa em outro grupo no Whatsapp. E, por isso, nada menos natural do que ser obrigado a permanecer dobrado sobre si mesmo, preso a uma cadeira, enquanto o professor ou professora expõe conhecimentos sem interagir com seus ouvintes, em sala de aula ou por videoconferência. De que serve a tecnologia, se repetimos os mesmos gestos e posturas de dois séculos atrás? Que tipo de afeto *físico* e *presencial* produzimos entre os corpos envolvidos nesta forma de educar?

O corpo imigrante ou nativo digital apresenta-se hoje multiplicado e distribuído. Trata-se de um corpo ubíquo, porque virtual, emulativo[4] às diferentes ambiências por onde trafega. Tal ubiquidade só se tornou possível mediante o desenvolvimento de tecnologias que permitem a sincronização de corpos e informações localizados em tempo e espaço diversos através de dispositivos interconectados. O fenômeno favorece as enações de mentes corpóreas entre si como componentes de um sistema único, porém atuando em diferentes meios, ao mesmo tempo e no interior de uma ambiência integrada[5].

2. A poética pós-digital

O conceito de *poiesis* será tratado em sua aproximação a Aristóteles (2005), como uma ação artística, expressiva e criativa conjurada a partir de signos éticos e estéticos, de efeito catártico e, portanto, educativo em amplo sentido. Ao especificar a poética no interior dos fenômenos pós-digitais, quero me referir a todas as práticas humanas criativas e expressivas que convivem e utilizam tecnologias eletrônico-digitais de forma pacífica, porém crítica e consciente, nelas influindo valores éticos e estéticos que, combinados, resultam no crescimento intelectual e sensitivo. Uma poética pós-digital envolve o reconhecimento de que antigas dicotomias como “orgânico/máquina”, “digital/analógico”, “virtual/real”, entre outras, não fazem mais sentido (CRAMER, 2015).

Para David M. Berry e Michael Dieter (2015) uma nova estética emerge a partir do momento em que nos habituamos a viver em acoplamento a telas e dispositivos, conectados com eles e, através deles, com a vida e o mundo. Além dos comportamentos de registro e veiculação de imagens nossas, de outros, de objetos do cotidiano e cenários por nós frequentados, nossas percepções de espaço-tempo estão se

[4] Utilizo o adjetivo a partir da ação de *emular*, não restrito ao sentido que o aplica a Informática, para explicar um simulador. *Emular* assume aqui uma conotação comparativa, aproximando-se do *enagir* de Varela, mas não limitado a um único meio de interação autopoiêutica, e sim reunindo e comparando as operações humanas que “realizam” ou “atualizam” diferentes ambiências (ficcionais ou existentes em local geofísico), produzindo novas experiências, sentidos e conhecimentos.

[5] Os termos “sistema”, “componente” e “meio” obedecem aos significados atribuídos por Mateus Esteves-Vasconcellos em sua obra *A nova teoria geral dos sistemas:* dos sistemas autopoiéticos aos sistemas sociais (Vortobooks, 2013), por sua vez, derivadas do estudo da obra de Humberto Maturana e Francisco Varela, *De máquinas e seres vivos:* autopoiese — a organização do vivo (Artes Médicas, 1997).

alterando continuamente: um óculos *rift* hoje pode nos colocar lado a lado com uma artista de renome internacional como Björk[6]; provocar vertigem ao nos colocar à altura de um falcão enquanto ele sobrevoa a floresta amazônica[7]; inserir-nos em um balé recriado a partir de conceitos da Bauhaus[8], e tudo isso sem que o nosso corpo saia do lugar.

A estesia provocada pelos artefatos digitais também repercute no modo como nos sensibilizamos diante de uma aquarela em papel ou como distinguimos uma mesma música disposta em uma *playlist,* ou reproduzida por um disco de vinil. Toda uma cultura estética evocada por instrumentos e mídias anteriores foi vertida para — ou convive com — a linguagem dos dígitos, e por isso hoje podemos assistir a uma película envelhecida do início do século XX na mesma plataforma em que buscamos uma animação 3D.

Ampliamos nossas possibilidades de expressão e de comunicação estéticas através de programas cujos códigos são elaborados, em grande parte, pelos mesmos caracteres alfanuméricos gravados em pedra, papiro ou pergaminho de séculos atrás. Em nossos editores de texto, ainda podemos escrever usando as mesmas fontes utilizadas por tipógrafos para compor as matrizes de impressoras mecânicas; aplicamos em nossas imagens pixeladas efeitos gráficos que reproduzem as texturas e as manchas similares às cerdas de um pincel ou às ranhuras de um celulóide; um teclado eletrônico pode simular da flauta de madeira à voz humana; aparelhos procuram adaptar-se, através de peso e formato, à ergonomia de nossas mãos.

Admitir o convívio de antigas e novas percepções estéticas, significa reconhecer não apenas o esboroamento das fronteiras entre sistemas digital e analógico, entre ambientes geofísicos e os simulados por máquinas; também requer um novo posicionamento ético a partir dessas transmutações que repercutem no comportamento humano e em toda a sociocultura. Se hoje entendemos o corpo como uma mídia e a nossa mente cognitiva como parte de um sistema corpo-sensório, é porque nossa percepção daquilo que constitui nossa identidade de vivo foi igualmente modificada pelos artefatos que nós mesmos criamos para compreender e conhecer os diferentes fenômenos que nos atravessam. Em algumas áreas do design contemporâneo, já não

6 Refiro-me às experiências oferecidas na exibição *Björk Digital*, que trouxe diversas produções midiáticas da cantora islandesa e que itinerou por várias partes do mundo, incluindo o Brasil, tendo lugar no Museu da Imagem e do Som em São Paulo em 2019.

7 Trata-se do projeto *Inside Tumucumaque*, produzido para emulação com óculos rift pela Interactive Media Foundation gGmbH, Filmtank GmbH Design e Artificial Rome em 2018.

8 Falo do Das Totale Tanz Theater idealizado por Walter Gropius, coreografado por Richard Siegel, recriado digitalmente em 2019 pela Interactive Media Foundation & Filmtank. junto a Artificial Rome.

se pode distinguir onde termina a bios e começa a máquina[9]. Tratamos nossos genes como unidades de uma linguagem programática; desenvolvemos inteligências cada vez menos artificiais, com aproveitamento de células e bactérias.

Caminhamos em direção a uma sociedade úmida. O termo "úmido" (*moist*), utilizado pelo artista e pesquisador Roy Ascott (2006) para definir a diluição dos limites que separam mídias ou tecnologias analógicas (*wet media* ou *low-technologies*) e mídias ou tecnologias digitais (*dry media* ou *high-technologies*), pode ser expandido em direção a todos os fenômenos culturais e político-econômicos que subjazem às organizações sociais. Adotá-lo significa adotar uma perspectiva poética que reúne uma discussão ética ao convívio estético com as tecnologias. Significa revisar o modo como acoplamos corpos-biológicos a corpos-artefatos, no interior de uma sociedade desejada como mais justa e inclusiva. Ao invés de persistir acreditando numa axiologia dicotômica que aparta natureza e artifício, será preciso desenvolver sistemas ecológicos biodiversos, biodinâmicos e biotecnológicos, onde máquinas, vivos, não-vivos e até mesmo semi-vivos (ZURR e CATTS, 2006) contribuam para com a conservação, a reprodução e a renovação de todo esse sistema que nos sustenta.

3. Afetividade em tempos pós-digitais

O termo *afeto* diz respeito a um conhecimento obtido por meio das emoções e dos sentimentos que geramos a partir delas. Ele envolve toda a mente corpórea, tem início em reações sensíveis e não são privilégio da espécie humana, mas estão presentes em toda forma de vida (DAMÁSIO, 1999).

Quando nos referimos ao efeito invasivo do universo digital em nossas vidas, é possível que queiramos significar a energia emoafetiva que exaustivamente dispendemos quando conectados por muito tempo às redes sociais ou aos aplicativos de mensagens. O fato é que nosso campo afetivo foi ampliado e não diminuído, pois ele não envolve necessariamente a presença física e síncrona, mas sentimentos gerados a partir de emoções estimuladas através de qualquer meio, em qualquer tempo e lugar. O que temos em termos de novidade sobre a afetividade humana é um novo vocabulário estético para expressá-la.

Polegares e indicadores têm, aos poucos, assumido a construção de paredes, portas e janelas que protegem ou permitem o acesso à privacidade. Em tempos de mobilidade e de umidade pós-digital, carregamos nossos afetos por toda a parte

[9] Como exemplos, trago a jaqueta inteligente desenvolvida pelo Massachusetts Institute Technology e Royal College of Art dos Estados Unidos, em 2015, cujo tecido composto de bactérias regula a umidade e temperatura do corpo; o edifício *Blur Building,* um projeto arquitetônico projetado por Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio, cuja construção foi coordenada por Dirk Hebel and Eric Bunge (Suíça, 2002). Através de finas partículas de água filtrada, a estrutura, feita praticamente de névoa, regula a umidade, a temperatura e o vento; a água que a compõe também pode ser bebida.

e expressamos nossas emoções através de inúmeros recursos: *stickers*, *emojis*, fotografias e imagens criativamente editadas. Essa nova estética emoafetiva surge impregnada, por correspondência, a uma nova ética. Na medida em que as ferramentas tecnológicas são aprimoradas, e passamos a receber mais recursos para controlar o que publicamos, vamos aprendendo a não dizer ou a não mostrar tudo o que nos ocorre, pelo menos não para todo mundo.

A exploração de imagens de crianças e até mesmo de animais de estimação, a divulgação de informações sem verificar a origem, a invasão de mensagens inoportunas, agressivas ou ofensivas, intencionais ou não, ampliam o efeito afetivo antes limitado a mídias de pequeno alcance, ao local geofísico ou a um momento passageiro e em seguida esquecido. Em tempos de corpos e mídias moventes não apenas em ambiências geofísicas e linhas de tempo irreversíveis, mas em ambiências e temporalidades pluriversas emuladas em rede, a expressão e a reação emoafetivas tornam-se igualmente úmidas e ubíquas; falar em afetividade, portanto, implica agora em reconhecer que nossas emoções e nossos sentimentos atravessam novas instâncias.

4. A educação em tempos pós-digitais

Vimos que a relação com as diferentes mídias não é exclusiva, mas aditiva. Ela não é propriamente imersiva, mas *emulativa*. A relação humano-máquina expande-se em direção a todas as operações que potencializam os processos de conhecer e de afetar, reprogramando o espaço-tempo geofísico, a sociocultura, a vida como um todo. Nesse sentido, a ameaça da Covid-19 não impõe um verdadeiro isolamento ou afastamento social, mas dificulta, isso sim, o encontro de corpos em tempo-espaço geofísico compartilhado.

Graças aos diversos dispositivos aos quais nos acoplamos, podemos estar tão ou até mais próximos uns dos outros do que em tempos pré-pandêmicos. Nessa situação em que tardiamente reconhecemos a presença das tecnologias na nutrição ou criação de vínculos, seja no trabalho, seja na amizade ou no amor, sentimos como nunca a dificuldade em lidar com as diferentes interfaces tecnológicas e com a ausência de recursos, sobretudo nas instituições educacionais públicas. A chamada “sociedade em rede”, apregoada não sem certo otimismo por Manuel Castells (2011), apresenta, uma década depois, uma tessitura fragilizada, rompida em diversos pontos, em virtude da ausência de um programa realmente eficiente para inclusão e alfabetização digital.

Na urgência de recuperar um sistema educativo em que salas de aula e laboratórios apresentam-se depauperados, instituímos uma solução “remota”, maquiando as habituais metodologias “presenciais” com recursos, se não desconhecidos, pouco

familiares. Ansiosos por reestabelecer uma "educação normal", enredamo-nos nos trapos do nosso despreparo: a verdade é que somos poucos os capacitados a navegar, ou a surfar (retomando a metáfora do final do século XX) em águas espumosas compostas de bits, píxeis e corpos humanos. Aquela nuvem branca e distante baixou e sua bruma úmida nos envolveu (ASCOTT, 2006). Com ou sem máscaras, não está sendo fácil respirar dentro dela.

Tendo isso em vista, é inviável prosseguir utilizando paradigmas e metodologias pensadas para aplicação em um espaço-tempo único e finito, onde corpos humanos se encontram e se relacionam obedientes à uma organização hierárquica. Não basta simplesmente dispor conteúdos numa plataforma e exigirmos do estudante uma participação pouco emulativa, enrijecida por proposições que acabam por dirigir o pensamento a uma verdade unilateral. Corpos ubíquos e mídias úmidas requerem uma outra metodêutica do educar, independente da área disciplinar, de modo a instaurar um sistema lúdico, ético e estético engajador, instigante e criativo. Para potencializar a presença, será preciso compor uma metodologia inclusiva de corpos-máquinas, acessível em qualquer tempo e lugar.

5. Ludopoética: o jogo e a poética na educação pós-digital

Apresento a aglutinação *ludopoética* como um paradigma de pensamento e de ação, no qual integro a expressão criativa imbuída de valores estéticos e éticos, a uma ambiência virtual[10], digital ou geofísica. O termo latino *ludus* reúne e amplia a semântica da palavra "jogo", referindo-se a todas as práticas interativas de significação simbólica e não destituídas de uma poética própria. Falar em poética associada a jogo significa pensá-la como um sistema lúdico em que importam, em igual medida, a poética generativa (de quem a cria), a poética maquínica (dos meios utilizados) e a poética emulativa (de quem a experencia ou a coloca em funcionamento). O sistema ludopoético surge assim atravessado por diversas operações e agenciamentos em contiguidade, assemelhando-se à experiência pragmática da arte (DEWEY, 2010), porém pensada para quaisquer atividades criativas humanas produtoras de conhecimento.

Educação e jogo partem de um mesmo princípio fundamental: a integração entre sujeitos e suas experiências cognitivas geradas em qualquer espaço-tempo sempre que houver sujeitos engajados e dispostos a entrar em acordo espontâneo quanto às regras de ensinar/aprender. Também a educação possui uma poética própria. Se falo de uma educação em artes de uma perspectiva ludopoética, penso a arte, o jogo e a

[10] Por virtual, entendo toda uma possibilidade de performances, eventos e cenários potencializados em ou por dado meio, natural ou artificial (LEVY, 1999).

educação integradas e indistinguíveis uma da outra, como assunto e como método.

Figura 1. Frame de jogo performático-interativo da estudante Marcela de Carli, metaforizando a rede e conexões humanas na Internet. In: *Avatares Poético-educacionais* para a Disciplina Laboratório de Arte, Ensino e Tecnologia do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2019. Video-documentário completo acessível mediante permissão da autora.

Figura 2. Segmento de fotoperformance alegórica do estudante Nede Losina postada em Fórum no Moodle. In: *Avatares Poético-educacionais* para a Disciplina Laboratório de Arte, Ensino e Tecnologia do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2019. Vídeo-documentário completo acessível mediante permissão da autora.

Figura 3. Jogo RPG de tabuleiro desenvolvido para emulação de propostas educativas em espaço virtual escolar. In: Site do Laboratório de Informática para o Ensino em Artes Visuais, Curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2019. Apresentação da metodologia disponível em: < https://sites.google.com/view/labticartesvisuaisufrgs/rpg-educomunicativo >.

Uma educação ludopoética no interior de ambiências tecnológico-midiáticas deve necessariamente potencializar outras relações espaço-tempo; o lúdico entra como proposta de subversão do local educativo; a poética entra com recursos estéticos e simbólicos, de modo a transfigurar a plataforma mais árida, tornando-a mais afetiva e acolhedora às várias narrativas existenciais.

Figura 4 (a) e (b). Print screens de Tópicos no Moodle para as disciplinas Laboratório de Arte Tecnologia e Ensino do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2019 (a) e Introdução ao Ensino de Artes Visuais, 2020 (b). Propostas de produção textual interativa e poética a partir de leituras teóricas. Arquivos da autora.

Assim, ao reunir educação e arte no interior de uma ambiência ludopoética, quero propor a ressignificação do conhecimento como experiência vivida e como um paradigma estético enriquecedor de nossas produções de subjetividade (GUATTARI, 1992), e não meramente como conteúdo transmitido ou aprendido por meio de procedimentos dirigidos, condutores de um resultado planejado conforme os interesses de quem os

propõe.

Figura 5. Print screen de Pinterest da estudante Andréia Moreira produzido para postagem no Tópico *Recortes do Cotidiano,* na Plataforma Moodle da Disciplina Laboratório de Arte Tecnologia e Ensino do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2019. Disponível em: https://br.pinterest.com/anndreiamoreira/recortes-do-cotidiano/. Data de acesso: 11 de setembro de 2020.

A ambiência ludopoética, seja oferecida em plataforma digital ou local geofísico, ao incluir aqueles que a operam e a emulam em regime de aceitação de suas regras, estimula o pensamento criativo, a curiosidade e o enfrentamento de desafios, qualidades que compõem a gramática do conhecer. Ao agregar às estratégias lúdicas qualidades estéticas e valores éticos, virtualizamos uma experiência poética cujo prazer de aprender supera eventuais dificuldades tecnológicas, plataformas pouco acolhedoras e até mesmo a carência de recursos.

Em tempos de corpos acoplados a tecnologias midiáticas, cuja presença estética se dá mixada a telas, textos e áudios, talvez seja preciso recuperar uma estética schilleriana (SCHILLER,1989), pensando na arte como um lugar possível de encontro entre a racionalidade e a sensibilidade humana, entre máquinas e vivos, através do jogo poético.

POR FIM, A POÉTICA DE EDUCAR PARA UMA POÉTICA PÓS-DIGITAL

As imagens que ilustram este trabalho são registros de experiências metodológicas realizadas em algumas de minhas disciplinas, cujos temas envolvem arte e tecnologia para a educação. Elas mesclam modalidades de presença em espaço-tempo diversos, discursos racionais e imaginários, conceito e prática, teoria e poesia. Podem ser perfeitamente versadas em qualquer situação educativa, utilizando quaisquer recursos semióticos e midiáticos, porque fundamentam-se em proposições abertas, resultantes da interação e do acordo mútuo e afetivo entre os envolvidos.

Neste momento pandêmico, somos atropelados pela oferta súbita de diversos

aplicativos que sobrecarregam a memória e dispersam os agenciamentos de nossos dispositivos. A urgência em retornar às atividades acadêmicas “normais” nos obriga a recuperar o atraso de anos realizando um sem-número de capacitações para o uso de ferramentas cuja utilidade, sobretudo para quem educa em artes, faz pouco sentido. Tudo isso só faz aumentar a nossa ansiedade; antes, necessitaríamos de uma fundamental revisão de nossos papéis de educadores e educandos — e propor uma outra metodêutica do educar.

Enquanto prosseguirmos acreditando que o conhecimento advirá do cumprimento de tarefas mecânicas e impositivas, apoiadas em proposições dicotomizadas; enquanto apresentarmos conhecimentos desvinculados de uma real contextualização com a diversidade sociocultural e tudo o que isso implica; enquanto prosseguirmos atuando como se estivéssemos no interior do cubo rijo e hierárquico da sala de aula, obedientes a uma única linha temporal, de nada resolverão plataformas avançadas, inúmeros recursos e internet banda larga.

Infelizmente, termos como afastamento ou isolamento social só podem ser aplicados quando nos referimos àqueles que, excluídos, não ingressaram, por motivos inúmeros, numa sociedade ora configurada como pós-digital. Aguardo o retorno a uma outra normalidade, em que todos possamos, através do jogo e da poesia, com apoio de políticas públicas interessadas numa educação inclusiva em amplo sentido, reunir e abraçar corpos ubíquos acoplados às suas mídias quase vivas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORACIO e LONGINO. **A poética clássica.** São Paulo: Cultrix, 2005.

ASCOTT, R. **Engineered nature:** art and consciousness in the post-biological era. Bristol (UK): Intellect Books, 2006.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BERRY, D. M. e DIETER, M. **Postdigital aesthetics***:* art, computation and design. London/ New York: Palgrave Macmillan, 2015.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede.** Santa Ifigênia: Paz e Terra, 2011.

CRAMER, F. What is post-digital? In: BERRY, D. M. e DIETER, Michael. **Postdigital aesthetics:** art, computation and design. London/New York: Palgrave Macmillan, 2015, s.p.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência** do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUATTARI, F. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992.

MANOVICH, L. **Instagram and the contemporary image.** Disponível em: http://manovich.

net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image. Último acesso em 11 de setembro de 2020.

MATURANA, H. e VARELA, F. **De máquinas e seres vivos:** autopoiese — a organização do vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MORIN, E. **O método,** vol. 1-6. Porto Alegre: Sulina, 2005.

SANTAELLA, L. **Temas e dilemas do pós-digital.** São Paulo: Paulus, 2016.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem.** São Paulo: Iluminuras, 1989.

VARELA, F. et al. **Mente corpórea:** ciência cognitiva e experiência humana. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

VASCONCELLOS, M. E. **A nova teoria geral dos sistemas***:* dos sistemas autopoiéticos aos sistemas sociais. São Paulo: Vortobooks, 2013.

WEGENSTEIN, B. Body. In: MITCHELL, W. J. T; HANSEN, Mark B. N. **Critical terms for media studies.** Chicago: University of Chicago, 2010, pos. 471 – 689.

ZURR, I. e CATTS, O. Are the semi-living semi-good or semi-evil? In: ASCOTT, R. **Engineered Nature:** art and consciousness in the post-biological era. Bristol (UK): Intellect Books, 2006.

DANÇA E FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

REBECA PEREIRA SAN MARTINS
Universidade Federal de Pelotas – becasanmartins@gmail.com

MARIA DAS GRAÇAS PINTO
Universidade Federal de Pelotas – profgra@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho expõe os caminhos percorridos na pesquisa de mestrado que desenvolvo desde 2019, na linha de Formação de Professores, Ensino, Processos e Práticas Educativas do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Nesta escrita me atentarei em apresentar a temática da investigação, como também, citar os principais pontos que compõem a pesquisa e me deterei na escrita de um deles para esta escrita. No processo investigo busco fazer uma relação entre a formação de professores e a área de conhecimento em que me graduei e atuo, a Dança. Assim escolho aprofundar-me no campo da educação, como forma de construir uma proposta voltada à docência e às questões que emergem do fazer docente e de ser professor de dança.

Considero que para pensarmos sobre a formação de professores é necessário considerarmos o contexto social em que estamos inseridos, como também, a experiência individual que cada pessoa possui, para que assim seja possível repensarmos nossa prática, buscando ultrapassar a visão tradicional da educação e a forma que a mesma, muitas vezes, tem sido conduzida. Esse movimento de olharmos para nossa trajetória é muito significativo, pois proporciona uma revisitação nas nossas ações e percepções de como fomos nos constituindo ao longo da nossa história, o que possibilita a reflexão sobre a prática e constituição enquanto educadores.

Assim, possibilitar que acadêmicos, já atuantes, reflitam sobre sua escolha profissional, sobre seu percurso e as reverberações que os estudos dentro da universidade estabelecem na sua prática é de extrema importância para problematizarmos a existência de um curso superior de Dança.

O interesse em realizar uma pesquisa que busca compreender o fazer docente no campo da dança tem sido motivado pelas minhas próprias experiências e vivências enquanto professora, a qual se deu início antes do meu ingresso na universidade. Este vínculo com a arte/dança, minhas experiências e inquietações me levaram até a escolha do curso de Dança Licenciatura e foi neste período, enquanto discente,

que a identificação maior com a docência começou a surgir e inúmeras questões começaram a manifestar-se com mais força.

É a partir dessas vivências, que fui amadurecendo e me constituindo enquanto professora-artista-pesquisadora. Barbosa menciona que "A tríade professora-artista-pesquisadora parece carregar a premissa de que é impossível separar a docência do fazer artístico e do fazer investigativo" (2009, p. 163) e foi desses conceitos e das inúmeras reflexões que fui descobrindo formas de driblar os desafios que foram se atravessando ao longo da minha formação acadêmica, vivências artísticas e prática docente. Foram as reflexões que se deram ao longo da minha trajetória e por fim na minha graduação que me levaram em busca de compreender esse processo de construção da docência em Dança e dos possíveis caminhos que conduziu esses professores até a procura de um curso superior de Licenciatura em Dança.

DISCUSSÃO

Tendo em vista a temática da pesquisa de mestrado, as discussões teóricas se alicerçam em quatro pontos: Formação de Professores; Ser e Constituir-se professor de Dança; Saberes Docente e Panorama Histórico: curso de Licenciatura em Dança. Ser e Constituir-se professor de Dança é o ponto que destaco para problematizar nesta escrita. -

Ao falarmos sobre a figura do professor de Dança, surgem inúmeras questões e até mesmo estereótipos que foram construídos ao longo do tempo na sociedade que estamos inseridos. Deste modo é importante trazermos questões que abordem essa temática, para que seja possível olharmos para um campo que, ainda, precisa ser repensado e refletido.

Penso na importância de compreendermos de forma breve como iniciou esse processo do ensino, para que possamos refletir sobre essas reverberações nos dias atuais e até mesmo nos avanços e novas discussões que têm sido levantadas sobre o ensino da dança hoje. Sendo assim, me reporto ao final do século XII onde registram-se os primeiros movimentos relacionados à constituição do professor de dança. Neste período as danças populares, as quais aconteciam como forma de manifestações, haviam sido vetadas pela igreja e para que a dança fosse aceita se deu início ao seu processo de ressignificação. Percebe-se então a normatização da dança dividindo-a em dança erudita e dança popular.

Identificam-se os chamados *troubadours* (trovadores), os quais eram artistas que tinham o encargo de divertir a nobreza, apresentando-se nas cortes feudais da época e neste momento começam a ser encarregados de ensiná-los a dançar (PORTINARI,

1989). A partir deste contexto a dança passa por um processo de metrificação, isso ocorre pelo fato das exigências atribuídas para que a mesma pudesse ser reproduzida, tornando-se, também, um marco comportamental de uma determinada classe social, a nobreza (BOURCIER, 2006). Inicia-se o momento que a dança passa a ser codificada por mestres, os quais são contratados pela corte e recebem ordens que estão diretamente ligadas aos gostos dominantes.

Assim, podemos perceber que o surgimento do "professor de dança" estava diretamente ligado com a "[...] dança clássica da corte, com costumes de época e com a dança profissional" (STRAZZACAPPA, 2001, p. 46). Esse papel de mestre/professor começou a ser muito requisitado pela classe dominante, possibilitando um crescimento e até mesmo a consolidação destes profissionais. Isso, também, contribuiu para que a dança codificada se expandisse e invadisse outros territórios, que antes priorizavam suas manifestações de modo mais livre.

Esse processo relacionado à constituição profissional dos mestres/professores do século XII nos faz questionar sobre os professores dos dias atuais. A autora Marques (2011) reflete sobre questões que emergem do ensino e que também fazem parte deste contexto já demarcado por conceitos e definições em relação ao ser professor e o ensino da dança destacando a importância de "repensar todo este sistema de valores e de ideias concebidos desde o século XVIII e que foram incorporados ao pensamento educacional ocidental" (MARQUES, 2011, p. 55).

Percebemos o quanto esse contexto histórico vem arraigado de estereótipos que reverberam de forma marcante nos dias atuais. O ensino do balé clássico, por exemplo, continua sendo idealizado como um ideal "[...] de ensino, de corpo, de mulher e de arte" (MARQUES, 2011, p. 74) estando emergente no pensamento ocidental educacional da área da dança. Isso nos mostra o motivo deste gênero, ainda, ser visto como "a *base* do aprendizado em dança" (MARQUES, 2011, p.74), apesar de já estarmos conseguindo quebrar esse paradigma no momento em que trazemos e discutimos outras formas de condução do ensino e da própria dança.

Sabemos que a constituição dos professores de dança se dá, na maioria das vezes, dentro dos espaços não formais de ensino. São alunos que vivenciam determinada prática durante um longo período de tempo e posteriormente começam a se inserir no mercado de trabalho. Ou seja, o conhecimento técnico é adquirido ao longo da sua formação enquanto bailarino e o conhecimento pedagógico se dá a partir da sua atuação, lembranças advindas dos mestres que passaram por sua trajetória e as experiências vividas no decorrer desse percurso enquanto professor. Neste sentido, Cunha menciona que "o contato e a interação com a prática docente pode gerar conhecimento, sempre que os professores se impliquem em ciclos de reflexão e

diálogo com os problemas da prática" (CUNHA, p. 11, 2013). O conhecimento adquirido pode partir do seu trabalho e vivência enquanto professor, mas para que isso ocorra entende-se que é necessário refletir e dialogar com aquilo que experienciam e com as dificuldades que possam surgir ao longo dessa atuação.

Acredito que a realidade dos professores de dança, em sua maior parte, está muito relacionada com os saberes construídos a partir das experiências vivenciadas. São anos dentro de uma escola de dança, vivendo dança diariamente, fazendo cursos e aulas em outros lugares e passando por diferentes mestres. Larrosa nos traz um ponto muito importante sobre a *experiência*, onde menciona que: "é experiência aquilo que "nos passa", ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação" (p. 25-26, 2002).

A partir da fala do autor, percebe-se que para que aconteça a experiência, não basta vivermos determinado acontecimento, precisamos ser sujeitos abertos, sensíveis e atentos àquilo que nos passa. Em que nos permitimos sentir e refletir sobre, deixando que nos atravesse e traga novas visões e conhecimentos. São esses movimentos que, na maioria das vezes, formam os professores de dança. Temos exemplos de grandes mestres, com um vasto conhecimento técnico e com didáticas que proporcionam um ensino de excelência, onde também, carregam consigo um olhar sensível e atento.

Isabel Marques nos faz refletir um pouco sobre ensino das Artes e no meu ponto de vista nos faz pensar sobre a importância de uma formação específica, seja em Dança ou qualquer outra linguagem Artística. É necessário pensarmos sobre essa atuação dos professores nos diferentes espaços formativos e principalmente em relação aos espaços formais, pois precisamos reforçar a importância da formação docente e problematizar questões emergentes nesses locais de ensino.

É necessário que reconheçamos a importância dessa formação para que haja uma consciência em relação ao fazer e ao ensinar arte/dança, para que o ensino da mesma, de fato, possa contribuir para uma autonomia, desenvolvimento intelectual e sensível do aluno. Não sendo algo constituído por uma concepção modeladora e padronizada do ensino, como relata Almeida (2001). Por isso, abordar a formação do professor, a partir da convergência entre Arte, Educação, docência, caminhos e desafios de tornar-se professor e qualificar-se abre muitas possibilidades.

Precisamos estar convictos sobre o ensino, não somente das artes, mas o ensino como um todo e como um campo de possibilidades para uma construção de saberes que estejam ligadas a diferentes contextos e realidades. Por isso é papel do professor estar em um processo de reflexão e ressignificação da sua prática, para que o ensino

não seja apenas algo superficial, mas que consiga adentrar questões importantes que contemplem a totalidade do aluno, proporcionando uma construção crítica do mundo e de si.

CONSIDERAÇÕES

É, então, a partir dessas reflexões e dos autores que embasam o referencial da minha pesquisa que venho problematizando o ensino e a constituição do professor de dança. Processo, este, de extrema importância, pois elencar questões que ainda estão muito latentes referente ao ensino da dança e principalmente a formação desse professor que está atuando nos espaços formais e não formais de ensino possibilita voltarmos nosso olhar para uma área de conhecimento que, ainda, precisa ser valorizada.

REFERÊNCIAS

BARBOZA, Mônica Borba. **A formação nas licenciaturas em dança das universidades públicas federais gaúchas pela voz das(os) docentes formadoras(es):** O que é que essas(es) “profes” têm?. Pelotas: 2019.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** Ed. 2, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CUNHA, Maria Isabel da. O tema da formação de professores: trajetórias e tendências do campo na pesquisa e na ação. **Competência:** Educação Pesquisa, São Paulo, p. 1-17, 2013.

MARQUES, Isabel. **Ensino da dança hoje:** textos e contextos. Ed. 6, São Paulo: Cortez, 2011.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
STRAZZACAPPA, Márcia. Dançando na chuva...E no chão de cimento. In: FERREIRA, Sueli (org): **O ensino das Artes:** construindo caminhos. Campinas/SP: Papirus, 2001.

NOVOS PARADIGMAS PARA DESDOBRAMENTOS DA CRIAÇÃO POÉTICA INSURGENTE: REFLEXÕES SOBRE PRESENÇA E A APROPRIAÇÃO DE TECNOLOGIAS DIGITAIS EM TEMPOS DE CRISE.

Aqui estão reunidos trabalhos que questionam os processos de criação em arte diante do ambiente virtual e perguntam acerca da adaptabilidade da criação e divulgação de trabalhos para o veículo virtual. Logo, o impacto das novas relações de presença, acesso e distribuição de obras em meio à crise político-econômica e de sistemas elitistas/seletivos nas artes. Aqui também estão contemplados trabalhos que emergiram no meio digital e no momento encontraram novos desdobramentos para criação. Assim como aqueles que tratam de produção de artistas independentes que, em meio a necessidade de novas formulações de existência, também questionaram os sentidos de presença na maneira de produzir seus trabalhos.

GT 03 - Novos paradigmas para desdobramentos da criação poética insurgente: reflexões sobre presença e a apropriação de tecnologias digitais em tempos de crise.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
O PROCESSO HÍBRIDO ENTRE *CRAFTS* E TECNOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	EMERSON MASSOLI; REINILDA MINUZZI	Trabalho Completo	**111-122**
A CONDENSAÇÃO DO CAPITALISMO AUMENTADO E O PENSAMENTO CONTRA-DIGITAL	GASPAR COHEN	Resumo Expandido	**123-128**
O ARITMÓGRAFO: ARQUIVO DIGITAL E BOT NO TWITTER	GUILHERME LEON BERNO DE JESUS; CAMILA MONTEIRO SCHENKEL	Resumo Expandido	**129-133**
FILME DE ARTISTA: UMA PRODUÇÃO POÉTICA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO CINEMA	JESSICA FERNANDES DA PORCIUNCULA; RENATA REQUIÃO	Trabalho Completo	**134-143**
TEATRO E TECNOLOGIA: O AUDIOVISUAL COMO INSTRUMENTO NA PRODUÇÃO DE PRESENÇA	LUCAS RIBEIRO GALHO; BRENDA SENEME GOBBI; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	Trabalho Completo	**144-153**
ARQUIPÉLAGO – COMPARTILHAMENTO ONLINE DE PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE CONTEMPORÂNEA	MUNIR KLAMT SOUZA; LAURA BORSA CATTANI	Resumo Expandido	**154-158**
REVISTA PETELECO: ESPAÇO DIGITAL DE CRIAÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E FRUIÇÃO	RAFAELA BARBOSA RIBEIRO; GABRIELA DA COSTA GOMES; DANIEL YUTA HIGA; NÁDIA DA CRUZ SENNA	Trabalho Completo	**159-168**
DENTRO DAS VESTES: A ROUPA EM PROCESSOS ARTÍSTICOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	VIOLETA ADELITA RIBEIRO SUTILI	Resumo Expandido	**169-173**
TRAVESSIA: DISTANCIAMENTOS E ABISMOS NO AUDIOVISUAL EM DISPOSITIVO MÓVEL	WAGNER DE SOUZA ANTONIO; REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI	Trabalho Completo	**174-184**

O PROCESSO HÍBRIDO ENTRE *CRAFTS* E TECNOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

THE HYBRID PROCESS BETWEEN CRAFTS AND TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY ART

EMERSON MASSOLI
UFSM /e-mail: emersonmassoli@gmail.com

REINILDA MINUZZI
UFSM / e-mail: minuzzireinilda@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta uma conceituação da hibridação entre técnicas de *Crafts* e meios tecnológicos na arte contemporânea e no atual contexto de crise instaurado na sociedade mundial, abordando a definição do termo C*raft;* os aspectos fundamentais deste processo híbrido; e por fim, por meio de uma obra de autoria própria, é exemplificado o que foi discutido no decorrer do artigo. Tem como base teórica os autores Sandra Rey (2012), Edmond Couchot (1993), Gilbert Simondon (2007) e Lucia Santaella (2001); objetivando uma reflexão acerca da articulação de técnicas e meios, manuais e automatizados do processo criativo do artista e do artesão contemporâneo, inter-relacionando os dois sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais. Hibridismo. *Craft.* Tecnologia. *Arts & Crafts*.

ABSTRACT: This article presents a conceptualization of the hybridization between Crafts techniques and technological means in contemporary art and in the current context of crisis in world society, addressing the definition of the term craft; the fundamental aspects of this hybrid process; and finally, through a work of my own authorship, we exemplify what was discussed in the course of the article. In the theoretical basis of this paper are the authors Sandra Rey (2012), Edmond Couchot (1993), Gilbert Simondon (2007) and Lucia Santaella (2001); aiming at a reflection about the articulation of both manual and automated techniques and means relating to the creative process of the artist and the contemporary artisan, interrelating the two subjects.

KEYWORDS: Visual Arts. Hybridism. Craft. Technology. Arts & Crafts.

INTRODUÇÃO

A arte contemporânea atual tem como uma das suas principais características a transdisciplinaridade e, por consequência, o hibridismo entre conceitos, materiais e técnicas. Nesta perspectiva, analisaremos nesse artigo os processos híbridos entre os *Crafts* e as tecnologias referentes aos *softwares* gráficos e veículos de divulgação virtual, abordando a conceituação do termo C*raft*; o hibridismo entre as técnicas e os meios, artesanais e tecnológicos; e por fim, por meio de uma obra de autoria própria, exemplifica-se o que foi discutido no decorrer do artigo.

Na produção artística contemporânea em meio a condição de crise imposta ao mundo, e por consequência aos artistas face à Pandemia Covid-19, não existem limitações para o artista no decorrer do seu processo de instauração das obras. Em meio à singularidade dos sujeitos as metodologias são diversas; o artista em sua prática, influenciado por sua subjetividade, desenvolve os seus próprios procedimentos de trabalho, articulando técnicas, materiais, meios, conceitos transdisciplinares e o contexto a sua volta.

> Diante dos inúmeros campos abertos e de incontáveis alternativas e maneiras de fazer, cabe ao artista instaurar seu próprio conceito e modo de fazer arte e disso resultam infinitas possibilidades de hibridação presentes na arte atual que operam transversalidades entre tecnologias avançadas e técnicas tradicionais ou remotas, entre a arte, as ciências, e elementos da cultural (REY, 2012, p. 02).

Considerando a afirmação de Rey, o presente artigo visa apresentar a conceituação do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, pertinente ao fazer artístico do autor; fundamentado no diálogo de técnicas, materiais e meios envolvidos na prática artística do artista e do artesão contemporâneos, promovendo uma articulação entre os dois sujeitos.

São utilizados como referência o pensamento dos autores Sandra Rey, Edmond Couchot, Gilbert Simondon e Lucia Santaella. É importante destacar que o processo híbrido conceitualizado nesse artigo não possui base teórica fixa no pensamento dos autores citados, são utilizados, principalmente as concepções de Rey, para fundamentar o singular processo híbrido, próprio dos procedimentos artísticos do autor, aliado a sua perspectiva individual sobre os acontecimentos que induziram as diversas crises de abrangência mundial em diversos setores da sociedade, assim como afetando o âmbito sociocultural das artes.

A ORIGEM DO TERMO *CRAFT*

O termo *Craft* tem origem no movimento *Arts & Crafts*, com início na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, diante do período de Revolução Industrial e da crise do ecletismo, o contexto das belas artes, utilitários e, principalmente, da arquitetura era o das novas tecnologias da época, do concreto armado, do vidro e do ferro. William Morris, um dos principais entusiastas do movimento, acreditava que a arquitetura era a arte maior, pois os outros tipos de arte dependiam da relação com o espaço e as construções; nesta perspectiva era necessária a união entre arte e artesanato, a fim de não perder a beleza dos produtos, os quais estavam sendo produzidos pelas indústrias e por conseguinte, segundo o autor, possuindo uma baixa qualidade estética. O *Arts e Crafts* valorizava o artesanato, diante da padronização da indústria de massa; era um movimento que não possuía como fundamentação a criação de um estilo estético próprio, mas possuía como objetivos, a unificação dos projetos; a satisfação ao realizar o trabalho; a liberdade de expressão individual e o regionalismo. Não se fazia uma recusa às máquinas e às indústrias, pois essas eram necessárias para a diminuição dos preços dos produtos para o público, visto que os produtos artesanais eram, em sua maioria, mais caros, derivados do esforço que era dedicado a sua criação (SILVA, 2005).

William Morris foi o responsável pela revalorização do artesanato pela arte industrial, estabelecendo relações entre materiais, processos, objetos e forma estética. Para os pensadores pertencentes ao movimento, deveria existir uma fusão entre o artista, o artesão e o arquiteto, e por consequência, a eliminação da distinção das grandes artes, como pintura, escultura e arquitetura das artes consideradas menores na época, como a gravura, mosaicos e tecelagem.

Acreditavam que o novo profissional, trabalhador da indústria, deveria ser capaz de atuar em várias instâncias do processo criativo, sendo capaz de conhecer, compreender e produzir integrando os conhecimentos técnicos e ancestrais, com o propósito de elevação estética, colocando o controle da produção industrial nas mãos do novo profissional, o designer, evitando o desapreço da arquitetura, da arte e das suas derivações.

Morris possuía um profundo apreço pela Idade Média, assim, considerava o período como um momento ideal em termos de estrutura social e desenvolvimento artístico, no qual os artistas eram trabalhadores simples e seus produtos faziam parte do cotidiano, existindo uma equiparação entre as artes, a arquitetura e os objetos utilitários, baseados no prazer manual do trabalho artesanal, sentimento perdido, em certo ponto, no período renascentista com a idealização do sujeito artista (SILVA,

2005). O sistema de trabalho que visavam os teóricos do movimento era derivado da tradição medieval, valorizando o trabalho do artesão em conjunto ao do artista.

John Ruskin, assim como Morris, foi um dos fundadores do movimento, possuindo um viés mais social em seu pensamento, por considerar a Idade Média como um período de liberdade para os artesãos e arquitetos, condenava a sociedade baseada na máquina da Inglaterra vitoriana, por serem dependentes desse processo de futura automatização.

O pensamento de Morris em relação ao *Arts & Crafts*, possui algumas contradições, a exigência por um produto produzido totalmente por técnicas artesanais, através da manualidade, não seria democrático como o artista visava em suas ideologias do movimento, pois por serem produzidos utilizando mão-de-obra, seriam, por consequência, mais caros, ficando apenas disponíveis para compra pelos mais privilegiados, não sendo acessíveis a toda a sociedade.

O principal objetivo do *Arts & Crafts* era de revitalizar os ofícios artesanais, que estavam passando por um processo de desvalorização e ocultamento, devido ao desenvolvimento da indústria moderna; portanto, evitar o desaparecimento de técnicas tradicionais artísticas, desenvolvidas por séculos pelo homem e aprimoradas durante a sua evolução no tempo. Caracterizando-se por um movimento que visava o hibridismo entre as técnicas artísticas tradicionais e manuais do artesanato e a produção tecnológica industrial da época, a fim de fundir em um único produto as concepções do artesão/artista e do trabalhador da indústria, surgindo, assim, a profissão do designer.

Nessa perspectiva histórica do movimento, vinculando o termo para a contemporaneidade, por consequência, ele sofre algumas modificações, pois são contextos completamente diferentes, em especial em relação à industrialização, a qual, na atualidade, na maioria das vezes, não é vista, como alguns teóricos do movimento afirmavam, como prejudicial à sociedade como um todo; a profissão de designer é algo que se consolidou a partir no século XX, superando algumas problemáticas sobre a criação no meio industrial. Diante do exposto, na contemporaneidade o termo *Crafts* refere-se ao princípio das técnicas, consideradas artesanais, de uso comum no passado e que, na atualidade, sofreram algumas modificações tornando-se mais automatizadas, ficando de lado a manualidade exigida anteriormente; nos dias de hoje essas técnicas são utilizadas para manter viva as tradições milenares, além de valorizar tanto simbólica e afetivamente, quanto economicamente os produtos derivados delas.

São consideradas *Crafts*, aquelas que utilizam, além das técnicas mais históricas,

materiais de uso comum e de fácil acesso e, principalmente, aquelas que utilizam da manualidade para sua feitura, explorando a subjetividade do artesão/artista e sua afetividade frente ao material. As técnicas de *Crafts* vinculadas à conceituação desse artigo, são derivadas da produção de utilitários desenvolvidas em séculos passados, e que, ao longo dos anos, foram adotadas como sendo também técnicas artísticas; como exemplo podem ser citados a tecelagem, serigrafia, bordado, cerâmica, carimbo, estêncil, mosaico, *decoupage, quilting,* entre outras.

Em uma visão mais ampla do termo, são considerados *Crafts* manualidades específicas de uma cultura no qual não são comumente usadas como técnicas artísticas, tais como o Origami (Japão), o *Batik* (Indonésia), o Borô (Japão) e o *Rangoli* (Índia).

HIBRIDISMO – *CRAFTS* E TECNOLOGIAS

Hibridação designa um processo contemporâneo atribuído às tecnologias automatizadas e fundamentadas nas imagens numerizadas, de acordo com Edmond Couchot (1993), que pensa este processo a partir das formas constituintes das imagens, ocorrendo em todos os tipos de imagens, inclusiva aquelas criadas por meio de técnicas tradicionais que não envolvam meios digitais, produzindo-se o hibridismo no momento em que essas imagens se tornam numerizadas, por conseguinte, na interação entre imagem, sujeito e objeto (dispositivo).

Diante do seu contexto de globalização e desenfreado avanço das tecnologias, o artista contemporâneo inserido no contexto de crise foi induzido a redefinir suas relações ante as tecnologias e refletir sobre seus processos artísticos, concluindo que seria impossível continuar produzindo arte no contexto contemporâneo sem pelo menos respingar a instauração ou divulgação das obras em alguma tecnologia, devido à contínua presença e fácil acesso aos meios tecnológicos em nosso cotidiano.

Sandra Rey (2012) afirma que a principal característica da arte produzida por um processo híbrido, atrelado às tecnologias, é redefinir as relações entre o artista, a obra e o espectador, sendo responsável por uma dissolução das especificidades, tanto dos sujeitos quanto dos meios, cruzando conceitos e operações da área das artes e das ciências.

> A atuação nas artes visuais, hoje, não exige tanto do artista o domínio de saberes específicos da área e destrezas em técnicas que se encerram em gêneros e categorias mas, em contrapartida, exige habilidades para lidar com os dados que a cultura contemporânea dispõe, demanda capacidade de conceituação e a concepção de uma ideia própria de arte, exige a compreensão do conhecimento cientifico e tecnológico do nosso tempo e habilidades para conduzir projetos

interdisciplinares (REY, 2012, p. 01).

Nessa perspectiva Sandra Rey (2012) afirma que o hibridismo é um elemento definidor de grande parte da produção artística contemporânea; porém, a autora amplia o conceito de hibridação para além do envolvido apenas em meios tecnológicos afirmando que o híbrido ocorre entre o cruzamento de técnicas, materiais, conceitos, criação de procedimentos e apropriações de elementos não ligados estreitamento com a arte, possuindo, assim, o contexto do artista, relevância na instauração das obras.

Diante do exposto por Rey, o processo híbrido abordado nesse artigo é legítimo, pois vai além da utilização das tecnologias, articulando técnicas e materiais primitivos, opostos às avançadas inteligências dos meios modernos; conectando culturas de diferentes períodos. O hibridismo entre as técnicas de *Crafts* e as tecnologias, pode ser sintetizado como a articulação entre tecnologias, atuais e antigas, sendo que as mais novas são aprimoramentos das primitivas, através do conhecimento científico.

Couchot (1993) em relação às técnicas envolvidas nas imagens, aponta um elemento mínimo que constitui a imagem no princípio da fotografia, no caso este elemento seria o minúsculo ponto vazado na câmera obscura, projetando a imagem no interior da mesma. Da imagem na câmera obscura, surge a decomposição da imagem em linhas, no sistema chamado pantelégrafo, o início da tecnologia da televisão.

Kuspit (2006) aponta o pontilhismo na pintura, também como contribuinte para a decomposição da imagem, o que colaborou para a teoria de origem da televisão; apesar de toda a decomposição da imagem advinda da televisão, essa ainda era imanipulável. Esse problema é superado com a criação do computador e, por consequência, o advento da imagem numerizada, possibilitando a manipulação em pontos específicos, os *pixels*.

Com o advento dos computadores e o triunfo dos *pixels* nas imagens, técnicas e materiais artesanais de representação, como a gravura e a goiva, a pintura e o pincel, e o desenho e o grafite ou carvão, foram possíveis de união em um mesmo dispositivo, simulando as características de todas as técnicas em um mesmo local, ainda com a possibilidade de corrigir facilmente erros indesejáveis. Esse processo de automatização das técnicas artesanais, pelas tecnologias é caracterizado pelo embate entre a rigidez e disciplinaridade das tecnologias e a manualidade dos *Crafts*. As texturas, falhas, e imprecisões características do *handmade*, somam-se à precisão, produtividade e difusão dos meios tecnológicos.

Para realizar uma investigação mais aprofundada do hibridismo entre técnicas de

Crafts e meios tecnológicos, serão utilizados os conceitos *maioria e minoria*, propostos por Gilbert Simondon (2007), em "*El modo de existência de los objetos técnicos"*; os termos são utilizados pelo autor para definir as relações do homem com os objetos técnicos, envolvendo processos e ferramentas. *Minoria* se refere à relação que tem princípio na infância dos indivíduos e que persiste na vida adulta, associado ao uso de ferramentas técnicas, importantes ao desenvolvimento de suas atividades e criação de objetos, como exemplo podemos citar os artesões e artistas que trabalham exclusivamente com linguagens tradicionais, atribuídas a ações manuais e corporais como um todo; o termo *maioria* pertence às relações dos sujeitos com os objetos técnicos de forma desvinculada de ferramentas, utilizando do conhecimento científico em operações reflexivas na realização e utilização de objetos; como exemplo podem ser citados programadores e engenheiros, e no meio artístico, artistas que realizam trabalhos utilizando meios digitais.

Os indivíduos possuem em seu subconsciente as duas relações, dependendo de sua subjetividade para a utilização de uma ou outra em cada atividade, aproximando do campo das artes, quando as duas relações são articuladas no processo de instauração da obra pelo artista, ocorrem a hibridação entre as técnicas, ferramentas e meios, classificados nesse artigo como *Crafts* e tecnológicos.

O artista que utiliza da relação de *minoria* com as ferramentas, técnicas e materiais na instauração de suas obras, é submetido e dominado pelos mesmos, realizando suas atividades através da manualidade e contato físico direto com objetos técnicos; em contrapartida o artista que realiza seu trabalho por meio da relação de *maioria*, tem um domínio sobre os objetos, pautado em seu conhecimento científico, tornando-os subordinados as suas exigências. No processo híbrido entre essas duas relações, ou entre os *Crafts* e as tecnologias, ocorre a inter-relação entre dominar o objeto e ser dominado por ele.

> Nessas operações manuais e digitais, o artista experimenta duas posições distintas: a do artesão e a do engenheiro. Em determinado momento concebe, em pleno domínio mental sobre o objeto visualizado, manipulando ou construindo imagens à imagem e semelhança daquilo que pertence ao seu intelecto. Em outro, concretiza suas operações abdicando de seu lugar de domínio. Volta-se para o objeto e sua materialidade. Abdica do seu lugar privilegiado, o lugar do engenheiro, e assume o lugar do artesão (RAMA, 2012, p. 1797).

Nesse sentido a hibridação ocorre entre o trânsito do lugar privilegiado do engenheiro – nesse contexto o usuário das tecnologias, o qual coloca sua subjetividade sobre o dispositivo, e o lugar do artesão, abdicando de seu domínio sobre o objeto técnico ficando refém das propriedades dos materiais e seu esforço corporal, atribuído às técnicas de *Crafts*.

Lucia Santaella (2001) propõe uma divisão das imagens muito pertinente a essa abordagem, resultando em três paradigmas, sendo dois deles de extrema importância para a articulação e conceituação do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias. A autora indica a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção das imagens, sendo eles: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico.

O pré-fotográfico é atribuído às imagens produzidas de forma artesanal, utilizando de instrumentos manuais sobre suportes materiais, resultando em imagens de realidade matérica. O corpo neste paradigma tem um papel crucial, pois é a partir da articulação entre ele e os instrumentos que serão criadas extensões, responsáveis pela instauração das imagens; possuidoras de aspectos únicos, sucedendo objetos autênticos, assim “Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte da criação” (SANTAELLA, 2001, p. 164). Diante do exposto, constatamos que no paradigma pré-fotográfico se encontram as imagens produzidas por meio de técnicas artesanais, denominadas no contexto do hibridismo em discussão, de técnicas de *Crafts.*

A autora afirma que nesse paradigma pouco importa se a imagem é bi ou tridimensional, portanto, pertencendo ao pré-fotográfico desde desenhos e pinturas a esculturas e até mesmo a arquitetura; tal afirmação é relevante quando considerada em conjunto com as concepções de híbrido de Sandra Rey, reiterando o conceito ampliado de hibridismo em debate no processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias.

O segundo paradigma, o fotográfico, será considerado brevemente, pois é menos relevante para a conceitualização do hibridismo aqui em discussão. A esse paradigma pertencem imagens resultantes de técnicas óticas, possuindo como suporte um elemento químico ou eletromagnético sensível à luz; resultando por meio da visão prolongada do artista em conjunto com a câmera, uma imagem recorte do real e fixada no tempo e espaço, como a fotografia, o vídeo, a TV e o cinema (SANTAELLA, 2001).

O último paradigma, o pós-fotográfico tem relação com as imagens produzidas diretamente em meios tecnológicos, “[...] resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos” (SANTAELLA, 2001, p. 166). Diferenciando dos outros dois paradigmas anteriores, em relação ao substrato, no pós-fotográfico ele não possui um caráter material, mas sim simbólico, a informação; em comparação ao sujeito da produção, nos dois primeiros paradigmas o artista depositava sua subjetividade sobre o material ou a máquina; em contrapartida no terceiro paradigma o artista articula sua inteligência visual com a inteligência artificial da tecnologia, ocorrendo por meio da interação.

As imagens pertencentes a esse paradigma, caracterizam-se pelo aspecto manipulável decorrente dos *pixels*, por conseguinte, uma imagem infinitamente metamórfica; sendo dissociável do real físico e material, buscando uma simulação do real em uma temporalidade e espaço virtuais.

Santaella (2001) constata que, na contemporaneidade, a mescla dos três paradigmas das imagens é característica de algumas obras, instauradas por meio de linguagens artísticas contemporâneas, comumente produtoras de transversalidades.

> Ilustração dessas misturas pode ser encontrada nos fenômenos artísticos que recebem o nome de hibridização das artes e contemporaneamente comparecem de modo mais cabal nas instalações, onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 183).

Diante dos três paradigmas das imagens e suas formas de produção notamos, principalmente pela habitual hibridação da arte contemporânea, que a articulação de imagens – tanto bidimensionais quanto tridimensionais, é essencial para a criação de uma arte realizadora de transversalidades entre meios, técnicas e ferramentas; subjetividades do artista frente aos materiais e objetos; e sobretudo, articuladora de processos de produção de distintas temporalidades.

Baseado nos paradigmas propostos por Santaella, concluímos que o hibridismo entre *Crafts* e tecnologias, é a articulação entre as imagens produzidas no paradigma pré-fotográfico e no paradigma pós-fotográfico; dispondo de imagens opostas em distintos aspectos, fusionadas por meio do processo híbrido.

EXEMPLIFICAÇÃO – TRIANGULAÇÃO – EMERSON MASSOLI

A fim de exemplificar o hibridismo entre técnicas de *Crafts* e os meios tecnológicos, será apresentada a obra “Triangulação” de autoria de Emerson Massoli, produzida no ano de 2019. Em um primeiro momento é realizada uma descrição das configurações formais e dos processos instauradores da prática artística do artista; posteriormente, é apresentado as articulações do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias com a obra em análise. A obra *Triangulação* (Figura 1) é formada por quatro painéis, compostos por 70 origamis em formato de pirâmide dupla, sendo uma tradicional e outra com uma secção no topo, possuindo duas variações de dimensão e cor; cada

origami em suas faces possui uma imagem com referência no movimento da Op Art criando, quando em conjunto, um padrão ilusório.

Figura 1. Emerson Massoli, *Triangulação*, 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.

Para a instauração da obra, em princípio, foram realizados protótipos dos origamis, em seguida, definidas as dimensões, cores e tipos de papel; para a criação da imagem de *Op Art* foi desenhado manualmente um módulo, posteriormente digitalizado e finalizado em *software* gráfico. A imagem digital resultante do desenho manual, é aplicada sobre o papel base do origami, antes da dobradura, através da técnica artesanal de carimbos.

Diante dos procedimentos adotados pelo artista no decorrer da instauração da obra, podemos analisar por quais razões a obra se insere como resultante de um processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias. O hibridismo nessa obra pode ser percebido nas técnicas e meios utilizados na criação da imagem, em princípio, baseado nos paradigmas de Santaella, uma imagem pré-fotográfica, desenvolvida através de técnicas tradicionais, no caso o desenho manual; no momento em que o desenho manual é digitalizado para a tela de um computador, segundo o pensamento de Couchot já estaria ocorrendo o hibridismo; como já pautado, o processo híbrido em discussão é ampliado e vai além dessa teoria. Portanto, após a finalização da imagem numerizada em *software* gráfico específico, ela foi materializada através do carimbo, assim sendo aplicada por meio da técnica artesanal de carimbos na folha de papel.

Constatamos nesse caso de desenvolvimento de imagens, um processo de hibridismo

entre *Crafts* e tecnologias, no qual a técnica de *Craft* seria a técnica artesanal de carimbos, e também a técnica de desenho manual, em uma concepção mais ampla; a tecnologia estaria vinculada aos *softwares* gráficos utilizados para a finalização da imagem em um ambiente virtual, o computador. Podemos perceber, neste contexto de hibridismo entre *Crafts* e tecnologias, que isso não se desenvolve de forma linear, mas como um trânsito contínuo entre os dois processos; relacionando-se aos conceitos de *minoria* e *maioria*, instaurados por Simondon.

É possível observar que na obra *Triangulação* o hibridismo entre as técnicas de *Crafts* e os meios tecnológicos é imperceptível na sua configuração formal, pois a tecnologia utilizada no processo de instauração da imagem é intrínseca ao resultado advindo dela; portanto, o hibridismo estaria presente nos processos de criação da obra.

No entanto, baseando-se no pensamento ampliado de hibridismo de Sandra Rey, é possível afirmar que a obra em sua configuração formal é híbrida, levando em conta que a técnica de origami também é classificada na conceituação desse processo de hibridismo como sendo um *Craft*; Portanto, *Triangulação* é uma obra híbrida de *Crafts* e tecnologia, os *crafts* sendo as técnicas de carimbo artesanal e de origami, e a tecnologia estando intrínseca no processo de criação das imagens, percebíveis e como elemento essencial na configuração formal do trabalho artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da liberdade instaurada na contemporaneidade e as crises eminentes, o conceito de arte torna-se relativo e singular à subjetividade de cada indivíduo, por conseguinte, os artistas estabelecem seus próprios conceitos e modos de trabalho vinculados ao seu contexto, caracterizando-se pela interdisciplinaridade e a transversalidade de processos distintos, consolidando modos de trabalho e produções artísticas híbridas.

Nesta perspectiva, a conceituação do processo híbrido apresentado neste artigo é próprio do fazer artístico do autor, sendo possível de adequação a produções passadas de outros artistas e adotado na instauração de futuras obras. O propósito do hibridismo entre *Crafts* e tecnologias é inter-relacionar processos, técnicas, ferramentas, materiais e meios distintos, principalmente em referência à relação do sujeito frente a esses elementos, separados por séculos de evolução, mas que continuam coabitando o mesmo espaço-tempo, até o momento com pouca associação.

O processo híbrido apresentado possui caráter abrangente, decorrente da infinidade de *Crafts* existentes e da combinação com as tecnologias, desvinculando o uso conservador do termo no meio artístico, baseado apenas nas imagens numerizadas;

assim, tornando a hibridação um trânsito contínuo entre a manualidade e a automatização; o material e o virtual; o efêmero e o durável; e entre o imaginável e o modelizado.

Concluímos que o processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias possui como pressuposto a valorização das tecnologias primordiais, referências para o desenvolvimento das avançadas tecnologias contemporâneas; propondo uma articulação entre os dois conhecimentos, e uma unificação entre o artista contemporâneo e o artesão.

REFERÊNCIAS

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. p. 37-48.

KUSPIT, Donald. Del arte analógico al arte digital: de la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones. In: KUSPIT, Donald. **Arte digital y videoarte**: Transgrediendo los limites de *la* representación. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2006. p. 10-37.

RAMA, Jander Luiz. Entre o artesanal e o tecnológico: possibilidades para a imagem a partir de Gilbert Simondon. In: **Simpósio 10: cruzamento e meios: o múltiplo na arte contemporânea. ANPAP, 2012. p. 1788-1799.** Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/jander_rama.pdf. Acesso em: 24 Set. 2020.

REY, Sandra. Operando por cruzamentos: processos híbridos na arte atual. In**: #11ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia-UnB**, 2012, Brasília. Anais #11ART. Brasília: UnB, 2012. p. 1-6. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/SandraRey.pdf. Acesso em: 25 Set. 2020.

SANTELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Os três paradigmas da imagen. In: SANTELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVA, Júlio César Caetano da. **O desenvolvimento do design e a evolução do pensamento artístico na Europa até o início do século XX.** 2005. 148p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

A CONDENSAÇÃO DO CAPITALISMO AUMENTADO E O PENSAMENTO CONTRA-DIGITAL[1]

GASPAR COHEN[2]

Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa / gasp.cohen@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste trabalho estabelecemos bases metodológicas e requisitos epistemológicos para interrogarmos as fragilidades sociológicas e problemas filosóficos derivados da era digital, seus circuitos do real e condições materiais. Tendo como objetivo produzir um conhecimento não-hegemônico e decolonial sobre a tecnologia, começamos aqui uma anarqueologia (ZIELINSKI, 2006) das formas de existência e resistência dentro das condições esboçadas a seguir.

Como primeira tarefa, procuramos identificar como *O Digital* apresenta-se e media suas próprias conceituações. Apesar do que Florian Cramer identifica como um "desencanto" do meio digital na última década (2014), referindo-se ao seu protagonismo cultural-visual, observa-se que a normalização da interface digital, sua ubiquidade, não resultam numa queda ao segundo plano mas numa agência espectral ainda mais potente da computação descentralizada e da automatização algorítmica. Acreditamos que a discussão de um pós-digital aqui não se faz suficiente, já que a extensão do digital já não caracteriza-se num espectro tecno-mediático, sua superação ou decadência, mas numa resultante socioespacial.

DISCUSSÃO

Torna-se central perceber a importância das ditas *plataformas*, suas cadeias produtivas e a crítica de suas *metainterfaces* (ANDERSEN & POLD, 2016) na análise dos paradigmas filosóficos vigentes (SRNICEK, 2016; MUNN, 2018). Este projeto, portanto, interessa-se por processos que proponham refletir e apropriar-se das

[1] Esta comunicação é um excerto adaptado das bases de trabalho da pesquisa "*Contra-Digital: Estratégias de Experimentação e Resistência no Capitalismo Aumentado*", desenvolvida atualmente no Programa de Doutoramento em Filosofia da Ciência, Tecnologia, Arte e Sociedade na Universidade de Lisboa.

[2] Gaspar Cohen é pesquisador e artista; Doutorando em Filosofia da Tecnologia na Universidade de Lisboa. A partir do que define como uma urbanidade experimental, investiga interfaces alternativas para composição e expressão, formatos críticos de circulação mediática e as possibilidades políticas do erro e do ruído na luta contra-hegemônica.

ontologias correntes de uma experiência humana-urbana circunscrita pelo digital, nas problemáticas do espaço e do território *nublados* por lugares informacionais (MANOVICH 2005; KITCHIN & DODGE, 2014; BRIDLE, 2019). Estas plataformas traduzem-se à cultura popular numa fórmula audiovisual de metáforas importantes – "nuvens, correntezas (*streams*), ao-vivos (*[a]live*), internets das coisas e coisas da internet" – escolhidas de forma assertiva pelo mercado que as insere.

Toda crítica e proposta teóricas nesta discussão estão informadas portanto pelo reconhecimento deste sistema de poder capital-hegemônico, que encontra na tecnocracia digital o *Aumento*, onde "a característica potencializadora do vocábulo limita-se às capacidades do próprio capitalismo em suas competências e não dos que estão inseridos neste sistema" (COHEN, 2020). Vemos aqui como Capitalismo Aumentado uma visão condensada ou sedimentar do *Semiocapitalismo* em Baudrillard e Berardi, *Tardio* em Jameson, *Cognitivo* em Deleuze & Guattari e Hardt & Negri. Este paradigma tecno-sociológico existe numa estrutura de poder que manifesta capacidades de reprodução e reconfiguração socioeconômicas específicas da computação algorítmica, representada como *recomendada* e *customizada*, numa contínua recombinação e transcodificação de forças desejantes (GUATTARI & ROLNIK, 2013) e um Poder *Smart* (HAN, 2017).

Para além da crítica de uma "natureza" digital e seu entrelaço com o capitalismo financeirizado, precisamos reverter o espectro formador do sistema que pretendemos criticar; observamos como a digitalização pretere os mesmos sujeitos e coletivos do período colonial, e como a própria introdução de uma sociedade colonial-capitalista prefigura a financeirização globalitária em sua deturpação dos valores de troca e saqueamentos. Sendo assim, a problemática que se aborda aqui é principalmente a dos desdobramentos sociológicos de uma sociedade quantificável e computável, um biopoder algorítmico que amplifica e perpetua seus enviesamentos (SHABAZZ, 2015; JEFFERSON, 2020; SILVA, 2020).

CONSIDERAÇÕES

Vemos que a produção acadêmica do Norte não promove mudança na realidade material do "resto do mundo", a periferia do capitalismo. A ainda presente exploração de recursos naturais e humanos atuam como precondições e constituintes da episteme do Norte. Por mais revolucionárias que pretendam ser, as políticas vistas nas sociedades dominantes não conseguem prover o bem-estar e a assistência social sem uma estrutura burocrática e uma ordem espacial baseadas na cidadania exclusória, que explora o Sul Global e promove a periferização dos corpos migrantes

— a precarização da experiência de identidades não-dominantes.

Figura 1. *Tempo de inventar como voltar*, Maia Gama, 2020.

Propor então uma conceituação do Contra-Digital objetiva-se na produção coletiva de mudança social através de diferentes formas de prática subversiva. Partindo de Paul B. Preciado (2014) e influenciado pela Contra-internet de Zach Blas (2016) desenha-se um método investigativo que opera a partir do reconhecimento do estado da tecnologia em rede para realizar a crítica das estruturas lógicas *capitalistas-brancas-hetero-cis-(...)-patriarcais* pelos quais se aplicam. A metodologia torna-se objetivo, ao perceber que é o momento de ouvir aquelas e aqueles que vivem em vulnerabilidade e opressão no sistema que lhes foi imposto. Para pensar outros futuros possíveis é vital perceber as necessidades e propostas filosóficas dos povos nativos e diaspóricos, das identidades *trans*, *inter*, *cuir*, dos corpos não-conformantes e coletividades alternativas. Em diversas dobras, pensamos aqui em como seria fundada e praticada uma digitalidade se essa fosse uma criação coletiva Sul-Global, uma possibilidade de contra-futurismo; *low-tech*, glocal e corpóreo.

Para propor mudança, uma digitalidade *em experimentação*, se faz necessário pensar uma cultura mediática liberada do trauma e da dominação econômica. Seja através de uma metodologia histórico-diagnóstica ou teórico-prática artística, é necessário perceber como a cultura digital-mediática configura-se na periferia — como a gambiarra ensina. Como exemplos do que se vê como prática Contra-Digital, citamos a *Zapatista Tactical FloodNet*(1998), *El Paquete*(2008-presente), o *Manifesto Reusable* e o *Jogja Noise Bombing* (2009-presente).

Para isso, temos que ter como pré-requisitos opor-se aos valores fundadores do

capitalismo: a propriedade, o racismo, o nacionalismo e o patriarcado. A partir de uma perspectiva interseccional e um arco de experiência jubilado de fronteiras podemos acessar a noção de "comum" (HARNEY & MOTEN 2013; STAVRIDES, 2016) e especular uma "economia do cuidado"[3] onde cria-se o esboço de um campo semântico para filosofias políticas da justiça socioespacial. Como potencializar o conhecimento que consolida-se em prática, menos institucionalizado e cada vez mais potente neste momento histórico de ascensão neofascista? Em várias frentes a periferia ensina a possibilidade de políticas de base, de formas experimentais de comunidade e de transgressão da dialética periferia-centro, importantes materiais de análise para um pensamento emancipatório.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Christian Ulrik & POLD, Søren Bro. **The metainterface:** The Art of Platforms, Cities, and Clouds. MIT Press, 2018.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo.** Boitempo, 2014.

BERARDI, Franco "Bifo". **The uprising**: On Poetry and Finance, Semiotext(e)/Intervention Series. MIT Press, 2012.

———. **Soul at work**: From Alienation to Autonomy. Foreign Agents, Semiotext(e), 2009

BLAS, Zach. Contra-Internet. **e-flux journal**, nº 74, 2016.

BRATTON, Benjamin H. **The stack**: On Software and Sovereignty, The MIT Press, 2015.

BRIDLE, James. **New dark ages**: Technology and the End of Future. Verso Books, 2019.

BROWN, Jr, DeForrest. How platform capitalism devalued the music industry. 2020. Disponível em <https://blog.usejournal.com/how-platform-capitalism-devalued-the-music-industry-30883adf3a15> Acesso em: 22 Setembro 2020.

CALDER WILLIAMS, Evan. **Combined and uneven apocalypse:** Luciferian marxism, Zero Books, 2011.

COHEN, Gaspar. @#D : Face Filters, Vídeos satisfatórios e justiça socioespacial. **Besides the screen 2020**, 2020.

CRAMER, Florian. What is post-digital. **A peer-reviewed journal about:** Post-digital research 3, nº 1, 2014.

[3] "*What if we defined 'the economy' as 'the way we take care of one another'?*" Transcrição do *tweet* de David Graeber (@davidgraeber), 12 Maio, 2020.

FISHER, Mark. **Capitalist realism**: Is there no alternative?. Zero Books, 2009.

FOUCALT, Michel. **Discipline and punish:** The birth of the prison. Vintage Books, 1995.

———. **Power/Knowledge**: Selected interviews and other writings 1972-1977. Pantheon Books, 1980.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, SUELY. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. vozes, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Psychopolitics**: Neoliberalism and new technologies of power. Verso 2017.

HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. **The undercommons***:* Fugitive planning & black study. Minor Compositions, 2013.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism***,* or the cultural logic of late capitalism. Duke University Press, 1991.

JEFFERSON, Brian. **Digitize and punish:** Racial criminalization in the digital age. University of Minnesota Press, 2020.

JENKINS, Henry. **Convergence culture***:* Where old and new media collide. NYU Press, 2006.

JOHNSON, Gaye Theresa & LUBIN, Alex. **Futures of black radicalism,** Verso Books, 2017

KITCHIN, Rob & DODGE, Martin, **Code/Space**: Software and everyday life. MIT Press, 2014.

LEMOS, André. Epistemologia da comunicação, neomaterialismo e cultura digital. **Galáxia** 43), 54-66. Epub 20 Março 2020.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Coleção Trans. Editora 34, 1999.

———. Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace. Perseus Books, 1997.

MANOVICH, Lev. **Software takes command**: Extending the language of new media. International Texts in Critical Media Aesthetics. Bloomsbury, 2013.

———. "Information as an Aesthetic Event", 2007.

———. "The Poetics of Augmented Space", 2005.

MUNN, Luke. Rendered inoperable: Uber and the collapse of algorithmic power, **APRJA Volume 7**, Issue 1, 2018.

NAKE, Frieder. The disappearing masterpiece: Digital image and algorithmic revolution. In

Proceedings of the conference on computation, communication, aesthetics and X, 16, 2016.

OROZA, Ernesto. Manifesto Reusable. **Technological disobedience,** [s.d.].

PRECIADO, Paul B.. **Manifesto Contrassexual**. ContraPonto Editora, 2001.

SILVA, Tarcízio (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais:** Olhares diaspóricos. LiteraRUA, 2020.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **O Fim do império cognitivo**. Edições Almedina, 2018.

STAVRIDES, Stavros. **Common space***:* The city as commons, Zed Books, 2016.

———. **Towards the city of thresholds**. Professional Dreamers, 2010.

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço:** Técnica e tempo, razão e emoção. 2º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SHABAZZ, Rashad. **Spatializing blackness**: Architectures of confinement and black masculinity in Chicago, new black studies series. University of Illinois Press, 2015.

SRNICEK, Nick. **Platform capitalism**. Polity, 2016.

SRNICEK, Nick & WILLIAMS, Alex. **Inventing the future**: Postcapitalism and a world without work*,* Verso Books, 2016

ZEPKE, Stephen. **Art as abstract machine***:* Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari. Routledge, 2005

ZIELINSKI, Siegfried. **Deep time of the media**: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means. MIT Press, 2006.

O ARITMÓGRAFO: ARQUIVO DIGITAL E BOT NO TWITTER

GUILHERME LEON BERNO DE JESUS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / guileon1234@gmail.com

CAMILA MONTEIRO SCHENKEL
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / camila.schenkel@ufrgs.br

INTRODUÇÃO

Esta comunicação se propõe a apresentar o trabalho *Aritmógrafo*, que consiste em um *bot* no Twitter que publica, automaticamente, imagens de paisagens geradas autonomamente. Para tal, é proposto que esse perfil no Twitter, desenvolvido pelo autor deste trabalho, se organiza no formato de um arquivo digital, que documenta o funcionamento e o desenvolvimento do programa de computador que atua por trás do *bot*, buscando questionar a maneira como se espera que os artistas atuem na internet. É apresentado um panorama geral sobre o formato de arquivo como prática artística e sobre seu desenvolvimento digital, o que é chamado de *arquivo digital*. Assim, se contextualiza, a partir das práticas de apreensão do real que utilizam do formato arquivo, a relação entre esse tipo de estratégia de documentação e as plataformas digitais, dando enfoque ao *Aritmógrafo*.

O objetivo a ser buscado por esse estudo é observar as continuidades e as fragmentações entre a presença de obras com o formato de arquivo de imagens - que estão presentes tanto na história da fotografia quanto na da arte, atuando como uma forma de documentar o real - e os seus desenvolvimentos nos meios digitais, que permitem um acesso e uma reorganização rápidos e maleáveis. Além disso, é proposto pensar as redes sociais digitais como arquivos que registram e armazenam o histórico de interações online e, inclusive, documentam o processo artístico daqueles artistas que se veem compelidos a habitarem o espaço virtual compartilhado. Para amarrar e pensar esses aspectos é, finalmente, observada a presença e a forma de atuação do trabalho *Aritmógrafo*, que busca comentar a existência digital dos artistas, automatizando esse processo.

DISCUSSÃO

Logo nas primeiras décadas de existência da fotografia, o número de cópias e de impressões das imagens técnicas se tornava rapidamente volumoso. Por esse motivo, foi necessário que alguns desses materiais fossem organizados em arquivos, para que pudessem ser instrumentalizados (como, por exemplo, ao ser utilizado por Alphonse

Bertillon no campo da criminalística, no final do século XIX). Essa necessidade de acomodar as imagens em arquivos perdurou durante todo o século XX, sendo possível citar alguns trabalhos que buscaram retratar o real a partir de um conjunto de imagens, como o de August Sander ou da Farm Security Administration, na década de 1930, e que se reflete, inclusive, no campo artístico - como no trabalho de Hilla e Bernd Becher ou de Ed Ruscha, ambos a partir dos anos 1960. Além disso, com a popularização do computador e dos demais meios digitais, ao longo da segunda metade do século XX, tornou-se possível a produção de arquivos que são mais numerosos e mais rápidos. Além disso, com a difusão da internet, na década de 1990, as possibilidades de acesso aos arquivos se multiplicaram, podendo contemplar os usuários com acesso à internet de todo o mundo.

No campo da arte, os artistas que produzem trabalhos que se organizam como arquivos lançam mão, muitas vezes, de uma postura crítica em relação a esse tipo de formato. Como coloca Priscila Arantes:

> "No campo da arte contemporânea é perceptível um movimento de artistas e inclusive curadorias que trabalham com questões que dizem respeito ao arquivo, seja através da utilização de materiais de arquivo seja a partir da criação de arquivos fictícios colocando muitas vezes em debate a maneira como construímos nossas histórias". (ARANTES, 2013, p. 722)

Um trabalho que pode ser entendido como arquivo, mas que distorce as associações ortodoxas que são geradas por esse meio é *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó, que consiste em 37 vitrines encapsulando álbuns antigos de fotografia - contendo imagens desde o século XIX até a década de 1980 que a artista vem acumulando ao longo dos anos -, um mapa e um fichário. As vitrines são cobertas com acrílico opaco, de maneira que não é possível ver os arquivos que compõem o trabalho, mas o mapa identifica as localizações das imagens e o fichário contém informações sobre as fotos da coleção. Com esse trabalho, a artista subverte o formato de arquivo, tornando as imagens inacessíveis aos espectadores, que só podem aproximar-se de informações catalográficas dos objetos arquivados.

A postura crítica dos artistas é continuada também em obras que fazem uso dos computadores para organizar os seus arquivos, como o trabalho *A Outra 33ª Bienal de São Paulo*, de Bruno Moreschi, apresentado na 33a edição da mostra. Esse trabalho é um website que se propõe a oferecer "modos alternativos de compreensão da exposição" (site do projeto, sessão sobre), ou seja, busca criar um arquivo alternativo àquele oficial da instituição, questionando quais são as narrativas que são privilegiadas e quais são apagadas. É importante frisar que, dentre todos os elementos que compõem a obra, um deles é um *bot* no Twitter que responde as mensagens dos

outros usuários da rede com respostas construídas por machine learning a partir dos textos dos materiais oficiais da bienal. Além disso, quem enviar uma imagem para o bot a receberá de volta, modificada.

Com isso, o trabalho de arte deixa um *rastro* no mundo virtual, que é composto de um arquivo armazenando as diversas interações e as diferentes perspectivas sobre a 33a Bienal de São Paulo.

O *Aritmógrafo*, projeto artístico que é foco desta comunicação, deriva seu nome da maneira como são produzidas as imagens que vão ser publicadas no Twitter: através de um processo algorítmico e matemático, o computador gera, a partir do processamento de números, uma informação visual, gerando imagens. Assim, da mesma maneira que se compõe o termo “fotografia” da combinação de phōtō- (luz) com gráphō (escrever), combina-se o termo arithmos (número) com gráphō, para expressar essa escrita (visual) dos números. O programa de computador executa essa série de passos para gerar um terreno virtual e uma imagem dele para, depois, disponibilizar os resultados na internet, acompanhados de nomes gerados, também, de forma autônoma. Dessa forma, o perfil do Aritmógrafo no Twitter foi sendo preenchido com um volume substancial de publicações, consistindo, desde o início de 2020 até o presente momento, em 590 imagens acompanhadas de seus nomes, que podem ser acessadas e compartilhadas livremente.

O *bot* se coloca com a mesma postura que os artistas acabam tendo que adotar na internet: é necessária uma produção contínua, frequente e que agrade os seguidores, sem titubear. Para um programa autônomo de computador, essa é uma postura que não provoca nenhum tipo de pressão, pois a máquina produz de forma contínua e inabalável, mas, para um artista humano, a existência online carrega um peso por vezes incômodo. Assim, o extenso arquivo gerado pelo *Aritmógrafo* imita a construção do arquivo de imagens que se espera - de forma irrealista - de um artista no Twitter.

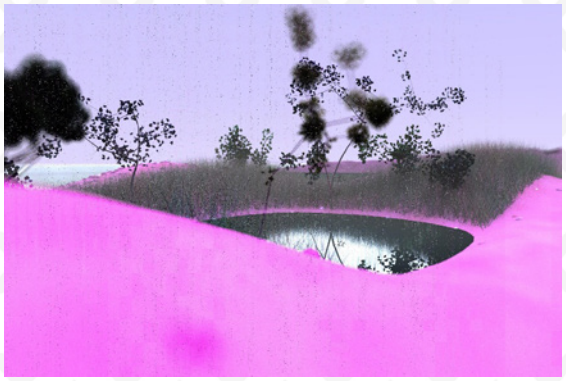


Figura 1. Imagem publicada pelo Aritmógrafo

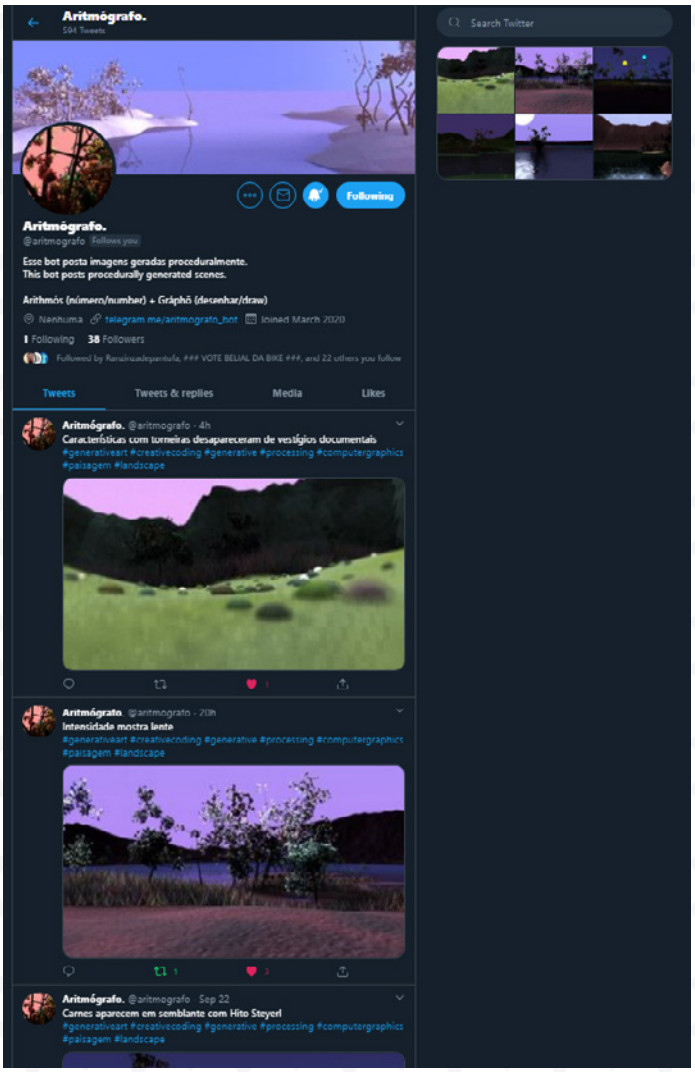


Figura 2. Imagem do perfil do *bot* Aritmógrafo, no Twitter.

CONSIDERAÇÕES

Em relação aos trabalhos de arte que utilizam o formato de arquivo, é possível observar que eles costumam, com frequência, realizar uma crítica sobre o próprio formato (o que se assemelha a diversos trabalhos de fotografia documentária, que também tendem a se voltar ao próprio meio, questionando-o). Da mesma maneira, é possível encontrar uma continuidade entre esses trabalhos e aqueles que, após o advento dos computadores e da internet, utilizam o formato de arquivo digital para criticá-lo. Portanto, existe uma ressonância nesse aspecto dos dois modos de se pensar o arquivo, como é possível perceber ao comparar a maneira como o trabalho de Bruno Moreschi embaralha e reconstrói o arquivo com o processo de perturbação e ocultamento efetuado em um trabalho como *Bibliotheca*, de Rosângela Rennó.

É interessante, também, sublinhar a maneira como o *Aritmógrafo* busca levantar o questionamento sobre os motivos e o aspecto da presença dos artistas no arquivo digital que é o Twitter pois, nesse contexto, os produtores de conteúdo se veem obrigados a operar em uma velocidade artificialmente acelerada, fruto de uma ressonância com o funcionamento instantâneo da rede digital. Do mesmo modo, o trabalho de Bruno Moreschi produz questionamentos e distorções na nossa interação digital com a Bienal de São Paulo ao utilizar um *bot* no *Twitter* para mediar a relação dos internautas com a instituição. Esse tipo de relação não convencional da arte com as redes sociais digitais (que são, também, um arquivo de produtos, interações e relacionamentos) tenta voltar os olhos do espectador para o próprio meio de compartilhamento da arte na contemporaneidade, questão que - neste momento em que os museus se encontram fechados ou vazios e as redes se encontram no seu estado de maior utilização - se faz urgente.

REFERÊNCIA

ARANTES, Priscila. **Re/Escrituras da arte contemporânea, história, memória e arquivo.** Ecossistemas Estéticos. In: Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). 1. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. ISBN: 9788560639021 (PENCARD). ISBN: 9788560639038

ALBERTONI, Fernanda Bernardes. **Do domínio da informação a memórias materiais:** estratégias do arquivo na obra Bibliotheca de Rosângela Rennó. In: Revista Valise, v.5 n.10. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 2011.

GROYS, Boris. **Art power**. Cambridge: MIT Press, 2008.

LUGON, Olivier. **La estética del documento: la realidad em todas sus formas.** In: GÜNTHERT, André; POIVERT, Michel (Ed.). El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad. Barcelona: Lundwerg, 2009, p. 358-421.

MORESCHI, Bruno. **A Outra 33ª Bienal**, 2018. Página inicial. Disponível em: <https://outra33.bienal.org.br/pt-br//>. Acesso em: 20 de set. de 2020.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SPIEKER, Sven. **Archive and Erasure**. in: Language-Culture-Communication-An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline (Berlin/Boston: de Gruyter, 2016), pp. 407-410.

FILME DE ARTISTA: UMA PRODUÇÃO POÉTICA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO CINEMA

ARTIST FILM: A POETIC PRODUCTION OF CONTEMPORARY ART IN CINEMA

JESSICA FERNANDES DA PORCIUNCULA
Universidade Federal de Pelotas / jessporc@gmail.com

RENATA REQUIÃO
Universidade Federal de Pelotas / ar.renata@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta o projeto *Filme de Artista*, que propõe realizar e analisar uma produção em arte contemporânea a partir do olhar e peculiaridades em ter a linguagem cinematográfica como plataforma de exposição, concebendo sua independência como uma obra poética e testemunho histórico. Tensionando os limites do audiovisual na produção de arte contemporânea, propõe assimilar e manusear as relações existentes entre as linguagens das artes visuais contemporâneas e o cinema, aproximando aspectos como roteiro de performance e roteiro cinematográfico, performance e atuação, vestuário e figurino, enquadramento e fotografia, cor e pintura, som e trilha sonora, escultura e objeto de cena, instalação e cenário. Além do interesse em discutir como o avanço das tecnologias (de reprodutibilidade da obra de arte) afetam os modos de ver e fazer arte, e ainda em como a descoberta do cinema reconfigurou estruturas artísticas e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Cinema. Poética. Produção. *Filme de artista*.

***ABSTRACT**:* This article presents the project *Filme de Artista*, which proposes to carry out and analyze a contemporary art production from the perspective and peculiarities of using cinematographic language as an exhibition platform, conceiving its independence as a poetic work and historical testimony of a time and art references. In order to tension the limits of the audiovisual in the production of contemporary art, it proposes to assimilate and handle the existing relations between the languages of contemporary art and the cinema, such as, performance script and cinematic script, performance and acting, clothing and costumes, framing and photography, color and painting, sound and soundtrack, sculpture and prop, installation and scenery. In addition to the interest in discussing how the advances in technology (of the reproducibility of the work of art), affect the ways of seeing and doing it and how the discovery of cinema has reconfigured artistic and social structures.

KEYWORDS: Contemporary art. Cinema. Poetic. Production. Artist film.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata de um aspecto do projeto de pesquisa a nível de mestrado, recentemente apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas. Aceito o projeto por minha orientadora, nele desenvolvo neste momento o conceito “filme de artista”, buscando pensar uma obra de arte que some as estratégias encontradas nos livros de artista, modalidade reconhecida no Campo das Artes Visuais, com estratégias da linguagem do cinema, este tanto influenciado quanto diferenciado das linguagens da videoarte, da vídeo performance, bem como considerando o cinema experimental e o documental. Tendo ingressado na Linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, interessa aqui, partir do meu fazer artístico e da observação de minha produção, investigar a cena artística contemporânea que me dá entorna e em mim se infiltra, para então realizar uma obra na linguagem cinematográfica - ainda por encontrar sua linguagem. Busco seguindo os caminhos de minha própria produção, apresentar criticamente o contexto artístico e político, local, regional e nacional, ser contemporânea, sem ser documental nem biográfica. A pesquisa busca tensionar os limites do audiovisual, na produção da arte contemporânea, ou seja, adentrar as fronteiras entre registro, videoarte, vídeo performance e o cinema contemporâneo. Busca ainda manusear as relações existentes entre as linguagens da arte contemporânea e a do cinema, aproximando e assimilando ao Campo da Arte Visual termos como: roteiro de performance e roteiro cinematográfico, performance e atuação, vestuário e figurino, enquadramento e fotografia, cor e pintura, som e trilha sonora, escultura e objeto de cena, instalação e cenário.

Diante da continuidade de minha pesquisa de graduação, que consistia em investigar a cena artística contemporânea que me entorna e infiltra, proponho partir do fazer artístico e da observação de minha produção e da de meus pares. Me reconheço como *artista-etc multimeio* (BASBAUM, 2005), ciente de uma trajetória em múltiplas linguagens, me interessa poeticamente manusear as possibilidades de um corpo que é território de ação, ao mesmo tempo que se relaciona com o espaço a todo instante. Trabalho com as noções de identidade (poética e política), usando materiais que suscitam sentidos críticos sobre o real. Percebo a pesquisa em arte como a necessidade de interpretar a contemporaneidade pulsante dos dias em minha produção, a fim de testemunhar meu tempo e meu lugar. Propondo me colocar na posição de artista-pesquisadora-cineasta, apresentar uma produção de arte contemporânea sendo influenciada pelo olhar do cinema, assumir este não só como uma plataforma tecnológica de exposição, mas também com a potência de ser uma obra de arte completa por si só. Instigada a explorar as particularidades do cinema em relação ao uso do audiovisual na arte contemporânea, através de uma investigação poética, criar relações entre as linguagens, pensando como a performance se aproxima da atuação, como o

vestuário na arte pode se somar ao figurino, a escultura ao objeto de cena, o áudio à sonoplastia, tensionar e realizar uma apropriando de ambos os campos de atuação. Além do interesse em discutir como o avanço das tecnologias de reprodutibilidade da obra de arte afetam os modos de ver e fazer arte, de como a descoberta do cinema reconfigurou estruturas artísticas e sociais, se tornando um potencial poético de testemunho histórico através dos tempos (BENJAMIN, 1995). O movimento de escrita ensaística permite analisar poética e criticamente meu processo e seu resultado, incluindo as questões apontadas aqui, e as que surgirem, naturalmente, no fazer da pesquisa.

DISCUSSÃO

Interessa-me de forma teórica, visual, poética e técnica, dar melhor a entender aquilo que ainda intuo na construção de meu projeto. Para tanto me baseio em algumas referências, cujo trabalho de escrita é um trabalho de quem tateia o conhecimento.

Iniciando por Renata Requião, na tese de doutorado *Estesias* (2005), apresenta uma escrita estimulada por 10 poéticas e suas potencialidades, entre elas poesias, fotografias, filmes, dança, arquitetura, música, escultura e produções de arte. Tendo na escrita o movimento fluido de quem não apresenta um discurso, mas o devaneio poético da “experiência vivida e vívida”:

> Escolhi dez poetas contemporâneos que se expressam ao mesmo tempo que eu. Cada um a seu modo, com rigor e paixão, me ensina um novo olhar, a olhar de novo. A comparar – a contemplar e a guardar. Cada um, na sua particular maneira de se expressar, escolheu, por não fazer de outro modo, uma determinada manifestação poética. (REQUIÃO, 2005, p. 11).

Nuno Ramos, no livro *Ensaio Geral* (2007), apresenta 22 ensaios sobre arte, cinema, futebol e outros assuntos, criando relações e identificando outros artistas e produções ao seu redor.

> Acho que meu trabalho circunda seus núcleos valendo-se de personas bastante distintas, e procurei aqui botar algumas delas em contato – daí o título, Ensaio Geral. (RAMOS, 2007, p. 12).

No livro *Do Campo a Cidade* (2010), de Dora Longo Bahia, a artista multimídia e pesquisadora, apresenta uma estratégia peculiar de exposição histórica, política e poética de um recorte temporal. Inventa dois artistas de épocas e contextos diferentes, as personagens são colagens de artistas de seus tempos, no interesse de falar de todo um movimento e contexto, foca na criação dessas personas que refletem sua

geração, incluindo nessa criação a produção de obras de arte e poéticas ficcionais, que é nitidamente inspirada em outros, mas é de autoria de Dora.

> Marcelo do Campo vive através da legitimação do falso. Suas obras foram construídas para remeter a um tempo e a um lugar específicos. Marcelo Cidade se enterra em meio a realidades falsificadas. Sua biografia e obra são ora compartilhadas, ora espelhadas, ora incompatíveis com as de outros. Episódios genuínos acumulam-se sobre percursos possíveis, mas não trilhados. Memórias miscigenam-se a delírios. Desejos disfarçam-se em imagens. Reconstruções revezam se com plágios para estimular desvios e alucinações. (BAHIA, 2010, p. 136).

Entendo essas obras como pesquisas ensaísticas de arte contemporânea. O que Dora Longo Bahia, Renata Requião e Nuno Ramos, fazem na escrita e na imagem textual, me interessa também fazer usando a linguagem cinematográfica. Percebo como o movimento de experimentação, análise e catalogação de diferentes poéticas é capaz de repercutir no pesquisador-artista outras diferentes poéticas advindas do próprio fazer da pesquisa. Entendendo estas como características também presentes nas produções de livros de artista.

No campo cinematográfico, algumas obras apresentam relações entre arte contemporânea e cinema, tanto nas construções de roteiros, figurinos, atuação, cenário e som. Como no filme *The Square* (2017) (Figura 1) de roteiro e direção de Ruben Östlund, traduzido como *A Arte da Discórdia*, um longa-metragem de ficção que mostra o principal curador de arte de um prestigiado museu de arte contemporânea, que se vê em uma crise pessoal e profissional enquanto monta sua próxima exposição.

Figura 1. Cartaz e frames do filme *The Square – A Arte da Discórdia*. Fonte: IMDb.

Como o filme retrata a obra de arte e seus desdobramentos, como é o tratamento visual e conceitual de objetos e situações encontradas no sistema das artes. O filme apresenta claramente as poéticas que atravessam as personagens artistas, além das facetas do sistema e mercado de arte sueco, ambas surpreendentemente, estão bem próximas às questões vistas em nosso país. Mostra mais de uma exposição de arte e artistas, tendo seus clímaces em cenas como uma performance num vernissage ou um diálogo afiado interrompido por uma escultura sonora na cena. Apesar de ser uma obra de ficção estrangeira, nitidamente apresenta um contexto e cena artística sueca, que devido a composição poética e alcance tecnológico da linguagem, permite que alguém aqui no Brasil assista à obra e se identifique. Reafirmando as potências inalcançáveis de disseminação de algo a partir do cinema, como fala Benjamin:

> Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite a reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações. Ambos os processos provocam um profundo abalo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas de nossos dias. O seu agente mais poderoso é o filme. (BENJAMIN,1955, p. 4).

No filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Figura 2) de 1969, de Glauber Rocha, se nota que a atuação se coloca muito mais próxima de situações de performance, do que da veracidade esperada dos cinemas tradicionais, além dos figurinos apresentarem referências bastante culturais e ritualísticas, lembrando a construção de obras de vestuários no campo das artes visuais contemporâneos.

Figura 2. Cartaz e frames do filme *O Dragão da Maldade Contra Santo Guerreiro*. Fonte: IMDb.

No filme *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e seu amante* (Figura 3), de 1989, de Peter Greenaway, o figurino da personagem principal muda de cor de acordo com o cenário onde se encontra, percebe-se dessa forma a interferência do espaço e das pessoas na personagem. Me interessa esse olhar conceitual sobre as possíveis relações que se pode construir entre figurino, espaço e personas.

Figura 3. Cartaz e frames do filme *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e seu amante*. Fonte: IMDb.

O filme *Espaço Além* (Figura 4), de 2016, de Marina Abramovic, é um documentário poético no qual a artista apresenta seu deslocamento por alguns lugares, onde realiza entrevistas e faz vídeo performances. Aqui me interessa muito a forma visual como são tratadas as obras da artista, tanto a produção das vídeo performances quanto o corpo e paisagem na qual se realiza, pois de forma alguma se confunde a artista com atriz.

Figura 4. Cartaz e frames do filme *Espaço Além*. Fonte: IMDb.

CONSIDERAÇÕES

Há muito tempo a humanidade não se encontrava diante da nítida certeza do temporário e desconhecido. Estamos carregados pelo tempo inarredável, na direção certeira da chegada de outros modos. No texto *Estratégias contemporâneas: pensamento em rede e apropriações*, de Luana Marchiori e Ticiano Pereira, percebe-se que existe tanto no fazer artístico, quanto na persona do artista, como cidadão trabalhador, a potência da invenção e às vezes elucidação, de outros modos que contribuem coletiva e culturalmente na sociedade.

> Essa nova postura dos artistas e produtores culturais que já não se contentam em criar imagens (num universo onde a publicidade, o design, o cinema, a televisão e todo o aparato de entretenimento dá conta de exaurir a capacidade de novidade de qualquer imagem) e que, ao mesmo tempo, não caem numa lamentação de que tudo já foi feito, mas criam “protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes”. Esses artistas se apropriam “de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial” rearticulando e criando tensões. (VEIGA; MEDEIROS, 2015, p. 5)

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), Benjamin apresenta posicionamentos e questionamentos acerca da autenticidade da obra de arte perante as tecnologias que avançam frenéticas nos modos de reprodução.

> No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objeto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos. Para o estudo de nível, nada é mais elucidativo do que as suas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e o cinema – e a repercussão retrospectiva sobre a arte, na sua forma tradicional. (BENJAMIN,1955, p. 3)

Acredito que as reconfigurações de exibição de arte que a pandemia aflorou na atualidade são iniciais, porém tão pouco pioneiras. A crise das relações entre obra e espectador, é tão antiga quanto a própria arte.

> Com a fluidez da contemporaneidade, faz-se necessário compreender novos códigos, pelo deslocamento, materialidades produzindo temporalidades, ou a desmaterialização do objeto promovendo novas experiências perceptivas. A obra, nesse sentido, não é somente o objeto final, mas sim uma trajetória de ações, compondo diversas temporalidades em superfícies heterogêneas que se deslocam. (WENDT, 2007, p. 247).

Tanto em Benjamin, quanto em Kelly Wendt, percebo que o avanço das tecnologias sempre alterou os modos de ver, muitas vezes libertando linguagens, fazendo com que um outro modo se estabeleça, como aconteceu com a pintura diante da invenção da fotografia. As "exposições virtuais" que atualmente surgem em sites e redes sociais de galerias e outros espaços expositivos, ainda não estão dotadas de tecnologia suficiente para oferecer ao espectador de fato uma experiência imersiva e virtual, mas se estendem a todo tipo reprodução visual das obras. O que antes era uma estratégia de registrar a história de arte (acervos e exposições digitais) agora se torna, devido à periculosidade atual, o intuito desesperado de expor algo.

Percebo, então, o cinema como uma possível plataforma de exibição de arte, acredito não ser a tecnologia ideal para uma "exposição virtual imersiva", mas quem sabe aquela que caminhe em sentido, ao mesmo tempo que faz seu caminho próprio de evolução como linguagem artística. Além disso, é capaz de obter um alcance numérico de espectadores que nenhuma exposição física alcançará, devido sua reprodução e disponibilização digital. Diante da noção das potências do cinema, somada ao interesse de elucidar a cena artística contemporânea que permeia minha produção, que proponho uma obra cinematográfica poética e contemporânea como resultado da pesquisa. Destacando a rede de práticas e apropriações no convívio artístico, nas trocas e atravessamentos, como potencializadora do processo criativo, assumindo o atravessamento do outro e do meio na formação do artista. Surge também do reconhecimento da importância do registro de arte (documental e poético) como ferramenta de formações crítica, histórica e cultural para o campo das artes visuais contemporâneas.

Como problema central do projeto, tenho a seguinte questão: como pode uma produção em artes visuais contemporâneas, ser apresentada como um "filme de artista", sendo este uma obra de ficção cinematográfica, que reflita relações entre poéticas, linguagens, referências e contexto histórico, além de ter capacidade de ser uma obra de arte contemporânea e independente poeticamente?

Assumindo que a imagem tem capacidade de apresentar tanto a representação da realidade, quanto de uma surrealidade, compartilho questionamentos já trazidos ao mundo da arte e das imagens, através da obra *Salto no Vazio* (1960), fotomontagem de Harry Shunk, a partir da performance de Yves Klein, onde a imagem de um homem saltando da janela é publicada em panfletos denunciando expedições lunares. Diante disso, não me deixam de vir mais questionamentos pertinentes, como por exemplo, se uma obra de arte apresentada num audiovisual ficcional pode ser considerada real para além do filme? Ou se a obra é na verdade a soma de todas as possíveis camadas que se pode traçar entre a arte e o cinema contemporâneo? Quais os

limites para o uso do audiovisual na pesquisa e produção de arte contemporânea? Quais as alternativas para se escrever uma narrativa inspirada no real, sem cair no documentário ou biografia?

Entendo que surgirão outras problemáticas durante a investigação e fazer, que essa obra será de fato um experimento em minha pesquisa, ressaltando que quando digo isso, não me refiro ao cinema experimental, mas ao movimento investigatório de articular apostas após muito observar, tateando o intervalo onde busco situar e produzir minha pesquisa.

REFERÊNCIAS

BAHIA, Dora Longo. Do Campo a Cidade. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 284 p. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-04112010-144546/publico/457984.pdf >. Acesso em 29 set. 2020.

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc**. 2005. Publicado em Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/324362537/AMO-OS-ARTISTAS-ETC-Ricardo-Basbaum-pdf>. Acesso em 29 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In**: Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf >. Acesso em 29 set. 2020.

FIOL, Marco Del. **Espaço além: Marina Abramovic e o Brasil.** Filme Longa-metragem. Brasil, 2016. Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt4093700/?ref_=ttfc_fc_tt> Acesso em 29 set. 2020.

GREENAWAY, Peter. **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Esposa e seu Amante.** Filme Longa-metragem. Inglaterra, 1989. Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt0097108/?ref_=nv_sr_srsg_0> Acesso em 29 set. 2020.

ÖSTLUND, Rubem. **A Arte da Discórdia.** Filme Longa-metragem. Suécia, Alemanha, Dinamarca, França, 2017. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4995790>. Acesso em 29 set. 2020.

RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral:** projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo. Globo, 2007.

REQUIÃO, Renata Azevedo. Estesias. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre-RS. Ed. do autor. 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6016> >. Acesso em 29 set. 2020.

ROCHA, Glauber. **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.** Filme Longa-metragem. Brasil, 1969. Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt0064256/?ref_=fn_al_tt_2>. Acesso em 29 set. 2020.

VEIGA, Luana Marchiori; MONTEIRO, Ticiano Pereira. **Estratégias contemporâneas:** pensamento em rede e apropriações. 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Florianópolis 2008 Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/167.pdf>. Acesso em 29 set. 2020.

WENDT, Kelly. Pequeno mapeamento de espaços experienciados: inventário de impressões e compartilhamentos. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre-RS. 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169332> Acesso em 27 set. 2020.

TEATRO E TECNOLOGIA: O AUDIOVISUAL COMO INSTRUMENTO NA PRODUÇÃO DE PRESENÇA

THEATER AND TECHNOLOGY: AUDIOVISUAL AS AN INSTRUMENT IN THE PRODUCTION OF PRESENCE

LUCAS RIBEIRO GALHO
Universidade Federal de Pelotas / lucas.galho@yahoo.com.br

BRENDA SENEME GOBBI
Universidade Federal de Pelotas / brendaseneme@gmail.com

EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES
Universidade Federal de Pelotas / dudaeduarda.ufpel@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo dar a ver o processo de criação do experimento audiovisual Coletivo Conta Clarice, produzido pelo Coletivo MeiaOito, grupo de teatro independente da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Pensando de que forma a presença, conceito fundamental para o teatro e que, devido à pandemia de COVID-19, se reestruturou tomando outras formas e de que maneira a tecnologia pode expandir tal conceito, pretende-se aqui estabelecer relações entre teatro e tecnologia como meios para uma geração de presença que seja, em última instância, mediada pelo espectador.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Audiovisual. Presença. Teatro e tecnologia. Teatro Contemporâneo.

ABSTRACT: This work aims to show the creative process of the audiovisual experiment Coletivo Conta Clarice, produced by the Collective MeiaOito, an independent theater group in the city of Pelotas, Rio Grande do Sul, Brazil. Thinking about how presence, a fundamental concept for the theater which, due to the COVID-19 pandemic, has restructured, taking on other forms and considering how technology can expand such a concept, we intend in this paper to establish relations between theater and technology as means to generate presence which is, ultimately, mediated by the viewer.

KEYWORDS: Contemporary art. Audio-visual. Presence. Theater and technology. Contemporary Theater.

INTRODUÇÃO

A noção mais consensual sobre o que é o teatro, ou sobre o que é necessário para que ele ocorra, talvez seja a ideia de que o mesmo é uma arte calcada na presença, é um fenômeno vivo, um encontro efêmero entre público e performers. É claro que qualquer tentativa de definir uma arte tão diversa e que abarca tantas possibilidades pode cair na armadilha de uma acepção rasa que não dê conta de sua diversidade. No entanto, não é arriscado dizer que, de um modo geral, um dos pontos principais que alicerçam a materialidade do teatro reside na presença. Mesmo com exemplos como *O Que Você Vai Ver*, espetáculo da Cia. Pequena Orquestra, do Rio de Janeiro[1], que propõe uma experiência onde os atores não estão presentes fisicamente no teatro, a presença pode ser compreendida, nesse caso, para além da fisicalidade, entendendo que o performer pode se fazer presente no palco por diferentes vias.

As discussões sobre presença/ausência que vêm tomando conta de diversos campos do conhecimento, possivelmente, segundo Felisberto da Costa e Ipojucan da Silva, tiveram seus disparadores advindos das transformações socioculturais iniciadas no decorrer do século XX. Ainda de acordo com os autores:

> o surgimento de novas mídias altera o posicionamento do sujeito e sua percepção como indivíduo e membro social de uma coletividade, provocando mudanças na percepção estética, tanto para quem vê a obra como para quem a produz (COSTA; SILVA, 2016, p. 80).

Dessa maneira, após o surgimento de diferentes dispositivos tecnológicos e possibilidades incontáveis com o advento da internet, nossas percepções e entendimento sobre o que é presença foram se modificando e se atualizando. Na história da arte, com a possibilidade da reprodutibilidade em massa que atingiu o seu ápice com a invenção e propagação da fotografia, a aura da obra de arte, que de acordo com Walter Benjamin caracterizava a sua autenticidade, seu caráter único, se perdeu. Segundo o autor, “mesmo à mais perfeita reprodução falta um elemento: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local onde se encontra” (BENJAMIN, 2012, p. 17). Mesmo que Benjamin esteja falando de um processo específico que marcou definitivamente a história da arte, no teatro, pode-se dizer que a aura é elemento estrutural na sua composição, a efemeridade de sua natureza diz respeito a um movimento muito próprio do *hic et nunc.*

Se levarmos em consideração os escritos do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht onde o autor entende que presença é tudo “aquilo que é tangível, aquilo que se tem

[1] O espetáculo dirigido por Inês Viana é baseado na obra de Samuel Beckett *All That Fall,* e coloca em cena caixas de som que reproduzem as vozes gravadas dos atores, substituindo por suas presenças.

acesso, aquilo que está presente, portanto, tudo aquilo com o que podemos ter uma relação espacial (ICLE, 2019, p. LII), podemos entender o teatro como um mecanismo produtor de presença, uma arte que na sua realização revela a sua aura.

No entanto, acometidos pela pandemia de COVID-19 que nos impôs um isolamento forçado, afastando-nos do convívio social, o Coletivo MeiaOito, grupo de teatro independente da cidade de Pelotas, viu-se em um momento delicado e ao mesmo tempo decisivo no que diz respeito a continuidade da criação. Sem a possibilidade de continuar o trabalho teatral presencialmente, realizamos o movimento do palco para as plataformas digitais, sendo esse o caminho encontrado para que o trabalho não estagnasse. Pensar a presença através das mídias digitais, como o audiovisual, implica também em aceitar os riscos, tanto no que diz respeito à produção desses materiais, quanto à recepção dos mesmos. Através do experimento audiovisual *Coletivo Conta Clarice*[2], pretendemos discutir sobre a presença e as possibilidades de evocação da mesma a partir de uma experiência artística sobre a ausência.

DISCUSSÃO

Se o entendimento do que diz respeito à presença do performer se transforma ao longo dos anos com o advento de novas tecnologias, mídias e a internet, o mesmo acontece com o espaço destinado ao espectador. Felisberto da Costa e Ipojucan da Silva chamam a atenção para esse novo espaço onde acontece o jogo, em que operar o dispositivo tecnológico faz parte das novas regras. Ainda segundo os autores, “aflora-se uma ausência que propõe ao espectador ser um atuante, numa ambiência que pode se abrir indefinidamente, com a possibilidade de escapar e navegar em outras paragens.” (COSTA; SILVA, 2016, p.81). Dessa forma, apesar da distância física, os dispositivos tecnológicos aproximam o espectador, transformando-o em agente criador responsável pela manipulação desses objetos e construção de significados de uma narrativa própria.

A isso se propõe a criação audiovisual do Coletivo MeiaOito, *Coletivo Conta Clarice*. Baseado em contos da autora naturalizada brasileira Clarice Lispector, o grupo buscou explorar, para além da criação dos performers, a construção dos significados pelos espectadores a partir de elementos que compõem a arte teatral. As sensações causadas pelos escritos de Clarice Lispector são ponto de partida para a experimentação, enquanto o entendimento e criação de sentidos ficam a cargo de quem assiste.

Se estávamos privados do contato e do encontro por conta do isolamento, decidimos

[2] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UR7JPbLWrOA>.

potencializar a ausência por meio de uma criação baseada nos silêncios, nas ações sutis, banais e cotidianas que a obra de Lispector e o isolamento social nos afloraram. Baseados no que Goebbels denomina como *estética da ausência*, "a qual pode ser alcançada pela ação radical de eliminar o ator do palco ou por estratégias que diminuam o seu protagonismo" (COSTA; SILVA, 2016, p.87), exploramos os contos de Lispector por meio de um procedimento remoto que buscou, em última instância, envolver o espectador em uma experiência que o fizesse refletir sobre a ausência por meio de uma presença virtual geradora de imobilidades sustentadas, pequenos gestos e vazios interiores.

O PROCESSO

O processo se deu remotamente, utilizando o acaso como ferramenta para a criação. A partir dos contos da autora, a fim de expandir as fronteiras literárias e teatrais em um encontro vivo e mutável, iniciou-se um processo individual de captação de imagens impulsionadas pelas sensações geradas nos *performers*, que posteriormente seriam costuradas através da edição.

Considerando o acaso - que "aparece de forma mais explícita dentro das vanguardas europeias, sobretudo, no dadá" (ENTLER, 2000, p. 13) - enquanto disparador em uma criação que se dá a partir da ausência de causas, procedimento já utilizado pelo grupo no espetáculo *Cartão Postal*[3], também foi efetuado a fim de também evitar que o gosto pessoal dos três performers (Brenda Seneme, Lucas Galho e Cauã Kubaski) pudessem influenciar no resultado final, uma vez que o objetivo do vídeo seria delegar aos espectadores a construção das significações da narrativa.

O ponto de partida para dar início ao processo foi a escolha dos contos a serem utilizados na produção audiovisual. Escolhemos a coletânea *Todos os contos de Clarice Lispector*, edição publicada em 2016 pela editora Rocco. Após esse processo, foi sugerido que cada *performer* escolhesse números aleatórios de 100 a 600 que corresponderiam às páginas do livro. Lucas escolheu o número do conto que seria lido por Brenda, que escolheu o conto de Cauã, que por sua vez escolheu o de Lucas. O segundo procedimento a ser executado individualmente, seria a leitura dos textos dos colegas, anotando percepções e sensações que os escritos de Clarice Lispector provocavam em cada um. Das provocações causadas pelo texto, surgiriam as imagens que dariam visualidade aos contos lidos.

[3] Espetáculo do Coletivo MeiaOito que estreou em Pelotas no ano de 2017 a partir do texto "Os Estonianos", da autora brasiliense Julia Spadaccini, com direção de Lucas Galho.

A proposta para captação das imagens, entretanto, se desvincularia aos procedimentos antes utilizados pelo grupo no que se diz respeito à criação para o palco. Aqui entraria, além do desafio de operar tais dispositivos (pensando em enquadramento e luz, por exemplo), haveria ainda a questão da existência da presença apesar da ausência. Ausência não só no que diz respeito ao espaço remoto e virtual, mas do corpo performativo.

> O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. (FABIÃO, 2010, p. 322)

A partir do que coloca a autora sobre o corpo cênico pode-se dizer que a atenção sensorial e perceptiva fez-se igualmente presente no processo individual para gravação das imagens. A não necessidade do corpo performativo em frente à câmera não ausenta a atenção delineada por cada performer em seu processo de criação, que além de observar a si mesmo no espaço, precisa também observar-se enquanto operante de um dispositivo - nesse caso, em específico, a câmera. A possibilidade de trazer o corpo cênico por meio de sua ausência, Fabião (2010) ainda diz:

> Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós (FABIÃO, 2010, p. 323).

Das imagens captadas, houve fragmentos do corpo (como somente rosto, ou somente pés), animais de estimação, plantas, manequins, lareiras e outros “corpos” inanimados que são parte do cotidiano de cada performer (vide frame do vídeo na Figura 1), mas incorporados frente à câmera subvertidos a uma maneira antes não explorada, buscando além da imagem pela imagem, seus possíveis significados com relação ao espaço, às sensações acometidas aos possíveis receptores e ao texto de Clarice Lispector.

Figura 1. Frame retirado do vídeo Coletivo Conta Clarice - *Come, meu filho* e *Cartas a Hermengardo*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=UR7JPbLWrOA >.

No que diz respeito à costura das imagens, há ainda um terceiro olhar sobre o material final: o de quem edita. Ainda que o acaso seja propulsor para a escolha do texto e imagens captadas a partir das sensações e percepções acometidas por esses corpos que se fazem presentes através das escolhas visuais, não há como negar que a edição tem seu peso na condução da narrativa, pois é ali que acontece a escolha final e recorte dos materiais. Levando esse fato em consideração, foi de extrema importância que a edição também fosse feita por uma das performers participantes desde o início do projeto, facilitando que os elementos propulsores, como o acaso e a presença através da ausência fossem potencializados pelas escolhas feitas na edição.

Dos três contos escolhidos (*Come, meu filho; Cartas a Hermengardo* e *Evolução de uma miopia*), apenas os dois primeiros fizeram parte do produto final, pois o teto para tamanho do vídeo estipulado pelo grupo era de até trinta minutos. Escolhemos por começar cada conto com a imagem do *performer* lendo o livro de contos (vide frame do vídeo na Figura 2), evocando dessa forma uma 'presença literária', a voz de Lispector transmutada para a voz de cada artista reverberando no corpo desse, e nas imagens que virão a seguir, um devir em ação. Apoiados nos escritos de Gumbrecht e na ideia que o autor desenvolve sobre sentido, conceito ligado diretamente ao intelectivo e às operações racionais, somado ao conceito de presença, que segundo o autor tem relação com a percepção das materialidades, processo que se dá na relação espacial e "que aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos 'presentes' sobre os corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13), podemos entender que outras percepções podem surgir das "relações que acontecem a partir das impressões, do sensorial, do intuitivo, do afeto, daquilo

que nos faz vibrar e que as palavras não dão conta de explicar" (HABEYCHE, 2013, p. 27).

Figura 2. Frame retirado do vídeo Coletivo Conta Clarice - *Come, meu filho* e *Cartas a Hermengardo*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=UR7JPbLWrOA >.

Dessa forma, nossas relações com o texto de Lispector ganham forma iniciadas por um processo intelectual, de entendimento do texto, mas posteriormente passam para uma relação afetiva, sensorial, à qual tentamos apreender através de imagens que pudessem estimular tal vínculo. Se o teatro contemporâneo pode, por meio de sua característica híbrida e fragmentada, reconfigurar as noções de produção de sentido e conhecimento, pois propõe uma "[...] experiência estética como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido'" (GUMBRECHT, 2010, p. 22), a utilização de imagens aparentemente aleatórias, mas que possuem uma íntima ligação com cada *performer*, potencialmente pode gerar no público essa mesma oscilação, ampliando as fronteiras do que entendemos enquanto sentido.

Em última instância, nosso objetivo com a produção do experimento audiovisual *Coletivo Conta Clarice,* que começou devido às contingências geradas pelo isolamento social por conta da pandemia de COVID-19, se tornou uma experiência de alargamento das relações entre significante e significado. A produção de uma presença virtual que possui suas bases na relação entre a obra resultante de um processo remoto e seu encontro com o espectador, gerando um significado que não passe necessariamente por um entendimento intelectual das imagens, se mostrou um movimento instigador e muito prazeroso para os *performers.* No entanto, sabemos que realizar esse movimento de desprendimento de uma tentativa de apreender racionalmente o que vemos é muito difícil. De acordo com Gumbrecht:

> [...] por causa do domínio da visão de mundo cartesiana desde o início da modernidade, e da hermenêutica desde o início do século XX, parece impossível em nosso mundo intelectual, pelo menos à primeira vista, encontrar conceitos que possam satisfazer o objetivo da prática

> (e da fundamentação) de alguma coisa que não a interpretação (GUMBRECHT, 2010, p. 77).

Dessa forma, sabemos que é preciso muito mais para estabelecer uma relação propícia para quebrar com os procedimentos tradicionais de significação no que diz respeito à fruição de um experimento teatral, audiovisual ou de qualquer outro tipo. Porém, entender a presença em um ambiente virtual como possível primeiro passo para um alargamento desses conceitos pode ser, ao nosso ver, um caminho potente e promissor para tal anseio.

CONSIDERAÇÕES

A produção do vídeo *Coletivo Conta Clarice* se mostrou em seu devir um passo importante para a exploração de novas possibilidades. Apreender os contos de Clarice Lispector por uma via corporal, buscando enquadramentos e planos capazes de fugir de uma lógica tradicional no que diz respeito ao entendimento do texto, propiciou aos artistas envolvidos no vídeo um interessante princípio de pesquisa, instigando nos mesmos um pensamento para além da lógica cartesiana. A presença, tão importante para o teatro e para as artes do corpo, se configura aqui como uma ideia que perpassa o sensorial, que deixa um rastro não visível, mas afetivo, cheio de pequenos gestos e silêncios geradores de uma presença quase espectral, um vazio carregado de uma inevitável aura, para trazer novamente Benjamin.

Georges Didi-Huberman, filósofo francês e estudioso da imagem, diz que o artista tem que dirigir-se constantemente ao outro[4], trazendo essa relação intrínseca entre o artista e o público. De acordo com o autor, essa relação se dá em uma via dupla, onde o que olhamos necessariamente nos olha de volta. O homem da tautologia se coloca diante do que vê e assume uma postura cínica, onde “o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40), dessa forma, recusa “a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). Entretanto, na outra ponta, há um segundo sujeito, capaz de suturar o vazio de um olhar tão rígido para o que se vê. Esse sujeito “[...] consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40).

Desvelar o que está enterrado na superfície do que vemos não é uma tarefa simples, necessita uma ação, uma atitude ativa perante o objeto. Provocar essa atitude por

4 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rwSyBaz36NE&ab_channel=BrasildeFato. Acesso em: 19 de setembro de 2020.

meio de imagens que sugerem as sensações provocadas por Clarice Lispector foi nosso objetivo. E esse foi apenas o primeiro passo. Desdobramentos dessa iniciativa estão sendo realizados e presentificados em outros vídeos, com diferentes contos da autora. Essa pesquisa ainda está no começo, estamos descobrindo aos poucos as brechas, o espaço que nos liga entre a obra de Lispector e as imagens que produzimos a partir dela.

No meio digital, a operação de dispositivos que nos auxiliam nessa busca se tornam ferramentas potencializadoras de uma possível presença capaz de nos mover, talvez com a mesma intensidade com que nos movemos assistindo a um espetáculo ao vivo. Saber o que o público sente ao assistir nosso vídeo é um segundo passo, que pretendemos dar na sequência dos vídeos que virão. Entretanto, para nós, enquanto criadores em uma situação adversa, longe do palco que nos é tão familiar e que nos fornece o subsídio para a criação, encontramos na tecnologia novas possibilidades, um caminho a desbravar capaz de nos fazer pensar por outra via, se oferecendo como alternativa para que possamos ofertar ao espectador o nosso interior, aquilo que talvez não conseguiríamos fazer através da palavra. Os contos de Clarice Lispector nos remoem, nos viram do avesso, queríamos mostrar esse avesso, o interior dos sentimentos presentes nas linhas lispectorianas e que nos motivaram a produzir no isolamento de nossas casas. Distantes fisicamente, procuramos nas palavras uma presença escondida que se materializou de diferentes formas, em diferentes corpos e que, em última instância, nos uniu por um fio que nos liga diretamente ao espectador, com a esperança de fazer com que essa presença seja sentida por ele através de vias que não as do intelecto, mas sim por aquelas corporais, que no teatro são mais facilmente reconhecidas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: Teatro e tecnologia. **Art research journal**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun., 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8306>. Acesso em: 18 de setembro de 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**: Acidentes e encontros na criação artística. 2000. 203 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista contrapontos**, Rio de Janeiro, v.10, n.3, p. 321-326, set./dez., 2010. Disponível em: < https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 18 de setembro de 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HABEYCHE, Gisela Costa. **Intensidade de ausência:** Narrativas sobre a criação do ator. 2013. 251 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ICLE, Gilberto. **Descrever o inapreensível:** Performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

ARQUIPÉLAGO – COMPARTILHAMENTO ONLINE DE PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE CONTEMPORÂNEA

MUNIR KLAMT SOUZA
FURG / munirklamt@gmail.com

LAURA BORSA CATTANI
UnB / lbcattani@gmail.com

INTRODUÇÃO

A democratização do acesso à cultura e a sensibilização para a arte contemporânea são temas basilares e de caráter cada vez mais urgente, sobretudo como forma de resistência aos ataques à livre expressão artística que vêm ocorrendo no Brasil. O campo da arte, para o qual a presença de espectadores no espaço expositivo é fundamental, foi duramente impactado pela pandemia da COVID-19, o que levou a/os criadora/es do projeto Arquipélago, que analisamos aqui, a buscar um conjunto de adaptações e reflexões sobre seus meios operacionais e de convívio, articulando a migração da arte contemporânea para o contexto digital e refletindo sobre o novo contexto que se apresenta e possibilidades outras de acesso e circulação de obras. Assim, a/os criadora/es almejavam oferecer um espaço de trocas, tanto intelectuais quanto afetivas, que permitisse um estímulo à criação artística, à experimentação e à reflexão, em um contexto independente, sem estar atrelado necessariamente a uma apresentação de resultados. A pesquisadora Maria Amelia Bulhões observa que "a sociedade de comunicação estabelece novas relações de trabalho e novas formas de estruturar o pensamento – e que as artes visuais não estão fora deste debate". (BULHÕES, 2011, p.18).

DISCUSSÃO

O projeto *Arquipélago* foi criado como forma de responder a essas demandas. A proposta, a partir de uma sugestão do artista Frantz, é uma iniciativa do *Instituto Cultural Torus*[1], coordenado por Laura Cattani, com participação de Juliana Proenço e em parceria com Munir Klamt, artista e professor da FURG, para a criação e compartilhamento de conteúdo em arte contemporânea. Um dos meios mais acessíveis para uma proposta independente, e profícuo para o compartilhamento de conteúdo artístico nas redes sociais online é o *Instagram*, plataforma centrada em imagens, mas que permite também a publicação de vídeos e textos. Foi criado o perfil *https://*

[1] O *Instituto Cultural Torus* surge como uma proposta de criar conteúdo e projetos em arte contemporânea, criando pontes entre artistas, produtores culturais, instituições de ensino e espaços culturais públicos e privados.

www.Instagram.com/arquipelago_2020/, como um espaço que oferece a artistas e pesquisadora/es das artes[2] um espaço para abrigar suas referências, inquietações, processos criativos; estabelecer diálogos, questionamentos, e desenvolver novas criações.

O nome *Arquipélago* se impôs, como uma metáfora para refletir sobre o estado emocional inicial dos primeiros dias da pandemia, um termo que indicasse a sensação de estar isolado, ilhado (o próprio conceito de quarentena surge no século XIV com isolamento na ilha de Ragusa). Destarte estes *seres-ilhas*, distantes e comunicantes (através das redes telemáticas) formavam um conjunto: arquipélago. Dada a constituição desta identidade, outros desdobramentos assumiram a concepção de entender o usuário como um navegador, que fosse conduzido em seu percurso a outros acidentes geográficos: *Delta* e *Insular*. O primeiro se propõe ao diálogo com obras de acervos institucionais. Até o momento foram abordadas obras de Regina Silveira e Antonio Muntadas, integrantes de uma exposição na Fundação Vera Chaves Barcellos fechada em função da pandemia. Cada obra foi abordada por seis participantes do Arquipélago. *Insular* é uma proposta na qual cada participante indica um/a convidada/o, que faz uma postagem especial aos domingos e serve como um porto para a chegada de novos integrantes do *Arquipélago.*

Arquipélago foi constituído como uma rede de afinidades artísticas e intelectuais e de afetos: em um primeiro momento, Laura Cattani, Munir Klamt e Frantz buscaram artistas com a/os quais já haviam trabalhado e cujo trabalho admiram, e Juliana Proenço convidou teórica/os e pesquisadora/es com a/os quais vinha estabelecendo um diálogo crítico. Na constituição do coletivo houve especial atenção à diversidade étnica, de gênero e social, cientes de que o campo da arte ainda carece de ações afirmativas deste tipo – muito embora os autores do projeto tenham-no feito dentro dos limites de seu alcance, cientes de suas limitações e com o intuito de ampliá-lo.

O primeiro grupo foi constituído por dezoito participantes, aos quais, a seguir, se somaram mais doze. Há ainda a previsão de um terceiro grupo que deverá ingressar em breve. Cada participante tem um dia fixo na semana no qual pode publicar uma postagem, sendo que a periodicidade varia – algumas pessoas postam toda semana, outras a cada 15 dias, outras são mais esporádicas. Ao mesmo tempo em que queriam ter um estímulo para a produção de conteúdo – o que, segundo alguma/uns participantes, foi importante para que se mantivessem motivada/os a criar – a/os

[2] Fazem parte do *Arquipélago*: Amélia Brandelli, Ana Alice, André Severo, Andressa Cantergiani, Bruno Borne, Chico Soll, Daniele Barbosa, Diego Groisman, Diego Hasse, Dirnei Prates, Eduardo Veras, Élle de Bernardini, Emanuel Monteiro, Frantz, Gabriela Motta, Guilherme Dable, Guilherme Mautone, Ío (Laura Cattani e Munir Klamt), Izis Abreu, Julha Franz, Juliana Proenço, Leandro Machado, Letícia Lopes, Marcos Fioravante, Marina Camargo, Marina Roncatto, Michel Zózimo, Nelton Pelentz, Pamela Zorn, Romy Pocztaruk.

proponentes achavam importante respeitar o tempo de cada pessoa, especialmente nesse período tão conturbado. Assim, o volume de material publicado oscilou ao longo das semanas, sem nunca cessar totalmente, contabilizando 367 postagens no momento em que este texto é escrito.

As orientações para a criação de conteúdo para a/os artistas são: abordar uma obra em processo, com as diversas fases de um trabalho no período de quarentena, projetos em desenvolvimento, etc.; reflexões sobre como estão trabalhando, como a situação da pandemia impacta no processo criativo; reflexões mais amplas sobre arte contemporânea nesse período, pelo viés da sua própria obra; referências (artistas, leituras, etc.) que estejam sendo influentes nesse momento e como isso reflete no trabalho e, por fim, imagens de obras realizadas durante a quarentena ou trabalhos anteriores que estiverem em um contexto de releitura ou desdobramentos.

Já a/os teórica/os e pesquisadora/es se propuseram a realizar reflexões imagéticas e/ou textuais que dialoguem direta, indireta ou transversalmente com os recortes processuais apresentados pelos artistas, numa espécie de adaptação do atlas warburguiano à era digital, discutindo o tema e buscando analisá-lo pela perspectiva da produção artística apresentada no perfil, bem como trazendo contrapontos com outras obras contemporâneas. Buscamos, com isso, fazer algo que Reinaldo Laddaga identifica, em *Estética da Emergência*, como “um ‘caldo de cultivo’, uma ‘ecologia cultural’, que deveria emergir da multiplicidade dos intercâmbios e dos microeventos que o sistema possibilita” (LADDAGA, 2012, p. 101)

Arquipélago age como um espaço onde a/os participantes não sofrem a constrição a temas específicos. Ao ressaltar o processo criativo, as referências e reflexões, se valorizam e visibilizam as particularidades, as diferentes subjetividades, permitindo mergulhar na lógica e nas pulsões de cada criador/a. *Arquipélago* é, antes de tudo, um laboratório, uma oportunidade para pensar formas de divulgação de conteúdos de artes plásticas com ênfase na arte contemporânea, ciente das adversidades dos meios digitais para este fim (a fugacidade da atenção ou a ausência da cinestesia diante da obra). Portanto, é incentivado a/os participantes que tentem construir uma linguagem menos acadêmica, bem como relações com imagens de outras áreas do conhecimento (etnologia, cultura pop, hagiografia, etc.).

Arquipélago almeja, assim, romper com o formato acadêmico da divulgação artística, se distanciando de uma linguagem excessivamente formal em busca de um equilíbrio (ainda que nunca desprovido de certa fricção) entre as propostas de cada artista e teórica/o e a comunicação com públicos variados. Considerando que o Instagram é uma plataforma que abarca distintos grupos de interesse busca-se, com *Arquipélago*,

uma forma de atingir pessoas que não necessariamente frequentam espaços culturais, nem tem familiaridade com as questões da arte contemporânea. O *Instagram* é um meio não definitivo e distante do perfeito, e talvez nenhum o seja de fato. O projeto existe neste meio *entreisolado*, conceito de Laddaga para definir algo que não está totalmente inserido nem totalmente à parte de um sistema maior – no caso, o da arte (e que podemos vincular, novamente, à própria ideia de um arquipélago: nem totalmente isolado, nem unido, a não ser por meios fluidos). Talvez se tenha que pensar a arte, em uma realidade pós-pandêmica, em meios híbridos, ocupando múltiplas plataformas, que conectem o real e o virtual de forma complementar. Nicolas Bourriaud afirma que é "a totalidade dos canais que distribuem e repercutem a informação, que se torna o verdadeiro local de exposição para o imaginário dos artistas dessa geração" (BOURRIAUD, 2009, p, 82).

Arquipélago foi construído no início do período pandêmico com a intenção específica de ser contemporâneo deste, não seu intérprete. Desde sua origem, foram levados em consideração condições como o isolamento, o medo do contágio, a instabilidade sanitária e política, e as consequências emocionais decorrentes destas. Mas estas adversidades, mais do que o tema do conteúdo produzido, eram entendidas como vetores para refletir sobre o processo criativo.

Para um artista, na construção de sua poiética, o isolamento não é um procedimento inédito – ao contrário, na prática do atelier ou no engendramento dos projetos, com frequência o artista é ou está solitário, pois os processos de criação exigem intensa atenção e introspecção. Em conversas com diversos artistas participantes do projeto, com frequência estes apontaram que não havia substanciais mudanças em suas rotinas de atelier – mas que estas serviam, na verdade, como certo lastro de normalidade em suas vidas. Mas o que representa o isolamento nestas condições, em que ele não é voluntário? Como observa o psiquiatra Gabriel Tupinambá, em depoimento a Slavoj Žižek em Pandemia:

> As pessoas que já trabalhavam em casa são as que mais têm sofrido ansiedade. São elas as mais expostas às piores fantasias de impotência, visto que não há nem mesmo uma mudança em seus hábitos, delimitando a singularidade dessa situação em sua vida cotidiana. (TUPINAMBÁ, Gabriel. In: ŽIŽEK, 2020, p. 108)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, com o projeto *Arquipélago*, a intenção de criar uma estrutura rizomática na qual artistas e crítica/os possam gerar novas conexões, saberes e entendimentos, seja

como projetos (exposições, curadorias, publicações) ou laços de amizade, embasada na crença de que a força de uma cena artística depende não apenas dos valores individuais, mas de potências combinativas. A/os criadora/es de Arquipélago entendem-no como um protótipo de uma série de ações e projetos de estímulo à criação e que fortaleçam a divulgação da arte contemporânea em diversos meios.

Este projeto está levando a refletir sobre formas de aproveitando do desenvolvimento das telepresenças, dos diversos meios digitais assim como das futuras plataformas, e suas formas de integração aos reais, como salas de exposição e livros físicos. *Arquipélago* indica uma era do precário e da invenção, e a consciência de que este estado não deve ser visto como algo temporário e circunstancial, mas como uma identidade, uma forma de ser, quer gostemos ou não.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção** – como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BULHÕES, Maria Amelia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Pandemia:** Covid-19 e a reinvenção do comunismo. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

REVISTA PETELECO: ESPAÇO DIGITAL DE CRIAÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E FRUIÇÃO

PETELECO MAGAZINE: DIGITAL SPACE FOR CREATION, SOCIALIZATION AND ENJOYMENT

RAFAELA BARBOSA RIBEIRO
UFPel / rafaelabribeiro@gmail.com

GABRIELA DA COSTA GOMES
UFPel / gabrielachantalle@gmail.com

DANIEL YUTA HIGA
UFPel / danielhiga@outlook.com

NÁDIA DA CRUZ SENNA
UFPel / alecrins@gmail.com

RESUMO: O texto apresenta o processo de construção e reflete sobre a revista digital *Peteleco,* projeto de autoria do Grupo PET-Artes Visuais/UFPel, voltado ao público interessado em arte, de modo geral. A revista surgiu como possibilidade de ativar o diálogo sobre arte, trazer visibilidade para artistas e obras, bem como promover o intercâmbio entre grupos de pesquisa e coletivos. A iniciativa instaurou um espaço privilegiado para a formação profissional, reflexão e socialização do conhecimento. Assim, cumpre com a missão do grupo de atuar na tríade ensino, pesquisa e extensão de forma indissociada, além de atentar para as condições de trabalho remoto impostas pela pandemia de COVID-19. Essa produção tem sido intensa e contínua, até o momento temos quatro edições publicadas. A revista se coloca como locus de produção, mobilização, exibição de poéticas e discursos que se conectam pela diversidade e pela ação colaborativa articulada com o cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Revista Digital. Formação em artes. Socialização.

ABSTRACT: The text presents and reflects on the construction process of the digital magazine Peteleco, a project of the PET-Artes Visuais Group of the Federal University of Pelotas/UFPel, Brazil, geared toward the general public interested in art. The magazine emerged as a possibility to activate the dialogue about art, to bring visibility to artists and works, as well as to promote the exchange between research groups and collectives. The initiative established a privileged space for professional training, reflection and the socialization of knowledge. Thus, it fulfills the group's mission of working with the teaching, research and extension triad in an inseparable way, in addition to paying attention to the conditions of remote work imposed by the COVID-19 pandemic. The magazine's production has been intense and continuous, with four editions published so far. The magazine places itself as a locus of production, mobilization, exhibition of poetics and discourses that are connected by their diversity

and collaborative action articulated with everyday life.

KEYWORDS: Digital Magazine. Training in arts. Socialization.

INTRODUÇÃO

O Programa de Educação Tutorial das Artes Visuais, PET Artes, comemorou seus 25 anos de existência no ano de 2019. Neste período alguns dos petianos, revisitando[1] a história do programa no curso, encontraram um folhetim semanal/mensal que circulava no campus do Centro de Artes por volta de 1995 até o ano de 2000. Esse folhetim produzido pelo grupo, trazia informativos sobre exposições, entrevistas, charges, entre outras coisas. Durante estes cinco anos de circulação, o folhetim chamado de Peteleco teve diversos formatos e diagramações, ora mais artesanal, ora mais profissional, sempre impresso em múltiplo para distribuição aos graduandos. No aniversário de 25 anos de atividade do programa, o grupo reformulou esse jornal para uma edição especial e comemorativa, na intenção de rememorar a história do PET Artes até o momento, inclusive contando com entrevistas de dois ex-petianos que atualmente são professores em nossa unidade.

Em 2020, o período pandêmico impôs o isolamento social como condição para impedir a disseminação do vírus. As atividades acadêmicas presenciais foram suspensas, acontecendo somente no ambiente virtual, as reuniões passaram a ser através de videoconferência, as trocas se deram pelas redes e os cursos migraram para o modo remoto. Mesmo com algumas dificuldades e limitações para dar continuidade ao planejamento anual, o Programa de Educação Tutorial seguiu ativo buscando alternativas de movimento em meio a esse novo contexto. É nesse cenário que surge a ideia de montar uma revista em formato digital, como uma grande plataforma de atuação, onde a equipe editorial[2] pudesse trazer para a revista alguns dos projetos existentes, mantendo-os ativos ou reformulados, além de incluir projetos novos e/ou externos ao grupo.

Estruturada em colunas, é a partir das apresentações de *projetos*, das *entrevistas* e do *conheça um artista*, que a *Peteleco* procura promover um diálogo entre o que é produzido dentro do Centro de Artes da UFPel, criando conexões e paralelos com os conteúdos trazidos em cada matéria. E, propondo o encontro desses com o que

1 OLIVEIRA; GOMES; BOMBAZAR; HIGA; RIBEIRO; SENNA. PET Artes Visuais: Revisitando e documentando a história, 2019.

2 Nesse momento éramos oito petianos: André Gustavo; Daniel Higa; Francisco Franco; Gabriela Costa; Gabriela Cunha; Matheus Matos; Rafaela Ribeiro; Vanessa Dias. E a partir da quarta edição foram incluídos os novos integrantes do PET: Aline Golart, Gabriela Kacelnikas, Domênica Pinheiro, Jackeline Nunes, Ícaro Castello e Maria Sucar.

está fora, é através das *chamadas abertas* e da *coluna recomenda* – além da ampla divulgação da revista nas redes sociais – que a revista cria uma rede de conteúdos e públicos mais heterogêneos. Assim, equilibrando e buscando interações com pessoas de fora desse pequeno circuito da UFPel e da cidade de Pelotas.

DISCUSSÃO

A revista digital *Peteleco* monta um dossiê para cada edição, contando com palavras-chave e temas para basear os conteúdos. Assim, se organiza até então pelas seções e/ou colunas já mencionadas: entrevista, apresentação de projeto, conheça um artista, chamada aberta e coluna recomenda, geralmente nessa ordem. Essa organização prevê que exista uma permeabilidade que conecte diferentes linguagens, abordagens e artistas, promovendo aproximações e contaminações. A estratégia busca instaurar outros modos de ver, é provocativa e flexível, buscando ampliar o conhecimento em torno do tema proposto pela edição. Assim a *Peteleco* idealizada pelos estudantes de artes visuais funciona como e por um *fazer criador*, como propõe Edith Derdyk (2012):

> O fazer criador provoca contornos que se contaminam, absorvendo acasos e necessidades, dissolvendo os vácuos entre o que se projeta e não acontece e o que não se projeta e acontece, fazendo de si uma ação em estado de gerúndio: híbrida, irresoluta, inacabada. (DERDYK, 2012, p.30).

Dessa forma, por mais que tenhamos uma estrutura prévia para a revista, ainda é possível não se utilizar dela, caso considerarmos não ser compatível às matérias ou mesmo às nossas ideias enquanto editores, abraçando assim possibilidades de desvios e criações conjuntas, mantendo um estado de gerúndio.

As pautas correlacionadas são baseadas em temas de nosso interesse como discentes em processo de formação, bem como atentam para demandas da comunidade acadêmica das artes, de egressos, artistas, pesquisadores e demais profissionais interessados em arte na contemporaneidade. Somos um coletivo formado por alunos que cursam artes visuais, cinema e design, nos interessam as abordagens que não estabelecem distinções, que são interdisciplinares e propositivas e, ainda, atravessadas por pautas sociais como gênero, raça e classe.

A *Peteleco* nos possibilita uma formação que implica em conhecimento técnico e artístico, bem como, amplia nossa visão sobre o que está acontecendo culturalmente, tanto em Pelotas e região, quanto no território nacional. Observamos e aprendemos com os modos de atuação dos artistas: sobre a criação de uma revista independente, tema trazido em uma das nossas edições por Inácio Rafaela; no encontro entre artes visuais e design proposto por Guile Farias; pelas aproximações entre fotografia e

poesia trazidas pela Gabriela Cunha; ou ainda, nas produções de vídeo-arte, desenho e fotografia que nos chegam através de nossas *chamadas abertas*. A articulação poética desses artistas são alguns exemplos que percebemos e trazemos na revista para ajudar a pensar mudanças, discursos e perspectivas de atuação como possibilidade de futuro no campo profissional da arte e da cultura.

Visto isso e entendendo a diversidade necessária para a composição de uma revista, o primeiro momento foi pensar como dar visibilidade a projetos e grupos que atuam dentro do Centro de Artes, pois geralmente estes grupos atuam de maneira presencial e mais localizada. Assim a coluna de *projetos* convida a cada edição um grupo de pesquisa, ensino e/ou extensão, vinculado a nossa instituição, para contar brevemente sobre o projeto, trazendo a produção e a forma de atuação do grupo. Durante as edições, percebemos o quanto os projetos são por vezes desconhecidos pela comunidade acadêmica e como se torna necessário manter esse espaço de visibilidade e troca.

A revista se coloca nesse espaço para procurar estratégias entre os projetos, artistas, trabalhos e discussões e acionar uma rede para além da virtual, mas uma rede de pensamento sobre arte que se conecta. Priorizando uma sensibilidade de forma a permitir ao leitor criar ressonâncias, a abordagem dos conteúdos da *Peteleco* é pautada nas imagens que contam por si, ou ainda, estabelecem um diálogo com o texto, um diferencial em relação aos demais periódicos e produções textuais acadêmicas mais rígidos. Como comentam as pesquisadoras Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque (2017) em “Curadoria em artes visuais” sobre essa liberdade da criação,

> É sempre bom reafirmar: o campo da arte, com todas as suas contradições no que tange ao seu financiamento e ao papel legitimador de determinadas instituições, ainda resiste enquanto espaço fundamental de liberdade e de criação. É por acreditar no exercício intelectual, na autonomia do pensamento, na capacidade de transformação de modos de representação, premissas fundamentais da esfera cultural, que se defende sempre e constantemente o debate crítico e a ampliação do campo do sensível. (MOTTA; ALBUQUERQUE; 2017, p. 10).

Seguindo pelas colunas ou seções que compõem a revista, a coluna *conheça um artista* surge com a intenção de visibilizar mais pontualmente a produção e pensamento de um artista convidado. Construímos uma narrativa visual junto a um texto curto de apresentação com apontamentos sobre a criação poética e depoimentos do convidado. Nossos convidados, geralmente, possuem uma proximidade com algum dos integrantes do grupo, o que facilita o acesso. Até o momento foram cinco convidados, quatro deles residentes em Pelotas: Tatiana Duarte e Thiago Rodeghiero (Figura 1), Jéssica Porciúncula, Lorena Amorey e Natália Mota que reside em São Paulo. A escolha de cada artista se dá em função dos temas e assuntos que serão

abordados na revista.

Figura 1: Página 32 e 40, *conheça um artista.* Revista Peteleco, edição no.1 Fonte: PET Artes Visuais. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/petartesvisuais/2020/06/03/peteleco-no-1>

O formato de textos curtos intercalados a textos um pouco mais longos é uma estratégia que usa a visualidade como um recurso, tornando a leitura tanto textual como visual mais atrativa e dinâmica, visto a preocupação sobre o excesso de informações digitais deste período pandêmico. O diálogo entre ambos, texto e imagem, gera uma narrativa visual harmônica fazendo a forma entrar em consonância com o conteúdo.

A revista *Serrote* (Figura 2) do Instituto Moreira Salles é uma das referências visuais para a concepção do design e diagramação. O editor Paulo Roberto Pires (2009) destaca o viés adotado no processo de confecção da revista "quem edita a serrote tem como horizonte o espírito daqueles que viram, no ensaio, o jogo e a felicidade, e, no ensaísta, o homem liberto".

Figura 2: Capa da revista Serrote edição especial, detalhe do trabalho do artista No Martins.

Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2020/07/serrote-edicao-especial/>

Pensando nesse caráter experimental e fluido que o ensaio proporciona, buscamos mesclar os conteúdos de texto e imagem, num exercício para expandirmos nossa percepção sobre cada matéria, cada grupo e indivíduo, respeitando suas características iniciais, ao mesmo tempo que inserimos nossa identidade visual como autores da revista. As capas da *Peteleco* (Figura 3) partem sempre da nossa *chamada aberta*, destacando trabalhos inscritos que estão participando daquela edição.

A revista de setembro, número quatro, teve como tema principal a 'palavra' e avança junto a ela na procura de criar um imaginário possível. Assim, a fotografia *Urgências do Presente* do artista Breno Henrique de Belo Horizonte, compõe a capa da *Peteleco no.4*. O trabalho em questão faz parte de uma série de fotografias analógicas que o artista realiza de sua mãe segurando uma faixa com a frase "agir no agora" com letras maiúsculas. E, retomando o pensamento da artista e pesquisadora Edith Derdyk, podemos aqui considerar que "a imagem em si é um corpo vivo, em trânsito: fugaz, cambiante, atuante" (DERDYK, 2012, p. 45). Nesse caso a fotografia de Breno Henrique é capaz de enunciar um corpo vivo pelo verbo da imagem, como a revista pretende se colocar. A bandeira que carrega em si a potência do fazer em momentos tão difíceis e não, por acaso, abre uma das edições mais visuais e sensíveis da *Peteleco*, que conta com poesia, fotografia, um ensaio sobre o projeto Lugares-Livro e além de outros trabalhos visuais que trazem a palavra como imagem.

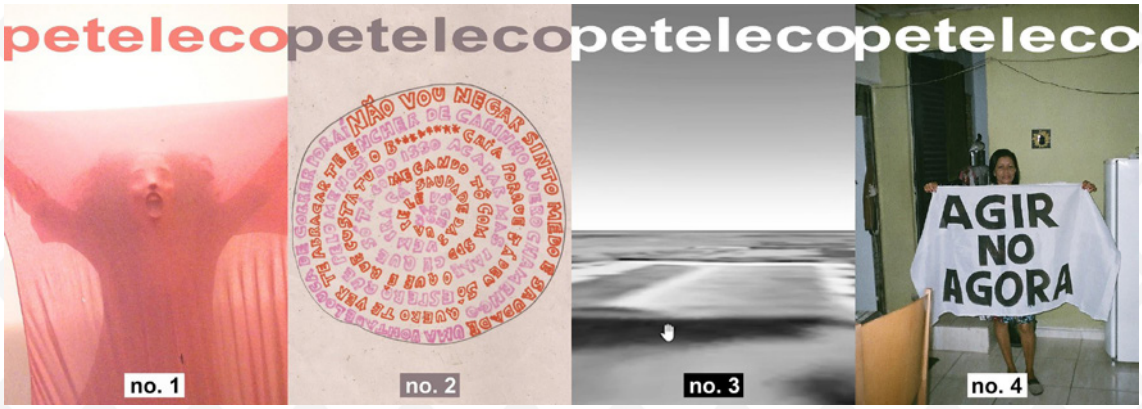


Figura 3: Montagem com as capas das quatro edições da Revista Peteleco com trabalho das artistas selecionadas na chamada aberta (na sequência): Virna Bemvenuto, Mariana, Bárbara Armange e Breno Henrique. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/petartesvisuais/peteleco-edicao-pandemia/>

Na terceira edição da *Peteleco*, publicada em agosto, tínhamos como eixo central a "era digital nas artes visuais" para guiar a curadoria de assuntos. Assim, realizamos

a entrevista/conversa com o Guile Farias (Figura 4), licenciando de artes visuais na UFPel, que trabalha profissionalmente com design contemplou com passagens e imagens muito potentes às duas áreas, afinadas com o que estamos propondo com a *Peteleco*,

> [...] Eu acho que as artes visuais é o que tempera toda ideia, é o que dá o gás, que dá o toque, pra começar algo. O design gráfico é como se ele fosse finalizar um prato. Digamos, se fosse uma cozinha: as artes visuais separaria todos produtos, todos os legumes, todos os ingredientes e o design seria a finalização dele. (FARIAS, 2020, p.5).

Quando perguntado qual era a relevância da internet no seu trabalho, ele comenta:

> [...] A importância da internet pra nós é isso, existe o mundo, existe o capitalismo e a internet, ela é hoje uma necessidade do ser humano, querendo ou não. A importância da internet é a gente entender isso, e usufruir, e trocar, e articular com esse meio, isso está diretamente ligado ao meu trabalho, eu só cheguei onde eu estou por ela. (FARIAS, 2020, p.10).

A ideia principal era conversar sobre as possibilidades de atuação do artista visual nas demais áreas das artes e da comunicação e, também, sobre como a internet e sua extensão pode agregar ao processo artístico. O campo digital que tanto o trabalho de Guile está inserido, quanto a nossa própria revista - pensada, organizada, produzida e divulgada virtualmente - se torna um fator determinante na disseminação e trocas de ideias no campo de trabalho.

Figura 4 e 5: Páginas 3 e 4, Revista Peteleco, edição No.3.Páginas 3 e 4, Revista Peteleco, edição No.2 Fonte: PET Artes. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/petartesvisuais/peteleco-edicao-pandemia/>

Quando a artista Inácio Rafaela fala sobre o projeto da sua revista digital *Poça*[3] para a *Peteleco no.2* (Figura 5), encontramos esse mesmo pensamento em relação ao campo virtual como potência de atuação e local de discussão sobre processo, referência e noção de comunidade:

[3] Disponível em paraquepossa.tumblr.com/.

> a inspiração da poça [revista independente da artista] vem de seguir e encontrar nas redes sociais muitas mulheres poetas e ilustradoras, que utilizam a palavra em postagens pra internet. esse é o lugar pra qual a poça volta seus olhos pra existir. eu também enquanto produtora e artista estou inserida nesse contexto de produção virtual e compartilhamento de criações, e entendo a internet como um ambiente efetivo de consumo e meio pra circulação de arte. [...]. (INÁCIO, 2020, p.7).

A revista busca a todo momento diálogos com aqueles que fazem parte dela, tanto com os colaboradores, quanto com os leitores, e se fortalece a partir da aproximação e interação que estabelece, reverberando e ampliando debates, movimentos, o fazer e o refletir sobre arte. Nesse sentido a revista aborda a possibilidade de uma socialização, de forma experimental, através de intercâmbios de ideias, conectando e organizando interesses por meio dessas conversas.

Além de visibilizar o imaginário e as práticas propostas por artistas, coletivos ou grupos de pesquisa e incentivar essa atuação, a *Peteleco* também ocupa o espaço virtual de forma a pensar essa ocupação como uma ação extensionista, principalmente, por agora estar chegando àqueles que não alcançam a atuação do PET Artes quando ela acontece dentro e aos arredores da universidade. A revista é veículo de disseminação e de intercâmbio, podendo até servir de trampolim à produções e artistas para que adentrem espaços institucionais.

A seção *chamada aberta* cumpre essa função extensionista, com um formato de edital simplificado, lançada todo mês com uma temática ou linguagem em convergência com o dossiê de cada edição, a coluna amplia a diversidade de colaboradores dentro da revista, recebendo artistas locais e de outras regiões do país para compor essa rede de comunicação coletiva.

Até o momento foram realizadas quatro edições da *Peteleco* que contou com a inscrição de, aproximadamente, cento e oitenta pessoas no total. Vale ressaltar que os números aqui aparecem não só com uma função quantitativa, mas como sinal de mobilização e engajamento que a revista vem alcançando. Cada edição requer uma seleção, tanto por serem muitos trabalhos como por vezes recebermos coisas muito distantes do que é o foco daquela edição. Essa seleção (das cento e oitenta, quarenta e cinco pessoas participaram até a *Peteleco No.4*) é feita de forma coletiva ou individual pelos integrantes do PET Artes. Nas reuniões para seleção destes conteúdos, discutimos sobre os aspectos de cada trabalho recebido, traçando paralelos entre um e outro e pensando na composição desses no projeto final. O que nos instiga a um exercício curatorial quando pensamos a revista como um espaço expositivo, mesmo que digital. Também, a partir da quarta edição começamos a fazer um mapeamento incluído no

formulário de inscrição, solicitando cidade e estado de quem submete o trabalho, para que possamos ter noção do alcance da *Peteleco* pelas redes sociais. Na última edição, a revista contou com pessoas de nove estados diferentes do Brasil: São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco. Tornando a Peteleco capaz de encurtar distâncias geográficas além de intelectuais. Como Moacyr dos Anjos comenta em seu texto "Arte, curadoria e crise de representação" a importância desse processo para pensar as conexões que a arte ativa:

> A arte (e, por extensão, os projetos curatoriais que expõem arte) tem essa capacidade gradual de encurtar as distâncias entre o que é efetivamente representado em uma comunidade e tudo mais que há a ser ali representado (refazendo uma partilha do sensível), valendo-se para isso de práticas mais heterogêneas e ruidosas. (DOS ANJOS, 2017, p.113).

A coluna recomenda finaliza as edições, com contribuições de todos os integrantes do grupo PET Artes que apresentam indicações de leitura, filmes, podcasts, cursos, etc, que estejam disponíveis e gratuitos na internet. Nesse espaço compartilhamos nossos interesses como grupo e também como indivíduos consumidores de conteúdo voltado às artes. Assim, as indicações arrematam a revista ampliando os nossos temas em outras produções afins e complementares à temática da edição, propondo que o leitor siga se encontrando com outras criações no meio digital.

CONSIDERAÇÕES

Diante do ambiente virtual, o exercício coletivo de construir a revista nos possibilitou a continuidade enquanto grupo ativo e atuante nas três esferas da universidade. A produção é resultado de um trabalho coletivo que exige planejamento, aprendizagem e partilhas. Através desse fazer articulamos ideias, artistas e instituições, imaginários e práticas, inaugurando um outro espaço para veicular experiências distintas.

A *Peteleco* se projetou como possibilidade de ação e interlocução de arte, e então se firmou e se tornou uma revista que além dessas possibilidades também pôde explorar nossas vontades e subjetividades mais emergentes. De certa forma, o período de incertezas políticas nos incita mais do que criar no meio digital, e encurtar distâncias entre pessoas, ideias e conversas, criar também para cultivar respiros sensíveis para aproximações mais afetivas.

REFERÊNCIAS

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Intermeios, 2012 - 2ª Ed.

MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (orgs). **Curadoria em artes visuais:** um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

OLIVEIRA, Juliana Chacon de; GOMES, Gabriela da Costa; BOMBAZAR, Francisco Franco; HIGA, Daniel Yuta; RIBEIRO, Rafaela Barbosa; SENNA, Nádia da Cruz. **PET Artes Visuais: Revisitando e documentando a história,** 2019. Disponível nos anais XXVIII Congresso de Iniciação Científica, da 5ª Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão, realizado na UFPel. <https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2019/LA_01460.pdf>

PIRES, Paulo Roberto. Sem título. Instituto Moreira Salles; texto completo disponível no link: <https://www.revistaserrote.com.br/serrote-revista-de-ensaios/> Acesso em: 18/09/2020.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

DENTRO DAS VESTES: A ROUPA EM PROCESSOS ARTÍSTICOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

VIOLETA ADELITA RIBEIRO SUTILI

Mestranda UFRGS/ violetasutili@gmail.coml

INTRODUÇÃO

Este artigo visa discorrer sobre o processo artístico desenvolvido ao longo da produção do vídeo e trabalho "*In"*, colocado sob a categoria de filme de moda, ou *fashion film* como comumente chamado, bem como *vídeo art*. A tratar do registro de um processo em audiovisual, em contraposição ao tão banalizado e ultra comunicado "produto final", também busca-se trazer a reflexão quanto às relações tidas contemporaneamente com a tecnologia.

Tendo as vestes como importante potência comunicadora de discursos poéticos e políticos, investiga-se as inter-relações entre corpo, roupa e espaço, ou seja, ocorrências nas quais a veste vem a se demonstrar como habitação para o corpo e seus sentidos. O corpo expandindo-se as roupas.

O trabalho possui como técnica a captação de imagens durante a performance proposta, realizando por meio de sua direção de arte, cenografia e figurino, a discussão quanto às habitações vestíveis.

Com a premissa de realizar o diálogo quanto ao que se compreende como o "futuro-agora", a produção em audiovisual intitulada *In* foi elaborada em isolamento de forma remota por artistas e pesquisadoras. Para realização da proposta, quanto à materialidade, foram elaboradas peças para cenário e figurino a partir de peças de roupas de, como se compreende, "segunda mão" e também a apuração de objetos identificados como "lixos eletrônicos".

Compreende-se a ideia de futuro-agora como principal abordagem conceitual do trabalho, em que se discute o limiar entre as previsões cada vez mais imprevisíveis que nos são dispostas contemporaneamente, bem como a constante de viver-se, cada vez mais, sob a ótica de futuro. A ansiedade apresentada compulsivamente, demonstra este futuro que cada vez mais se aproxima de forma mais veloz. Reimaginar o futuro que, ao descortinado, apresenta o presente, posto que esta nada mais é do que os desdobramentos de sua jornada. Quais imagens transmitiram este futuro presente?

Posta a provocação conceitual, elabora-se o seguinte argumento ao trabalho: “Todo o som produzido por nossa observada que ultrapassasse o nível do sussurro muito discreto seria captado pela lente digital em um campo de visão enquadrado em vidro, plástico e metal. Ouvida e vista, ela não havia como saber se estava sendo observada num momento específico. A mulher que vive em seu quarto ao máximo, e se esconde de tudo que pode. A vigilância constante lhe desperta medo, pavor, ao passo que lhe é completamente comum. O contraste se coloca presente: estar sozinha ou sentir-se só? Em ‘In’ são postas ironicamente certas soluções contemporâneas para problemas sociais de não-solidão. A mais presente se coloca em entrave: na beleza, o autocuidado, materializado como *skincare*? O que mais nos serve para a proteção contra nosso próprio *burnout*? Nossa observada, realiza a coleta de amuletos. Vive um futuro em que eletrônicos praticamente ancestrais são vistos como joia-índice. Se tornando uma colecionadora, em um mundo de tanta rapidez, que as luzes velozes cruzam sua janela, durante todo o dia, descortinando-a. Seu resto de conforto, é apreciar seu tempo cobrindo-se daquilo que um dia se foi dito estagnado. O passado como lixo, hoje a veste, nostálgica. O ar de tempos menos velozes se embaraça no futuro agora”.

DISCUSSÃO

Nas mais diversas culturas, ao longo do tempo, roupas são usadas como prótese, o corpo se expande e deste movimento desempenha múltiplas funções, dentre elas: proteção, camuflagem, estética, ritual, distinção social, comunicação. Com ele, ocorre a mediação de uma série de transformações corporais e redefinições de sua forma, aparência e comportamento, possibilitando que sejam baseados em acordo com os valores e arcabouços tecnológicos de sua época.

Seja em modelo de análise iconográfica ou iconológica, ou como parte da história cultural ou parte das linguagens artísticas, a representação do vestuário desempenha um tópico fecundo no estudo da história da arte (Costa, 2005). Nas mais variadas manifestações do vestuário na história das artes visuais percebemos que a roupa geralmente é o próprio objeto de arte, relação dada ao campo objetal ou através de seus detalhes e combinação de símbolos, signos e significados em sua composição. Isso abre discussões sobre quando e como o vestir se torna o próprio ato icônico de suas expressões artísticas.

Ao contestar convenções sociais, ampliando o espaço e os efeitos da arte, estabelecendo uma nova linguagem ou explorando um maior grau de personalização, a experiência artística atrelada ao uso das vestes e fenômenos relacionados à moda

abriram um novo campo de expressão no campo da arte. Tensionando relações entre corpo e materialidade, as roupas demonstram plataforma vestível calcada em manifestações cotidiana uma vez que estas são usadas no ocorrer do dia-a-dia.

Uma vez utilizando-se destes elementos ordinários, as roupas demonstram em sua dimensão estética que, através de seus materiais e signos, torna-se possível dialogar com novos espaços, definido seus universos e rituais. Tornar da roupa a casa, teto para experiências, habitações, abrigo.

A partir deste pensamento, a produção em figurino e audiovisual intitulada “In” tem em seu âmago compor o desenho de uma arquitetura têxtil, em que os objetos cotidianos formam abrigo, construindo tetos e paredes. De modo que a casa ideal se constrói com a malha de trocas e experiências, atribuindo-nos alicerce.

Ao dialogar com a vigilância excessiva, a personagem apresentada se fecha em sua habitação, construída por objetos aos quais representam a própria conceituação de casa para esta, em forma de amuletos promovendo sua proteção. A roupa que veste, se estende como estes objetos, suas linhas descontinuas e materiais antônimos buscam evidenciar este contraste: o conforto e o desconforto mediante sua habitação que ora serve de refugia, ora é sentida como local onde é vigiada.

De acordo com Brandão (2002, pág. 64-66), as casas são definidas de acordo com a forma como o espaço é utilizado, podendo as casas desempenhar um papel nas funções de vivência, como “proteção, provisão, descanso, etc.“, mas coloca que a importância da casa ultrapassa em muito a sua dimensão material. Assim, a sensação única do “em casa” nada tem a ver com questões económicas e/ou matérias, indo além do espaço arquitetônico porque se posiciona como criação da natureza subjetiva e afetiva de cada indivíduo com seu entorno.

A pesquisa abordada localiza-se de forma transdisciplinar, ao mesmo passo que mantém diálogos com a moda, também se manifesta ao campo do objeto, a performance, a fotografia como na produção audiovisual em si. Ocorre de forma prática (através dos processos materiais de captação, construção de figurino, elaboração de cenário, estudo de cores, manipulação de *moodboards* de referencial estético), bem como através da pesquisa bibliográfica (visando compreender a roupa como lugar e sua compreensão como suporte do fazer artístico).

Para a materialização em si do projeto, a equipe buscou ter consigo referências capazes de traduzir as sensações de solidão e não solidão para se debater a ideia de vigilância constante dos corpos. Constitui-se certo universo estético que a protagonista se sente constantemente observada, apesar de sua aparição solitária dada de forma

constante.

Obtém-se um limiar do futuro-agora em que as tecnologias são postas de forma muito veloz, em que a protagonista não consegue a si tempo suficiente para acompanhá-las, assim, o vídeo disserta sobre a velocidade de demandas a qual somos postos. A “observada”, utiliza de artefatos dados como lixos eletrônicos em gestos poéticos como amuletos, para que estes possam remeter a ela, em seus momentos agitados e de grande nervosismo, à períodos um pouco mais lentos, em que a linha do tempo se mostrava em forma mais perceptível.

Figura 1. Imagem de divulgação do evento IX SPMAV. Disponível em: < https://wp.ufpel.edu.br/spmav/ >.

CONSIDERAÇÕES

Por compreender as manifestações artísticas através da camada vestível de nossa materialidade, se faz necessário compreender a roupa, isolada do viés moderno de moda, cada vez mais enquanto esta plataforma rica para expressão e reinvenção de mundos capazes de romper com padrões capitalistas. A sustentabilidade se apresenta no equilíbrio do futuro-agora bem como a velocidade de sua linha do tempo. Afinal, a linha do tempo do consumo, bem como dos avanços em tecnologia, deve respeitar o próprio tempo.

Cada vez mais é importante preencher as vestes com expressão artística e própria, como experiência libertadora em que a moda atravessa o consumo, tornando-se signo de campo cultural, uma vez que contemporaneamente, a cultura deveria ser o

quarto pilar do desenvolvimento sustentável (MIRANDA, 2011). Utilizar a roupa como plataforma expressiva é negar a função modeladora que lhe foi imposta uma vez que se deu por "fundado" o que entendemos como sistema de moda no período que entendemos como a modernidade europeia. A roupa como não mais a imitação das semanas de moda de alto luxo é um dispositivo contra colonial em que romper com a moda, mas explorar as vestes, traz consigo a quebra discursiva capaz de iniciar novos diálogos linguísticos.

Ao trabalhar o campo vestível através de objetos que seriam reconhecimentos como devidos ao descarte através da ótica de consumo, a produção audiovisual em questão busca demonstrar imbricações entre a roupa ao corpo. Não realizando o contrário: impor o corpo à própria roupa normativizante. Deste modo, o corpo pratica sua própria performance, autocontextualiza-se, constrói seu território e procura estar 'em-casa' em sua própria construção de corpo.

Deste modo, o conceito de ritornelo, proposto por Deleuze e Guattari parece apoiar este ensaio quando diz:

> É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.128).

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva**: matérias, afetos e espaços domésticos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**, v.1. São Paulo: Editora 34, 2007.

MIRANDA, Regina. **[Rio] cidade criativa**: cultura como quarto pilar do desenvolvimento. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <htttp://cidadecriativa.org/download/Rio_Cidade_Criativa_como_Quarto_Pilar_do_Desenvolvimento.pdf>. Acesso em: 09 de agosto de 2020.

SALTZMAN, Andrea. **El cuerpo diseñado**: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires: Paidós, 2007.

TRAVESSIA: DISTANCIAMENTOS E ABISMOS NO AUDIOVISUAL EM DISPOSITIVO MÓVEL

CROSSING: DISTANCINGS AND ABISSES IN AUDIOVISUAL PRODUCTION ON MOBILE DEVICE

WAGNER DE SOUZA ANTONIO
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM / calixtob@gmail.com

REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM / minuzzireinilda@gmail.com

RESUMO: O presente artigo aborda o processo de criação do audiovisual *Travessia*, as questões emergentes de sua produção e a temporalidade limítrofe presente no vídeo. *Travessia* utiliza como operação o conceito de *mise en abyme* para descrever uma estética videográfica que revela um movimento, que se projeta além do plano, renovado pelo deslocamento da sua espacialidade, sempre filmado em diferentes contextos e que se repete ao infinito. A mobilidade presente no relato dessa experiência diz respeito à ação do artista na operação da câmera, da repetição do processo em cenários distintos e a própria natureza do aparato tecnológico, com o uso de dispositivos de telefonia móvel para o registro das imagens. O vídeo verte entre os dispositivos, transversalmente em sua linguagem, em um eixo horizontalizado em sua cronologia e verticalizado na constituição da sua visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea. Audiovisual. *Mise en Abyme. Smartphone.*

ABSTRACT: This article discusses the process of creating the audiovisual piece *Travessia*. The issues emerging from its production and the borderline temporality present in the video. *Travessia* uses the concept of *mise en abyme* as an operation to describe a videographic aesthetic that reveals a movement, which projects beyond the plane, renewed by spatial displacement, always filmed in a different context, which is repeated to infinity. The mobility present in the account of this experience concerns the artist's action in camera operation, repetition of the process in different scenarios and the very nature of technological apparatus, with the use of mobile telephone devices to record images. The video shifts between devices and their language transversely, on a horizontal axis in terms of its chronology and on a vertical one in relation to the constitution of its visuality.

KEYWORDS: Contemporary Art. Audiovisual. *Mise en Abyme.* Smartphone.

INTRODUÇÃO

O processo presente no audiovisual Travessia[1] tem início no olhar que experimenta os dispositivos de telefonia móvel como meio do fazer artístico, recortado em sua funcionalidade pelas práticas comunicacionais cotidianas, carregado de evidente curiosidade sobre suas possibilidades. O *smartphone* concentra em seu arranjo tecnológico captação de som e imagem que é exibida em tempo presente, próximo ao real, em uma tela (*display*), antes do ato que registra dado momento em arquivo digital, fotográfico ou videográfico, essa imagem já se encontra-se constituída frente ao olhar que aguarda o "clique" para se fixar enquanto registro numérico na memória do dispositivo.

Refletindo a respeito dos conceitos basilares das experiências videográficas, vale assinalar no domínio da arte a ação de filmar o trajeto do Papa Paulo VI, pela Quinta Avenida em Nova York, no ano de 1965, pelo artista coreano Nam June Paik. O artista reconhece nessa imagem mais do que o já fora realizado com a tecnologia das novas câmeras portáteis Portapak Sony, criando um registro não comercial, esteticamente, precário enquanto linguagem no vídeo, mas potente enquanto imagem artística e cultural, indicando, nessa ação, o início da linguagem da Videoarte (RUSH, 2013, p.75).

Essa portabilidade do dispositivo de gravação das imagens e o novo formato vigente no momento de registro, o VHS[2], além da temporalidade que a narrativa sugere, revelando um tempo presente da imagem, possibilita que o processo dialogue com dois princípios fundamentais do cinema enquanto dispositivo, experiência originária das linguagens que utilizam a imagem em movimento subsequentes. Tendo como estrutura primordial a arquitetura, herdada do teatro italiano, conduzindo a uma frontalidade da experiência visual, a tecnologia de gravação, o cinematógrafo, por exemplo, permitia a exibição e a gravação em um mesmo dispositivo, a estrutura narrativa com os princípios de plano e contra plano, como descreve o artista e pesquisador André Parente (2007, p. 4); isso constitui, segundo esses preceitos, a experiência como "Forma Cinema" ou o cinema clássico, ou ainda o cinema enquanto dispositivo. Todas as expressões que se utilizam da imagem em movimento dialogam em certa medida com essa "Forma Cinema" em algum aspecto. A videoarte, por sua vez, tira do contexto da arquitetura, subverte a lógica das narrativas, liberta o

[1] Artigo proposto na disciplina Seminário de Pesquisa: Aprofundamento de Projeto, ministrada pela Prof.ª Dr.ª Sandra Rey e Prof.ª Dr.ª Raquel Fonseca junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM.

[2] VHS, sigla de *Video Home System*, sistema analógico de registro de imagens que utiliza uma fita magnética com suporte [Nota do Autor]

processo dos preceitos tecnológicos e qualitativos da imagem, enquanto mídia. e proporciona, no domínio da arte, a liberdade de criação que esse caráter instantâneo do processo proporciona. A imagem registro no cinema, que passava por um processo de revelação do filme, no vídeo é fixada no suporte instantaneamente e pode ser visualizada em tempo presente, o vídeo etimologicamente, do latim *videre* (“Eu vejo”) é carregado de temporalidade, descreve nessa temporalidade, certa urgência, o “ao vivo”, consequentemente (DUBOIS, 2014, p. 71).

A tecnologia que envolve as práticas audiovisuais caminha no sentido da portabilidade dos processos, redução do tempo de processamento da imagem e qualidade do conteúdo midiático. Traçando uma linha imaginária, muito sinuosa, diga-se de passagem, entre o cinematógrafo, a câmera Portapak e o *Smartphone*, o processo de registro e exibição caminha para uma centralidade de operações. Um deslocamento do cinema do dispositivo para um dispositivo de cinema, que inverte a lógica da fruição e criação coletiva, considerando as várias expertises necessárias para a realização fílmica, para uma fruição e criação individualizada na tela do *smartphone*. É possível observar no cinema contemporâneo essa característica *crossmedia*, na qual o mesmo produto audiovisual é exibido em salas de cinema, televisores, *tablets* e outros dispositivos móveis.

O artista, enquanto sujeito em movimento, de posse deste meio móvel de registro videográfico, posiciona-se como alguém que reflete a respeito do pertencimento e da alteridade, dialogando com a mobilidade humana, com o olhar sensível à questões contemporâneas. A própria linguagem do cinema sugere movimento, enquanto o Kínema (*kínema-ématos* + *gráphein*) tem como significado “escrita do movimento” (MACHADO, 1997, p. 67). Para o filósofo francês Gilles Deleuze (1984), que faz uso das teorias de movimento de Henri Bergson, é necessária uma distinção de movimento da sucessão de instantes, da lógica de cortes e planos, a somatória do percorrido entre esses espaços não é movimento nessa imagem cinematográfica. O movimento está presente na unidade fundamental da imagem cinematográfica, o fotograma. Sendo esses cortes carregados de uma mobilidade somado à movimentação abstrata da imagem. O olhar se desloca frente a um registro de movimento em um processo mecânico/ótico em movimento do filme entre lentes e luzes (DELEUZE, 1984, p. 15). Logo, tudo que permeia o processo é constituído de movimento, mesmo que miniaturizado e longe das engrenagens dos primeiros dispositivos, na digitalização do aparato tecnológico, a eletricidade e linguagem de codificação do processo constituem-se do mesmo modo em uma forma de movimento muito similar.

Logo, surge como questionamento do processo um sentido deste movimento, qual direcionamento tomar? Como evidenciar em um audiovisual um movimento além do

abstrato presente na cronologia narrativa?

O ABISMO PRELIMINAR

De posse destes questionamentos e da tecnologia de um dispositivo *mobile* realizou-se uma teste a respeito da sobreposição dos planos e da transição das mídias entre dispositivos móveis, possibilitando o reconhecimento do conceito de *mise em abyme* ou “narrativa em abismo”, operacionalizado por André Gide, em 1893, onde, em um narrativa, um fragmento de texto, como uma miniatura, é capaz de descrever o texto em sua totalidade, exposto pela analogia de uma fotografia em frente ao espelho, a imagem se reflete em repetições que tendem ao infinito (CASADEI, 2015, p. 132). Esse processo é evidenciado pela filmagem sucessiva de uma sequência de planos e na transição da mídia que está sendo gerada, de um dispositivo registro para um dispositivo superfície, que está exibindo o conteúdo. Dessa forma, sugere que a imagem se revele como algo que se abre para uma nova imagem, como propondo uma outra cronologia e espacialidade entre as operações.

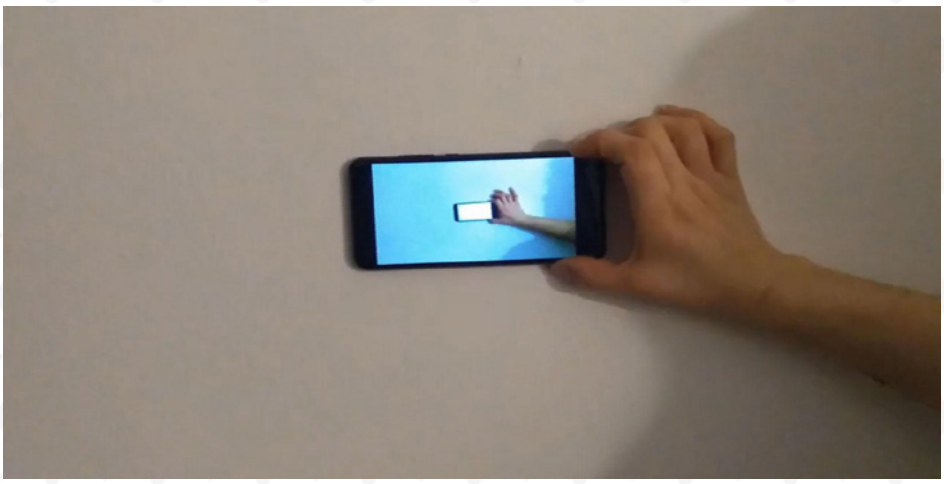


Figura 1. Primeira experiência. Vídeo 1920x1080px. Fonte: Acervo do Artista

Na história da arte, artistas como o americano William Anastasi, a inglesa Dóra Maurer e o brasileiro Elias Maroso, se valeram do conceito de *mise em abyme* em obras que utilizam a fotografia como produto da arte, registram um instante fotográfico que é constituinte do instante fotográfico seguinte, sucessivamente. O artista Elias Maroso (2019) descreve seu processo (Anexo 1) criativo da seguinte forma:

> Labirinto veio de longas caminhadas por bairros remotos de Santa Maria com uma máquina fotográfica muito simples e barata. De início, essas caminhadas com fotografia tratavam de coletar partes da rua que poderiam servir de referência visual para a construção de volumes para fachadas de edifícios abandonados. As fotos eram tiradas por um atingimento direto e intuitivo com o espaço. Com a excitação do olho, câmera nas mãos e no curso das pernas, a coleta foi vazando para outras coisas sem qualquer utilidade, nem mesmo utilidade expositiva. Gravei a diferença de azulejos separando os cômodos de uma ruína, aquele backlight pelado que mostra os fios e as lâmpadas de dentro, o senhor que testava tons de tinta para apagar uma pichação de muro (MAROSO, 2019).

Criando desta repetição de si o efeito Droste, análogo à embalagem do achocolatado holandês, denominado também como “Reflexividade”, segundo Casadei (2015):

> Usando o modelo da heráldica, onde o abismo significa o centro de um brasão de armas onde um pequeno escudo aparece no centro de um escudo maior sem tocar os demais elementos, trata-se de uma pontuação que engendra uma reflexividade a partir de um efeito Droste, ou seja, incrustando uma miniatura de si na representação mesma (CASADEI, 2015, p. 132).

Em um segundo momento, a repetição pode sofrer um deslocamento deste ponto inicial; enquanto repetição não retornará, na reflexibilidade, ao objeto inicial, como se a cada momento a imagem se posicionasse em outro plano/espaço distinto, mudando a ambientação. Neste caso, o *myse em abyme* deixa de se constituir em um simples recurso estilístico na narrativa e passa a figurar como operação artística, revelando uma ação propositiva capaz de uma modelagem nessa visualidade.

No que tange à imagem em movimento a obra Spacy (1981), de Takashi Ito, figura como uma referência desse deslocamento do artista audiovisual enquanto câmera, onde a espacialidade é recortada em um circuito que atravessa a própria imagem impressa em quadros, como que em saltos espaciais. Em um momento o deslocamento se choca contra um quadro e se desloca para outro lugar, em uma espécie de teletransporte visceral. Sequenciada, uma narrativa de 700 fotogramas descreve esse deslocamento, que não se trata de *mise em abyme* absolutamente, mas que proporciona uma poética fundamental ao presente processo, um ponto de partida por uma sensibilidade comum (CUTTIER, 2020).

Deste modo, um método de operacionalização e planejamento de filmagem tem origem nessas experiências que utilizam o *mise em abyme* como linguagem para o processo de concepção do audiovisual Travessia. Utilizando um estabilizador eletrônico e um tripé fotográfico, o processo se constitui de um deslocamento de um passo para trás a cada registro de vídeo. Em trânsito entre dois dispositivos móveis, o primeiro fixo no

tripé como exibidor do conteúdo inicial, o segundo no estabilizador, na mão do artista como gravador. O registro realizado compreende o tempo total da filmagem, sendo realizada a ação de deslocamento em um momento determinado, prosseguindo o registro videográfico até que, em outro tempo futuro de gravação, se realize o mesmo movimento. O Gráfico 1 apresenta essa cronologia em sua linearidade, a sucessão de passos em crescente distanciamento do objeto inicial e a formação deste "abismo" enquanto visualidade narrativa.

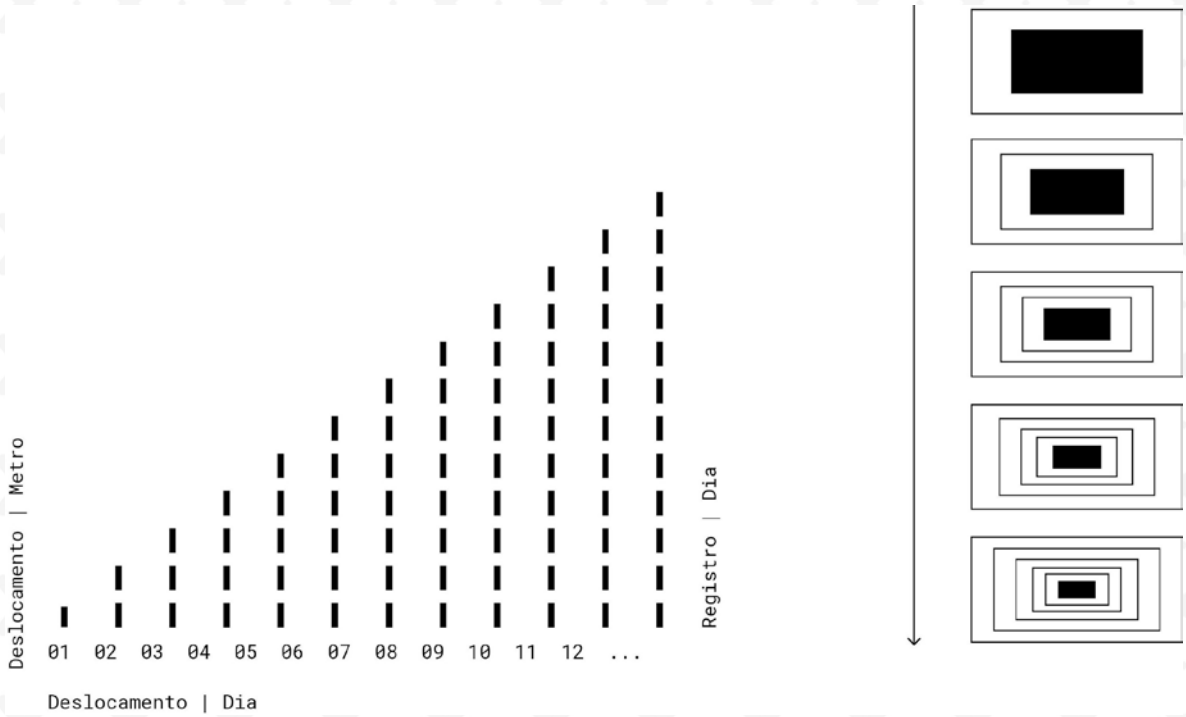


Gráfico 1. Planejamento de *Travessia*. Fonte: Acervo do Artista

O papel do espelho nesse processo, em analogia aos processos fotográficos citados anteriormente, está presente na experiência junto ao dispositivo móvel fixado no tripé. Ele tem esse papel de reverberar o coeficiente de tempo e espaço e derivar da observação do fluxo de vídeo gerado pela filmagem anterior na tela ao vivo, reproduzindo o mesmo efeito, resultando em uma deterioração da constituição primária da imagem em movimento, trazendo um ruído na imagem seguinte, sobrepondo o ruído ao ruído presente, e assim por diante. A sonoridade é empilhada em certa medida e reverbera através dos tempos de filmagem. O que de fato se espelha no processo é o deslocamento, o que se repete enquanto imagem é um passo, um de cada vez.

O ABISMO IMINENTE

Como ponto de partida fora utilizado como superfície do abismo uma tubulação de águas pluviais localizada em um muro ordinário (Figura 2), comum no contexto urbano. De forma a descrever um segundo movimento, de dilatação do plano, propondo que, a cada afastamento, a imagem se abra em relação à anterior e se apresente ampliada do ponto de vista de origem, a sugestão é sutil; justifica-se pela escolha das locações que se constituem em locais que são vias de acesso, como ruas, caminhos e trilhos. A ideia de escala e proporção está expressa no Gráfico 2, sem a exatidão expressa pelo uso de ferramentas gráficas digitais, de fato não é o objetivo. O que é emergente nessa proposição é o exercício de buscar uma abstração tridimensional entre os planos e cenas e replicar, com base na constituição dessa imagem, uma espécie de metalinguagem na narrativa. Algo se dilata durante o processo, amplia-se em seu diâmetro e projeta-se em direção ao espectador.

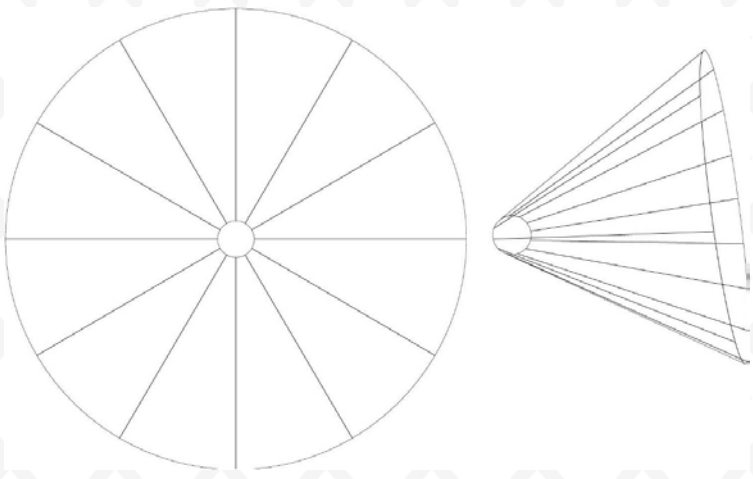


Figura 2. Frame de *Travessia*, 2019. Vídeo 1920x1080px. Fonte: Acervo do Artista
Gráfico 2. Vista frontal e lateral dos planos em *Travessia*. Fonte: Acervo do Artista

O primeiro processo experimental de Travessia foi realizado em 11 deslocamentos (Figura 3), em diferentes locais, tempos e condições climáticas. A tela que substituía o espelho com elemento capaz de replicar o momento do ato fotográfico também foi capaz de espelhar os momentos de filmagem de acordo com a luminosidade ambiente. Em dado momento, apenas o momento presente era visível sobre a superfície do dispositivo móvel. Inviabilizando o processo em determinadas condições de luminosidade ambiente.

Figura 3. Frame de *Travessia*, 2019. Vídeo 1920x1080px. Fonte: Acervo do Artista

Conforme o artista se afasta do objeto primeiro, a própria constituição da imagem vista na tela digital revela-se menos como *pixel* e mais como espectro luminoso, formando uma grande área desfocada e trazendo para o campo da memória uma espécie de esquecimento. A imagem fundamental é continuidade de uma centralidade comum e de uma área marginal, que é uma espécie de fragmento de memória, de outro lugar e tempo, logo, dada essa obsolescência da mídia enquanto área degradada na tela, emerge da experiência um coeficiente de esquecimento, o próprio artista, no processo de seleção e edição das imagens, não é capaz de recordar sob quais condições ou lugares as imagens foram captadas (Figura 4). Outro fator preponderante para o ocorrido é o fato de que, mesmo estabilizada, a imagem fora captada pela ação do artista, parado em frente à imagem exibida no segundo dispositivo móvel, buscando imobilidade. Essa imprecisão do gesto, gera um desencaixe dos planos, logo, um deslocamento desse “abismo” que se forma na imagem, gerando uma espiral espontânea, diferentemente do que estava presente no Gráfico 2. Além de se

projetar para o infinito, a imagem é espiralada pela imprecisão do gesto, derivando uma confusão no produto midático, prejudicando a visualidade na formação desse "abismo". Da mesma maneira, a faixa de áudio presente no audiovisual deriva de tudo que é audível entre as gravações, proporcionando um saturação sem controle entre as frequências sonoras.

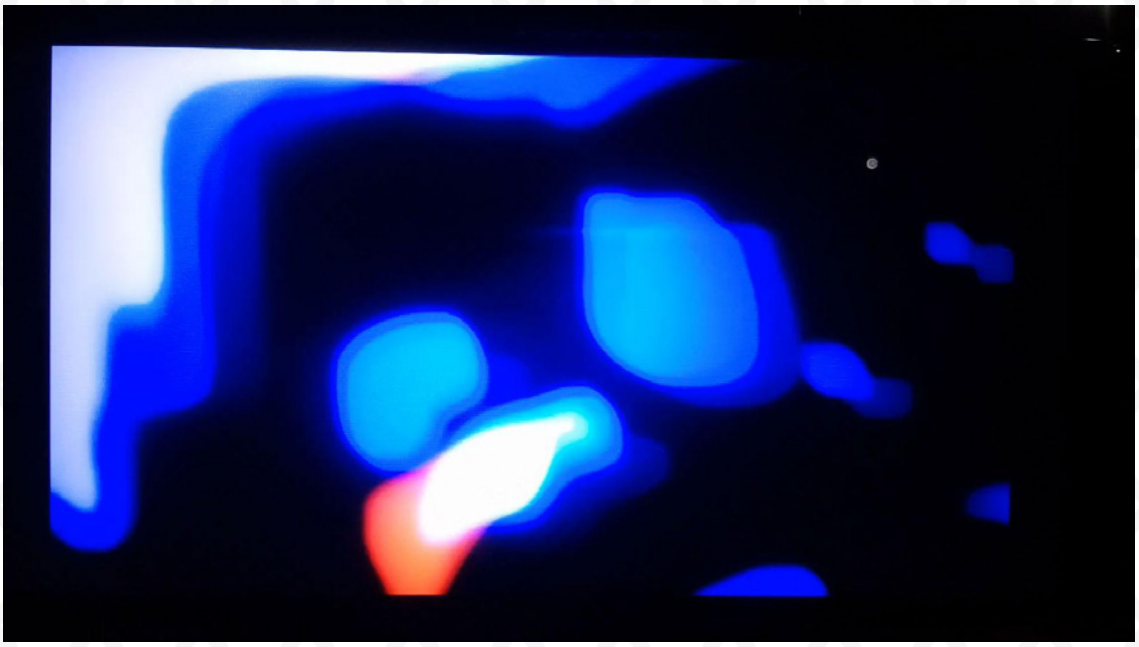
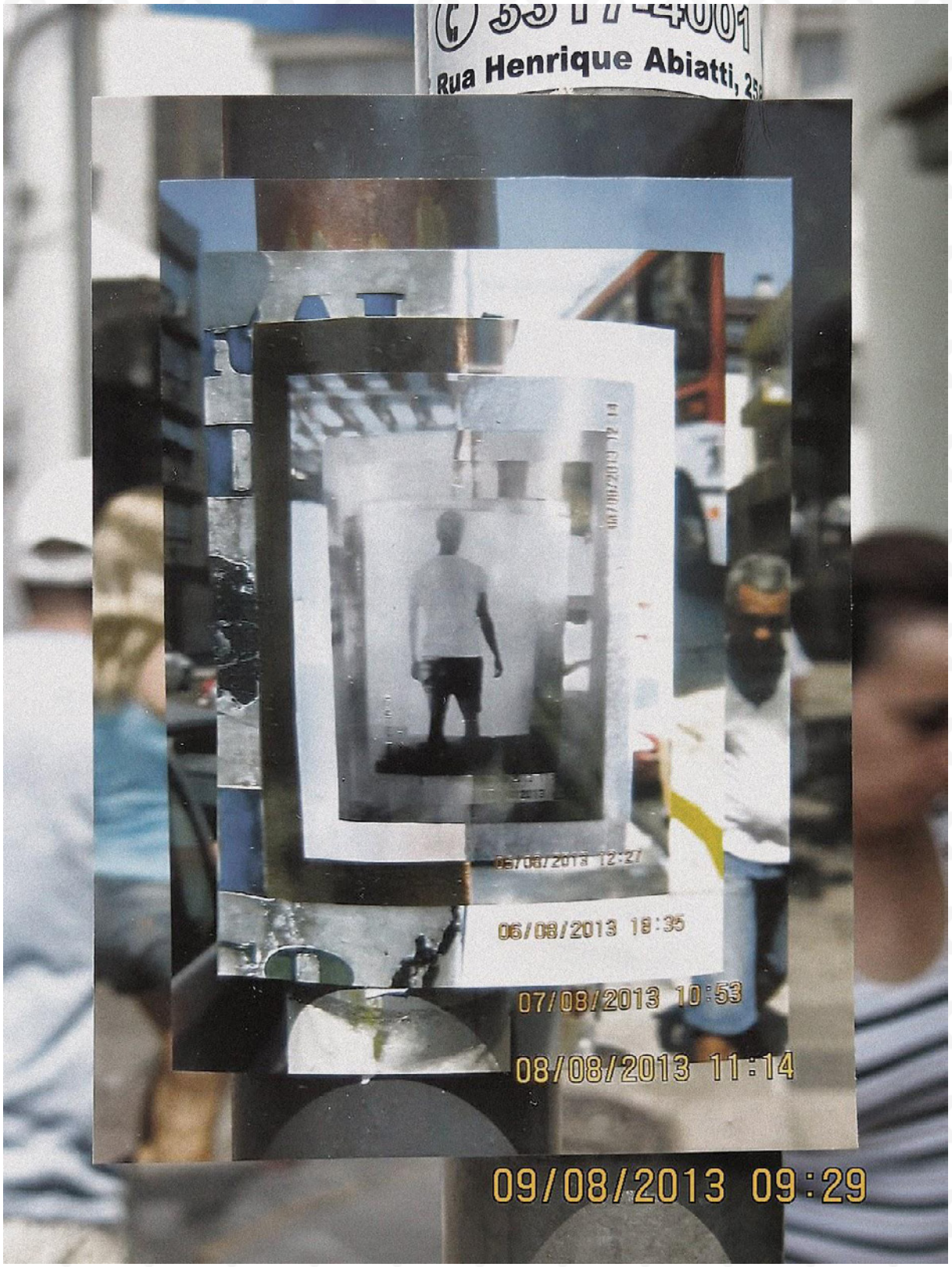


Figura 4. Frame de *Travessia*, 2019. Vídeo 1920x1080. Fonte: Acervo do Artista

Concluindo, em caráter preliminar, no que tange à técnica presente no audiovisual Travessia, revela-se na realização um método viável de criação audiovisual e que precisa aperfeiçoar suas estratégias de registro, do ponto de vista da relação "deslocamento (registro) x superfície (exibição)", mesmo como um período de horário onde a luminosidade ambiente, incidindo na tela, faça-se menos visível entre os dispositivos tecnológicos. Outra questão insolúvel diz respeito a encontrar nessa experiência uma identidade de áudio que seja possível de ser editada ao final do processo e que, possivelmente, descreva em uma abstração sonora essa ideia de abismo, utilizando de movimentos crescentes e decrescentes nas frequências sonoras e transmitindo o mesmo contexto presente na imagem. O artista, enquanto realizador audiovisual, dá um passo atrás, afastando-se do objeto, como se almejasse contemplar de forma ampliada uma materialidade que não está a sua frente. E algo não é evidenciado no processo, algo se revela apenas na fruição. Resta ao artista que reconhece sua localização espacial enquanto filma, descobrir junto com o espectador o resultado desse desdobramento em um processo de desvendar o presente frente ao público, simultaneamente.

ANEXOS



Anexo 1. Exp. Labirinto, Elias Maroso, 2014. Fotografia, 10x15cm. Fonte: MAROSO, 2019.

REFERÊNCIAS

CASADEI, Eliza Bachega. 5. Narrativas Mise em Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista da Semana (1920-1945). **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 1, n. 2, 2015.

CUTTIER, Sherry. **Photographs do not bend**. 2020. Disponível em: <bit.ly/34vwgB7>. Acesso em: 26 nov. 2020.

DÄLLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós cinemas.** Papirus Editora, 1997.

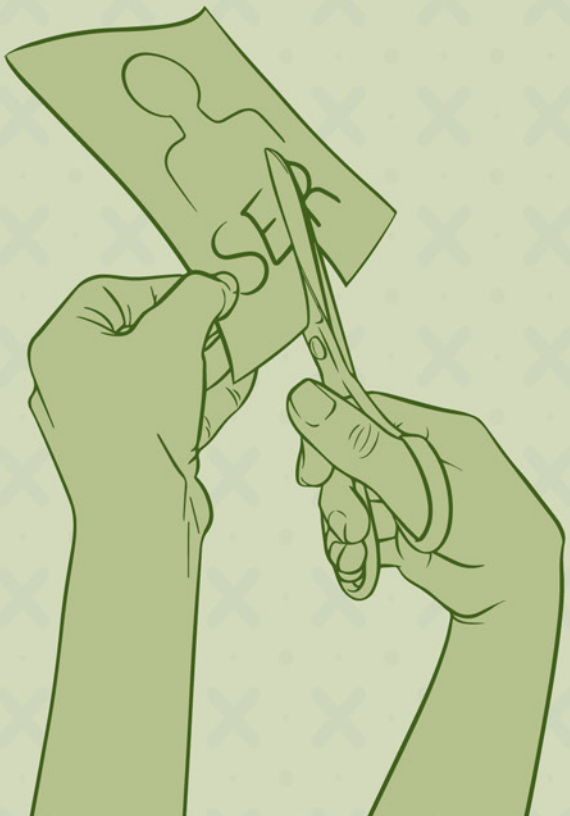
MAROSO, Elias. 2019. Disponível em: <www.eliasmaroso.art.net>. Acesso em: 26 nov. 2019.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In ESTÉTICAS DO DIGITAL, 2007.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

Arte, política e ser em sociedade: corpos em processos criativos, críticas e (re) existências.

Este grupo reúne pesquisas em torno do campo da arte contemporânea relacionado às experiências dos corpos e suas pluralidades: gêneros, raças, questões sociais e políticas. Sobretudo investigações que questionam as normatividades e a marginalização desses corpos, estabelecidas e reafirmadas com o avanço conservador sobre a produção cultural. Este espaço tem como objetivo fomentar discussões sobre as poéticas que tratam da memória coletiva, novas sensibilidades e as vivências de (re) existência da arte.



GT 4 - Arte, política e ser em sociedade: corpos em processos criativos, críticas e (re)existências.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
AUDIOVISUAL COMO POÉTICA POLÍTICA FEMINISTA	ALEXANDRA MARTINS COSTA	Trabalho Completo	**187-194**
O SILÊNCIO NO CAOS CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES A PARTIR DAS ARTES VISUAIS	ANA CLAUDIA SAFONS SOARES; CLAUDIO TAROUCO DE AZEVEDO	Resumo Expandido	**195-200**
POR UMA ESCREVIVÊNCIA TRANSMIDIÁTICA DO *PASSO DOS NEGROS* - EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS COM MÍDIAS LOCATIVAS E REALIDADE AUMENTADA	ANA PAULA SIGA LANGONE; ROSÂNGELA FACHEL	Trabalho Completo	**201-208**
VIDA E OBRA DE BETTIE PAGE: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE SEXUALIDADE E PORNOGRAFIA	ANDREA VOLER DA SILVA	Resumo Expandido	**209-215**
FAZENDO BONECOS PARA PENSAR: PADRÕES DE BELEZA FEMININOS ENQUANTO FORMAS DE CONTROLE	CLÁUDIA PARANHOS	Resumo Expandido	**216-218**
“ELAS POR ELAS - INSUBORDINADAS”: EXPERIMENTO ENTRE LINGUAGENS	ELIZIANE HERNANDES DA FONSECA; BÁRBARA SCOLA LOPES DA CUNHA; TAIS DIAS GALINDO; ALINE CASTAMAN	Resumo Expandido	**219-223**
A MATERIALIZAÇÃO DA AUSÊNCIA NAS OBRAS DE SONIA MADRIGAL	GABRIELA TRAPLE WIECZOREK	Trabalho Completo	**224-234**
ATÉ ONDE OS OLHOS PODEM TOCAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE RETRATO, PINTURA E COTIDIANO	MATHEUS GUILHERME DE OLIVEIRA; EDUARDA DUDA GONÇALVES	Resumo Expandido	**235-240**
ANCESTRALIDADE EM RITUAIS ARTÍSTICOS COM O BARRO	PRISCILA LEONEL; FLAVIA LEME DE ALMEIDA	Trabalho Completo	**241-253**
ARTE POLÍTICA, VESTUÁRIO: EMBALAGENS SOCIAIS DO CORPO	ROGGER DA SILVA BANDEIRA; ALICE JEAN MONSELL	Trabalho Completo	**254-262**
A REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL POR UMA POÉTICA DO ENCONTRO	WAGNER FERREIRA PREVITALI; ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS	Resumo Expandido	**263-266**

AUDIOVISUAL COMO POÉTICA POLÍTICA FEMINISTA

EL AUDIOVISUAL COMO POÉTICO POLÍTICO FEMINISTA

ALEXANDRA MARTINS COSTA

issonaoeumcachimbo@gmail.com

RESUMO: Audiovisual como poética política feminista nas produções musicais enquanto proposta alternativa à invisibilidade e ao silenciamento das compositoras.

PALAVRAS-CHAVE: Compositoras. Feminismos. Tecnologia de Gênero. Poética Política.

RESUMEN: El audiovisual como poética política feminista en las producciones musicales como propuesta alternativa a la invisibilidad y el silencio de las compositoras.

PALABRAS CLAVES: Compositoras. Feminismos. Tecnología de Género. Poética Política.

~~INTRODUÇÃO~~ ou O QUE NÃO SE CONTA E NÃO SE CANTA NOS ESTUDOS DE MÚSICA

A música é uma manifestação cultural que carrega as demandas e os anseios por parte de quem a produz. Logo, as canções das compositoras se tornam suas narrativas de amor e de denúncia das vivências racistas, lesbofóbicas, machistas pelas quais muitas passaram. Percebe-se a música como uma produção intelectual que possibilita compreender essas dinâmicas de opressão, assim como, reafirmar seus papéis de gênero e raça.

As reflexões aqui colocadas surgem durante o trajeto enquanto pesquisadora de alguns dos coletivos de compositoras que surgem a partir de 2016, na cidade de Salvador. A produção imagética (audiovisual e fotográfica) como primeira anotação dessa pesquisa acontece na medida que é possível pensar a documentação audiovisual enquanto uma poética política cada vez mais necessária para pensar a prática coletiva, assim como alternativa à invisibilidade das mulheres enquanto criadoras.

Atuar enquanto observadora participante, tomando a imagem como primeira anotação do campo, me faz refletir sobre como as obras (fotográficas e/ou audiovisual) de mulheres como uma prática de registro sobre as subjetividades no qual elas estão inseridas, localizando-as como sujeitos do próprio discurso.

Essa tomada de posição tem – como um dos objetivos - o de questionar o que tem sido historicamente produzido por homens. Assim como a construção histórica sobre o lugar das mulheres compositoras na manutenção da memória, a divulgação dessas

iniciativas como forma de retroalimentar o próprio mercado, e a utilização desses registros como material profissional para as mesmas e para a presente pesquisa.

Para início de conversa, é importante pontuar que a necessidade de uma auto-organização de compositoras dentro da cidade de Salvador não é um fenômeno recente. Essa demanda já estava prevista em pesquisas anteriores sobre este campo como pode ser lido no artigo *As Baianas da Música*[1], de Carla Patrícia Santana, publicado em 2012. A pesquisadora entrevistou mais de vinte compositoras da cidade mostrando que, naquele momento, iniciava-se timidamente o surgimento de grupos formados apenas por compositoras. A autora explica esse fenômeno como "indício de mudança".

Em suas palavras:

> Podemos, neste momento, citar, pelo menos, dois grupos, Samba das Moças e Chita Fina, para ficar apenas em grupos dos quais entrevistamos alguma integrante, no caso, Joana Ramos e Illa Benício, do primeiro, e Neila Alcântara, do segundo, que revelam, nas entrevistas, algumas formas de como se apoiam: por exemplo, no caso de alguém ser impedido de participar de uma apresentação, por qualquer motivo, há sempre outra pessoa (mesmo que não seja integrante do grupo) para substituir. Vale ressaltar, neste momento, a observação de Illa Benício e de Joana Ramos sobre o fato de muitas delas serem também instrumentistas, o que lhes dá uma autonomia fundamental, pois elas não apenas cantam e compõem, mas tocam diferentes instrumentos e este saber possibilita a formação de grupos como os aqui citados, integrados exclusivamente por mulheres, e garante um suporte para outras compositoras-intérpretes (SANTANA, 2012, p. 8).

Dificuldade de inserção no mercado de trabalho, a necessidade de ser legitimada entre parcerias, pressão por um conhecimento avançado sobre o instrumento para poder compor e ser considerada musicista dentro desse meio artístico são algumas das falas que se repetem no momento atual.

Para tanto, vale destacar iniciativas recentes como: Som das Binha; Palavra Preta: Mostra Nacional de Negras Autoras e Sonora: Encontro Internacional de Compositoras enquanto manifestações que reforçam a importância da reivindicação de mulheres como autoras de suas próprias criações e da necessidade dessa divulgação como manutenção da (re)existência de seus papeis profissionais. São importantes estratégias no processo de reconhecimento e interação entre as compositoras na medida em que elas constroem um lugar de identificação e segurança.

Dentro dos estudos da Musicologia Feminista, destaca-se a pesquisadora Susan McClary (1987) como um dos primeiros nomes a trazer a teoria feminista para as reflexões da teoria musical. Para ela, a assimetria binária de gênero alarga as desigualdades dentro do campo artístico, que vai desde a formação inicial até a manutenção da carreira. Neste sentido, a música pode ser usada para reforçar uma ideologia imposta no sistema. Sobre isso, explica como a divisão binária Homem/Mulher corresponde à

[1] A iniciativa faz parte de um projeto maior que se chama "O dedo de moça na música da Bahia: Mapeamento e estudo da produção de compositoras dos anos 1990-2000", que pretende mapear e analisar os modos de criação e produção de compositoras baianas que atuaram e /ou estão em atuação nos últimos 20 anos.

divisão Mente/Corpo e está muito presente como resquício de um modo de pensamento Ocidental. Ao insistirem na discussão sobre, se a música pertence à Mente ou ao Corpo, consequentemente se alarga essas diferenças e intensifica-se a oposição binária de Masculino/Feminino.

> Pensando de maneira mais ampla na qual mente é masculina e corpo feminino na cultura Ocidental, música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo? (MCCLARY apud NEIVA, 2015, p. 4).

De acordo com Cusick (apud NEIVA, 2015, p. 5), a música é um campo artístico muitas vezes considerada feminina em sua essência,

> [...] e apesar de haver diferentes abordagens feministas em relação ao estudo da música e à musicologia propriamente dita, todas estão preocupadas com as relações de poder dentro da música e a relação que se estabelece entre esses poderes e os sociais, no sentido de refletir ou reforçar relações de poder e gênero.

Compreende-se, portanto, a música como linguagem por onde se acessam essas narrativas carregadas de anseios e demandas de quem a produz, caracterizadas por códigos de gênero, sexualidade, raça/etnia, geração e classe social.

Para Lima:

> A música foi um dos poucos espaços que o negro brasileiro, segregado da cultura dominante da elite branca, encontrou para sua expressão. Este meio, além de representar uma expressão artística de extrema importância, está diretamente ligado à propagação, aceitação e legitimação da cultura negra na diáspora (LIMA, 2016, p. 46).

Ao analisar os anais dos principais encontros dos Estudos de Música, assim como, dos Seminários Interdisciplinares dos Estudos de Gênero no Brasil, constata-se que em ambos os eventos a temática sobre Mulheres e Música ainda é pouco abordada:

> [...] no universo de mais ou menos 4.500 trabalhos, apenas 38 dialogavam com a nossa abordagem. Já nos anais específicos dos encontros sobre gênero e feminismo de um total de 61 trabalhos sobre o tema, 22 apresentaram a articulação proposta pela nossa pesquisa, de construção de epistemologias feministas numa abordagem interseccional (ROSA et al., 2016, p. 3727).

No entanto, ao comparar a importância dada dessa temática nos respectivos eventos, percebe-se que o campo acadêmico dos Estudos de Gênero e Feminismo tem recebido e está mais aberto à temática do que o campo dos Estudos de Música. A pesquisa[2] traz um cenário animador para o campo de estudos feministas que tem

[2] O levantamento abarcou os trabalhos encontrados nos anais dos encontros em música (ABET, ABEM e ANPPOM), como também os anais de encontros nacionais e regionais (BA) feministas, e sobre gênero e sexualidade, como REDOR - Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações Gênero, Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre mulher e relações de gênero, Seminário Internacional Fazendo Gênero e o Seminário Internacional Desfazendo Gênero.

se mostrado mais aberto às discussões cujos trabalhos envolvem música, gênero e suas interseccionalidades. Enquanto no primeiro campo, encontra-se uma pequena porcentagem de 36% de trabalhos sobre o tema. No segundo campo, essa porcentagem se encontra substancialmente menor, inferior a 1% do total.

Já dentro do campo de produção musical, o grupo de estudos Feminaria Musical ainda traz importantes dados no plano de trabalho *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica*[3], que tem como objetivo dar continuidade ao mapeamento das compositoras da cidade. No primeiro ano da pesquisa foram encontrados 79 nomes. No segundo ano, após a revisão dos dados[4], foram encontrados 38 nomes, nos quais 14 deles se repetem em relação à primeira lista. No livro do Festival de Música Educadora FM (IRDEB, 2014)[5], encontraram 52 nomes de compositoras, em que 28 deles se repetem em relação a primeira e segunda listagem e outros 5 nomes foram encontrados durante a pesquisa.

> Todos esses dados totalizam até o momento um apanhado de 132 nomes de compositoras atuantes na cidade de Salvador, o que nos deixa otimistas e igualmente críticas à fala recorrente no meio musical de que não existem compositoras atuantes na cena soteropolitana (ROSA et al., 2016, p. 3725).

Esse fato demonstra como dificilmente as mulheres são pensadas enquanto pessoas que criam ou que suas criações são interessantes o suficiente. Por isso, chamo atenção para o potencial que os grupos/coletivos têm na manutenção de afeto e do fortalecimento da rede artística para criação de outros mercados fora da hegemonia já posta.

~~DESENVOLVIMENTO~~ ou TECNOLOGIA DE GÊNERO E AS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS FEMINISTAS

Assumir um olhar feminista afeta diretamente a produção de conhecimento imagético fora das normas masculinas e masculinizantes e algumas perguntas surgem, como: Partindo do princípio de que haveria uma produção feminista de imagens, o que visualmente as diferencia daquelas não feministas? O que significa trazer a ideologia feminista para dentro da produção imagética, pensando o audiovisual e a produção fotográfica como um campo em disputa?

Para além de permitir que minha visão enquanto pesquisadora apareça e faça parte de um processo que caminha para além de meus olhares, abre-se espaço para que a presente documentação visual se torne um elemento importante na construção do conhecimento. Pois estar atrás das câmeras não é uma forma de se manter neutra no ambiente, mas de participar, construir e observar como os registros imagéticos podem acarretar nessa pesquisa. Assumindo assim, que tanto as documentações escritas quanto as visualidades estarão marcadas por uma percepção pessoal.

---

[3] Para além da coleta de dados, objetivou-se problematizar as dificuldades encontradas por essas compositoras no cenário artístico da cidade e perceber qual a relação entre a invisibilidade destas no cenário musical e as dificuldades da carreira.

[4] Buscou-se mapear os eventos que tem surgido a partir de iniciativas de mulheres, visando à divulgação e visibilidade do trabalho de outras mulheres. Foram inseridos os festivais Ânima, Sonora, Som das Binha e Mulheres em Atitude, encontrados durante a pesquisa. Todas as iniciativas contemplam a figura da mulher como protagonista.

[5] Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia.

> Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e, consequentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda e qualquer fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo (SAMAIN apud ACHUTTI, 1997, p. 36).

Sobre a questão da autoria em si, gostaria de aprofundar o debate ao trazer luz para os processos assinados como coletivos de construção poética, em que há a presença de várias mãos e extensões do corpo. No contexto atual, temos visto uma produção de materiais visuais feita pelas bordas, das dissidências, das periferias para o centro, e a partir da narrativa de sujeitos que por muito tempo tiveram suas falas silenciadas. E ainda se levarmos em consideração que vivemos numa sociedade da imagem, em que cada vez mais o material visual tem ganhado espaço no cotidiano, vale pensar qual a importância do registro dentro da carreira profissional das compositoras.

Para tanto me valho das reflexões de Teresa de Lauretis ao cunhar o termo *Tecnologia de Gênero* como um produto de várias "tecnologias sexuais" (LAURETIS, 1987, p. 208) que fortalece as categorias binárias de homem e mulher na produção e manutenção de discurso e da linguagem. Portanto, alerta para necessidade de separar gênero da diferença sexual e compreender "gênero" como produto do imaginário dessas várias tecnologias construídas nos espaços acadêmicos, dentro das práticas artistas e no próprio feminismo.

Neste caso, toma-se o cinema como uma das tecnologias que fundam e moldam a sociedade, não apenas no modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a quem se dirige (LAURETIS, 1987, p. 222).

O cinema, assim como as mobilizações estudadas na pesquisa, advém de espaços de construção da crítica feminista, em que essas práticas discursivas comumente são nomeadas pela necessidade de marcar e assumir uma poética e estética específica. Mas sempre reafirmando que sua criação passa por uma experiência social e subjetiva do sujeito que confere sentido ao real e abre brechas para outros modelos de existência. Portanto, é possível refletir a narrativa do cinema para localizar os sujeitos de seu próprio discurso, capazes de reformular as experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. Assim sendo:

> A construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial, que, se /quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1987, p. 209).

Tais reflexões me abrem uma percepção sobre a necessidade de ocupar as telas de forma mais ampla, dando importância à toda trajetória que vai desde a concepção da ideia, passando pela construção prática até a distribuição desse material. Quer dizer, falar de mulheres no cinema também consiste em questionar e nos apropriar das ferramentas técnicas das produções audiovisuais.

Ao analisar o cenário de filmes de diretoras latinoamericanas, a pesquisadora Maria Célia Orlato Selem (2013) busca identificar as características de uma poética feminista no cinema feito por mulheres. A autora tem como pressuposto que essas obras, por estarem centradas na subjetividade feminina em contextos de opressão, podem ser consideradas como políticas feministas ao trazerem "as marcas regionais e de gênero de suas diretoras/roteiristas" (SELEM, 2013, p. 22) como poética da obra que desestabiliza a ordem dada e se torna uma extensão do corpo da artista.

> A noção de poética feminista permeia, portanto, toda essa pesquisa e não pode ser entendida fora da sua relação com a memória – que é, por sua vez, elemento intrínseco na relação do/a espectador/a com o cinema. Vianna (2004), em suas análises sobre a literatura feminina, propõe que a força da memória é elemento fundacional na constituição da poética feminista, isso porque, ao fazer a narrativa secreta de nossas vidas, separada da narrativa oficial e até em oposição a ela, a narrativa das mulheres alimenta a sua ancestral vocação narratária e torna público o mundo íntimo, de modo peculiar, descosido e anárquico, modo pelo qual elas apresentam sua face literária no mundo) (VIANNA apud SELEM, 2004, p. 153).

A pesquisadora aponta três principais eixos de análise que também confluem com as observações de campo da presente pesquisa, e poderiam ser reflexões que perpassam outros gêneros artísticos feministas. São elas: denunciar as representações sobre o feminino no cinema tradicional/comercial; apontar as lacunas da participação das mulheres nos registros históricos sobre o cinema e discutir a questão da autoria fílmica feminina como interferência na cultura patriarcal (SELEM, 2013).

No Brasil, uma pesquisa realizada pela Agência Nacional do Cinema, divulgada em 2018 (ANCINE, 2018)[6], revela que o mercado cinematográfico é uma indústria protagonizada por homens brancos (até aqui, nenhuma novidade). No entanto, quando se faz o recorte de gênero e raça não apenas no cargo de direção, mas em outros campos de trabalho do cinema (roteiro, produção executiva, elenco, direção de fotografia e direção de arte), a análise revela o apagamento de profissionais negras nesses espaços e o predomínio de homens brancos em todas as áreas.

O levantamento teve como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição em 2016, e mostra que é dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra (ANCINE, 2018).

As posições só se invertem nas funções de produção: assinam a produção executiva 36,9% de mulheres brancas, contra 26,2% de homens brancos. As equipes mistas, com homens e mulheres brancas, somam 26,2%. Os homens negros assumem 2,1% da função de produção. Sozinhas, as mulheres negras não assinam nenhuma produção. Apenas 1% de mulheres brancas e negras respondem à função em equipes mistas (ANCINE, 2018).

A participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população

6 Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentra%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf.

negra. Apesar de o Brasil ser formado por 50,7% de negros e negras, o percentual de negros, negras, pardos e pardas no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de apenas 13,4% (ANCINE, 2018).

Além disso, a pesquisa mostrou que quando o diretor de um filme é negro, a chance de o roteirista também ser negro aumenta em 43,1%. Assim como a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 65,8% (ANCINE, 2018).

A intelectual negra e feminista, bell hooks[7] discute sobre as novas disputas por linguagem e visibilidade que reformulam a atual política global da política de representação. Relembra da criação do cinema negro independente dos Estados Unidos como consequência de um olhar 'opositor', ao sistema de poder da mídia de massa que reproduz e mantém a supremacia branca.

> Na época, divertir-se com um filme em que representações de negritude eram estereotipadas de forma degradante e desumanizante coexistia com uma prática crítica que restaurava a presença onde ela era negada. A discussão crítica do filme enquanto ele passava ou depois que terminava mantinha a distância entre o espectador e a imagem. Filmes negros também estavam sujeitos a questionamento crítico. Uma vez que surgiram, em parte, como resposta ao fracasso do cinema dominado pelos brancos em representar a negritude de modo que não reforçasse a supremacia branca, também foram criticados para examinar se as imagens podiam ser vistas como cúmplices das práticas cinematográficas dominantes (bell hooks, 2019, p. 219).

Na história cinematográfica brasileira, apenas duas mulheres negras conseguiram colocar suas obras em circuito comercial. São elas: Adélia Sampaio com o filme *Amor Maldito*, em 1984 e Camila de Moraes, com *O Caso do Homem Errado*, em 2018. Um abismo de 34 anos separa essas duas mulheres, o que evidencia como a história do nosso país tem sido contada majoritariamente pela lente de homens brancos, e que existem muitas barreiras estruturais que fazem com que as produções negras cheguem cada vez menos nestes espaços.

~~CONSIDERACOES FINAIS~~ ou AINDA TEMOS MUITO O QUE CONSTRUIR

Diante dos argumentos colocados acima, pode-se inferir que o cinema realizado por mulheres continua sendo uma luta. Assumir esse local, nos influencia a pensar quais mãos e olhos tem acessado e construído esses locais, assim como negociar as ferramentas que tem sido usado para manutenção do status quo. Para tanto, esses questionamentos sobre as realizadoras, abre brechas para pensar outras formas de autoria.

Dentre as diversas linguagens artísticas que existem, o cinema é aquela mais cara e que depende de apoio financeiro para ser concretizado. Isso acontece pela necessidade de aquisição de produtos caros e habilidades técnicas sobre eles. Tais características formam esse chamado "cinema adequado", que mais uma vez serve de barreira ao acesso à produção cinematográfica, com grandes valores que funcionam como um

[7] A compositora comumente escreve seu nome com letra minúscula, pois acredita que isso desafia convenções linguísticas e acadêmicas, pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

funil que marca quem deve ter acesso ou não a esses equipamentos. E por vezes, ter acesso ao equipamento significa ter acesso à uma tecnologia que te permite disputar uma linguagem e narrativa dentro do mercado.

Durante toda pesquisa pude perceber como a experiência de uma produção imagética ampliou o campo de pesquisa, não apenas na demonstração da existência de uma poética feminista nas imagens, mas de atentar sobre a prática acadêmica como mais um processo criativo que fomenta outras práticas e dinâmicas de estudos. Iniciativas essas que trazem o relato de si como narrativas artísticas, importantes no processo de acionar quebras, rachaduras, rasuras, que estão colocadas tanto no discurso verbal, quanto na estética.

Assumir a poética como um projeto político de criação artística incide na hipótese de que outras estéticas são possíveis: poéticas de enfrentamento, de mundos sensíveis em dissensos narrativos, de desnaturalização das relações de desigualdade e dominação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ACHUTTI, L. **Fotoetnografia da biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS Editora, 2004.

ANCINE. **Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016**. Agência Nacional do Cinema. 2018. Disponível em: encurtador.com.br/kvAU0. Acesso em: 18 dez. 2018.

hooks, bell. **O olhar** opositor: mulheres negras espectadoras. In: hooks, bell. Olhares Negros: Raça e Representação. Editora Elefante, 2019, p. 214-241.

LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia do g**ênero. Tradução de capítulo publicado em Technologies of Gender. Indiana University Press, 1987a, p. 1-30. Disponível em: http://marcoaureliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf. Acesso em: 21 dez. 2018.

LIMA, M. S. **Mulheres negras na música brasileira:** estéticas, identidades e discursos de cantoras contemporâneas. 1. ed. Vila Velha: Editora Praia, 2016.

NEIVA, Tânia Mello. A **Musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick**. In: XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015, Vitória. XXV Congresso da ANPPOM. Vitória: ANPPOM, 2015. v. 1. p. 01-08. Disponível em:http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3665/1103 . Acesso em: 14 abril 2020.

ROSA, Laila et al. **Compondo trilhas para a construção de epistemologias feministas em música no Brasil**. 1ª ed. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora, 2016.

SANTANA, C. P. B. **As baianas da música**. In: SENALIC - SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 2012, Aracaju. Anais [...]. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2012.

SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e poéticas feministas:** imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas. 2013. 320f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas: 2013.

O SILÊNCIO NO CAOS CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES A PARTIR DAS ARTES VISUAIS

ANA CLAUDIA SAFONS SOARES

Universidade Federal de Pelotas – acsafons@hotmail.com

CLAUDIO TAROUCO DE AZEVEDO

Universidade Federal de Pelotas – claudiohifi@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte da pesquisa que se inicia no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Educação em Artes e Processos de Formação Estética, cujo tema explorado é o silêncio e seus possíveis significados como matéria de criação de mecanismos micropolíticos de construção dos processos de subjetivação[1].

O trabalho com Micropolítica através da Arte surge da percepção das pequenas revoluções cotidianas, que provam que a existência é, fundamentalmente, um movimento de resistência. A chamada “revolução molecular” (Guattari, 1981) - uma revolução que se faz todo dia, nas pequenas coisas. Pequenas revoluções permanentes, que vão produzindo novos fluxos de desejo e de ações, novas possibilidades de ser, de sentir, de pensar, de agir. Como uma pedra jogada na superfície de um lago, cuja perturbação na água causada pelo impacto da pedra, causará um movimento de ondas que se propagam.

A construção dos processos de subjetivação entendidos como as “revoluções moleculares” que, para Guattari e Rolnik são processos de diferenciação permanente que permitem o deslocamento da subjetividade por forças externas ao sujeito, também presentes nas manifestações culturais.

> O contorno de uma subjetividade delineia-se a partir de uma composição singular de forças, um certo mapa de sensações. A cada novo universo que se incorpora, novas sensações entram em cena e um novo mapa de relações se estabelece, sem que mude necessariamente a figura através da qual a subjetividade se reconhece. Contudo, à medida em que mudanças deste tipo acumulam-se, pode tornar-se excessiva a tensão entre as duas faces da subjetividade - a sensível e a formal. Neste caso, a figura em vigor perde sentido, desestabiliza-se: um limiar de suportabilidade é ultrapassado. A subjetividade tende então a ser tomada por uma inquietude que a impele a tornar-se outra, de modo a dar consistência existencial para sua nova realidade sensível (ROLNIK,

[1] Esta pesquisa, em caráter inicial, será aprofundada considerando a dimensão sonora da vida no contexto das atribuições de significados do silêncio. Considerando o caráter musical do tema e suas relações com o campo das Artes Visuais, o estudo pretende estabelecer reflexões com ações artísticas performáticas como as da artista Raquel Stolf.

1999, p. 206).

Ao começar a pesquisar sobre o tema, uma inquietação toma conta ao verificar uma tendência em atribuir uma significação à palavra – atribuição de um valor. Isso enfatizou ainda mais o desejo de trabalhar o silêncio para que possamos compreender os seus sentidos. Fazer uma distinção clara e objetiva de que a pesquisa não é sobre o silenciamento, pois este já é uma das consequências do silêncio – não é silêncio mas por em silêncio (ORLANDI, 2007). Procurar conceber o silêncio como um espaço de significação, conhecimento do mundo e de criação.

Francis Wolff, filósofo francês, ilustra bem várias das possibilidades do silêncio em uma passagem de seu artigo "O silêncio é ausência de quê?"

> Há quem afirme que o silêncio é signo de virtude, por exemplo a virtude exigível do eterno feminino (a mulher deveria ser discreta, contida, reservada), ou ainda a virtude dos humildes ou dos habilidosos (os que sabem conter sua língua), pode-se opor que o silêncio é também sintoma de um vício de caráter (é o caladão, o taciturno, o retraído, o introvertido, o segredista, o dissimulado, o sorrateiro, o velhaco…). (WOLFF, 2014, p. 35).

Assim, nunca é apenas ausência física de som, mas também presença de sentido. Mas, com sentidos diversos e, muitas vezes, devastadores: o silêncio que remete a censura (prudência, cautela, respeito); o silêncio que se faz por não ter/saber o que falar ou o que se recusa a falar; silêncio como signo de sabedoria/doenças mentais; silêncio como signo de virtude/ausência de virtude=caráter; silêncio como signo de sensibilidade/insensibilidade; silêncio como signo de força=poder/impotência; silêncio do bloqueio e do indizível; silêncio da mudez/surdez; infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam.

DISCUSSÃO

Ao analisarmos os múltiplos significados dos silêncios presentes na sociedade, surgem reflexões diante do que se entende por silêncio, exigindo que nossa percepção seja mais atenta a fim de que haja uma maior acuidade na observação de suas nuances.

Artistas contemporâneos trazem o tema silêncio em suas obras, como Marina Abramovic[2] (foto: performance *The Artist is Present*), Anselm Kiefer[3] (obra: *Home*), Frans Krajcberg[4] (obra sem nome - Incerteza Viva – 32ª Bienal). Obras que ajudam a pensar estratégias micropolíticas para ações artísticas e pedagógicas a serem desenvolvidas.

[2] Marina Abramovic (1946/-) – artista performática servo-croata.

[3] Anselm Kiefer (1945/-) – pintor e escultor alemão.

[4] Frans Krajcberg (1921/2017) - escultor, pintor, gravador e fotógrafo polonês, naturalizado brasileiro.

Imagem 1: *The Artist is present*, Performance, Marina Abramovic (2010)

Foto: Culture Trip, acessado em 20/09.2020

Nesta obra performática, a artista sentava-se silenciosamente em uma cadeira, de frente para uma segunda cadeira vazia. Os visitantes do MoMA (Museu de arte moderna de Nova Iorque/EUA) sentavam à sua frente compartilhando um minuto de silêncio a cada um. Gerou um Tumblr[5] chamado “Marina Abramovic Made me Cry”, registrando o objetivo da performance: tocar as pessoas.

Imagem 2: *Aschenblume (Ash Flower)* , 2004, Óleo, acrílico e emulsão sobre tela, 2:42 X 2,40 m
Anselm Kiefer

Foto: encurtador.com.br/cglp1

Na obra de Kiefer, o artista trabalha com a convicção de que a arte pode curar uma nação traumatizada e um mundo dividido. Criou pinturas em grandes telas que mobilizaram a história da cultura alemã reunindo o passado e as questões éticas do presente, tentando desenterrar o tabu alemão sobre o holocausto. Ele cria pinturas texturizadas de paisagens estéreis, campos e florestas sombrias, que evocam cenas de campos de concentração e fazem alusão à natureza destruída da Alemanha pós-guerra. Seu trabalho incorpora plantas, palha, chumbo e outros materiais.

[5] É uma rede social onde são compartilhadas fotos, textos, fotografias

Imagem 3: Três conjuntos de esculturas – apelidadas de *Gordinhos*, *Bailarinas* e *Coqueiros*, Franz Krajcberg (2019)

Foto: http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2642

A floresta queimada de Krajcberg foi instalada no andar térreo da 32ª Bienal de S.P., contrastando com a natureza viva exuberante do espaço exterior da amostra. Suas obras são constituídas, em sua maioria, de resquícios da destruição da floresta Amazônica, através de seus troncos calcinados transformados em esculturas.

Nas três obras apresentadas, cada uma com sua linguagem artística, podemos perceber os sentidos diversos do silêncio: o silêncio nas relações humanas, o silêncio e a história e o silêncio e a natureza da qual somos parte.

Percebemos que os econômicos, políticos e culturais interagem com a Arte, podendo perceber a potencialidade de transformação, ao operar com os conceitos de Ecosofia de Félix Guattari (2015) – ao realizar uma articulação ético-política entre os registros ambiental, social e da subjetividade. Indo em busca de uma instauração de novos modos de valoração da vida. Perspectiva experimental e ecosófica, voltada para a criação de modos outros de agir, de sentir, de pensar, de se relacionar.

Isso requer um estar atento para o que se passa ao nosso redor. “Não basta o silêncio de fora. É preciso silêncio dentro. Ausência de pensamentos. E aí, quando se faz o silêncio dentro, a gente começa a ouvir coisas que não ouvia”. (ALVES, 1999, p. 65).

Berardi (2014) também nos fala do caos contemporâneo, construindo seu pensamento através de Guattari[6], Hölderlin[7] e Han[8]. Fala em ritmo e em caos, sendo ritmo o que se refere não só ao que ouvimos, mas às vibrações do mundo

Mas o que são as “vibrações do mundo”? O que está contido nesses “ruídos”, já que as falas são inaudíveis?

> A soberania política era o som que a lei fazia ao silenciar o ruído do ambiente social. Em nossa sociedade conectiva pós-industrial de hoje, o oposto é verdadeiro: o poder não é mais construído pelo emudecimento da multidão (como, por exemplo, pelo uso da censura,

6 Félix Guattari (1939/1992) – filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês.

7 Friedrich Hölderlin (1770/1843) – filósofo, poeta lírico e romancista alemão.

8 Byung-Chul Han (1959/-) – filósofo e ensaísta sul-coreano, professor da Universidade de Artes de Berlim.

> da grande mídia ou da solenidade do discurso político), mas tem como base a intensificação desenfreada do barulho. A significação social já não é mais um sistema de trocas e de decodificação de significantes, e sim a saturação de mentes que ouvem – um hiperestímulo neural. Enquanto o poder político de ontem costumava ser concretizado por uma voz que proclamava a lei em meio ao silêncio da multidão, o poder pós-político contemporâneo é a função estatística que emerge do ruído da multidão (BERARDI, 2018, p. 145).

Assim, a necessidade de pausarmos. A pausa compreendida como aquela que está entre as notas musicais, como no suspiro necessário para que possamos ouvir as vozes inaudíveis. A necessidade de trabalharmos a experiência estética nos espaços educativos, para que possamos estimular a que todos tenham uma percepção com maior acuidade.

CONSIDERAÇÕES

O mundo está vivendo uma grande pandemia[9] que levou ao distanciamento social das pessoas. Um impedimento físico decorrente da orientação da Organização Mundial da Saúde – OMS, para que todos fiquem reclusos em suas casas. Novos comportamentos estão surgindo, vidas estão sendo reinventadas e outras tantas perdidas. Uma sociedade em transformação.

A grande dificuldade frente à pandemia enfrentada, é traçar um perfil sociológico deste ser que surge pós pandemia, pois estamos vivenciando um momento único registrado mundialmente. Sabemos que o retorno à “normalidade” não se dará de forma habitual. O impacto causado trará grandes transformações sociais, visto que a pandemia gera perda de vidas, forte crise na saúde, levando ao medo, insegurança, evidenciando contrastes sociais de miséria, registrando uma recessão econômica mundial.

O ato de perceber essas transformações implica em uma ação ativa capaz de transformar o que é visto, havendo uma relação entre o sujeito e o mundo em que não só podemos afetar o que percebemos, como também podemos ser afetados pelo percebido.

Havendo, assim, uma necessidade de se pôr em silêncio para que possamos refletir e reagir sobre o que se passa à nossa volta.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **O amor que acende a lua**. São Paulo: Editora Papirus, 1999.

BERARDI, Franco. **Asfixia. Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Ubu Editora, 2020.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

_____ - **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

[9] COVID19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2, que apresenta um espectro clínico variando de infecções assintomáticas a quadros graves. No Brasil, mais de 4.544.629 infectados, com 136.895 mortes. No mundo, 30.859.069 infectados, com 961.544 mortes- atualizado em 20/09/2020.

_____ - **Revolução molecular.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely... **Micropolítica:** Cartografias do desejo**.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos**.** Campinas: Unicamp, 2007.

ROLNIK, Suely. **Novas figuras do caos:** mutações da subjetividade contemporânea. In: Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências. SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque (Orgs.). Face e Fapesp: São Paulo, 1999, p. 206-221.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____- **O ouvido pensante**. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

WOLFF, Francis. **“**O silêncio é ausência de quê?” In: NOVAES, Adauto (Org.) **Mutações:** O silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p.31-51.

SITES:

KRAJCBERG- https://krajcberg.blogspot.com/, acessado em 19/09/2020

POR UMA ESCREVIVÊNCIA TRANSMIDIÁTICA DO *PASSO DOS NEGROS* - EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS COM MÍDIAS LOCATIVAS E REALIDADE AUMENTADA

POR UNA ESCRIVIVENCIA TRANSMIDIÁTICA DEL PASSO DOS NEGROS - EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS CON MEDIOS LOCATIVOS Y REALIDAD AUMENTADA

ANA PAULA SIGA LANGONE

Universidade Federal de Pelotas / analangone@gmail.com

ROSÂNGELA FACHEL

Universidade Federal de Pelotas / rosangelafachel@gmail.com

RESUMO: Como “partilhar o sensível” (RANCIÈRE, 2014) durante o isolamento social provocado pela pandemia do coronavírus? Na busca de respostas para este questionamento formulei estratégias para dar conta de algumas esferas que envolvem a minha pesquisa, no programa de Pós-graduação do Mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A experiência da realidade aumentada de um *tour* virtual no Passo dos Negros, Pelotas - RS, foi a solução encontrada no processo pandêmico para continuar produzindo uma narrativa poética transmídia (JENKINS, 2006) em expansão sobre o local. É nessa conjuntura que este texto é formulado, para promover e refletir sobre a ocupação de “mídias locativas” na produção de “narrativas transmídias” como ferramentas não só comunicacionais, mas também como um instrumento em potencial para a promoção de comunidades de aprendizagem (hooks, 2010), que podem ser floradas quando buscamos uma subjetividade radical (hooks, 2019) que paira em nossos corações.

PALAVRAS-CHAVE: Passo dos Negros. Poética Transmídia. Realidade Aumentada. Mídias Locativas.

RESUMEN: ¿Cómo “compartir lo sensible” (RANCIÈRE, 2014) durante el aislamiento social provocado por la pandemia de coronavirus? En la búsqueda de respuestas a este cuestionamiento, formulé estrategias para dar cuenta de algunos ámbitos que involucran mi investigación, en el Programa de Posgrado Maestría en Artes Visuales, de la Universidad Federal de Pelotas (UFPel). La experiencia de la realidad aumentada de un recorrido virtual en el Passo dos Negros, Pelotas - RS, fue la solución encontrada en el proceso pandémico para seguir produciendo una narrativa poética transmedia (JENKINS, 2006) en expansión sobre el lugar. Es en este contexto que se formula este texto, para promover y reflexionar sobre la ocupación de los “medios locativos” en la producción de “narrativas transmedia” no solo como herramientas comunicacionales,

sino también como un instrumento potencial para la promoción de comunidades de aprendizaje (hooks , 2010), que puede florecer cuando buscamos una subjetividad radical (hooks, 2019) que pende de nuestro corazón.

PALABRAS CLAVES: Poética. Transmedia. Realidad aumentada. Passo dos Negros. Medios locativos.

INTRODUÇÃO

Como “partilhar o sensível” (RANCIÈRE, 2014) durante o isolamento social provocado pela epidemia do coronavírus? Na busca de respostas para este questionamento formulei estratégias para dar conta de algumas esferas que envolvem a minha pesquisa, no programa de pós-graduação do mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O cronograma do projeto previa a produção de uma série de peças audiovisuais com interlocutores em locais predeterminados. Impedida de executar esta parte do conteúdo, devido à necessidade de distanciamento sanitário, comecei a utilizar “mídias locativas” que aliam “localização” e “mobilidade” para acionar “territórios informacionais” (LEMOS, 2009), que permitem criar pluralidades narrativas sobre o espaço por meio da produção de um *tour* virtual. A experiência da realidade aumentada, que o *tour* proporciona, foi a solução encontrada no processo pandêmico para dar a ver os locais que inspiram e afetam a minha produção poética sobre o Passo dos Negros, Pelotas - RS. Durante o meu processo criativo a comunicação transmídia (JENKINS, 2006) tem sido incorporada ao meu trabalho como ferramenta de expansão do discurso em prol dos moradores do local. E é nessa conjuntura de pandemia que este texto é formulado para prover e refletir sobre a ocupação de “mídias locativas” na produção de “narrativas transmídias” como ferramentas não só comunicacionais, mas também como instrumentos em potencial para a promoção de comunidades de aprendizagem (hooks, 2019), que podem ser floradas quando buscamos uma subjetividade radical (hooks, 2019) que paira em nossos corações.

O Passo dos Negros

A minha produção poética, que vem sendo elaborada no período do mestrado, é inspirada nas experiências relacionadas aos elementos que surgem das investigações sobre a trajetória da população negra em Pelotas - RS, Brasil. E escolho começar a contar essa história a partir de uma região conhecida como Passo dos Negros (P.N.), pois foi neste local na metade do XIX que a cidade deu seus primeiros passos, por meio dos transeuntes que vinham de todas as partes do mundo. A produção e comércio do charque, que movimentou e enriqueceu a cidade, também utilizou dos saberes e fazeres das pessoas negras escravizadas, conforme o sistema colonialista praticado em territórios do hemisfério sul do globo. Esse genocídio/escravização da população negra pode ser encontrado no P.N. materializado nas paredes remanescentes da antiga charqueada.

A transferência dos meios de produção do charque para a indústria do arroz, também deixou rastros em outro prédio inscrito de forma volumosa na paisagem do P.N., o conhecido Engenho de Arroz Osório. Desativado em 1994, ele foi uma das maiores indústrias do segmento na América Latina. A edificação foi construída a metros de

distância da antiga charqueada do local. A modificação do ciclo econômico, que substitui o charque pelo arroz como produto de venda, é evidente, mas deixa questionamentos sobre as relações de trabalho - escravizador x escravizados / patrão x operário – que as famílias dos barões do charque fazem questão de soterrar. Nas narrativas de alguns moradores há uma valorização de um passado relacionado ao vínculo empregatício que a indústria instituía. Desde que houve a falência desse sistema a região sofre novos tipos de precarizações nos seus viveres, prejudicando as pessoas que se mantiveram no local como também seus novos ocupantes. Essa escassez, que tem suas raízes no racismo estrutural (ALMEIDA, 2019), é resultado das mazelas causadas pela escravidão que se perpetua até os dias de hoje em novos formatos e que, no Passo dos Negros, poucos comentam.

Atualmente, os/as moradores/as, inclusive remanescentes operários/as do próprio engenho, compartilham de forma sensível suas experiências em relação a esse espaço, pois muitos elementos são importantes para a identidade e história deles/las. Na arquitetura, por exemplo, a Ponte dos Dois Arcos, construída pelos negros em 1854, é um marco não só histórico da cidade (esquecido pelo poder público), como também faz parte da vida e das narrativas dessas pessoas.

Outro local importante é o Osório Futebol Clube, cuja história na cidade é conhecida pelos homens pelotenses amantes de futebol. A sede promove campeonatos que unem as novas e as antigas gerações do P.N, desde 1933. Isto graças aos ex-funcionários do engenho e de seus filhos, que mantêm até hoje a tradição do futebol na região. Existe também uma figueira centenária que em seu solo acolhe as oferendas relacionadas aos rituais de matriz africana. Em torno da árvore existe um mito, comentado por algumas pessoas, de que a alma de uma noiva aparece nas madrugadas para as pessoas que passam em frente do local.

Quanto mais narra suas histórias, mais essa comunidade encontra e fortalecem sua autoestima, entendendo que o P.N. só continuará vivo se as gerações seguintes tiverem o direito de experienciar o espaço, onde também viveram seus antepassados para continuar, assim, expandindo estas histórias.

Há algum tempo, os setores público e privado vêm dialogando e avolumando a especulação imobiliária na região. O P.N. está sofrendo um acelerado processo de gentrificação, que impacta nos víveres das pessoas que ali habitam e que, também, configura danos inestimáveis à área nos âmbitos ambiental, histórico, arqueológico entre outras questões que envolvem aquele espaço (SANTOS, 2014). Além dessas ameaças, surge um novo problema, a pandemia a COVID-19, que trouxe para os moradores do Passo dos Negros muitos desafios e um dos maiores é a falta do acesso à água, fundamental para a higienização que combate a contaminação pelo novo vírus. Foi por este motivo que voltei meu foco de pesquisa à esta região da cidade de Pelotas. E assumi esta poética do meu cotidiano enquanto mulher negra pelotense para buscar (des)velar essas histórias e denunciar esse processo de apagamento por meio do meu processo artístico criativo.

Pensar o P.N. no contexto patrimonial, configurado por meio das histórias de suas comunidades, é a maneira de adicionar novos discursos e tentar dar novas soluções para os problemas que pairam sobre esse território. E voltando à pergunta que abre esse texto, penso que só conseguiremos chegar a essas respostas (re)fazendo o sentido de comunidade em nossas vidas.

Imbricamentos entre transmídia e mídias locativas

Os reflexos das nossas vivências com as mídias vêm sendo construídos por meio de um grande "jogo de espelhos" que, segundo André Lemos, "conformam a percepção do espaço e da própria subjetividade", "mostrando nosso lugar no mundo" (LEMOS, 2009). A trama entre a materialidade e a virtualidade tem se tornado tão espessa que a vida digital e as atividades remotas, cada vez mais, vão assumindo o papel de prótese para continuarmos existindo. Por este motivo, creio que é necessário levar em consideração como essas tecnologias nos afetam, compreendendo como somos "agenciados por esses objetos", ao ponto de questionar a "construção" dessas "coisas", damos vazão à problematização da "curadoria" para "politizar" as coisas (LEMOS, 2020). E ao termos consciência que os ambientes virtuais têm se tornado fundamentais para uma comunicação em prol dos enfrentamentos dos problemas que vieram com a pandemia, é preciso admitir que mundos digitais estão cada vez mais sublimados em nossas vidas.

A atualidade nos apresenta desafios para criarmos projetos que subvertem as maneiras hegemônicas de narrar a história da humanidade. Na conjuntura atual em que se impõe a necessidade de ampliação das maneiras de trocas de informação e de comunicação por conta da necessidade de distanciamento, a transmídia mostra-se como uma boa estratégia para pensar e promover a pluralidade de narrativas.

As narrativas transmídias são estruturas de comunicação multimodal, nas quais as pessoas utilizam suportes midiáticos que estão conectados e convergem para as redes interativas. Este termo é muito utilizado na comunicação e teve maior difusão, a partir de 2006, quando Henry Jenkins lança seu livro *Cultura da Convergência*. A nova maneira de contar histórias (*storytelling*) foi sendo popularizada à medida que foram surgindo dispositivos de convergência que permitem colocar as mídias em diálogo, e o melhor exemplo disso são os celulares. Quando utilizamos estes dispositivos móveis para decodificar um QRcode que está em um livro, por exemplo, e a leitura do código pelo aplicativo nos leva para um filme ou um game, isto se chama de convergência. O nosso celular está, ao mesmo tempo, conectado à televisão e ao notebook, e essa relação nos permite navegar ao mesmo tempo por várias janelas. A transmídia apresenta-se quando um assunto central vai sendo expandido em diferentes mídias, ao passo que o discurso sobre ele se ampliam. Uma história em um livro, por exemplo, na qual seus elementos são utilizados para embasar um filme - que enuncia novos desdobramentos para o assunto – e por conseguinte, novas etapas dessas narrativas, também podem ser usadas em games e outras ferramentas da indústria cultural. Páginas virtuais são construídas para criar uma relação na qual o usuário torna-se um produtor de conteúdo dentro dessa constelação de significados. A transmídia se torna útil pelo princípio de expansão da narrativa, uma maneira de manter a história viva e em transformação.

Em meu processo de pesquisa/poética artística aciono/adiciono a palavra arte ao conceito de "escrevivência" de (EVARISTO, 2005) para compartilhar minhas vivências tanto na produção da escrita como, também, na criação de visualidades interconectadas e expandidas transmidiaticamente. Essa "a*rteescrevivência*" é emanada a partir das minhas vivências no P.N.. O trabalho emerge de meu processo poético do encontro com o lugar, e aqui, refiro-me a uma pesquisa que dialoga, principalmente, com o entendimento do sensível como prática investigativa para construir essa constelação. Assim, busco produzir uma narrativa expandida e em expansão, gerando ambientes

polifônicos e criando visualidades sobre minhas vivências, mas também promovendo espaços para que outras pessoas possam se expressar.

Dentro do quadro de isolamento social não tive como produzir a maior parte dos vídeos que seriam adicionados à narrativa transmídia para que os moradores, também pudessem ser ouvidos e vistos. Nesse impasse fui me aventurar na realidade virtual para, de alguma forma, visibilizar e trazer o P.N. para essas experiências 3D. Essa ação foi fruto da busca por plataformas com ferramentas de georeferenciamento de configurações mais intuitivas que facilitam a usabilidade do usuário/visitante para que ele possa, também, se tornar um produtor.

As “mídias locativas”, que “aliam” localização” e “mobilidade”, tornaram-se a solução para apresentar o P.N. em meio ao isolamento sanitário, expandindo ainda mais a narrativa transmídia, que estou produzindo sobre o local. É importante salientar que a “mobilidade física e informacional” não “apaga” as “dimensões espaciais” “dos lugares”, mas sim, os “redimensionam” (LEMOS, 2009). Essa ampliação dá novos sentidos aos lugares e compõe um “território informacional” (LEMOS, 2009).

> Antes, as mídias locativas, pelas trocas informacionais no espaço urbano, criam novos sentidos dos lugares. Se a mobilidade era um problema na fase do *upload* do ciberespaço (ir ou sair do local de conexão), a atual fase do *download* (ou da internet das coisas), a mobilidade é uma oportunidade para o uso e apropriações do espaço para diversos fins (lazer, comerciais, políticos, policiais, artístico). Aqui, mobilidade informacional, aliada a mobilidade física, não apaga os lugares, mas os redimensionam. Como o ciberespaço “pingando” nas coisas, não se trata mais de conexão em “pontos de presença”, mas de expansão da computação ubíqua em ambientes de conexão” em todos os lugares. Devemos definir os lugares, de agora em diante, como uma complexidade de dimensões físicas, simbólicas, econômicas, políticas, aliadas a banco de dados eletrônicos, dispositivos e sensores sem fio, portáteis e eletrônicos, ativados a partir da localização e da movimentação do usuário. Esta nova territorialidade compõe, nos lugares o território informacional (LEMOS, 2009, p.2).

O Passo dos Negros e a Realidade Aumentada

Durante o tempo de pesquisa e produção no mestrado, tive a oportunidade de, algumas vezes, participar do Grupo de Estudos Etnográficos Urbanos (GEEUR) vinculado ao curso de Antropologia da UFPel, um coletivo que trabalha desde 2014 com a comunidade do P.N. As reuniões do grupo giram em torno de debates importantes relacionados ao patrimônio cultural e à acelerada especulação imobiliária na região.

Minha primeira experiência na elaboração de um *tour* virtual foi em conjunto com este coletivo, em parceria com a arquiteta Melina Monks. Para a confecção desse ambiente utilizamos as informações recolhidas pelo grupo durante os anos de diálogos com a comunidade. Os locais do P.N. escolhidos para serem referenciados foram: Osório Futebol Clube, A Figueira Centenária, A Ponte dos Dois Arcos, O Engenho Osório, a antiga charqueada, a leitaria, e a região dos pescadores. O *tour* pode ser acessado neste link: https://poly.google.com/view/aU-BME5USVd

Figura 1: Colagem aplicada no site do GEEUR como link para o tour virtual, Ana Langone, 30/07/2020

Fonte: Produção e acervo da autora, 2020

Para produzirmos esse roteiro virtual em realidade aumentada no *Tour Creator* aplicamos à plataforma conteúdos selecionados do banco de dados do GEEUR, relacionados ao P.N. O ambiente virtual que foi produzido está vinculado ao Poly, biblioteca do Google para recursos em 3D. Os *tours* são públicos, qualquer pessoa que esteja na web pode vê-los, compartilhá-los e comentá-los em computadores e dispositivos móveis (Android e iOS® da Apple®), ou em realidade virtual (RV) usando um visor de RV, como o Google Cardboard. O Google *tour* está conectado ao *google maps* e qualquer usuário pode criar os seus próprios *tours* inserindo imagens e áudios em cada ponto da cidade selecionado. As coordenadas são definidas por meio de duas telas de apoio contendo um mapa bidimensional e uma visualização em 3D, além de uma área de pesquisa para o usuário digitar o local desejado. Isto facilita a localização correta da cena. O usuário dentro de um eixo fixo roda a imagem em 360° disponível no *google maps* selecionado pela pessoa que criou o tour. Neste local estão disponíveis os links para que as/os produtoras/res aplicarem elementos das suas experiências pessoais relacionadas ao lugar. Essas cenas ficam expostas como quadros que o usuário vai explorando por meio das setas de comando que lhe permitem avançar e retroceder. Em cada imersão nos ambientes é necessário apenas em um clique nos ícones dispostos sobre a paisagem, que foram predefinidos pelo produtor do tour, para que se abram novas janelas, que podem trazer várias narrativas sobre o mesmo local.

Podemos considerar que o tour criado em 3D pelo coletivo é um exemplo de narrativa

transmídia (JENKINS, 2006) produzida por uma comunidade de aprendizagem (hooks, 2019). O relato sobre a ação/produção não deixa de estar relacionado a uma espécie de pedagogia da libertação (hooks, 2019) que, ao incluir as experiências pessoais "à informação acadêmica", "aumenta a capacidade de conhecer" (hooks, 2019). Este tipo de pedagogia dá ênfase à voz e ultrapassa o estágio de contar experiências pessoais como uma estratégia de "achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos" (hooks, 2019). A formação dessas "comunidades de aprendizagem" (hooks, 2019) enquanto método é uma boa saída para posicionar circularmente todos os participantes dessa rede em prol da construção de novos conhecimentos.

Ter estimulado o grupo para trabalhar com a realidade aumentada e experimentar as janelas para novos mundos, que a transmídia proporciona, foi muito válido. O coletivo, infelizmente, não aderiu à ideia de inserção do som na plataforma, decidindo colocar as falas da comunidade em *links* no site da exposição, que abrange todos os eixos de pesquisa do grupo[1], reduzindo a experiência do usuário em relação à sonoridade do local. Esta produção me estimulou a alinhar algumas ações enquanto artista-educadora-pesquisadora para pensar nas questões relacionadas à "zeladoria patrimonial" (SARASÁ, 2020) em diálogo com as narrativas transmídias, como possibilidade de fomentar a ampliação dos discursos nos territórios.

No meu universo poético expresso a minha pertença enquanto mulher negra pelotense que enfrenta silenciamentos cotidianos, o que me motiva a estimular outras pessoas para que possam, também, utilizar ferramentas, como as "mídias locativas" (LEMOS, 2009), para buscar sua autoestima e autonomia, conquistando o seu direito à voz e vez. Espero que com a minha pesquisa eu consiga plantar sementes da transmídia em comunidades de aprendizagens, fora ou dentro do universo acadêmico. Demarco este local de mestranda cotista, pois não tive a oportunidade na graduação de ter vivido a experiência das cotas na universidade. Hoje vejo como é fundamental a troca cotidiana entre alunos e professores negros e não negros, principalmente, no que tange a produção do conhecimento para novas soluções. A inserção dessas pessoas trouxe novos olhares e novas formas de pensar a educação

Com o isolamento sanitário e o perigo da contaminação pelo novo coronavírus, intensificam-se nossas conexões remotas e virtuais, ampliando conhecimento em várias instâncias, mas alguns questionamentos surgem: será que as instituições vão utilizar estas ferramentas de uma forma eficiente para ampliar o discurso da humanidade? Ou melhor, será que vamos conseguir de forma consciente utilizar dessa "cultura participativa" (JENKINS, 2006) que a transmídia proporciona, para criar comunidades de aprendizagem (hooks, 2019) na busca de mundos plurais? As ferramentas estão aí e as pessoas estão ávidas para serem escutadas. O importante é sermos mais humildes e entendermos que não existe uma única verdade, que as histórias são plurais, expandidas e conectadas, como uma narrativa transmídia.

CONSIDERAÇÕES

Ao finalizar o *tour* virtual com o GEEUR percebi que não é a quantidade de mídias ou plataformas que você utiliza para produzir uma narrativa transmídia, mas sim, a

[1] https://wp.ufpel.edu.br/margens/

"ênfase de estratégias de engajamento" que destacam o "sensível" e "inteligível" dos usuários-produtores (CÂMARA, 2019). O roteiro que se expandiu para um ambiente 3D, já pode ser configurado como um *tour* transmídia, pois está dentro de uma plataforma que recebe e está ligada à informações de outras plataformas, e dá a possibilidade de abrir janelas para novos contextos por meio dos sons e das imagens.

Como um novo capítulo que surge na história do P.N é perceptível, para mim, que estes meios de comunicação devem ser ocupados pelas populações que sofrem constantes processos de invisibilidade e apagamento para que detenham as ferramentas de luta, que possibilitam a abrangência dos discursos para além dos pré-estabelecidos pela hegemonia eurocêntrica.

Além do roteiro virtual do P.N, produzido com o GEEUR, estou criando um *tour* conectado ao meu processo poético, criativo e investigativo relacionados às minhas experiências no local. Este roteiro ainda está em construção e, certamente, ficará em aberto, pois como disse Pedro, um interlocudor/morador/amigo que conheci através GEEUR, quando perguntado sobre até onde ia o P.N (território): "O Passo dos Negros não tem fim!" (transcrito de memória). Quanto mais oportunidade de caminhar pelo P.N eu tiver, mais elementos serão adicionados ao *tour* em que estou trabalhando. Convido à todas/os/es a fazer esta viagem poética transmídiática pelo P.N. link: https://poly.google.com/u/4/view/dcIbFDTKMzH.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S**. Racismo estrutural:** Feminismos Plurais. 1. ed. São Paulo: Pólen, 2019.

CÂMARA, N. S. Letramento transmídia: um conceito e uma metodologia. In: MASSAROLO, J.; SANTAELLA, L.; NESTERIUK, S. **Desafios da transmídia:** processos e poéticas**.** Vol. 1. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2018. Cap.6, p.104–29.

EVARISTO, Maria Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. **Mulheres no mundo:** etnia, marginalidade e diáspora., Jão Pessoa, v. 1, n. 1, p. 201-212, set./2005.

HOOKS, B.**, Ensinando a transgredir -** a educação como prática da liberdade 3 ed São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019

HOOKS, B.**, Olhares negros -** raça e representação. 1 ed São Paulo: Editora Elefante, 2019

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** 1. ed. [S.l.]: Aleph, 2006.

LEMOS, A. **Arte e mídia locativa no Brasil.** *In*: XVIII Encontro da Compós, Belo Horizonte (Brasil), junho. 2009. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1015.pdf

LEMOS, A. **Diário da quarentena #121 -** o dilema das redes - debatendo o filme com andré lemos, 22 set 202 em: https://www.youtube.com/watch?v=X2vjw2ekQpg&ab_channel=FiltrodeBarro. Acesso em 25 de set. 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** ed. São Paulo: EXO experimental.org, 2014.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 1. ed. São Paulo: USP, 2014.

SARASÁ, A. **1º FAZER | MESA 2 -** Ação, educação e zeladoria patrimonial**,** 21 jul 2020 em: https://www.youtube.com/watch?v=CqGbspi37aU&ab_channel=VilaFlores Acesso em 21 de jul. 2020.

VIDA E OBRA DE BETTIE PAGE: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE SEXUALIDADE E PORNOGRAFIA.

ANDREA VOLER DA SILVA

Universidade Federal de Pelotas / andrea.vogler51@gmail.com

INTRODUÇÃO

As ousadas produções em biquíni e trajes com estética sadomasoquista fizeram de Bettie Page uma estrela em uma realidade na qual a sexualidade era reprimida e as atitudes consideradas desviantes eram atacadas por uma sociedade cristã e patriarcal. Logo, o Estado realizava o monitoramento através de fortes mecanismos de repressão controlando todo material gráfico produzido na época. Neste contexto, a sexualidade feminina era coibida ou deveria existir para atender os desejos masculinos. Sendo assim, este artigo pretende tecer uma superficial reflexão sobre a vida de Bettie Page, compreendendo o papel da modelo, vítima de censura, no mercado erótico e pornográfico da época.

Para construir dita reflexão, em um primeiro momento realizou-se uma pesquisa em material visual recorrendo ao documentário *Bettie Page Reveals All* (2013) do diretor Mark Mori. Nele, há uma série de entrevistas com a modelo, amigos, fãs e colegas de profissão as quais ajudam a elucidar uma série de detalhes sobre a vida de Page. Por último, a discussão teórica realizou-se através de revisão bibliográfica utilizando artigos e entrevistas que reportassem uma análise sobre a sexualidade feminina, práticas sexuais como o *bondage* e estabelecessem um debate sobre a pornografia.

DISCUSSÃO

Nascida em Nashville em 1923, Betty Mae Page vivia junto aos seus pais e mais cinco irmãos em condição de fragilidade social e econômica. Seu pai Walter Roy Page era alcoólatra e segundo relatos da própria modelo abusava sexualmente dela e de suas irmãs. Devido à instabilidade emocional e financeira da família, sua mãe Edna Mae Pirtle divorciou-se de Walter e passou a trabalhar em diversos empregos para sustentar a família. Desde muito jovem manifestou interesse pela arte, principalmente o cinema e a moda, pois desejava ser modelo e atriz. Page era uma aluna muito aplicada e destacou-se pelo seu ótimo desempenho escolar, porém em 1944, logo depois de terminar o colegial, não deu continuidade aos seus estudos e escolheu casar com seu namorado Billy Neal. No entanto, Bettie percebeu que o temperamento de seu então marido mudou muito quando este retornou da Segunda Guerra Mundial, revelando-se muito ciumento e violento, o que a fez pedir o divórcio.

Logo do término de seu relacionamento, se mudou para a cidade de Nova Iorque procurando melhores oportunidades para sua carreira visto que possuía o grande desejo de trabalhar com moda e atuação. Bettie, que frequentemente diminuía sua

idade para conseguir trabalhos, era considerada “exótica” pelos profissionais da área porque possuía cabelo escuro e as agências não a consideravam nem alta nem magra o suficiente para desfilar. Neste sentido, pode-se salientar que existe a “estetização da aparência feminina (...) o que significa cada vez mais ser/parecer jovem, magra e também branca.” (MIRANDA, 2014; 148) Page poderia não possuir o fenótipo caucasiano que o mercado de design de moda estipulava como o ideal para influenciar a venda de seus produtos, contudo, como será apontado a seguir, sua beleza seria utilizada para atender a demanda de outro grupo consumidor.

Durante passeio em uma praia, a modelo chamou a atenção de fotógrafo amador chamado Jerry Tibbs, que durante uma sessão de fotos, sugeriria que Bettie adotasse uma franja convexa (muito popular entre as adolescentes) porque considerava sua testa “grande”. Também, aconselhou que ela investisse em sua carreira como modelo *pin-up*, ou seja, as representações em desenhos e fotos de jovens mulheres caracterizadas com roupas curtas e decotadas.

Segundo Miranda (2014), no geral, as imagens *pin-up* possuem mulheres com alguma peça do vestuário íntimo ou parte do corpo que “supostamente deveriam estar cobertas” exibidas graças a poses e/ou gestos desengonçados. Eram muito populares entre os soldados nos anos de 1940 e 1950, que costumavam colar as imagens em portas de armários, paredes ou painéis de aviões e tanques. Sendo assim, o termo *pin-up*, que em inglês se refere ao ato de pendurar, passou a denominar estas jovens bonitas, de expressões joviais e receptivas.

Figura 1: Bettie Page. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-de-rainha-das-pin-ups-a-isolamento-eterno-os-dias-finais-de-bettie-page.phtml>

Figura 2: Modelo *pin up*. Disponível em: <https://mondomoda.com.br/2015/10/15/a-historia-das-pin-ups/>

Figura 3: "Não se preocupe querida, você não queimou a cerveja!". Disponível em: <https://medium.com/@psicologiagris/propagandas-machistas-3e2f83c83ff2>

Este período foi caracterizado pela grande repressão política, social e sexual promovida pelo estado norte americano e que teve como principal expoente o senador conservador Estes Kefauver. Sendo assim, valeu-se de um aparato de combate à pornografia que permitiu censurar todo tipo de material considerado obsceno, principalmente aquele que pudesse ser enviado por correio.

Figura 4: Bettie Page. Disponível em: <https://www.sun-sentinel.com/entertainment/events/go-guide-blog/sf-betty-page-reveals-all-in-new-documentary-20131127-story.html>

A consolidação de sua carreira como "Rainha das *Pin-ups*" realizou-se com os trabalhos fotográficos dos irmãos Paula e Irving Klaw, os quais imortalizaram a persona Page como uma jovem de beleza estonteante, rosto angelical em poses sensuais. Como Bettie Page estava muito satisfeita com a dimensão do seu trabalho e desejava ganhar mais dinheiro, aceitou fazer pequenos filmes. Mais tarde, e como condição para receber seu salário, a modelo realizaria fotos com a estética *bondage*, ou seja, fazendo poses em referência a prática sexual que emprega ataduras, técnicas de amarração/imobilização com cordas, algemas e/ou correntes e o *spanking* (receber ou dar açoites). Além disso, Page e suas colegas usavam roupas de couro ou vinil, sapatos ou botas de saltos muito altos e acessórios como chicotes, coleiras e mordaças, itens que no geral caracterizam a encenação BDSM. (Freitas, 2010) As fotografias eram feitas por encomenda para homens que desejavam manter-se no anonimato devido ao status social que ocupavam. Estes clientes realizavam pedidos de poses, roupas e acessórios que as modelos deveriam utilizar e o material era enviado por correio de forma sigilosa.

O *bondage* é uma das práticas pertencente ao BDSM, sigla que geralmente é traduzida por: "BD= *Bondage* & Disciplina; DS= Dominação & Submissão; SM= Sadomasoquismo." (Freitas, 2010, p. 1). Segundo Rubin (1989) estas práticas encontram-se inseridas no âmbito das "sexualidades dissidentes", ou seja, "não-reprodutivas, homossexuais, fora do casamento, em lugares públicos, intergeracionais, pornográficas, sadomasoquista" (Freitas, 2010, p. 1). Neste sentido, o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM), publicado pela Associação Psiquiátrica Americana, considera o sadomasoquismo (infligir humilhação, submissão ou sofrimento e/ou passar por humilhação, submissão ou sofrimento) uma parafilia:

> Representa qualquer interesse sexual intenso e persistente que não aquele voltado para a estimulação genital ou para carícias preliminares com parceiros humanos que consentem e apresentam fenótipo normal e maturidade física. (DSM, 2014, p. 685)

Figura 5: Bettie Page e colega em cena. Disponível em: <https://www.ebaumsworld.com/pictures/betty-page-bondage/80680658/>

Compete destacar que Page nunca foi adepta a tais práticas e, desde que não causassem prejuízos a alguém, nunca as considerou anormais ou más. No entanto, Page não deixou de observar que era peculiar o gosto dos homens por imagens de mulheres levando tapas, amarradas e com aspecto de indefesas, existindo uma preferência por registros que ilustrassem a submissão das modelos ao espectador. Neste contexto se pode entender que “as hierarquias sexuais podem estar de fato, na “raiz das deformações do desejo”. (Biroli, 2014).

Destaca-se também que os irmãos Klaw rechaçavam solicitações que envolvessem participação de homens e exposição de genitálias por considerar que eles não produziam pornografia. Inclusive, o maior arrependimento profissional de Bettie Page envolve nudez explícita: trata-se de um ensaio realizado para um grupo de clubes de fotografia. Por estar alcoolizada, permitiu que fossem realizadas imagens suas com as pernas abertas. Deste modo, se percebe que a definição de pornografia não se relaciona somente à comercialização deste tipo de material, mas também a exposição de imagens da genitália assim como interação sexualmente explícita. Segundo Kendrick (in Preciado, 2018) o debate a respeito da pornografia se estabelece em torno de uma “retórica museística” que determina quais práticas corporais e discursos são possibilitados ou impossibilitados “de que sejam vistos publicamente”.

Em 1955, Paula e Irving foram surpreendidos pelo FBI, que apreendeu uma grade quantidade de filmes e confiscou a correspondência sob a acusação de produzirem material lascivo. Para Bettie Page também coube à responsabilização pelo suposto suicídio de um jovem de 17 anos que teria tirado a vida enquanto olhava fotos suas. Os irmãos garantiram a liberdade em troca da destruição de todo o acervo de fotos e filmes, contudo, Paula escondeu as imagens que julgou serem mais valiosas: as de Page.

Por se considerar muito “velha” para modelar (tinha 34 anos na época), constatando que já tinha realizado muitos trabalhos, pela angústia causada pelo caso do comitê Kefauer e pelo episódio das fotografias invasivas, Bettie Page optou por abandonar

a carreira e ir embora de Nova Iorque. Durante muito tempo não se soube nada a respeito do seu paradeiro, sequer se estava viva. No entanto, este mistério serviu para criar-se certa mística em torno da sua imagem, cuja popularidade aumentava entre os jovens. Nos anos de 1980/90, artistas transformavam suas imagens em objeto de pop art e as mulheres se apropriavam do corte de cabelo e das roupas como forma de reclamar sua liberdade sexual. Trabalhos dos cartunistas Dave Stevens e Olivia de Berardinis colaboraram com a crescente curiosidade em torno da figura da modelo que permanecia desaparecida até mais tarde ser encontrada morando em um asilo.

Figura 6: Bettie Page de Olivia de Berardinis. Disponível em: <https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/paintings/olivia-olivia-de-berardinis-wonder-woman-bettie-page-painting-original-art-2017-/a/7192-93185.s>

Comovida com a mobilização de seus admiradores, não fez aparições públicas e nem permitiu qualquer tipo de registro de sua imagem, pois desejava que as pessoas se lembrassem dela do modo que ela era em suas icónicas fotografias.

CONSIDERAÇÕES

Bettie Page foi uma mulher transgressora que, apesar das limitações impostas por uma sociedade machista, se apropriou de seu corpo e de sua sexualidade permitindo-se vivenciá-los da forma que julgou ser melhor para si. Nos anos de 1950, sua beleza não correspondia aos padrões impostos pela indústria de design de moda, mas sim ao um ideal de feminilidade construído para alegrar os homens nos fronts de batalha. Page também realizou trabalhos que remetiam a uma temática *bondage* atendendo a outro

público que demandava este tipo de produção.

Cabe salientar ainda que a imagem de Bettie como símbolo de liberação sexual foi e é contestada pelos movimentos feminista e feminista antipornografia, por considera-la parte de um mercado heteronormativo. Porém, desconsideram que o pornográfico existe onde reside a sexualidade humana, logo, se existe um mercado que não regula o trabalho das profissionais da área assim como emprega a objetificação da mulher para o prazer masculino, é pelo fato destas relações se darem em uma sociedade machista que diminui tudo aquilo que é do feminino.

Diante das entrevistas documentadas, percebe-se que a própria Bettie Page reflete sobre as situações sexistas que vivenciou sem utilizar uma teoria feminista. Para ela, as situações vividas tratavam-se de tentativas de controlar seu corpo e sua sexualidade. A partir dos anos 90, dito anseio por liberdade e de expressão sexual, influenciou diversas gerações de artistas que buscaram e procuram nas diversas referências utilizadas por Page (*pin up* e sadomasoquista) um modo de expressão.

REFERÊNCIAS

American Psychiatric Association. DSM-5 Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais [recurso eletrônico], 5. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2014. Disponível em: <http://www.clinicajorgejaber.com.br/2015/estudo_supervisionado/dsm.pdf>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.

BETTIE Page Reveals All. Direção: Mark Mori. Estados Unidos, 2012. Disponível em: <https://www.milpelis.net/bettie-page-reveals>. Acesso dia 08 de agosto de 2020. (90 min.)

BIROLI F. O debate sobre a pornografia. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

FREITAS, Fátima Regina Almeida. **Bondage, dominação/submissão e sadomasoquismo**: uma Etnografia sobre práticas eróticas que envolvem prazer e poder em contextos consensuais. Diásporas, Diversidades e Deslocamentos. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278250077_ARQUIVO_FG2010.pdf.> Acesso em: 26 de agosto de 2020.

MIRANDA, Fernanda. **Pin-ups de ontem e hoje:** metodologia de comparação de imagens de feminilidades performadas. Líbero. São Paulo – v. 17, n. 33 A, jan./jun. 2014, p. 147-152.

PRECIADO, Paul B. **Museu, lixo urbano e pornografia.** Periodicus, ISSN: 2358-0844, n. 8, v. 1 nov. 2017 – abr. 2018, p. 20-31.

FAZENDO BONECOS PARA PENSAR: PADRÕES DE BELEZA FEMININOS ENQUANTO FORMAS DE CONTROLE

CLÁUDIA PARANHOS

Universidade Federal de Pelotas

clauparanhos@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Tendo como uma de minhas inspirações a obra *As Três Ecologias*, de Félix Guattari, ao final de minha pesquisa de Mestrado, percebi que um dos objetivos de minha poética, em especial, é gerar um dispositivo de produção da subjetividade através da criação de objetos: crio bonecos de tecido questionando julgamentos formais impostos ao corpo, especialmente o feminino. Partindo de minha própria experiência produzindo tais objetos, buscando ir além da mera fruição, elaborei Oficinas (aulas que misturam prática de atelier e teoria) onde proponho a produção individual e particular de bonecos, procurando desconstruir o que é tomado como "perfeito", buscando desobrigar o existir de um estatuto cultural, enfraquecer a homogeneidade. Essas práticas fortaleceriam a produção de si mesmo, a fim de permitir o ser e o expressar-se no mundo, ressignificar conteúdos internos, descobrindo quem ele é e colaborando para tornar-se ele mesmo, para não reproduzir-se numa lógica vigente. As Oficinas tornaram-se, atualmente, o principal tema de meus estudos no Doutorado. Meu fazer, objetos e ações, estariam, através da arte, do lúdico, incentivando um olhar generoso para o que está fora dos padrões e dos rígidos princípios estéticos, criando uma poética de resistência?

Este resumo é um fragmento de minha pesquisa.

DISCUSSÃO

Imposições sobre como ser ou se comportar são como prisões mentais: quando todos os gestos são impressos do exterior, não há espaço para a manifestação da própria vontade.

Na obra *Los Cautiverios de Las Mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Marcela Lagarde dedica um capítulo a essa que penso ser uma das piores e mais cruéis formas de aprisionar, por sua quase invisibilidade: a privação da subjetividade. A autora define subjetividade como a particular concepção de mundo e de vida do sujeito, constituída pelo conjunto de normas, valores, crenças, linguagens e formas de apreender o mundo, conscientes e inconscientes, físicas, intelectuais, afetivas e eróticas. Ainda, segundo ela, o grau de elaboração e complexidade da concepção de mundo do sujeito é determinada por seu acesso ao conhecimento e a qualidade desse acesso, além da capacidade crítica e criativa deste sujeito para reinterpretar e criar, a partir dos elementos que recebeu, novos conceitos e procedimentos para compreender

o mundo e viver do seu jeito.

Essa imposição de como devemos ser, agir ou parecer, enquanto mulheres, é uma forma de domínio que se impõe de maneira muitas vezes tão imperceptível que acabamos por colocarmo-nos, mesmo sendo dominadas, ao lado do dominador.

Em um vídeo[1] que circulou pela *internet* em 2019, vemos uma mulher numa posição de poder, uma Ministra brasileira, dizendo a uma plateia repleta de mulheres, durante um culto evangélico: “Sabem por que elas (feministas) não gostam de homem? Porque são feias e nós somos lindas”. Esse é um exemplo do pensamento colonializado e aprisionado limitante a que algumas mulheres são submetidas e no qual, de fato, passam a acreditar. Questionar os padrões e estereótipos não significa um descuido de si, ao contrário, é apoderar-se do “direito de que a mulher escolha a aparência que deseja ter e o que ela deseja ser, em vez de obedecer ao que impõem as forças do mercado e a indústria multibilionária da propaganda” (WOLF, 2019:14). E isso se aplica não somente no caso da beleza, pois uma forma de domínio gera muitas outras formas de controle que podem passar imperceptíveis.

Para além das táticas do capitalismo, em *O mito da Beleza*, Naomi Wolf afirma que o culto à beleza e à juventude da mulher é estimulado pelo patriarcado e atua como mecanismo opressor de controle social, atuando nos lares e nos ambientes de trabalho, para evitar que sejam cumpridos os ideais feministas de emancipação intelectual, sexual e econômica conquistados a partir dos anos 1970.

Pesquisando as questões relacionadas à padronização da beleza na arte e na contemporaneidade, observei um crescente aumento no surgimento de reportagens, matérias e publicidade sobre modelos *plus size* tendo, inclusive, a grande mídia anunciado, em 2016, que a revista masculina *Playboy* teria, pela primeira vez, uma modelo “acima do peso” na sua capa. Também constatei, na época, um aumento de matérias cujo assunto tratava da aceitação de cabelos crespos ou brancos e apontava produtos cosméticos apropriados para tais características. Em matéria do mesmo ano, na revista Exame, por Mirela Portugal[2], foram citadas dez campanhas publicitárias mundiais que questionavam o padrão de beleza feminino. Tais campanhas estariam usando imagens sem tratamento digital e modelos de “mulheres reais”, indicando que essa passou a ser uma tendência também de mercado. São, em sua maioria, marcas de roupas íntimas e cosméticos.

No entanto, também observei, através de anúncios publicitários nas redes sociais, o quanto, apesar de muitas marcas divulgarem produtos *plus size*, esses produtos não atendem verdadeiramente a corpos maiores, sendo o próprio *plus size* já delimitador do que seria um tamanho grande, criando novamente uma outra segregação. Ou seja, muitas marcas se utilizam da bandeira da diversidade apenas por publicidade, quando não estão, verdadeiramente, atendendo às exigências do que seria um mercado diverso.

1 https://catracalivre.com.br/colunas/dimenstein/damares-alves-feministas-nao-gostam-de-homens-porque-sao-feias/

2 http://exame.abril.com.br/marketing/10-campanhas-que-questionam-os-padroes-de-beleza-femininos/

CONSIDERAÇÕES

O objeto boneca, carregado de simbolismos por reproduzir a forma humana, revelou-se como um instrumento para aproximação de um assunto delicado e complexo de forma leve e lúdica, pelo viés da arte. Esse gatilho acaba por proporcionar momentos em que os participantes das Oficinas entram numa espécie de fluxo de pensamentos naturais e, através daquele fazer despretensioso, surgem reflexões que vão além da fruição artística e do fazer manual. Tendo como referência a minha experiência com Ensino da Arte, as Oficinas foram fundamentadas a partir da proposta triangular de Ana Mae Barbosa[3]: conhecer, fruir e produzir. Os participantes veem imagens projetadas e em livros, recebem informações a respeito da beleza ao longo da história, as bonecas na história e na arte, conhecem e manuseiam outros bonecos. Somente depois é que inicia o processo de criação de seus próprios objetos, como um caminhar para si, quando cada sujeito empreenderá uma viagem particular que compreende o inventário de sua própria bagagem, recordando seus sonhos, contando suas cicatrizes, empreendendo seu próprio método. “Transformar a vida socioculturalmente programada numa obra inédita a construir, guiada por um aumento de lucidez” (JOSSO, 2010:83).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

ECO, Umberto. **História da Feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **História da beleza**. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos, mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

JOSSO, Marie-Christine. **Caminhar para si**. Tradução Albino Pozzer, revisão Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. **Caminhar para si**. Tradução Albino Pozzer, revisão Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres:** madresposas, monjas, putas, presas y locas. México: UNAM, 2005.

WOLF, Naomi. **O mito da Beleza** – como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

[3] A Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa é hoje a principal referência do ensino da arte no Brasil, sendo a base da maioria dos programas em Arte-educação no país. A proposta triangular consiste em três etapas para efetivamente construir conhecimentos em Arte: Contextualização histórica (conhecer a sua contextualização histórica); Fazer artístico (fazer arte); Apreciação artística (saber ler uma obra de arte).

"ELAS POR ELAS - INSUBORDINADAS": EXPERIMENTO ENTRE LINGUAGENS

ELIZIANE HERNANDES

Universidade Federal de Pelotas / elizianehernades@gmail.com

BÁRBARA SCOLA LOPES DA CUNHA

Universidade Federal de Pelotas/ barbaraslcunha@gmail.com

TAIS DIAS GALINDO

Universidade Federal de Pelotas/ taisgalindodias@gmail.com

ALINE CASTAMAN

Universidade Federal de Pelotas/ alinecastaman@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste texto faremos uma reflexão inicial sobre o experimento performático entre linguagens *Elas por elas: Insubordinadas*, apresentado em julho de 2020 por meio da plataforma Youtube, contemplado pelo edital *Sete ao Entardecer* fomentado pela prefeitura da cidade de Pelotas- RS. A abordagem da investigação será dividida em três principais pontos: *A produção em pandemia: a busca por uma maneira outra de criação poética ; Explorando entre linguagens; Texto de artistas mulheres: a criação com base na apropriação de outras criações* e por fim, um epílogo da presente apresentação teórica.

O experimento *Elas por elas: Insubordinadas* foi fecundado como um dos trabalhos desenvolvidos – a partir da realidade pandêmica – pelo grupo *Coletivo MeiaOito de Teatro*. A vontade inicial para a realização do trabalho era a de que essa produção fosse composta apenas por mulheres do grupo e que tivesse como condutor discursivo vivências e questões do corpo sujeito mulher, assim também utilizando como referência apenas obras desenvolvidas por artistas mulheres.

As práticas do grupo passaram por uma significativa adaptação, à situação de isolamento social em consequência da pandemia do vírus COVID-19 impôs com que

a experiência teatral, neste momento, migrasse para o ambiente virtual. Com isso novas perspectivas de experimentação cênica se abriram para a criação em grupo, o que propiciou uma exploração mais densa do conceito de performance ou vídeo performance para a criação aqui em análise.

O grupo teve como base a criação poética entre linguagens artísticas, mas para

a proposta *Elas por elas: Insubordinadas* a experimentação híbrida teve de forma intensificada um apelo consoante de sentido, a situação temporal histórica, as vontades poéticas das integrantes e a proposta de criação apontavam para esse norte estético.

Assim foi desenvolvido este experimento performático áudio visual, que como disparador trabalhou com o banal cotidiano no ambiente doméstico e com o imaginário social estereotipado do que seriam atividades femininas, a partir destes disparos construiu ações performáticas extra cotidianas coexistentes a apropriação de poemas já escritos por mulheres que versam no mesmo cosmos estético e discursivo da proposta do experimento.

Para melhor compreensão do processo poético prático, de maneira epistemológica, buscaremos base teórica: no conceito de *"Teatro performativo"* desenvolvido por *Josette Féral*; nos imbricamentos do sentido de presença e imagem na mídia, pelas palavras de *Óscar Cornago Bernal*; os agenciamentos entre performance e teatro discorridos por *Matteo Bonfitto* e as relações entre arte e tecnologia por *Paulo Bernardino.*

PRODUÇÃO EM PANDEMIA: A BUSCA POR UMA MANEIRA OUTRA DE CRIAÇÃO.

O ano de 2020 traz um marco no fazer teatral. Entre os setores mais afetados mundialmente pelo isolamento social ocasionado pela pandemia gerada pelo vírus COVID-19, com teatros sendo fechados, espetáculos tendo suas temporadas canceladas, o teatro encontre uma necessidade eminente de transformação. A pandemia atinge um dos pontos fundamentais do teatro, talvez o único que tenha se perpetuado ao longo dos séculos e que o diferencia de experiências cinematográficas e digitais: a presença ao vivo. Segundo Bernal (2008) "Este eixo (presença-ausência) não somente delimita um traço essencial da relação da cena com a imagem midiatizada, senão que ao mesmo tempo aponta a diferença que faz com que o teatro siga sendo teatro".

O projeto *Elas por Elas: Insubordinadas* surge, desde o espaço-tempo da pandemia em meio ao contexto do isolamento social, dá vontade de expor as questões relativas à mulher, como o aumento do número de feminicídios durante o isolamento social e também todas as micro, e macro, violências que envolvem o "ser mulher".

Encontramos o questionamento da estética da casa, do lar, que além de refúgio pode também ser visto como espaço de risco, como as quatro paredes que escondem diferentes espectros de violência. E trazemos a proposta da intimidade desses corpos femininos, alcançada pela câmera e da poesia como linguagem para retratar esse universo da mulher enclausurada não só pelo isolamento mas por toda uma atmosfera de uma sociedade machista e patriarcal.

EXPERIMENTAÇÃO ENTRE LINGUAGENS

A experimentação entre linguagens se deu forma orgânica no processo. Embora tenha um roteiro de criação, a execução das cenas se detinha ao ato de "fazer" como a parte principal, algo que é muito presente no teatro performativo. De acordo com Josette Féral (2009, p.209) *"No teatro performativo, o ator é chamado a "fazer" (doing), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing)".*

Nosso projeto tem afinidade com o teatro performativo, já que liga os pontos de execução ao estar presente enquanto corpo e mente na criação. Essa presença se deu através de uma ambiguidade de significações e sentidos, buscando além do texto proposto, que eram dramaturgias contemporâneas, ver a reverberação da palavra "feminino" no corpo das performers. "O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena" (FÉRAL, 2009, p. 2004).

O projeto tem influência tanto das tecnologias quanto do próprio cinema, levando em conta esse momento de pandemia. Por isso achamos oportuno dizer que o projeto é sim uma exploração entre linguagens e que tem afinidade ao teatro performativo, pois ele opera por meio da fragmentação e uma sobreposição de significados por meio da utilização de imagens, textos e cenas.

Em suma *"*O teatro e a performance, [...] são práticas voltadas para o exame e a vivência do "entre" são experimentos de formação, deformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo" (BONFITTO,2019, p.8). Esse entre linguagens, retoma a questão da experimentação desse corpo nesse espaço e como esses corpos serviram como um meio de externar relações, situações e sentimentos que perpassam nós mulheres todos os dias.

TEXTO DE ARTISTAS MULHERES: A CRIAÇÃO COM BASE NA APROPRIAÇÃO DE OUTRAS CRIAÇÕES.

Seguindo a lógica de uma construção prática e poética apenas com vozes e mãos de mulheres, decidimos por trabalhar com a apropriação de obras literárias que ressoassem diretamente com nossas memórias, subjetividades e também com nossa identidade de sujeito mulher. As escolhas dos poemas partiram de uma seleção sensível, os textos escolhidos seriam aqueles que afetassem nosso corpo em sua maior amplitude possível, longe de um conceito superficial de gosto, queríamos outras vozes que pudessem a partir de nossas criações serem de alguma maneira biográficas.

Selecionamos sete criações textuais contemporâneas, entre poemas e fragmentos desenvolvemos nosso discurso estético, imagético e de ação. São eles: Fragmento do texto "Eu não quero ser a mulher protagonista forte" - Brit Marling; "Mulher de vermelho" -Angélica Freitas; "Meu corpo grita"- Luisa Dorneles; "A queima" e "Desaprender esse ódio a si mesma habitual" - Amanda Lovelace; "Não serei anônima"- Ryane Leão e "Eu manifesto"- Danielle Almeida.

Os textos foram um ponto de partida para todas as ações, nossa formação artística e treinamento cênico estão atrelados ao texto dramático, mesmo que por diversas vezes tenhamos criado fora desse eixo mais tradicional do drama, o texto como importante componente para a criação nos acompanhou nesse experimento.

Seguindo o conceito de *Teatro Performativo*[1], encontramos convergência na ideia de centralidade na ação, no exercício do real no sentido das ações, ao mesmo tempo em

[1] Termo cunhado por Josette Féral, especificamente no artigo "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". Este artigo foi publicado originalmente pela revista Sala Preta em seu volume 8, ISSN: 2238-3867, no ano de 2008 e pode ser acessado em: http://revistas.usp.br/salapreta

sua desconstrução e também no jogo com signos que se tornam instáveis e fluidos[2].

Assim como para a ação, as mesmas premissas são incorporadas ao sentido e uso do texto, o teatro performativo procede por meio da "fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, por colagens-montagens, intertextualidade, citações ready-mades[3].[3]Os textos no experimento funcionaram como fagulha para a criação da ação, não como direção impositiva para as ações, mas como ferramenta de expansão e pluralidade no fazer.

Os poemas ajudaram a alargar a perspectiva de criação, em diversos momentos o texto reforça a ação, em outros é ambíguo a imagem criada por meio da ação, o sentido não necessariamente acontece, quando acontece não se desenvolve como central ou figurativo, ele é desconstruído e fluido. O discurso textual e de ação são plurais, na mesma criação encontram-se várias vozes de lugares geográficos, etários e sociais diferentes, mas que com o engendramento deste experimento teatral performativo ecoam juntas em estado potente.

Sendo assim, o texto na criação do experimento *Elas por elas: insubordinadas* é múltiplo em sua forma, tem sobreposição de sentidos e é uma colagem-montagem de várias obras, os textos mesmo que compondo uma nova obra não perdem sua independência, e as diferenças entre os mesmos são mantidas como parte da pluralidade estética e de sentido, alguns são narrativos ficcionais, outros tem uma narração direta em tom de manifesto e ainda tem os que são como confissões, todas essas características foram motores para as ações híbridas desenvolvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho visual desenvolvido desempenha os desdobramentos do sentido de presença e de multiplicidade de linguagens, é centrado na ação, no fazer em frente a câmera sem uma profunda preparação prévia, dando a ver a importância do processo em seu maior impulso e potência de experimentação, por tanto encontra aproximações com o conceito de teatro performativo, sabemos que dada a circunstância híbrida, em relação a fundamentação metodológica de análise e execução prática, o experimento segue em construção de definição.

A partir dessa experiência buscamos explorar o ponto de encontro entre o fazer e a presença, ainda que de forma virtual, para acessar e comunicar com espectadores, em um momento histórico em que a comunicação passa por drásticas mudanças. Fazendo uso da câmera como um dispositivo que adentra a casa, esse espaço de intimidade, buscamos encontrar uma poética de presença mais próxima, ainda que sendo expressada remotamente.

A narrativa foi desenvolvida através da inspiração e influência de diversas referências artísticas, sobretudo pelo trabalho de performers, dramaturgas, poetas e artistas visuais mulheres, que expressam a diversidade de discursos sobre o sujeito mulher. Encontramos consonância com as vozes dessas referências e assim desenvolvemos nossa poética, absorvendo outras realidades e transbordando nosso fazer narrativo

2 ibidem idem, p. 203.

3 ibidem idem, p. 204.

biográfico.

Representatividade e homenagem à essas mulheres foi o primeiro estímulo para a realização do experimento, ressaltar a importância dos trabalhos de artistas mulheres no campo da arte, a desconstrução de narrativas sociais subordinadoras e propor um encontro de expressões centradas na ação; na experimentação; no entre linguagens; na presença; no sensível e propor uma viagem em múltiplos imaginários do que é ser mulher.

REFERÊNCIAS

BERNAL, Óscar Cornago. O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagem. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Santa Catarina, v. 2 n. 11, 2008.

BERNARDINO, Paulo. Arte e tecnologia: intersecções. **Revista ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 39-63, 2010.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer:** alteridades, presenças, ambivalências- 1. ed- São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FÉRAL, Josette**.** Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008.

A MATERIALIZAÇÃO DA AUSÊNCIA NAS OBRAS DE SONIA MADRIGAL

THE MATERIALIZATION OF ABSENCE IN SANDRA MADRIGAL'S ARTWORK

GABRIELA TRAPLE WIECZOREK

PPGAV-UFRGS[1] I gabrielatw@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem a intenção de discutir as possíveis materializações, através da obra da fotógrafa e artista mexicana Sonia Madrigal, das ausências causadas pela epidemia de feminicídios no México. Tal abordagem é feita a partir da análise do projeto artístico e documental *La muerte sale por el Oriente* e de leituras comparativas com obras de artistas contemporâneas acerca da mesma temática, a fim de contextualizar o trabalho de Madrigal em uma produção de artivismo e intervenções feministas já tradicionais em seu país de origem. Também é realizada uma breve contextualização da já mencionada epidemia feminicida que inspira as obras abordadas na pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina. Arte Feminista. Feminicídio

ABSTRACT: This article intends to discuss possible modes of materialization of absences related to the feminicide epidemic in México through the artwork of native Mexican photographer and artist Sonia Madrigal. This approach arises from the analysis of the artistic and documental project *La muerte sale por el Oriente* along with comparative readings of artworks made by contemporary artists on the same subject, in order to contextualize Madrigal's work within the already traditional works of artivism and feminist interventions in her country of origin. We also present a brief contextualization of the feminicide epidemic that has inspired the works discussed in the research.

KEYWORDS: Feminicide. Feminist Art. Latin America

INTRODUÇÃO

Sonia Madrigal[2] (1978) é uma fotógrafa e artista visual que reside e atua no México. Sua produção está diretamente ligada ao seu ativismo e nas formas de vida e resistência presentes na região de Ciudad Nezahualcóyotl, localizada a leste da Cidade do México.

[1] "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[2] Sonia Carolina Madrigal Loyola, nascida em 26 de setembro de 197 em Ciudad Nezahualcóyotl, México. É licenciada em Informática pela UNAM e em fotografia pela Fábrica de Artes y Oficios Faro de Oriente y Tláhuac.

Ciudad Neza, como também é conhecida, faz fronteira com o município de Ecatepec de Morelos, juntos os municípios formam a área com maior número de casos de feminicídio e violência de gênero do Estado do México e um dos epicentros da violência contra a mulher no país. De acordo com dados publicados pelo Observatório Ciudadano Nacional del Feminicidio[3], uma mulher é assassinada a cada três horas e meia no México e, desde 2015 quando o governo impôs o Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres na região de Neza e Ecatepec, mais de 1.258 mulheres foram mortas. Apenas 53 desses casos foram investigados como feminicídio, e dez culminaram em condenação[4].

Consideradas “cidades dormitórios” de trabalhadores que comutam para a região metropolitana da Cidade do México, são locais à margem dos privilégios e da mentalidade progressista da capital. Um exemplo da bolha criada em DF é o direito ao aborto, acessível de forma legal e segura na capital, mas proibido ou com acesso restrito no restante do país, mesmo com o processo de descriminalização iniciado em 2007.

O México, assim como o Brasil, é considerado pela Organização das Nações Unidas como uma das regiões nas quais a violência de gênero tem caráter epidêmico, com o feminicídio sendo a expressão mais extrema dessa epidemia. A segurança pública deficitária e o machismo presente na cultura e nas estruturas governamentais na América Latina colaboram para a impunidade e o sub registro de crimes contra mulheres e meninas.

Sonia Madrigal tem sua cidade natal e cercanias como inspiração central para sua poética, utilizando narrativas artísticas e documentais para discutir não apenas a violência, mas os territórios e as possibilidades de vida para os corpos que os habitam.

DISCUSSÃO

O México possui um histórico bastante significativo de artistas engajadas que abordam as questões de violência de gênero. Notavelmente, a artista Mónica Mayer — que integrou os coletivos de artistas Polvo de Gallina Negra, pioneiro em práticas artísticas feministas no país (MAYER, 2018, p.37), e Tlacuilas y Retrateras — passou a desenvolver, continuamente, desde março de 1978 a obra colaborativa *El Tendedero*, que consiste em pedir que mulheres de diferentes idades e classes respondam qual o aspecto que elas mais detestam em suas cidades, fixando as respostas escritas em pequenos papéis cor-de-rosa ou vermelhos em um varal. Normalmente, a maioria das respostas é sobre as experiências de violência sexual nas ruas e no transporte público. Originada no Museo de Arte Moderno da Cidade do México, a obra já foi realizada em diversos países em contextos de instalação em salas de exposições, universidades e como intervenção no espaço urbano.

Há, também, o caso de Ciudad Juárez, cidade no estado de Chihuahua que faz fronteira

[3] Informe Implementación del Tipo Penal del Feminicidio en México: Desafíos para acreditar las razones de género 2014-2017. Católicas por el Derecho a Decidir A. C, Ciudad de México, 2018. Disponível em: https://www.observatoriofeminicidiomexico.org/publicaciones

[4] Dados publicados pela Fiscalía General de Justicia del Estado de México, disponíveis em: http://alertadegenero.edomex.gob.mx/fgjem

com El Paso, no Texas. Após o número massivo de casos de desaparecimentos e assassinatos de mulheres na cidade e seus arredores durante os anos 1990, Ciudad Juárez se transformou em local emblemático da violência de gênero e inspirou diferentes artistas em sua produção.

Lote Bravo (figura1), obra criada por Teresa Margolles[5] em 2005, é um dos exemplos dessa inspiração. Acompanhado de vídeos que mostram paisagens da cidade, a ex-técnica forense exibe um pequeno muro construído com 400 tijolos feitos à mão a partir do solo coletado em mais de cem pontos da região de Ciudad Juárez nos quais os corpos de mulheres violentadas, torturadas e mortas foram encontrados. Através da manipulação desse solo marcado por horrores, Margolles materializa de forma conceitual uma testemunha silenciosa.

Figura 1. Teresa Margolles (1963). *Lote Bravo*, 2005. 400 tijolos feitos à mão com o solo no qual mulheres violadas foram enterradas clandestinamente em Ciudad Juarez, MX. 40 × 25 × 10 cm.

The Museum of Fine Arts, Houston.

A mesma lógica de materializar o que já não existe também se faz presente na obra *Zapatos Rojos* (fig.2) da artista e arquiteta Elina Chauvet[6]. Executada originalmente em 22 de agosto de 2009, em Ciudad Juárez, a intervenção consistia em trinta e três sapatos doados pela comunidade local e pelas famílias das vítimas, pintados de vermelho e colocados ao longo da avenida principal da cidade, criando um percurso

5 Teresa Margolles (1963, Culiacán, México). A artista conceitual possui diplomas em medicina forense e patologia, o tempo que trabalhou no Servicio Médico Forense (SEMEFO) permeia sua pesquisa artística.

6 Elina Chauvet (1959, Casas Grandes, Chihuahua, México) arquiteta e artista conceitual mexicana. Licenciada em Arquitetura pela Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

simbólico na fronteira com os Estados Unidos.

Chauvet foi impulsionada a abordar a questão dos feminicídios após o assassinato de sua irmã pelo marido em 1993, porém, a obra demonstra o quão variadas são as condições para que o crime de feminicídio ocorra. Os sapatos variam de estilo e compreendem tamanhos adultos e infantis, são resquícios de vidas que não existem mais, utilizados para criar o que a artista considera como uma marcha silenciosa de mulheres ausentes que protestam por suas vidas[7]. Assim como *El Tendedero*, a intervenção *Zapatos Rojos* se tornou itinerante, sendo realizada em mais de 50 cidades ao redor do mundo. São realizadas convocatórias através das redes sociais para reunir pessoas interessadas em doar os sapatos, e pintá-los coletivamente para a realização da obra.

Figura 2. Elina Chauvet (1959). *Zapatos Rojos*, 2018. Registro fotográfico de intervenção realizada no Paseo Bulnes em Santiago, Chile. Fonte: CNN Chile.

Imagens documentais feitas nos locais de descobrimento dos corpos das vítimas de feminicídio em Juárez também demonstram que os sapatos não são apenas um item simbólico. Muitas vezes, são um dos poucos resquícios identificáveis das vítimas[8].

As produções artísticas mencionadas vão de encontro às intervenções realizadas de forma orgânica e em forma de protesto, também tradicionais no país para denunciar a problemática do feminicídio.

Em 1998, após a morte de sua filha Maria Sagrario, Paula Flores Bonilla (1958) iniciou a

[7] CHAUVET, Elina. 2012. Zapatos Rojos, arte público. Disponível em: zapatosrojosartepublico.wordpress.com

[8] As imagens podem ser vistas, de forma menos explícita, no videoclipe documental Invalid Litter Dept (2001) da banda local At The Drive-In. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8wR1MVdDmUA

tradição da colocação de cruzes cor-de-rosa para memorializar as vítimas de feminicídio no país (fig.3). Assim como diversas outras vítimas, Maria era jovem e trabalhava em uma das fábricas conhecidas como *maquilladoras*, em Ciudad Juárez.

As *maquiladoras, t*ambém chamadas de *maquilas*, são empresas "gêmeas" que importam materiais sem o pagamento de taxas, e cujo produto é fabricado apenas para exportação. Introduzidas na década de 1960, mas com crescimento exponencial desde a consolidação do NAFTA (Acordo de Livre Comércio da América do Norte) em 1994, as empresas utilizam mão de obra de custo baixíssimo em suas fábricas, sendo o salário dos trabalhadores fora dos Estados Unidos muito menor do que o dos trabalhadores da matriz da empresa. Diversas das vítimas de feminicídio em Ciudad Juárez foram revitimizadas posteriormente pela mídia e pelas autoridades por terem encontrado no trabalho em tais empresas uma maneira de buscar independência financeira, fora do controle de pais e maridos.

É imprescindível apontar a necessidade de abordar essa questão a partir de um recorte de classe e raça. De acordo com Rita Segato[9], a vulnerabilidade das mulheres pobres e racializadas é extremamente maior, e isso é exacerbado pela relação direta de desigualdade com os Estados Unidos.

> Allí se muestra la relación directa que existe entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendija donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte. (SEGATO, 2006, p.79).

São mulheres cuja existência está sujeita à violência por uma guerra territorial, econômica e simbólica travada em nome do capitalismo. Seus corpos e vidas, além de estarem ameaçados dentro do espaço doméstico, se tornam alvo de demonstrações públicas de poder (SEGATO, 2006, p. 89-90), entrando não apenas em uma lógica de dominação machista, mas também capitalista e neoliberal, através de um "ritual predatório ao corpo feminino".

A impunidade desses crimes fez com que familiares das vítimas se mobilizassem organizadamente para protestar por justiça — apenas 19 dos mais de 400 casos registrados entre os anos 1993 e 2003 foram a julgamento. Assim, as cruzes cor-de-rosa começaram a se propagar em marchas feministas, além de marcarem os locais onde corpos de mulheres assassinadas são encontrados em todo o país e em mais regiões da América Latina. As cruzes podem ser pintadas em muros e postes, normalmente em tinta rosa e preta, ou construídas com ripas de madeira pintadas de rosa, e são símbolo da luta de familiares e sobreviventes contra o apagamento dos crimes pela polícia e pelas instituições governamentais.

Desde 2018, uma organização chamada *Cruces X Rosas*[10] atua em parceria com famílias, artistas e ativistas para fazer a manutenção das cruzes, muitas vezes retiradas pela polícia ou por agentes das prefeituras. A iniciativa também difunde meios de

[9] Rita Laura Segato (1951, Benos Aires, Argentina) é uma antropóloga e feminista argentina que investiga questões de gênero nos povos indígenas e comunidades latino-americanas, a violência de gênero e as relações entre gênero, racismo e colonialidade.

[10] Fonte: www.crucesxrosas.com

denúncia e formas de identificar a violência, além de conectar a população com organizadoras do movimento em busca de justiça, como a associação civil Nuestras Hijas de Regreso a Casa e a organização feminista Casa Amiga, que também é um abrigo e centro de apoio à mulheres que sofrem violência física e sexual.

Figura 3. Intervenção em Lomas del Poleo, lugar onde foram encontrados corpos de oito mulheres vítimas de feminicídio no ano de 1998 em Ciudad Juárez, México. Foto: Iose, 2007. Domínio Público.

O projeto artístico e documental de Sonia Madrigal, *La muerte sale por el Oriente,* é realizado em um contexto similar com intervenções contínuas desde 2014. O trabalho aborda a problemática da violência feminicida no México, sobretudo na parte leste da Região Metropolitana do Vale do México (as cidades de Ecatepec, Chimalhuacán e Nezahualcóyotl), local que atualmente concentra a maioria dos casos de violência contra mulheres e meninas, como descrito previamente.

La muerte sale por el Oriente conta com diferentes estágios, como o mapeamento dos casos de feminicídio em diversas partes do mundo — sobretudo na região mexicana mencionada anteriormente —, as intervenções realizadas pela artista, alinhadas com a colocação e recolocação de cruzes cor-de-rosa em memória das vítimas nos locais nos quais corpos são encontrados, e registros fotográficos documentais.

A parte cartográfica do projeto, intitulada *Distribución Geográfica de Violencia* (fig.4), é realizada através do mapeamento de dados em veículos de comunicação, grupos, organizações e observatórios de violência contra a mulher. Construído de forma coletiva, inspirou o projeto *Violencia Feminicida Ecuador*, do Colectivo Geografía Crítica, iniciado em 2016.

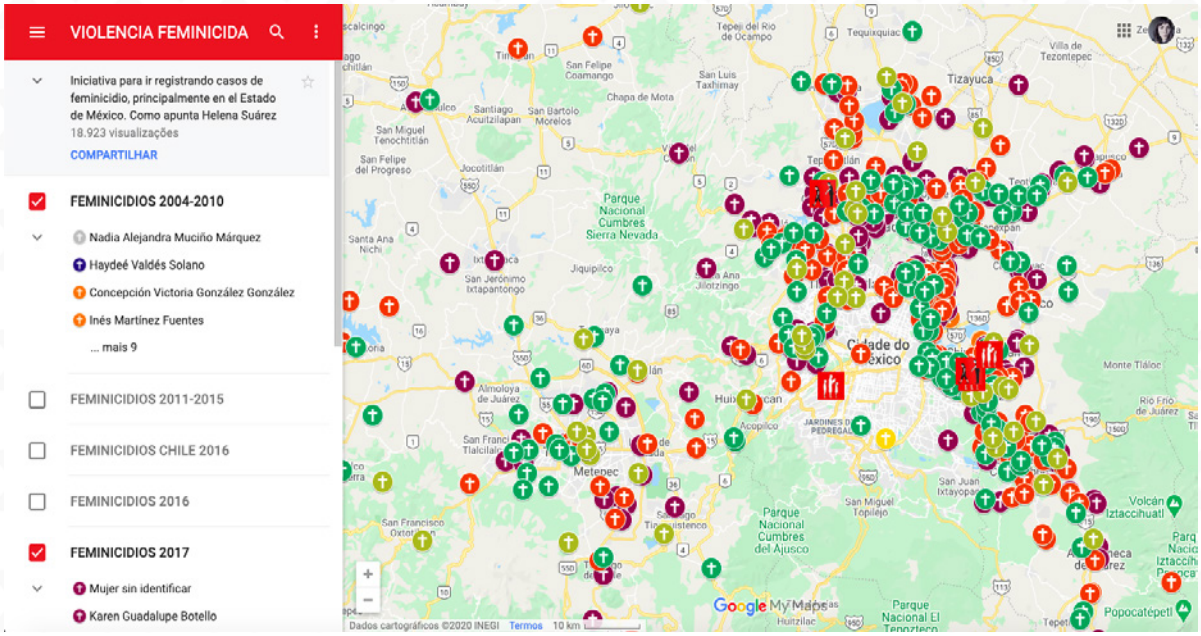


Figura 4. Sonia Madrigal (1978). *Distribución Geográfica de Violencia*. *La muerte sale por el Oriente*, 2014-... Captura de tela do mapeamento disponibilizado em: soniamadrigal.com/mapa

As intervenções (fig.5) realizadas pela artista constituem em fixar silhuetas femininas recortadas em superfícies espelhadas em diferentes locais considerados perigosos e arriscados para mulheres, a maioria longe do centro das cidades, em áreas periféricas e industriais, e no entorno do Canal de la Compañia. Além de funcionar como um lembrete dos locais nos quais frequentemente os corpos das vítimas são encontrados, são um alerta de que as pessoas que observam o próprio reflexo na obra poderiam estar no lugar da vítima. O uso da superfície reflexiva também cria uma mescla entre o formato de corpo feminino e a paisagem que o cerca, questionando a temporalidade e a permanência da vitimização da mulher em diferentes territórios.

Figura 5. Sonia Madrigal (1978). Intervención I. *La muerte sale por el Oriente*, 2014-... Registro de intervenção realizada na região de Nezahualcóyotl, disponível em: soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente

A parte de fotografia documental do projeto está alinhada com a iniciativa da colocação e manutenção das cruzes rosas no Estado de México. Iniciada em novembro de 2015 na cidade de Chimalhuacán por Irinea Buendía após o assassinato de sua filha, Mariana Lima Buendía, em 2010. A senhora Irinea criou um chamado ao público através das redes sociais para realizar a primeira intervenção. Nos anos seguintes, obteve a adesão de diferentes grupos como a Red Denuncia Feminicidios Estado de México, Las Enredadas, el Movimiento Popular Revolucionario, Madres de Víctimas de Feminicidio en el Estado de México, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red e Hilanderas. Durante as mobilizações do Dia Internacional da Mulher, em março de 2016, além das atividades relacionadas às cruzes, foi realizada uma marcha desde Ecatepec e Nezahualcóyotl em direção a Chimalhuacán, e uma performance intitulada *Rostros de Fuego, del Bordo a la esperanza*.

Figura 6. Sonia Madrigal (1978). *La muerte sale por el Oriente / Foto Documental*

Registro de Irinea Buendía durante as atividades de intervenção realizadas na região de Chimalhuacán em 2017. Fotografia de Sonia Madrigal.

Disponível em: soniamadrigal.com/projects/emplazamiento/

Ainda em 2016, agentes da prefeitura de Chimalhuacán iniciaram um processo de retirada das cruzes, o que fez o processo de documentação e reposição se intensificar. De 2016 em diante, as marchas, intervenções e outras mobilizações envolvendo panfletos, murais, performances e *pañuelazos*[11] se multiplicaram, ocorrendo durante as mobilizações do 8M, mas também durante as mobilizações em relação ao aborto em 28 de setembro e 25 de novembro, Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres. O aniversário de morte de Mariana Lima Buendía segue sendo um dia de grande mobilização.

CONSIDERAÇÕES

Sonia Madrigal faz parte do diverso grupo de artistas mexicanas que, em conjunto

[11] Manifestações nas quais se utiliza o lenço, seja o branco das Madres de la Plaza de Mayo, o violeta da luta contra o feminicídio, ou o verde simbólico da luta latinoamericana pela legalização do aborto, bastante comuns na Argentina pelo movimento Ni Una Menos. Apesar de ser conhecido enquanto coletivo o surgimento do mote Ni Una Menos se dá em Ciudad Juárez, México, em 1995. A escritora e ativista de Direitos Humanos Susana Chávez (1974-2011) utilizava a frase “Ni una menos, ni una muerta más” em seu blog e em protestos contra os feminicídios ocorridos na região. Susana passou a trabalhar com a associação Nuestras Hijas de Regreso a Casa, denunciando o governo mexicano, e a frase se alastrou pela América Latina. Susana foi encontrada morta e mutilada em janeiro de 2011 na Colônia Cuauhtémoc da mesma cidade em que nasceu.

com sobreviventes, famílias de mulheres assassinadas e grupos feministas, reivindica justiça e responsabilização não apenas dos perpetradores dos numerosos crimes de feminicídio, mas também do Estado mexicano, que se mostra indiferente à maioria dos casos. É possível verificar, mesmo que em perspectivas diferentes, as referências ao território, aos corpos que os habitam, e como as abordagens das artistas aqui discutidas podem dialogar, criando uma mesma narrativa. A questão da morte está sempre presente, mas na busca de materializar as vidas e as formas de existência e resistência das mulheres.

A execução de intervenções artísticas feministas no espaço urbano de modo coletivo é uma forma de trazer a público questões que, seja por preconceito ou descaso, ainda são vistas como um problema doméstico. Tais projetos possibilitam a criação de um sistema de denúncia e comunicação em dissonância das estruturas governamentais e sociais que permitem a perpetuação da violência sistemática aos corpos das mulheres, de acordo com Veronica Capasso.

> Se ve como característica importante la apelación a nuevas tácticas de intervención comunicacional a través de la reapropiación del espacio público mediante murales, grafitis, performances, etcétera. Estas intervenciones irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generando nuevos espacios de disenso. A su vez, muchas veces, este tipo de intervenciones parte de la preocupación por construir espacios de circulación y comunicación alternativos a los institucionales tradicionales, donde además permean modos de hacer político en el desbordamiento del arte hacia la política. En este sentido, lo político no sólo hay que pensarlo en cuanto a los temas, sino también en términos de cuáles son los modos de intervención que la obra diseña, los modos de interpelación. De este modo, el desbordamiento del arte hacia el territorio de la política implica también una reformulación del territorio del arte, complejizándolo. Cruzando estas cuestiones con la noción de espacio público, podemos ver una transformación de imaginarios sobre lo público y lo urbano donde la concepción de espacio público como encrucijada toma cuerpo y se define de una forma innovadora frente al discurso neoliberal y privatizador de los 90. (CAPASSO, 2011, p.2).

Sua maior potencialidade está no fato de serem pensados para a comunidade, feitos para serem acessíveis e criarem, através do artivismo, modos de conscientização extremamente necessária.

A execução de intervenções coletivas como as abordadas nesta pesquisa, além de possibilitarem um espaço de dissenso, também criam um espaço de comunhão e de memória, reafirmando as vidas das mulheres assassinadas e materializando suas ausências para que não se esqueça, para não deixar morrer novamente.

REFERÊNCIAS

CAPASSO, Veronica Cecilia. Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico-políticas contemporáneas en la transformación del imaginario sobre lo público. **Question/Cuestión**. Vol. 1, Número 32, 2011. Disponível em:

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1284>. Acesso em 30 de setembro de 2020.

CHAUVET, Elina. 2012. **Zapatos Rojos, arte público**. Disponível em: <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com>. Acesso em 18 de setembro de 2020.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres:** madresposas, monjas, putas, presas y locas. Ciudad de México: UNAM Posgrado, 2005.

MADRIGAL, Sonia. **La muerte sale por el Oriente**. Disponível em: <http://soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente/>. Acesso em 18 de setembro de 2020.

MAYER, Mónica. **El Tendedero**. Disponível em: <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero>. Acesso em 25 de setembro de 2020.

OPAS. **Compreender e abordar a violência contra as mulheres**. Femicídio. Washington, DC: Organização Panamericana de Saúde, 2013. Documento disponibilizado em curso sobre Violência de Gênero, ONU Mujeres.

PEÑA, J. A.; MAYER, M. ROSA, M. L. **Arte feminista e "artivismo" na América Latina:** um diálogo entre três vozes**.** In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 37-41

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juarez: Territorio, soberania y crímenes de segundo estado**. Cidade do México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.

_____. **Qué es un femicidio?** Notas para um debate emergente. Brasília: UNB; 2006.

ATÉ ONDE OS OLHOS PODEM TOCAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE RETRATO, PINTURA E COTIDIANO

MATHEUS GUILHERME DE OLIVEIRA

Universidade Federal de Pelotas / matheusguilherme._@hotmail.com

EDUARDA DUDA GONÇALVES

Universidade Federal de Pelotas / dudaeduarda.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste escrito, teço algumas considerações sobre o projeto de pesquisa intitulado “Até onde os olhos podem tocar” em desenvolvimento na linha de pesquisa processos de criação e poéticas do cotidiano, no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes visuais da UFPel. A pesquisa surge a partir de um olhar atento – cuidadoso sobre o cotidiano e uma reflexão sobre os apagamentos e esquecimentos que as classes desfavorecidas da sociedade estão sujeitadas. Busco por meio da pintura de retratos, fazer com que tais invisibilidades venham à tona. Através da arte, busco aporte imagético em trabalhos que já ousaram pesquisar tais fatos, artistas como Hélio Oiticica e Rosângela Rennó, me dão subsidio estético e conceitual para tal. Como aporte teórico, utilizo os escritos de Nicolas Bourriaud e Michel de Certeau, fazendo com que as particularidades do cotidiano e do ser e estar na sociedade tornem-se visíveis aos olhos de quem desejar ver.

DISCUSSÃO

A pesquisa poética como menciona Sandra Rey (1996), é um difícil exercício entre razão e sensibilidade, é isso, de modo agudo o que a arte requer. Para tal, é preciso permear ambos, o trabalho, não deve-se perder na subjetividade, sendo assim, o sensível deve ser balizado pelo racional. Em minha monografia, desenvolvida no curso de Licenciatura em Artes Visuais, nomeada “Vi Jesus de calça bege e o Diabo vestido de terno”, a violência cotidiana que as classes menos favorecidas da sociedade sofrem passou a integrar e instigar minha pesquisa poética em pintura, violência que para Hannah Arendt, é o último recurso para conservar a estrutura do poder contra os contestadores individuais, é como se a violência fosse o pré-requisito do poder (2018, p. 64). Busquei compreender como a banalização de imagens sobre a violência, moldam e acostumam o olhar, fazendo com que as pessoas não mais se espantem com tais acontecimentos.

Partirei nessa pesquisa, de uma investigação do cotidiano a fim de compreender de que maneira a pintura pode trazer à tona os esquecimentos e apagamentos que as classes desfavorecidas da sociedade sofrem. Assim, me atenho aos escritos de Michel de Certeau, em que menciona “o cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a

partir do interior". [...] "É uma história a caminho de nós, quase em retirada, às vezes velada" (CERTEAU, 1996, p 31). Tendo em vista compreender o cotidiano, realizar a pesquisa sobre os esquecimentos e invisibilidades que essas pessoas sofrem é estar preso intimamente ao fato do incômodo que isso gera.

Ao se debruçar sobre o tema, busco fazer um recorte específico. No decorrer do livro *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud menciona que:

> A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse "estado de encontro fortuito imposto aos homens", na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e "sem história" do *estado de natureza* na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o "encontro" entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (BOURRIAUD,1998, p. 21)

Ao pensar nesses encontros entre observador e quadro, o estar juntos, a pesquisa buscará através de diálogos com moradores de rua, catadores de lixo/material reciclável, ambulantes, dentre outros, conhecer suas histórias, absorver e trocar conhecimentos e por fim, elaborar um trabalho de arte, pensando então em uma forma de retrato contemporâneo. Bourriaud também escreve que:

> A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (1998, p. 31)

Se propondo investigar a relação entre sujeitos, habitar um mundo em comum, a pesquisa tecerá reflexões sobre o trabalho de alguns artistas que trabalharam com o tema.

Através da pintura de retratos buscarei uma melhor compreensão de como se dá a relação entre cotidiano, invisibilidades e esquecimentos, para Merleau-Ponty:

> O pintor, através da visão, toca portanto as duas extremidades. No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão "não é senão o instrumento de uma longínqua vontade". (MERLEAU-PONTY, p.621, 2004)

Ao buscar uma resposta no cotidiano com intuito de desvelar me proponho a tocar no que diz Elida Tessler (2002, p.106) "a ferida aberta. Lá onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo". E como Bourriaud salienta, "a aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, ele agora está diante dela, na sua forma coletiva" (1998, p. 85).

Conheci Merinha (Fig.1) enquanto voltava para casa. Me perguntou se podia dar um cigarro a ela, falei que daria se me contasse um pouco da sua história, logo sorriu e falou que contaria. Começou mostrando uma cicatriz que havia em sua barriga. Contou

que era fruto de uma agressão, que sofrera do marido, na frente de sua filha de seis anos, contou que gostaria de estar com seu carrinho de pegar reciclável, mas estava quebrado. Perguntei a ela se poderia fotografar, para depois pintar, não só falou que sim como me disse: “Só deixo, se postar na internet, vai que eu fico famosa, né?”. Os olhos haviam brilhado, os meus, lacrimejam sempre que lembro da forma como ela em nenhum momento deixou de sorrir.

Figura 1. Matheus Guilherme. *Até onde os olhos podem tocar (Merinha).* Óleo s/tela. 32 x 45 cm. 2020. Coleção Particular.

Na pintura, feita através da fotografia que tirei da Merinha, busco estar diante do acontecimento. O resultado é a consequência do ato. Fotografada por volta das doze horas de um dia ensolarado, tentei através da condensação das cores, transpassar a vermelhidão de quem caminha pela cidade, independente se o sol está intenso ou se faz um dia frio. A pintura é o meio, as suas expressões faciais dizem mais, muito mais, sobre cores e massa.

Em Hélio Oiticica, no seu trabalho *Parangolé* (Fig.2) (1963), o artista busca a ressignificação, nas palavras do próprio Oiticica: os parangolés são a formulação do que é uma antiarte ambiental, isto é, capas de tecido colorido, feito para vestir, dançar, fundir cor, se sentir poético. (OITICICA, 1996, p.1-2).

Figura 2. Hélio Oiticica. *Parangolé P4 Capa 1*. 1964. (Crédito IMMA/Sérgio Zalis)

Ao propor que os Parangolés sejam vestidos, que dancem com ele, que performem, Oiticica se aproxima do que Bourriaud chama de Estética Relacional. Isto é, a obra e expectador tornam-se um só. A obra, fruto de uma vivência intensa de Oiticica com os morros cariocas e a Escola de Samba Mangueira, podendo através das cores dos tecidos perceber tais assimilações que o artista tentou trazer para seu trabalho.

No trabalho *Vulgos* (1998) (Figura 3) Rosângela Rennó, coloca em discussão o deslocamento da imagem do seu contexto original. A artista busca ressignificar fotografias obtidas através de um acervo da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo dando a elas um novo sentido. Segundo Nina Velasco:

> A artista Rosângela Rennó escolheu doze imagens para compor a Série Vulgo: todas representando redemoinhos de cabelo de detentos. Assim como a impressão digital, esses traços físicos são completamente únicos e servem, em sua origem, como identificação dos condenados e reconhecimento de possíveis fugitivos. Em nenhuma das imagens está visível o rosto do fotografado, a maioria focalizando apenas a nuca e o couro cabeludo dos modelos. (2007, p. 07)

Figura 3. Rosângela Rennó. Série *Vulgos*. 1998. Vista da exposição. Fonte http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1

É possível verificar nessa série de Rennó que, como coloca Didi Huberman, o artista deve colocar-se diante da imagem, operar e ser capaz de saber onde ela arde, onde cria um sintoma (interrupção do saber) (2012). Através desses breves apontamentos, é verificado a relação entre arte, espectador e sujeito, uma vez que os trabalhos demonstram interesse em relacionar-se com o indivíduo.

A pesquisa tem um caráter qualitativo e a pesquisa em poética se estruturará por meio dos escritos de Sandra Rey, Elida Tessler e Hélio Fervenza sobre metodologia em poéticas visuais. Rey escreve que toda obra de arte é teórica em si, ela detém vários sentidos para além do que vemos. Em Ferveza (2002, p. 67), apontamentos como: “qual caminho escolher para abordar esse assunto? Qual *via* seguir para chegar à exposição dos fatos que o dia a dia coloca?” fazem com que a pesquisa não se atenha somente no fazer artístico, mas procure respostas no dia-a-dia.

O trabalho pictórico acontece no momento em que estou em cima da minha bicicleta, permeando a cidade, com os olhos bem atentos ao que vejo, a tudo o que não desejam ver ou simplesmente ignoram.

CONSIDERAÇÕES

As reflexões aqui apresentadas, não mostram com totalidade o percurso que o trabalho está tomando, pretendo, ao longo da minha Pós-Graduação, poder compreender fatos que ainda me são nebulosos. Através da pintura, tento dar identidade a aqueles que por vezes, são reconhecidos como marginais.

Se propor a refletir sobre o que Nicolas Bourriaud escreve, é ter em mente que a obra de arte passa a ter uma aura no que está no nosso dia-a-dia, isto é, no que nos é

comum. É buscar fazer do sujeito obra de arte e da obra de arte um sujeito. Enquanto que, Michel de Certeau nos mostra que o cotidiano em algumas circunstâncias causa uma aversão por ser aquilo que vemos todos os dias e mesmo assim nos prende intimamente.

Ao colocar-se ao lado de poéticas tão potentes como a de Hélio Oiticica e Rosângela Rennó, busca-se não somente se inserir na arte contemporânea, mas também, buscar familiaridades e dissociações nos trabalhos, podendo tecer reflexões sobre e contribuir para um crescimento poético.

Com o trabalho pictórico e as reflexões é possível começar a esboçar uma compreensão acerca da situação de precariedade que as classes desfavorecidas das sociedades estão submetidas, longe do que se chama de bem-estar social.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência.** Tradução André Duarte. 9 ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero:** metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 1998

CERTEAU, M; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2, morar, cozinhar**. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG,** p. 206-219, 30 nov. 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** Cosac Naify, 2004

OITICICA, Hélio. **Parangolé poético e Parangolé social.** 1966 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>: Último acesso realizado em 28 de julho de 2020

REY, Sandra. **Da pratica a teoria:** três instancias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Arte. Porto Alegre. v7. n13. p 81-95. nov. 1996.

VELASCO, Nina. **A série Vulgo de Rosangela Rennó:** Fotografia, documento e estética. III ENECULT – Terceiro encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba. http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf br/enecult2007/NinaVelasco.pdf>

ANCESTRALIDADE EM RITUAIS ARTÍSTICOS COM O BARRO

ANCESTRALITY IN ARTISTIC RITUALS WITH CLAY

PRISCILA LEONEL

UNESP/ Priscila.lleonel@gmail.com

FLAVIA LEME DE ALMEIDA 1

Escola Guignard - UEMG / flavia.leme@uemg.br

RESUMO: Este artigo propõe apresentar a trajetória artística de duas mulheres artistas e pesquisadoras latino-americanas que se utilizam do barro (cerâmica) como suporte principal para a produção de suas obras. Cada uma ao seu modo, apresenta suas impressões e experiências pessoais que foram traduzidas em peças e ou performances. Estes objetos, ora eram criados por meio de processos artísticos, ora transpostos como peças ritualísticas. Em rituais apresentados como performances, as artistas puderam acessar suas respectivas ancestralidades e construíram caminhos para diversos exercícios de cura. Estas ações são apresentadas aqui como parte de um processo de criação e pesquisa que ainda se encontram em andamento.

PALAVRAS-CHAVE: Barro. Ancestralidade. Rituais. Processos artísticos. Cura.

ABSTRACT: This article proposes presenting the artistic trajectory of two Latin American women artists and researchers who use clay (ceramics) as the main support for the production of their works. Each of the authors, in her own way, presents her impressions and personal experiences that were translated into objects and or performances. These objects were either created through ritualistic processes, or transposed as ritualistic pieces. In rituals presented as performances, the artists could access their own respective ancestry and built paths for different healing exercises. These exercises are presented here as part of a creation and research process that is still ongoing.

KEYWORDS: Clay. Ancestrality. Rituals. Artistic processes. Cure.

INTRODUÇÃO

Essa escrita é uma proposta de diálogo entre duas artistas, pesquisadoras que viram seus caminhos se encontrando pela proximidade da temática que as afeta. São caminhos na arte, que percorreram a ancestralidade e, agora, buscam a cura.

Tínhamos sido afetadas pela nossa própria ancestralidade. Segundo Dewey (2010) ao ficar perplexo, tenta-se estabelecer relações novas e diversas com o que já sabe e com outras experiências e signos. Assim, o ato de conhecer requer uma posição ativa

do sujeito, nos propomos um conhecimento do barro e através do barro.

Neste lugar de quem foi afetado pelo mundo, ao querer saber mais de nós e da nossa história, nos enchemos de afetividade e é desse lugar que a pesquisa foi se construindo. Acreditando no envolver, entregar e criar sonhos, cerâmica, rituais em exercícios de cura, por meio do barro.

Este texto é também um testemunho de processos, apresentamos em formato escrito, a quatro mãos, o que as artistas construíram juntas, separadamente. Foram trocas e conversas (on-line), amadurecendo o que esperavam desta escrita e a seguir se propuseram a escrever sobre seus processos, que se faz em duas partes: na primeira Flávia Leme revela um pouco do seu processo artístico e na segunda metade, Priscila Leonel traz suas experimentações artísticas e suas reflexões poéticas e ao final, um entendimento, um assentamento dos percursos construtivos compartilhados e ressignificado.

DISCUSSÃO EM DUAS PARTES

FLÁVIA LEME

A argila me curou. E ainda me cura. Desde que modelei minha primeira peça, que deu origem a série *Mulheres Recipientes*, eu a acessei como um processo de cura. Estava em um relacionamento que somente depois de muitos anos pude entender que era abusivo. Naquele tempo, sem as redes sociais tão insistentemente informativas e com tão pouca experiência de vida amorosa, não era capaz de enxergar. A peça em questão foi feita em um momento em que me sentia extremamente triste. O *Recipiente I* (Figura 1) era uma mulher com formas que lembravam uma banheira. Sendo a banheira um objeto criado para a limpeza do corpo onde se relaxa ao mergulhar, como isso se daria sendo o corpo e a banheira uma coisa só? A pequena cabeça da peça cabisbaixa, estava voltada para seu interior, mirando o seu recipiente oco. Vazio. Os longos braços abraçando os joelhos evidenciavam a sensação de solitude. Sem água física, mas contendo uma água simbólica, o corpo da peça tentava sustentar o peso de toda mágoa sentida. Segundo Jung (2007, p. 206), “grandes extensões de água significam o inconsciente”. Inconscientemente, sem planos ou projetos, dei vazão às emoções que me assolavam naquele momento modelei a peça de uma única vez. Como em um ritual xamânico intangível e perenal, dei início a um processo de cura que até hoje se propaga em minha produção.

Figura 1. Flavia Leme. *Recipiente I da série Mulheres Recipientes*, 2002. Cerâmica. 20 x 30 x 10 cm. Fotografia: Rafael Pileggi. Disponível em: < https://www.flavialeme.com/mulheres-recipientes-1f >.

Cinco anos mais tarde, dei início à pesquisa de mestrado no Instituto de Artes da UNESP que foi intitulada com o mesmo nome da série *Mulheres Recipientes*. Naquele tempo me concentrei em entender, acadêmica e artisticamente, certos pontos de vista sobre a ancestralidade feminina (ou, em outras palavras, da fêmea humana). Busquei em esculturas votivas pré-históricas símbolos, formas e sentidos que ressoassem com minhas peças. Tracei um breve panorama sobre mulheres artistas que haviam sido pouco evidenciadas na história da arte. Elegi seis mulheres artistas que fossem inspiração para minha própria produção artística. Desenvolvi em duas partes a série *Mulheres Recipientes*, sendo a primeira mais figurativa e a segunda com peças que abstraiam as formas do corpo, reduzindo-as em curvas convexas e côncavas, aos cheios e vazios que todos os corpos e seres literal e metaforicamente possuem (ALMEIDA, 2009).

Figura 2. Flavia Leme. *Fertiliza-dores VIII da série Mulheres Recipientes*, 2009. Foto performance. Fotografia: Mariele Soupin. Disponível em: < https://www.flavialeme.com/fertiliza-dores >

Ao final do meu mestrado, algo completamente inesperado e de consequências impactantes para minha vida ocorreu: minha mãe faleceu de um câncer fulminante e, junto com ela após minha defesa, enterrei minha pesquisa acadêmica e produção artística. Nesse ínterim desenvolvi uma série fotográfica que misturava meu corpo com as minhas peças de cerâmica. Ora pequenas, ora grandes, as peças deflagravam a relação intrínseca entre os dois corpos: o corpo cerâmico e o corpo encarnado. Uma das fotografias especificamente (Figura 2), depois de mais de uma década, consegui interpretá-la como a materialização em escala 1:1 (natural) da minha primeira peça (Figura 1). Na imagem pode-se ver que eu olho para meu próprio recipiente, meu invólucro corpóreo e cerâmico e, simbolicamente, me mesclo com a mesma matéria plástica de que muitos mitos de criação se apropriaram para explicarem a origem da vida humana. Eu ao contemplar meu vazio corpóreo e, ao mesmo tempo, tão pleno de

elementos, formas, cores e significados, estou mirando o meu luto. Uma fenda no peito.

Foi apenas por meio de outro processo de cura transcendental três anos depois, que consegui retomar gradualmente a vontade de voltar a pesquisar e produzir. Mal sabia eu quão dolorosos e morosos seriam os meus processos de cura nos anos que se seguiram. Em 2014 ingressei no doutorado que foi defendido em 2018, na mesma instituição. Mais uma vez segui o chamado de buscar entender por meio da arte e da pesquisa os caminhos percorridos por mim mesma, relacionando-os com a minha realidade social, política e geográfica. Procurei desviar o olhar tradicional da arte hegemônica e me voltar para dentro, para as veias abertas da América Latina[1] e selecionei outras mulheres artistas que tivessem trajetórias semelhantes e que utilizassem o barro (cru e cozido) como um dos suportes para suas obras. Porém, traduzir essa trajetória em palavras e, concomitantemente, em trabalhos artísticos não foi tarefa simples, já que alguns caminhos me desviaram durante a pesquisa. Precisei mais uma vez recorrer aos processos subjetivos e, por meio da arte, da experiência, da ação que fui capaz de me (re)conectar: modelei uma pequena estatueta votiva em argila de modo completamente ritualístico e performático em um ambiente reservado. Jung (1961/2012) no livro póstumo *Memórias, Sonhos, Reflexão*, relatou o quão é importante elaborar por meio da arte certos conteúdos psíquicos para que isso seja um meio catalizador em sua produção textual teórica: “Sempre que me sentia bloqueado, em períodos posteriores, eu pintava ou esculpia uma pedra: tratava-se sempre de um *rite d’entrée* que trazia pensamentos e trabalhos” (p.128). Assim, tal qual Jung, por meio do barro elaborei de modo sensível como em um “ritual de entrada” os conteúdos artísticos que culminariam na minha pesquisa de doutoramento. Apesar de a experiência não ter sido registrada, pois eu ainda não estava totalmente consciente de que este seria o percurso a ser tomado, tenho como resultado desta ação o objeto modelado (Figura 3). Posteriormente à queima, em uma outra ação performática e ritualística, derramei meu sangue menstrual sobre ela.

Figura 3. Flavia Leme. *Ninfa ou a Origem do Mito da série Omito o mito*, 2016. Cerâmica, óxidos e sangue. Fotografia: Fernando Vilhegas. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154847/almeida_fl_dr_ia.pdf >

[1] Faço alusão ao memorável livro de Eduardo Galeano, As veias abertas da América Latina de 1971 (2010), quando a maioria dos países do continente americano ainda permanecia sob os regimes ditatoriais. O autor aponta o longo período histórico de submissão e vassalagem que a América Latina sofreu por séculos de exploração europeia e, mais recentemente, advinda dos norte-americanos. Como bem afirmou o autor, lamentavelmente, o livro permanece atual apesar dos quase 50 anos de sua primeira publicação.

Para entender e assimilar minhas vivências artísticas e ritualísticas, recorri à alguns teóricos e pesquisadores do tema, como o antropólogo Victor W. Turner. Em seu livro *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (1974/2013), o ritual é compreendido como uma sequência de gestos realizados em determinado local, com o intuito de canalizar energias dos que conduzem a ação, de acordo com determinados interesses morais. Para ele, o ritual é o resultado de forças extrapessoais, ou dito de outro modo, uma "ação dos deuses". Seus vastos estudos sobre rituais, realizados mormente nas pesquisas de campo em culturas diametralmente opostas às ocidentais, eram fundamentados nas áreas da semiótica e estruturalismo - a chamada antropologia simbólica. "As pessoas da floresta, do deserto e da tundra reagem aos mesmos processos como as pessoas das cidades, das cortes e dos mercados[...] *O processo ritual* é uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência [...]" (TURNER, 1974/2013, p. 14). Mesmo que existam diferenças culturais discrepantes entre as pessoas e que certos pontos de vista sejam relativizados, as camadas mais profundas da mente humana matem-se de modo muito similar e conectado. A mente humana conservou a faculdade de criar símbolos, da mesma forma que nossos antepassados faziam. Capacidade esta, de vital importância para a manutenção psíquica das pessoas, que dependem sobremaneira das mensagens que estes símbolos trazem. O elo entre mitos arcaicos e os símbolos que o inconsciente produz, podem ser identificados e interpretados dentro de uma perspectiva histórica e psicológica (JUNG, 2002). Este sistema ritualístico gera signos cujos quais operam significantes, fazendo com que o fluxo da performance se torne discurso da ação, decodificados por meio das experiências sensoriais.

Durante os quatro anos de pesquisa, desenvolvi uma série de trabalhos que entendo serem de ordem ritualística e transcendental. Especificamente, duas performances denominadas *Anima* e *Animus* foram para mim experiências que me conectaram com símbolos ancestrais e resignificaram energias psíquicas que estavam adormecidas em meus processos de criação artística. Ambos os termos foram cunhados por Jung (2002) para simbolizarem as características contrassexuais de cada indivíduo partindo do princípio da complementaridade, através do qual a psique se move. Apesar dos termos fazerem parte da personalidade, eles são imagens psíquicas, configurações originárias de uma estrutura arquetípica básica e que possuem suas raízes no inconsciente coletivo. Em *Anima*, me vesti de barro e me fundi metaforicamente com minha ancestralidade feminina, por meio da simbologia das da árvore, da terra vermelha, do sangue derramado, da purificação pela água e das pedras engolidas. Em *Animus*, vestida de branco, cuspi pedra, fios e sangue, com dureza quebrei e hidratei o barro e fui purificada por ele. Terminei a ação em posição fetal, como uma alusão ao início, à origem da vida, ao caminho de volta, para a cura por meio da redenção nas artes (ALMEIDA, 2018).

Figura 4. Flavia Leme. *Anima e Animus*, *série Amuletos* 2017/18. Frames da videoperformance. Duração: sete minutos e quatorze segundos. Direção de vídeo: Fernando Vilhegas. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154847/almeida_fl_dr_ia.pdf >

PRISCILA LEONEL

Trago um estudo, admitindo a potência curativa presente no trabalho artístico e para construir essa relação busquei diálogos com o conhecimento sobre cura atribuído a algumas plantas. Deparei-me com a sabedoria guardada por gerações, em muitas religiões ancestrais, como as indígenas e as religiões de matriz africana.

Busquei nestas culturas, um pouco deste conhecimento e para isso foram necessários estudos intensos, tentando compreender o que há além das curas físicas, atribuídas a argila e às plantas, que perpassa a essência simbólica. Um dos pesquisadores que discute essa questão é Levi-Strauss, no texto *Antropologia estrutural,* no capítulo *"*Mágia e Religião", quando ele apresenta o conceito de "*eficácia simbólica*". No tocante aos rituais de cura, o pesquisador observou detalhes desta concepção simbólica, no ato sagrado de cura, seus processos e procedimentos, (neste caso, relacionado principalmente ao xamanismo). Levi-Strauss afirma que "A questão da cura começa, portanto, com um histórico dos eventos que a precederam, sequências de ações, que podem parecer pequenos, mas não são" (STRAUSS, 2012, p.208). Este detalhamento dos processos são indicativos de uma maneira de respeitar e atentar para cada ação dentro do ritual, isso muito nos interessa para esse estudo artístico.

Ressalto, que uso o conceito de *eficácia simbólica* de forma cautelosa, considerando-o, sim, uma ferramenta importante, que deu suporte para futuras análises teóricas sobre os rituais, na antropologia. Nas pesquisas mais atuais, porém, o conceito tem aparecido de forma recorrente e sem crítica, como uma espécie de "denominador comum" o que se torna preocupante quando falamos de um lugar tão sutil e sensível, como é o campo da cura, principalmente no tocante ao processo artístico. Segundo Fátima Tavares e Francesca Bassi organizadoras do livro: *Para além da eficácia simbólica - estudos em ritual, religião e saúde (2012)*, torna-se cada vez mais necessário rever os sentidos e as formas de estudo dos rituais, ela aponta a necessidade de romper com a padronização de conceitos que reiteradamente encaixam práticas performáticas ritualísticas em conceitos preestabelecidos.

Este processo artístico trata então de racismo como doença, e de reequilíbrio, através de um resgate e valorização de processos de cura ancestral. Portanto, abordo o conceito de cura para apontar como a sociedade contemporânea tem tratado questões sociais de racismo de forma doentia, pela manutenção da prática. E trago como possibilidade de mudança e ressignificação social, o processo de cura. Para isso proponho uma ação

artística performática usando argila, ervas e o fogo. Segundo Rivas Neto (2017, p.286) a continuidade da doença do indivíduo pode estar associada à sua desatenção à vida, que gera enfraquecimento do *Orí* (cabeça, mente, destino), assim se fazem as doenças:

> Não só do corpo, mas dos afetos (desamor consigo mesmo e com os outros), as sociais (desequilíbrio financeiro, de relacionamento, de sustentabilidade), e as sobrenaturais (problemas ou transtornos mentais). (RIVAS NETO, 2017, p.286)

Compreendendo que muitas situações sociais racistas e desagradáveis pelas quais passa o afrodescendente podem desarmonizar todo seu ser, a partir das frustrações, das mágoas, das negativas que o racismo traz, se ele não estiver sintonizado com àsè (genitor divino). O ritual da performance se mostra como uma possibilidade de construção e reconstrução de uma situação que está desequilibrada. Neste sentido o artista e antropólogo Richard Schechner afirma que os rituais "transformam pessoas, permanente ou temporariamente" (SCHECHNER, 2003, p.50).

Esse meu corpo, que já estava doente, quando começou esta pesquisa, precisava de cura, a qual foi cultivando por processos artísticos em pequenos rituais. Victor Turner (1974), antropólogo que estudou os rituais dos povos africanos Ndembo (que ocupavam a região da atual Zambia/Africa), afirma que para este povo o ritual está associado à ideia de um retorno ao equilíbrio espiritual de um indivíduo ou grupo, que possua uma perturbação e entenda que precisa do ritual para voltar a estabilidade. Outro ponto abordado pelo autor como relevante, em relação ao ritual, é o fato de que estes são utilizados como meio para lidar com situações difíceis, com os desequilíbrios sociais e pessoais. E neste ponto a possibilidade de prática ritual como ponto de partida para cura de um processo de racismo de faz eminente.

Assim, apresento aqui, o momento em que me permito atos performáticos com a argila, como uma transição na minha investigação artística. No livro *A ciranda das mulheres sábias,* de Clarissa Pinkola Estés (2007), que evidencia a presença do conceito de cura quando uma pessoa está ferida, ela está cheia de possibilidades de cura, seu corpo estará repleto de recursos de cura e sua alma se move em direção à nova vida (ESTÉS, 2007, p. 42). Os ancestrais dos inúmeros grupos africanos e indígenas guardavam uma similaridade no modo de encarar as inter-relações do ser com o ambiente em que vive, pois o espaço cotidiano dialoga com o espaço sagrado. Os objetos nestas culturas apresentam uma força muito grande, sendo ponto de encontro entre estes dois universos, assim aparecem às oferendas, os talismãs, os amuletos e a própria palavra falada assume um caráter de energia vital.

Em meu caminho me foi ofertada a possibilidade de cura a partir da argila, a terra vinda do chão, misturada a folhas e galhos, em decomposição. As argilas são formadas de materiais terrosos, com partículas cristalinas de granulação muito fina e sua composição química básica são os hidratados de alumínio, ferro, magnésio, entre outros elementos, podendo assim conter matéria orgânica e sais solúveis. (BONOTTO, 2009). As ações terapêuticas da argila são: antisséptica, analgésica, desintoxicante, mineralizante, equilibradora térmica e energética, e, uma ação que muito nos interessa aqui, cicatrizante (VILA Y CAMPANYA, 2000). A partir do momento em que me aproprio desta materialidade, dentro do espaço do meu ateliê, começo a observar toda essa cura em meu corpo.

Ou seja, a superfície dessa argila que vou moldar não é apenas só o barro rico em seu misticismo, que como coloca Levi-Strauss (1985, p. 40), qualquer que seja o seu nome — Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e etc. —, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, vários são os rituais e os mitos associados à argila em várias culturas.

Verifica-se também a importância além do conceito de *argila*, o conceito de *ritual* para os estudos da performance, uma vez que Turner (1974) aponta que o ato ritual é uma manifestação envolta de simbologias e representações simbólica, como por exemplo os movimentos característicos escolhidos. Turner (1974) aborda ainda a necessidade de se estabelecer uma atmosfera no ato ritual, a fim de criar um ambiente diferenciado da realidade cotidiana, pois onde o ritual se desenvolve é outro espaço-tempo. A ação performática acontece e guardo o registro deste momento de transformação da argila, no qual ela é imersa em ervas de cura, começando um novo ciclo, um novo papel na natureza.

Revela-se na mistura da argila com ervas de cura, neste caso, com a Bardana, uma planta medicinal, conhecida como diurético, depurativo, analgésico para dores no intestino. Famosa como calmante e cicatrizante e podemos pensar isso metaforicamente também, calmante para dores invisíveis, indetectáveis pela medicina tradicional, dores do coração, da cabeça ou do espírito**.**

Nesta proposta artística, portanto, tentei também ritualizar, usar da lentidão, da atenção e da imersão no ritual, a partir da proposta era energizar a argila com a cura que está associada às ervas.

1° Derramar as ervas, separadamente, em cada bacia, etiquetando o recipiente para saber qual será no futuro.

2° Foi colocado água nas bacias deixado por 3 dias para desprenderem elementos no líquido.

3° Foi colocada a argila para viver nesse caldo por 20 dias.

4° Conforme a água ia secando, pelo calor imenso de Sorocaba-SP, ia-se repetindo e repondo-a

5° Passava pelo ateliê em dias alternados, para acompanhar o processo que se dava ali

E a partir deste momento, mesmo sabendo que muito vai se esvair durante a queima, essa argila nunca mais será a mesma, ela carrega este percurso essa história. Ela é parte de um processo curativo.

Figura 5. Priscila Leonel. “Processo de Cura” registro da Etapa IV, Sorocaba/SP. 2019.

Uma nova matéria viva, seria ativada na argila, dentro de um ritual, a partir de uma relação íntima com os vegetais sagrados, crendo que algumas árvores, suas cascas e suas raízes são moradas dos deuses (Barros, 2010, p.38). Esta massa concreta e tangível da mistura das plantas com o barro foi pensada para nela ser impresso o desejo da cura, o intangível.

6° Colocar a argila para secar.

7° Sovar

Figura 6. Priscila Leonel. “Processo de Cura” registro da Etapa VI, Sorocaba/SP. 2019.

Esse processo de colocar a mão na massa, preparar, deixar de molho, tudo foi uma construção, momento de estar naquele espaço do ateliê, sentir o sol, tentando compreender o que fazia, através da experiência sensorial, o fazer artístico, do que com palavras ou textos. “A argila tem memória” é o que costumamos dizer na cerâmica. “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER 2003, p. 49). Ao definir ritual como “memórias em ação” Richard Schechner revoga uma ideia de memória viva, ou seja, não está apenas ligado às lembranças ou nas ideias, mas uma memória corporal, que vai aparecer na seleção de objetos, símbolos ou ações que irão

compor o ato ritual.

8° Moldar objetos com essa argila energizada, criei potes.

9° Deixar objetos secarem lentamente, por três meses.

Essa obra se mostrou como uma forma de encontro com o mundo, de me colocar de novas maneiras neste espaço, de me perceber de novas maneiras e deixar o registro, não sendo assim uma obra fugaz, mas a construção de algo maior que vai possibilitar novas criações. A partir da leitura de Turner (1974), podemos dizer que o ritual acontece de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. O performer que ritualiza foi na verdade desagregado de sua vida cotidiana e depois do momento ritual, ocorre naturalmente o retorno, onde a pessoa se reintegra à sociedade.

Posterior a este processo, veio a próxima etapa da performance:

10° A queima.

Figura 7. Priscila Leonel. “Processo de Cura” registro da Etapa X, Sorocaba/SP. 2020.

Escolha foi por uma queima mais rústica e tradicional, como forma de experimentação A mesma aconteceu no dia 15 de janeiro de 2020. Foi uma queima improvisada, não houve utilização de medidores de temperatura, o intuito era observar as reações da peça através de um processo livre, mas muito rico esteticamente, sem falar na sua potência depuradora. A peça se quebrou, perdendo partes, mas manteve o fundo dela, onde estava escrito o nome da erva. Foi possível verificar manchas bastante interessantes adquiridas a partir da queima primitiva, como partes esfumaçadas e pintas.

Figura. 8. Priscila Leonel. *Bardana*, Peça queimada, cerâmica, queima primitiva. Sorocaba/SP. 2020.

De que forma poderia descrever a inesperada atração exercida por uma planta, seu cheiro suave, sua cor vibrante e uma massa de argila que é acolhida, envolvida por ela? Essa composição foi se organizando dentro de novas perspectivas, foi criando seu espaço, se acomodando nas bacias, no calor. A cor e os aromas foram tomando conta do espaço do ateliê. Devaneios que lembram os acontecimentos da primeira vez, o cheiro da chuva que cai sobre a terra seca, o toque do barro na pele (BACHELARD, 2013, p.112).

Os ancestrais guardavam uma similaridade no modo de encarar as relações com o ambiente, onde o espaço cotidiano dialoga com o espaço sagrado. Cura é processo, é procedimento, por isso a performance se fez tão potente neste momento do ritual artístico.

CONCLUSÃO

Em ambas as artistas se encontram trajetórias que se entrecruzam por meio não apenas do barro, da matéria plástica que serve de suporte mormente as suas produções, mas também por uma relevante relação entre os seus processos artísticos. Se no trabalho de Flavia Leme o ser mulher e suas relações com o corpo que sente, ressente e por meio do ritual se cura, no trabalho de Priscila Leonel as curas são levadas para o barro em um processo lento de maturação, onde o ritual encontra-se não apenas neste cuidado, mas também nos procedimentos da queima primitiva.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres Recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais - UNESP, São Paulo, 2009.

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Desvios do barro:** raízes culturais, feminismo e rituais nas poéticas de mulheres artistas da cena contemporânea latino-americana. Tese de Doutorado em Artes Visuais - UNESP, São Paulo, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **Na minha casa:** prece aos orixás e ancestrais. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

BONOTTO, D. M. **Geoquímica do uranio aplicada às águas minerais**. 1ª ed., São Paulo, UNESP, 2009.

COSTA, G. A. da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. **Revista aSPAs ppgac/USP**, v3.1, p.49-60, 2013. Disponívem em < file:///E:/Sexta-Feira/Documents/doutorado%20Lalada/cura/rituais%20Victor%20Turner.pdf> Acessado em 20 de out. 2020.

DEWEY, John. Tendo uma experiência. In: **A Arte Como Experiência.** Trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo: Martins Fontes, p. 109 – 143, 2010.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias:** ser jovem enquanto velha – velha enquanto jovem. Trad. Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre, RS. L&PM POCKET, 2010.

JUNG, C. G. Símbolos da Transformação. Em: **Freud e a psicanálise**. Obras Completas de Carl Gustav Jung, Vol. V. (1912) Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, C. G. **Memórias, Sonhos, Reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961/2012.

JUNG, Carl Gustav e FRANZ, Marie Louise Von. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, RJ : Nova Fronteira, 2002.

LEONEL, Priscila. Processo artístico de cura aos efeitos do racismo. **Revista: "Teórico-Prático",** 1ªEd., Vol. 1, p. 15 a 28, Setembro, 2020.

LEONEL, Priscila. Arte afro-brasileira e a cerâmica: memória e ancestralidade na construção de bonecas. **Revista: Desvio**. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 4, n. 5 2019, p. 87-101. Disponível em: https://issuu.com/revistadesvio/docs/

n.e_29.12.2019_ed._7ed_revista_devio

LÉVI-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEVI-STRAUSS. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. CosaicNaif, 2012.

MEDEIROS, G. M. S. **O poder da argila medicinal:** princípios teóricos, procedimentos terapêuticos e relatos de experiências clínicas. Blumenau: NovaLetra, 2013.

RIVAS NETO, Francisco. **Candomblé –** Teologia da saúde, na perspectiva das religiões afro-brasileiras – etnomedicina. Ed. Aláfia, São Paulo, 2017.

SCHECHNER, R. **O que é performance?** Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe3. Abril de 2011. Do original em ingles SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_ SCHECHNER.pdf

TURNER, Victor. **O processo ritual estrutura e anti estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

VILA Y CAMPANYA, M. **Manual de geoterapia aplicada**. Organización Panamericana de la Salud. Organización Mundial de la Salud. Programa Nacional de Medicina Complementária. Peru. Textos completos, 2000. Disponível em: <http://www.bvsde.paho.org/texcom/manualesMEC/geoterapia/geoterapia.html>.Acesso em: 19 set. 2020

ARTE POLÍTICA, VESTUÁRIO: EMBALAGENS SOCIAIS DO CORPO

ART POLITICS, CLOTHING: THE BODY'S SOCIAL PACKAGE

ROGGER DA SILVA BANDEIRA

Graduando em artes visuais UFPel/ bandeirarogger@hotmail.com

ALICE JEAN MONSELL

Professora Doutora PPGAV/UFPel/alicemondomestico@gmail.com

RESUMO: O presente artigo versa sobre questões ambientais e políticas nas artes visuais contemporâneas, utilizando o vestuário e a moda como um alicerce para esses questionamentos. Utilizo materiais reutilizáveis, como sacolas plásticas, compondo peças de vestuário que fazem parte de uma série intitulada *Cuidado, frágil!* exposta no evento *Alfinetasso*, pelo projeto *Molde AMC*, sediado pelo espaço de arte independente *Corredor 14*, na zona portuária de Pelotas – RS. Esse trabalho que fez parte de um projeto coletivo tem um caráter experimental em desenvolvimento contínuo. Atravessa um pensamento crítico e atual sobre questões ambientais, por ser constituído de materiais de segunda mão, como sacolas e roupas usadas que foram personalizadas, e também políticas visando um reconhecimento do cenário político atual do nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: Meio ambiente. Social. Política. Corpo. Moda.

ABSTRACT: This article deals with environmental and political issues in contemporary visual arts, using clothing and fashion as a base for these questions. I use reusable materials, such as plastic bags, composing garments that are part of a series entitled *Be careful, fragile*! exhibited at the *Alfinetasso* event, by the *Molde AMC* project, hosted by the independent art space *Corredor 14*, in the port area of Pelotas – RS, Brazil. This work that was part of a collective project has an experimental character in continuous development. It crosses through critical and current thinking on environmental issues, as it is made of second-hand materials, such as bags and used clothes that have been personalized, as well as considering issues regarding and recognizing the current political scenario in our country.

KEYWORDS: Environment. Social. Political. Body. Fashion.

INTRODUÇÃO

A série *Cuidado Frágil* levanta aspectos ambientais e políticos em relação ao cenário da moda e das artes visuais contemporâneas. São peças de vestuário confeccionadas de forma totalmente manual com sacolas plásticas e vestuário de segunda mão. Em contrapartida aos pré-requisitos da indústria da moda, essas peças funcionam como um

gatilho para pensarmos nossa situação ambiental atual mundial. As sacolas plásticas, recorrentes em nosso cotidiano, são um problema para o meio ambiente grave. As embalagens constituem dos maiores poluidores do planeta, quando são descartadas de maneira não adequada, e levam 450 anos para se decomporem. É um objeto que é como uma extensão do nosso próprio corpo, que o reveste e o veste. O material-sacola foi pouco modificado no processo de criação, pois, havia essa a intenção, de não manipular muito o material, e o deixar por si só. Ele já carrega uma conformidade sobre o que é, e para que serve. Subvertendo essa convenção em torno da serventia do material, busco com essas peças problematizar o que consumimos, vestimos, e o que somos. Nos colocamos no lugar de produto quando somos *ensacolados*, nos vestindo todos os dias, projetando uma imagem.

> Por extensão, a noção de lixo no mundo ocidental está energizada por uma trama simbólica regurgitante de valores pejorativos, advogando a condição de resíduo, a mais abjeta incompatibilidade com a convivência social. (WALDMAN, 2010, p. 22).

Esses valores atribuídos ao lixo afetam o contexto da arte e, também, a moda, e se trata de duas potências para pensarmos cor, espaço e corpo. Habitualmente, não pensamos arte ou na moda como 'lixo'. É sempre o inverso, pensamos a moda como algo deslumbrante. Atribuir tal conotação de "lixo" às roupas dentro desse cenário da moda foi um desafio e inaugura um vocabulário poético, onde posso, no antagonismo, revelar questões sociais que vão além do objeto ou da linguagem.

DISCUSSÃO

As peças de vestuário foram expostas numa espécie de performance, onde no evento *Expodesfile Alfinetasso*, pelo projeto *Molde_amc*, as pessoas que participaram no papel de modelos, previamente selecionados, vestiram e "desfilaram" num estado performativo. Cada peça em comunhão com a atuação do corpo do modelo foram outros aspectos que fizeram o trabalho acontecer e ser mostrado ao público. O corpo e o gesto também fazem parte do trabalho, não apenas como um suporte passivo, convencional da moda. Não se busca um padrão de beleza. A intenção é alinhar esta produção a outras vertentes, à sobrevivência, ao modo em que agimos, questionar o que vestimos, e o que consumimos.

Nesta produção, penso o ato de vestir como um ato de colocar uma embalagem. Quando nos vestimos, estamos nos embalando. Vejo o vestuário como uma espécie de invólucro do corpo, e esse corpo como uma promoção de um produto. Essa analogia é constante nessa série *Cuidado Frágil!* que se articula com cinco peças de vestuário confeccionadas a partir de sacolas plásticas e costuradas a mão, podendo nos fazer refletir sobre como o mundo social e material que está em contínua decadência.

O primeiro trabalho da série, *Linha de Frente* (Figura 1) inaugura o começo da coleção como um estandarte do desfile, um colete verde militar personalizado com sacolas plásticas azul, cinza e amarelo, vem como um escudo em meio às atrocidades políticas atuais de 2020. Tem uma visualidade militar pelas cores e pelo próprio colete, que remete a um uniforme. O trabalho firma um território, nacional, brasileiro, se opõe às sombras que vêm compondo nosso cotidiano ambiental e político. É um colete "a prova de balas", essas que são jogadas de cima para baixo, simbolicamente derrubando

a civilidade. Por baixo, o modelo usa uma camisa tipo regata de sacola plástica. A personalização do colete com as sacolas foi trabalhada, por mim, de forma manual com costura, que considero um gesto de resistência ao material, atribuindo um valor maior conceitual.

Figura 1. Rogger Bandeira, *Linha de Frente*, da série *Cuidado, frágil!*. Modelo: Pedro Milano Fonte: autor.

Todos os trabalhos têm essa dimensão simples na apresentação, ilustrando um processo criativo menos invasivo possível, não há muita modificação no sentido da forma primária do objeto e manipulação deste material. Foram feitos alguns pontos com agulha e linha, típicos da costura manual e artesanal.

Podemos ‘costurar’ o conceito em volto do trabalho *Amoreira Branca* (Figura 2), que a partir de uma sacola plástica branca e papel de seda, problematiza questões ambientais a fio, uma vez que a amoreira branca, árvore predileta do bicho da seda, que produz a matéria prima para a indústria têxtil, é diretamente relacionada ao desmatamento desta espécie. Esses pensamentos nos conduzem a pensar esta produção artística como meio da crítica ambiental.

Figura 2. Rogger Bandeira, *Amoreira Branca*, da série *Cuidado, frágil!* Modelo: Maria Suca Fonte: autor.

Um trabalho que chega ao extremo de realizar nenhuma modificação no material reutilizado foi o *De saco cheio* (Figura 3), onde os sacos de batatas foram simplesmente sobrepostos no corpo da modelo e amarrados com o próprio laço, do têxtil plástico. O título do trabalho pode nos levar a uma indignação, ao pensar nesse ser humano que não consegue mais se expressar e que é engolido pelo cotidiano 'massacro'. Como um ato anárquico, o material rústico passa do simples ao sutil para chegar a patamares que poderíamos chamar ironicamente de elegância, pela cor, e pela presença da modelo em sua experiência que, no registro fotográfico de seu rosto, parece 'sublime'. Em alguns momentos, questionamos a possibilidade de investigar a documentação das peças vestidas enquanto produção que também constitui uma "obra".

Figura 3. Rogger Bandeira. *De saco cheio*, da série *Cuidado, frágil!* Modelo: Patrícia dos Santos
Fonte: autor.

O saco de batatas que agora cobre e reveste o corpo, o corpo como batatas, o saco como veste. O fato de não ter manipulado o material agrega mais sentido para as questões que envolvem minha produção. O corpo seminu é um protesto; a maquiagem com sua estética agrega mais uma camada ao texto do trabalho que fala sobre atos superficiais de cobrir-*embalar* o corpo – um corpo político e social. A peça pode causar uma sensação de desabafo, de protesto. Percebi este espírito ao ver as pessoas que assistiram à passarela enquanto a modelo entrava em cena.

Foi aproveitada a configuração do material, como na *Regata* (Figura 4), feita com sacolas plásticas e plástico bolha, onde o molde é o próprio material. Algumas dessas peças como esta, foram combinadas com peças de vestuário casual, como o jeans para completar o “look” e que foi um meio para aproximar essa matéria que não é própria da moda a *looks* convencionais, tão cotidianos quanto às sacolas.

Figura 4. *Regata*, da série *Cuidado, frágil!* Modelo: Evelin Lima Fonte: autor.

Foi alinhavada, nas laterais da peça, uma “bainha” típica de costuras industriais, criando uma analogia com o que é produzido de forma artesanal versus a industrial. Essa diferença entre modos de fabricar as peças evoca questões de sua valoração social que, de certo modo interfere em nossa vida pessoal e pública.

Em cascata (Figura 5) é uma produção que pretende indicar o processo constante de produção industrial em massa, e de produtos poluentes procedentes. Isso é recorrente e processado de forma desacerbada e sem controle. Sutilmente, tento abrigar essa crítica ao consumo e à produção de grandes massas de feitura.

Figura 5. *Em cascata*, da série *Cuidado, frágil!* Modelo: Gabriela Costa Fonte: do autor.

O saco plástico preto, representando um luto, em contrapartida as cores nacionais, as sacolas dispostas em forma de cascata revelam um processo constante e contínuo e uma figuração aos processos industriais.

Também foi apresentada a performance *Macaquinhos* com a artista Jéssica Porciúncula, que trabalha com questões de território, política e corpo em sua poética. Juntos vestimos duas peças de malha, dois macacões em que a toca é frontal, inibindo os sentidos vindos de nossas faces (Figura 6). Encontramo-nos num determinado ponto de encontro num percurso num corredor, e nos fundimos pelas mangas laterais desse vestuário. Ficamos por alguns momentos assim e, aos poucos, fomos nos desligando. Os corpos embalados e inibidos de alguns sentidos buscam outros meios, como tato, para a percepção espacial e do corpo do outro.

Figura 6. Performance *Macaquinhos*, na *Expodesfile Anfinetasso*, 2020. Fonte: do autor

O envoltório dos corpos, a perda dos sentidos, o corpo como produto, o afeto que se perdeu Os primatas, com seus hábitos, viviam de forma simples e sustentável em grupo, atribuído de afeto e coletividade. Tudo isso hoje se mostra ao contrário, ainda mais em um cenário de calamidade pública da pandemia de 2020 que estamos passando, confinados, com pouco afeto e quase nenhum amparo.

CONSIDERAÇÕES

Partindo da *Expodesfile Alfinetasso* como o dispositivo de mostra da produção das peças de vestuário, a performance dos artistas/modelos, assim como o som e toda a pré-produção de maquiagem (Figura 7) fizeram parte do processo de criação. Estes aspectos fizeram possível toda a produção técnica e experimental desse novo “desfile” de moda em que me propus a dialogar com questões globais do meio ambiente e do âmbito político atual brasileiro.

Figura 7. Produção da *Expodesfile Anfinetasso*, 2020. Fonte: do autor

Quebrar paradigmas da moda e trabalhar com esses materiais de segunda mão para realizar uma proposta com referência cultural na moda foi um desafio. Quando se pensa em moda, se pensa em tendência, em um corpo estereotipado e numa visualidade instigante. Não ter manipulado as sacolas e sacos atribuem um sentido maior para o olhar de quem vê, pois estes materiais reutilizados, em muitos casos, não estão totalmente fora da sua visualidade usual cotidiana, só estão mais próximos ao corpo, se moldando a ele.

REFERÊNCIAS

WALDMAN, Maurício. **Lixo:** Cenários e Desafios. SP: Cortez, 2010.

CARERI, F.C. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2010.

GUATTARI, F. **As três ecologias.** São Paulo: Papirus, 1990.

A REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL POR UMA POÉTICA DO ENCONTRO

WAGNER FERREIRA PREVITALI

UFPEL / wagnerfprevitali@gmail.com

ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS

UFPEL / rosangelafachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta algumas questões propostas no projeto de pesquisa - atualmente, nomeado *Entre corpos e paisagens: a realização audiovisual por uma poética dos encontros* - a ser desenvolvido no PPG Mestrado em Artes Visuais da UFPel, que visa problematizar minha atuação como realizador audiovisual. A partir da ideia da relação entre corpos e afectos, conforme pensada por Gilles Deleuze a partir de Espinosa (DELEUZE, 2002), busco compreender uma prática de realização audiovisual por uma poética dos encontros.

A produção de uma imagem audiovisual envolve encontros diversos entre corpos, tanto de sujeitos humanos como outros corpos que podem vir a constituir uma imagem. Corpos e paisagens se colocam em frente (ou atrás) da câmera, que recolhe e enquadra uma parte do mundo. “A câmera sofre o mundo” (MIGLIORIN, 2015, p. 35), é afetada pelo real que ela filma.

Os trabalhos audiovisuais quando finalizados passaram por diversos processos que integram o resultado final. Aqueles que constituem uma obra, envolvidos em sua realização, podem modificá-la e por ela serem modificados, a realização audiovisual de certo modo catalisa esses encontros. É pelos encontros e relações mediados pelo processo que os corpos afetam e são afetados, conforme as potências de cada um, mobilizados pelas noções comuns, territórios em comum, ao fazer um filme.

Proponho por meio da realização audiovisual habitar um território, pautado num fazer ético (DELEUZE, 2002), para que os encontros sejam bons junto às multiplicidades de corpos que compõem o fazer audiovisual. Encontros bons no sentido que Espinosa trabalha (DELEUZE, 2002, p. 29), para que os corpos que se encontram se componham, se tornem mais potentes, se mantenham em movimento. Nesse sentido, gostaria aqui de entender uma ideia em audiovisual como “uma ideia em cinema”, na acepção de Deleuze, que “é desse tipo tão logo se ache empenhada num processo cinematográfico” (DELEUZE, 1999, p. 8), pensando-as, então, embrenhadas em feituras audiovisuais.

O território pensado para a realização do projeto é formado por paisagens urbanas, contextualizadas em diferentes espaços e tempos. A pesquisa e a criação das produções audiovisuais nela proposta são desdobramentos de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida no projeto Memória LGBT em Bagé pela UNIPAMPA, com a investigação

e registro em entrevistas de memórias e vivências de pessoas LGBTs na cidade[1]. Por meio da realização audiovisual buscarei conhecer e apresentar essas histórias que atravessam e "fazem a cidade" (AGIER, 2015). Filmar a cidade permite "conhecer seus mistérios" (COMOLLI, 2008, p.179). Pautado também por uma perspectiva queer, busco o estranhamento (LOURO, 2018) sobre o que é dito ser essa cidade e evidenciar esses corpos LGBTs que também a constroem. Meu foco recai sobre minhas produções audiovisuais, já feitas e por fazer, e sobre os encontros gerados nestes processos.

Filmar é dar ao que é filmado uma existência, "certa intensidade de ser", diz Comolli, "realizar o gesto criador". (COMOLLI, 2012, p. 560 apud MIGLIORIN, 2015, p. 27). Penso que através dessa realização se poderá evidenciar a existência de pessoas e suas histórias em Bagé que podem ficar renegados de um conhecimento e pertencimento na cidade. Diversos corpos constituem as imagens, e a mim interessa dar um olhar sobre esses encontros. O cinema ao filmar o mundo "o altera" (COMOLLI, 2008, p. 179) o cria e o desloca em sua representação.

DISCUSSÃO

Todo corpo que vive, que passa pela vida, passa por processos que o transformam. Ingressei na faculdade de Cinema e Audiovisual na UFPel em 2015, por onde tive meu contato com a prática em cinema, foi lá, a partir da produção do curta-metragem Bicha Camelô (2017), que começaram a surgir os questionamentos para esse projeto. O filme em questão apresenta momentos ficcionais e documentais, esses sendo relatos de jovens LGBTs falando sobre seus processos de compreensão e formação de si. Os espaços que esses personagens habitavam era a cidade de Pelotas. O protagonista da narrativa, este uma construção ficcional, era um trabalhador do camelódromo da cidade, que encontrava esses outros sujeitos no seu dia-a-dia. Em uma sequência de sonho vemos a vontade de viver a cidade assumindo um corpo outro, no filme representado como drag queen.

Tanto o roteiro quanto a realização foram modificados por aqueles que participavam do projeto. A equipe como um todo foi somando forças, formada tanto por estudantes de cinema, quanto pessoas de diferentes cursos presentes no Centro de Artes da UFPel. Os encontros acontecem enquanto se vive, e os encontros que compõem um filme se dão para além das instituições que o formam, como a universidade, e se expandem pelas relações estabelecidas fora da sala de aula, em bares, em festas, em casas, em espaços públicos.

Recupero de *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2017), de Denilson Lopes, uma pergunta que me instiga: "Seria possível pensar um filme como criador de encontros e relações?" (LOPES, p. 119) e a amplio para pensar as realizações audiovisuais. Procuro pensar os filmes por seus encontros, aqueles que acontecem quando os vejo e quando os realizo, "se a obra cria sensações, ela poderia produzir encontros e relações singulares?" (LOPES, 2017, p.119) penso a realização audiovisual por meio destas "outras possibilidades" de encontros.

Volto a Deleuze e Guattari (2007), que dizem que a obra de arte é um bloco de "perceptos

[1] Site com resultados da pesquisa disponível em: https://www.memorialgbtbage.com/

e afectos" (DELEUZE; GUATTARI, 2007). E penso o cinema e, então, o audiovisual, a partir de Deleuze, como um bloco de "movimento-duração" (DELEUZE, 1999), que se estende em relações rizomáticas, vindos desses diversos encontros a serem mapeados. E Também trago o pensamento de Comolli (2008) sobre documentário para as práticas aqui pensadas. Para o autor, a criação do documentário envolve estar "sob o risco do real" (ibid. 47), tendo muito a ver com experimentação, corpo e afetos. Pela necessidade desta prática, que envolve o encontro com o outro, o projeto visa entender e se realizar sempre re-pensando a cada momento, "implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria" (REY, 2002, p. 1), pelas necessidades do caminho que o artista-pesquisador cria.

A pesquisa se desenvolverá cartográfica, assumindo "um exercício ativo de operação sobre o mundo" (COSTA, 2014, p.2), pelas escolhas poéticas através da prática audiovisual a realização envolve uma ação direta sobre o que é pesquisado. Como na cartografia (ibid, p. 2), é na "força dos encontros" que vai se habitar o "território de pesquisa".

Nesse sentido, entendo que realizar um filme também é uma cartografia, pois na obra ficam marcas, "cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância" (ROLNIK, 1993, p. 2), frutos dos encontros, conforme orientados pelo corpo que busca se encontrar. Assim, a partir de alguns princípios sobre essa prática, o encontros seguirão orientados buscando uma ética, como entendida por Espinosa (DELEUZE, 2002).

É junto e através da criação audiovisual que essa pesquisa se desenvolverá, a obra audiovisual é uma noção comum entre os corpos, para perceber esses encontros. Uma "noção comum" se dá entre corpos que "[...] compõem as suas respectivas relações segundo leis e se afetam de acordo com esta conveniência ou composição intrínsecas." (DELEUZE, 2002, p. 51-52). Na realização audiovisual que busco praticar, «somos arrastados pelo encontro com o outro [...]» sendo que "não há como sair ileso" (COMOLLI, 2008, p.34) ao final deste caminho.

Entendo que deve-se filmar "o corpo e o pensamento do outro (filmado) para transformá-los e nos transformar" (COMOLLI, 2008, p. 34). Não é estranho pensar que o audiovisual também cria um mundo e através desses processos tentar-se-á criar um outro mundo na cidade de Bagé. Em práticas de criações atentas às diversidades e à interseccionalidades há "o impulso e a necessidade de constituir, para si e para os seus, um mundo" (RAMALHO, 2018, p.3). Um mundo de existências que podem ser dissidentes e não consideradas, mas que existem e que o audiovisual pode dar a ver.

CONSIDERAÇÕES

Ao atentar às práticas de criação noto o que acredito serem escolhas que se repetem numa prática que devém poética. Penso e busco por práticas não individualizantes, que sejam rizomáticas e coletivas, que se formem pela potência que vem das relações entre os corpos. O encontro altera a força de existir e a potência de criar, podendo devir-sensível "ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é)" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 229). É pela potência dos encontros que surge a potência para algumas obras.

Optei, então, pela produção audiovisual a partir de certos corpos e espaços, escolho adotar o pensamento queer para explorar junto às "multidões" (PRECIADO, 2011) de corpos, e a partir de um espaço e de uma proximidade local, Bagé - RS, que também é minha cidade natal. "O natal está fora" nos diria Deleuze e Guattari (2012, p.143) e essa busca pela relação com a cidade também comporá com as investigações.

Como no ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 2012), faço esse primeiro movimento sobre o caos, para buscar habitar esse território. Buscar-se-á integrar uma "comunidade de cinema" (MIGLIORIN, 2015, p. 9) a partir das relações que constituírem as obras audiovisuais, situação em que nos colocamos "transformando-a e sendo transformados". Pela compreensão da cartografia é necessário para o pesquisador que a compõem, "estar atento aos encontros" (COSTA, 2014), constantemente revisando a prática e a sua feitura. Ainda ao longo da realização buscarei fazer uso de outras práticas de criação, por meio de expressões escritas e fotográficas, para ir aos poucos dando ordem ao caos.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. **Do direito à cidade ao fazer-cidade**. O antropólogo, a margem e o centro. Mana, v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Ed. UFMG, 2008.

COSTA, Luciano Bedin da. **Cartografia**: uma outra forma de pesquisar. Revista digital do LAV. Santa Maria, UFSM. Vol. 7, n. 2 (maio./ago. 2014), p. 65-76, 2014. Disponível em: < https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999.

_____. **Spinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____;GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Editora 34, 2007.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol 4. Editora 34, 2012.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos** . Hucitec, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Autêntica, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Azougue Editorial, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2005.

PRECIADO, Beatriz. **Multidões queer**: notas para uma política dos" anormais". Revista Estudos Feministas, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

RAMALHO, Fabio. **Para habitar um mundo de imagens e sons**: práticas minoritárias no audiovisual. Imagofagia, n. 17, p. 499-521, 2018.

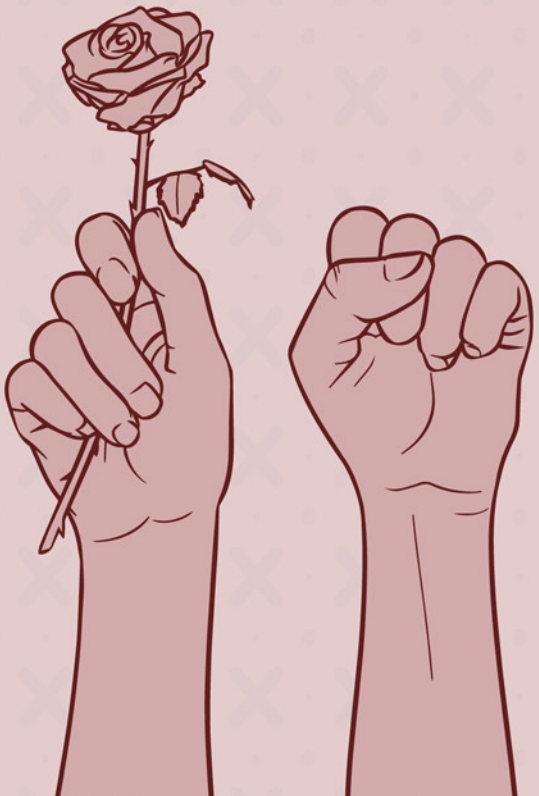
REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, p. 123-40, 2002.

GT

5

NARRATIVAS CONTRA-COLONIAIS E CAMINHOS PLURIVERSAIS NA ARTE: DISCURSOS E RUPTURAS.

Este campo é composto por pesquisas que tratam dos desdobramentos da representação não hegemônica da cultura popular no meio da arte, do levante contra-colonial de produções e artistas no campo das artes, de representações pluriversais e representatividade. Contempla também estudos em torno de práticas e saberes não hegemônicos, territorialidades e cultura nas artes.



GT 5 - Narrativas contra-coloniais e caminhos pluriversais na arte: discursos e rupturas.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
“ALÉM DA MATERIALIDADE”: A CRIAÇÃO DE COLAGENS DIGITAIS COMO FORMA DE APROXIMAÇÃO COM O SAGRADO	GABRIELA PECANTET SIQUEIRA; LOUISE PRADO ALFONSO	Artigo Completo	**269-280**
O DELÍRIO DE OPULÊNCIA PERPETUADO: VISUALIDADES COLONIAIS INCORPORADAS NAS NARRATIVAS DO URBANO	GUILHERME SUSIN SIRTOLI; ARIADNE SILVEIRA TERRA; CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO	Resumo Expandido	**281-286**
TRANSFAKE, TRANSREPRESENTAÇÃO E TRANSREPRESENTATIVIDADE: CORPES DISSIDENTES NA TEATRA POR SI MESMES	HÊNRICA DA SILVA FERREIRA; MOIRA BEATRIZ ALBORNOZ STEIN	Resumo Expandido	**287-290**
QUADRINHOS BRASILEIROS NA EDUCAÇÃO E OS EMPECILHOS NO DESLOCAMENTO EPISTÊMICO CONTRA O DISCURSO UNIVERSAL	KARINA CONSTANTINO BRISOLLA; WALKER DOUGLAS PINCERATI	Artigo Completo	**291-300**
ARTE, HISTÓRIA DA ARTE E MUSEU: A FALÁCIA MODERNA DA UNIVERSALIDADE E A DESCONSTRUÇÃO DA NEUTRALIDADE DO SUJEITO EPISTÊMICO.	MARIANA ESTELLITA LINS SILVA	Artigo Completo	**301-310**
EMANCIPAÇÃO SENSÍVEL: O ENSINO DE ARTES VISUAIS NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL	MARÍLIA CLÁUDIA FAVRETO SINÃNI	Artigo Completo	**311-320**
CULTURA AFRO-BRASILEIRA: UMA POÉTICA DE APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DA VISUALIDADE	THAIS OLIVEIRA DA ROSA; ROSA MARIA BANCA CEDILHO	Resumo Expandido	**321-325**

"ALÉM DA MATERIALIDADE": A CRIAÇÃO DE COLAGENS DIGITAIS COMO FORMA DE APROXIMAÇÃO COM O SAGRADO

"ALÉM DA MATERIALIDADE": LA CREACIÓN DE COLLAGES DIGITALES COMO FORMA DE APROXIMACIÓN CON LO SAGRADO

GABRIELA PECANTET SIQUEIRA[1]

UFPel/ email: gabrielapecantet@gmail.com

LOUISE PRADO ALFONSO[2]

UFPel/ e-mail: louiseturismo@yahoo.com.br

RESUMO: O trabalho apresentará o processo de criação de representações de Orixás de religiões de matrizes africanas, particularmente do Batuque, que possui forte expressão no Rio Grande do Sul, através de colagens digitais para a exposição digital "Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas". A exposição foi desenvolvida pelo projeto de pesquisa "Margens: Grupos em processos de exclusão e suas formas de habitar Pelotas" e demais projetos de extensão a ele vinculados, em parceria com a Bibliotheca Pública Pelotense e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (Fapergs). A colagem foi utilizada como recurso visual de representação e de aproximação com o público visitante. Os resultados obtidos foram a possibilidade de imersão, durante o processo criativo, nos significados e sentidos atribuídos pelo Batuque aos Orixás e a partilha através das colagens digitais no site da exposição, no módulo "Além da Materialidade".

PALAVRAS-CHAVE: Colagens digitais. Orixás. Dia do patrimônio. Batuque.

RESUMEN: El trabajo presentará el proceso de creación de representaciones de Orixás de religiones de matrices africanas, en particular el Batuque, que tiene una fuerte expresión en Rio Grande do Sul, a través de collages digitales para la exposición digital "Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas". La exposición fue desarrollada por el proyecto de investigación "Margens: Grupos em processos de exclusão e suas formas de habitar Pelotas" y otros proyectos de extensión vinculados a él, con apoyo de la Bibliotheca Pública Pelotense y de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (Fapergs). La collage se utilizó como recurso visual de representación y aproximación con el público visitante. Los resultados obtenidos fueron la posibilidad de sumergirse, durante el proceso creativo, en los significados y sentidos atribuidos por Batuque a los Orixás y compartir a través

[1] Mestranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Graduanda em Antropologia e Bacharela em Direito (2015) pela UFPel. Bolsista pelo PIBIC - CNPQ.

[2] Doutora em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Coordenadora do projeto de pesquisa Margens: Grupos em processos de exclusão e suas formas de habitar Pelotas.

de collages digitales en el site de la exposición, en el módulo “Além da Materialidade”.

***PALABRAS CLAVE**:* Collages digitales. Orixás. Día del Patrimonio. Batuque.

INTRODUÇÃO

> (...) Senhor de todo ganho/ Pelas ruas, pelas feiras/ Está sempre a brincar/ Gosta de comida quente/ Pimenta e aguardente/ Um banquete a ofertar (...) Ele é quem tudo sabe/ Entre maldade e bondade/ Ele te dá o seu lugar (...). Rosa Amarela. Exú Bará.

As referências aos/às Orixás, caboclos/as e pretos/as velhos/as podem ser percebidas em várias músicas interpretadas por artistas brasileiros/as. A cantora Maria Bethânia, por exemplo, interpreta músicas como *Iemanjá Rainha do Mar*, *Canto de Oxum*, *Dona do Raio: O Vento*, Água de Cachoeira, entre outras. O presente estudo inicia com trecho da música *Exú Bará* da Rosa Amarela (2019) como forma de fazer uma introdução ao universo das religiões de matrizes africanas, para então apresentar como se desenvolveu a elaboração de algumas colagens digitais representando Orixás do Batuque gaúcho - Bará, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá - na exposição digital *Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas*, mais especificamente no módulo “Além da Materialidade”, que foi fruto do projeto de extensão “Terra de Santo: patrimonialização de terreiro em Pelotas”.

Inicialmente, cabe falar que o Batuque é uma religião afro-brasileira originada no Rio Grande do Sul por volta do século XIX. Apesar de não haver registros ou datas certas das primeiras casas de Terreiro, provavelmente surgiu nas cidades de Rio Grande ou Pelotas, locais de intensa entrada de mão de obra africana escravizada. A matriz cultural *iorubá* foi a que mais exerceu influência na formação de religiões de matrizes africanas no estado. Porém, outros subgrupos, denominados nações, se formaram. Cada nação se difere da outra a partir de aspectos relacionados a suas ritualísticas, mas, todas elas cultuam doze orixás, a saber: Bará, Ogum, Iansã ou Oiá, Xangô, Obá, Odé, Otim, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá (CANDATEN, 2019).

O projeto de extensão “Terra de Santo: patrimonialização de terreiro em Pelotas” surge e inicia suas atividades em 2015, a partir de uma demanda da Comunidade Beneficente Tradicional de Terreira Caboclo Rompe Mato, Ilê Axé Xangô e Oxalá (CBTT), instituição de religião afro-brasileira de Pelotas. A princípio o objetivo do projeto era elaborar um dossiê de patrimonialização desse Terreiro, bem como entender seu universo, a história de sua formação e histórias das pessoas ligadas a ele. Além disso, também de compreender quais as redes de relações que se constituem a partir da atuação da CBTT na cidade de Pelotas e região, bem como realizar ações de visibilização das demandas dessas comunidades. Com a finalização do dossiê e por sugestão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o projeto se voltou para a realização de um mapeamento dos Terreiros da cidade, para a compreensão das suas formas no habitar e construir Pelotas.

Contudo, a pandemia causada pela Covid-19, no ano de 2020, provocou mudanças nas dinâmicas de funcionamento da pesquisa acadêmica e das ações de extensão. Para manter o distanciamento social, conforme recomendado pela Organização Mundial

de Saúde (OMS)[3], a migração ao ambiente virtual foi a principal solução adotada. O projeto de extensão "Terra de Santo", assim como o de pesquisa o qual está vinculado - "Margens: Grupos em processos de exclusão e suas formas de habitar Pelotas"[4] - passaram a realizar suas reuniões semanais de forma virtual e a atuar de forma remota. A exposição que o grupo "Margens" elabora desde 2017 para o "Dia do Patrimônio", evento organizado pela Prefeitura Municipal de Pelotas por intermédio de sua Secretaria Municipal de Cultura, foi apresentada pela primeira vez na versão digital.

As comemorações do "Dia do patrimônio" acontecem desde 2013 na cidade com a proposta de valorizar os seus patrimônios, ressaltando o conceito patrimonial sob uma perspectiva de política pública cultural. As ações geralmente desenvolvidas são atividades educativas e culturais, em espaços públicos, ao ar livre, prédios históricos públicos e privados (IPHAN, 2016a). Em 2016, em sua 4ª edição, o evento recebeu o prêmio Rodrigo Melo de Franco Andrade, que é promovido pelo IPHAN, na categoria de "Iniciativas de excelência em promoção e gestão compartilhada do patrimônio" (IPHAN, 2016b)[5]. A participação do projeto no evento, desde 2013, tem como objetivo trazer narrativas contra-hegemônicas de grupos historicamente invisibilizados nas narrativas oficiais, de forma a questionar a seleção de bens patrimonializados na cidade.

No dia 18 de agosto de 2020, o grupo "Margens" apresentou a exposição digital *Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas*, onde utilizou diferentes formas de expressão - através de narrativas, produção de vídeos, criação de colagens digitais, cartografias, apresentação de poemas, entre outras formas de representação artística - para construir um espaço em que as pessoas conhecessem uma cidade para além dos discursos ditos oficiais. Desse modo, explorando recursos visuais e sonoros, procurou aproximar o público acadêmico e extra-acadêmico a conteúdos e narrativas de grupos e comunidades que compõem a cidade, como o povo de Santo das Casas de religiões de matrizes africanas.

O módulo intitulado "Além da Materialidade" da exposição trouxe mapas interativos de caminhos realizados por 19 (dezenove) Terreiros da cidade, relatos de como o povo de Santo tem se relacionado com o sagrado durante o período de pandemia, músicas onde artistas homenageiam as religiões de matrizes africanas (reverenciando Orixás e entidades em suas letras) e colagens digitais de Orixás[6].

DISCUSSÃO

A cidade de Pelotas e Rio Grande, no Rio Grande do Sul, foram construídas em um contexto sócio histórico colonial, e por muito tempo prevaleceu nas universidades locais o entendimento de que o conhecimento racional e científico era exclusivamente o verdadeiro. Portanto, as práticas e os saberes tradicionais de outros povos que não aqueles que se encontravam no espaço europeu não eram contados. Contudo,

[3] Segundo Folha Informativa COVID-19 da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS).

[4] O projeto de pesquisa Margens integra o Grupo de Estudos Etnográficos Urbanos - GEEUR, do Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFPel.

[5] Conforme publicado no site do IPHAN e mais detalhadamente na Revista da 29ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade.

[6] Respectivamente nas sub abas "Pelos Trajetos", "Sobre o Sagrado" e "Entre as Artes" na aba "Além da Materialidade" no site do evento "Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas".

atualmente surgem novas formas de se produzir e divulgar o conhecimento que contempla um diálogo epistêmico, que respeita as verdades e as ciências de cada povo e cultura (SILVA; SERRARIA, 2019).

Nesse contexto, o projeto de extensão "Terra de Santo", fruto do projeto de pesquisa "Margens", realiza pesquisa com o objetivo de estimular, a partir de reflexões sobre o conceito de margens, cidades, direito à cidade e cartografia, olhares de diferentes grupos e comunidades da cidade de Pelotas. Além disso, busca identificar estratégias de legitimação identitária destes e incentivar discussões sobre a construção da cidade em seus cotidianos e a apropriação de elementos do passado e seu uso no presente. Desse modo, trabalha com debates e considerações teóricas, etnografias coletivas, observações e ações participativas de forma multidisciplinar e conjunta com os grupos trabalhados.

As religiões de matrizes africanas construíram formas de lutar e preservar sua cultura, resistindo ao sistema imposto pela sociedade ocidental (AVILA, 2011). Nas palavras de Gisa d'Oxalá (2016 *apud* FREITAS, 2019) "a religião de matriz africana sempre se apresentou na forma de resistência, desde a escravidão até os dias atuais". A criação do módulo "Além da Materialidade" na exposição procurou apresentar conteúdos que permitissem a compreensão dos movimentos, maneiras de fazer cidade e formas de resistir do povo de Santo. Em Pelotas muitos lugares são considerados patrimônios culturais oficiais e, para cada grupo que os ocupa e habita, possuem acepções diferentes, ou seja, são importantes por motivos que a perspectiva histórica ocidentalizada e tradicionalmente conservadora não considera. Para as Casas de religiões de matrizes africanas (Terreiros, Terreiras, Ilês, Templos, Centros), certos patrimônios, como o Mercado Público Central, são considerados sagrados, pois é através dos patrimônios da cidade que as/os Orixás contam suas histórias.[7]

De acordo com Freitas (2019):

> A ancestralidade de **um povo negro territorializando um espaço que reivindica como também seu** e, através de passeios mostra sua inserção, com ritos de Matriz Africana, percorrendo locais simbólicos dentro de espaços urbanos. Assim, **trazendo consigo sua religiosidade diante outras dominantes**, mostrando que ao caminhar (passear) pelo mercado, praia, Igreja, cruzeiros, matas, cachoeiras fazem parte da oferta espiritual (...). (FREITAS, 2019, p.4, grifos nossos).

Dessa forma, a produção dos materiais para a aba "Além da Materialidade", no site da exposição, contou com a técnica da colagem como forma de representar e apresentar o sagrado do povo de matriz africana. As colagens produzidas foram expostas juntamente com trechos de músicas em homenagem aos/às Orixás, mas sem identificação expressa a qual Orixá se referia, pois o objetivo era que o povo de Santo os/as identificasse intuitivamente. Porém, como vivemos em uma sociedade estruturalmente racista e aqui cabe destacar um racismo religioso, nas palavras de Sidnei Nogueira, que tenta "eliminar crenças, apagar memórias e silenciar origens" (2020 *apud* ARAÚJO, 2020) o conhecimento da cultura africana, ainda que constituinte da cultura gaúcha, não é conhecida por todos/as, assim, para o público que não conseguisse fazer essa

[7] Conforme introdução da aba "Além da Materialidade" no site do evento "Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas".

associação com os/as Orixás apresentados/as a ideia foi de instigar o interesse em conhecer a religião.

Assim, foi utilizada para representar Orixás do Batuque técnica própria das artes visuais, a colagem, que consiste na utilização de recortes, fragmentos ou pedaços de figuras, papéis, entre outros materiais, para composição de uma imagem, que pode ser feita tanto de forma digital como manual (IWASSO, 2010). Optou-se pela colagem digital, tendo como base fotos de banco de imagens de domínio público e do uso programa *PhotoScape*[8]. Além disso, fez-se necessária a realização de pesquisas bibliográficas sobre a temática e a consideração das contribuições de uma interlocutora - pesquisadora acadêmica na área e integrante da religião - que foi de suma importância.

A possibilidade de criar colagens para esse módulo não se restringiu a uma forma de contribuir com a elaboração coletiva da exposição digital, mas também como uma oportunidade de apreender, através dos processos de criações, os sentidos atribuídos ao sagrado pelos/as batuqueiros/as. Conforme Ricardo Campos e Peter Anton Zoettl (2012) muitas/os antropólogas/os encontram na experiência estética e na submersão sensorial, que diferentes processos artísticos proporcionam, novas formas contra-hegemônicas de questionar os mecanismos de produção de conhecimento sobre o mundo que nos rodeia.

No mesmo sentido, para Roberto Cardoso de Oliveira (2000), o trabalho do/a antropólogo/a seria, em última instância, a construção do conhecimento partilhado através do olhar, ouvir e escrever o fenômeno observável. Para ele, o relato antropológico deve consistir na descrição densa de uma determinada interpretação da realidade, mas que antes disso depende de uma observação atenta e sensível, o que igualmente se fez necessário durante as criações das colagens para a exposição.

A seguir seguem as colagens digitais representando os/as Orixás Bará, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá, com as respectivas descrições de como foram desenvolvidas. Importa ressaltar que cada Orixá possui sua própria personalidade, subjetividades e estão ligados a diferentes cores, símbolos e objetos. Nesse sentido, a arte de elaborar uma colagem carregou um potencial de imersão nos significados atribuídos a cada um destes elementos - pois antes de fazer foi necessário buscar compreender.

[8] *PhotoScape* é um software de edição de imagem desenvolvido por Mooii, lançado em 2008.

Figura 1. Colagem digital para o Orixá Bará. Produzida pela autora Gabriela Pecantet Siqueira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/entre-as-artes/>.

O primeiro Orixá a ser tratado aqui será o Bará, já que é o primeiro a ser saudado em várias nações e por ser o primeiro na ordem de escala dos/as Orixás no Batuque, o primeiro a receber as Obrigações e o Toque (FREITAS, 2019, p. 65 e 69; AVILA, 2018). Portanto, nada começa sem que seja saudado primeiro. O Orixá Bará é considerado portador da chave de tudo, podendo trancar e destrancar caminhos. Além disso, Bará é o mensageiro, pois faz a ligação entre o plano espiritual e o plano material (SPERONI, 2018).

Segundo informou a interlocutora, o Orixá Bará é associado a elementos como o ferro, as moedas, o fogo, os caminhos, as estradas e as encruzilhadas, também à figura do cachorro. A sua cor é vermelha. Assim, para compor a colagem foi utilizada como forma de representar a ligação da qual é responsável - entre os mundos material e espiritual - a imagem do arco de uma porta no horizonte. A foto do espaço em tonalidade avermelhada, sua cor, com várias chaves espalhadas no plano de fundo. No centro um caminho, com alguns montes de moedas próximas às suas bordas, que segue até o encontro com o marco da porta.

Figura 2. Colagem digital para o Orixá Xapanã. Produzida pela autora Gabriela Pecantet Siqueira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/entre-as-artes/>.

O Orixá Xapanã é regente da doença, das pestes, das moléstias contagiosas, mas também da cura (SPERONI, 2018). Cobre o seu rosto com palha, porque é proibido de mostrar o seu rosto para os humanos, devido à deformação causada por uma doença de pele (AVILA, 2018; SPERONI, 2018).

De acordo com a interlocutora, o Orixá Xapanã é relacionado a elementos como a palha, a figura do cachorro, as pérolas, a pipoca, o azeite de oliva, a mata, a terra. As suas cores são rosa e preto, ou vermelho ou lilás. Além disso, mencionou que a figura de um cachorro é fortemente ligada ao Orixá, inclusive, de forma mais intensa que em relação ao Orixá Bará.

Portanto, a imagem de um cachorro preto foi usada de forma centralizada na colagem. A mata em que ele está sentado tem tonalidade que lembra a cor de palha. Ao fundo, o recorte de em faixa de mata se sobrepõe a outra de terra. A lua cheia no céu ganha tons de rosa.

Figura 3. Colagem digital para a Orixá Oxum. Produzida pela autora Gabriela Pecantet Siqueira.

Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/entre-as-artes/>.

A Orixá Oxum é a mãe da água doce, dona das cachoeiras e do ouro. Oxum assume diferentes características, como o próprio rio no seu percurso. Ela está relacionada à beleza, à meiguice e à sensualidade, também à fecundidade e à gestação. Nesse sentido, como Oxum é a rainha das águas rege a gestação do bebê em bolsa de água na barriga da mãe (SPERONI, 2018).

Conforme informou a interlocutora, a Orixá está ligada à água doce, à cachoeira, ao gato e ao cisne, à canjica amarela, ao ouro, ao mel e ao quindim. Sua cor é a amarela. Para compor a colagem, as primeiras figuras escolhidas foram a cachoeira e os cisnes. Novamente, uma foto do espaço foi utilizada como plano de fundo, porém, dessa vez, foi escolhida uma imagem com estrelas de brilho dourado. Também foram utilizadas várias folhagens douradas nos cantos inferiores (direita e esquerda) e no centro da colagem, já que a Orixá é associada ao ouro.

Figura 4. Colagem digital para a Orixá Iemanjá. Produzida pela autora Gabriela Pecantet Siqueira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/entre-as-artes/>.

A Orixá Iemanjá é considerada a mãe da maioria dos Orixás, dona dos mares, protetora dos pescadores e marinheiros, responsável por gerar os movimentos das águas, senhora dos lares e protetora da família. Assim como a Orixá Oxum, Iemanjá está relacionada à função da maternidade, porém existe uma diferença nos sentidos atribuídos: enquanto Oxum é a mãe no período da fecundação, gestação e criação do bebê, ou seja, associada à fase inicial da vida da criança, Iemanjá é mãe daí por diante, representando a maternidade na função educadora, é a mãe do jovem e do adulto (SPERONI, 2018).

Segundo a interlocutora, Iemanjá é a Orixá do mar e está associada às conchas, às pérolas, aos peixes, ao equilíbrio, ao amor e ao mel, sendo considerada como a grande mãe. Sua cor é o azul celeste. Desse modo, a colagem traz sete tipos de conchas ao fundo, sobrepostas no horizonte formado entre o mar e o céu. Foi utilizada uma imagem de um céu estrelado sobreposto a um tecido azul escuro. Além disso, uma lua minguante foi colocada no canto superior direito (ideia proposta pela interlocutora). Por fim, um barco branco, cheio de flores brancas flutua no centro da imagem.

Figura 5. Colagem digital para o Orixá Oxalá. Produzida pela autora Gabriela Pecantet Siqueira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/entre-as-artes/>.

O Orixá Oxalá é o representante da paz, da união e da fraternidade entre os povos da Terra e do cosmo. A cor associada a ele é a branca, simbolizando a paz. A depender da nação, Oxalá também pode estar associado à morte, por ser considerado responsável por determinar o fim da vida - momento de desligamento espiritual do material (SPERONI, 2018). Também é considerado o pai de todos os Orixás (AVILA, 2018, p.78), tendo a responsabilidade pelo equilíbrio das coisas.

De acordo com a interlocutora, Oxalá é ligado à cor branca, ao pano branco, ao pombo, ao horizonte, ao mel, à canjica branca, à cocada, à concha e ao opaxorô. É considerado o grande pai. Para elaborar a colagem, foi utilizado como fundo um pano branco, nuvens recortadas na parte inferior da imagem e o círculo em azul no centro, para trazer uma ideia de paz, calma e equilíbrio, elementos associados ao Orixá. A pomba foi colocada no centro da composição com intuito de reforçar esses significados.

CONSIDERAÇÕES

A utilização de mapas, músicas e colagens digitais, que tratam das trajetórias e significados do sagrado para o Batuque, na exposição digital “Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas” se mostrou importante no que tange a visibilidade e representação. Ao produzir conhecimento junto à comunidade

local, se construiu um diálogo considerando as perspectivas de quem faz o espaço urbano, ampliando os olhares para além de uma visão ocidentalizada ou europeia dos patrimônios culturais da cidade.

Entender a cidade a partir das narrativas, sentidos e valores atribuídos pelos próprios grupos de religião que a fazem em seus cotidianos, utilizando variadas formas de expressão, possibilitou a compreensão de suas movimentações, ressignificações e caminhos, que são fundamentais para a (re)construção das referências culturais da cidade de Pelotas. Principalmente, por existirem muitos conflitos na aceitação dos usos dos espaços urbanos nas ritualizações por religiões de matrizes africanas.

A experimentação artística da realização de colagens digitais dos/as Orixás, permitiu, da mesma forma que etnografia enquanto método, a vivência liminar e a assimilação de novas percepções. Afinal, o fazer etnográfico consiste na capacidade de absorver e ser também absorvido pelo/a outro/a, em deixar ser afetado/a. Já a partilha final na exposição das colagens possibilitou uma assimilação e ressignificação do público sob diferentes pontos de vista, seja pelos que vivenciam a religião, seja convidando aqueles que não a conhecem a conhecê-la.

REFERÊNCIAS

AVILA, Carla S. **A Princesa batuqueira:** etnografia sobre a interface entre o movimento negro e as religiões de matriz africana em Pelotas/RS. 193f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2011.

CAMPOS, Ricardo; ZOETTL, Peter Anton. Arte e Antropologia? Uma espécie de introdução... **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online]. Vol. 1, N. 1. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/690>. Acesso em: 31 de agosto de 2020.

CANDATEN, Jeferson Sabino. Entre tambores e batidas segue o Batuque em Passo Fundo. **Memórias do arquivo histórico regional**. Universidade de Passo Fundo. 2019. Disponível em:<https://www.upf.br/ahr/memorias-do-ahr/2019/entre-tambores-e-batidas-segue-o-batuque-em-passo-fundo>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

FREITAS, Paulo Roberto Brum de. **Fluxo de axé em uma Pelotas sacralizada, etnografia da grande festa pelos passeios pela cidade.** 151 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2019.

IPHAN**. Revista da 29ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade**. Homenagem ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade. 2016a. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Revista_PRMFA_2016(1).pdf>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

IPHAN. **Portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** 2016b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1327>. Acesso em: 18 de setembro de 2020.

IWASSO, Vitor Rezkallah. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS (São Paulo)**. São Paulo. Vol.8, n.15, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100004>. Acesso em: 19 de setembro de 2020.

Margens: Grupos em processos de exclusão e suas formas de habitar Pelotas. **Site da**

exposição digital "Patrimônios Invisibilizados: Para Além dos Casarões, Quindins e Charqueadas". Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/margens/alem-da-materialidade/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

NOGUEIRA, Sidnei. Intolerância religiosa. 160p. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2020. Resenha: ARAÚJO, Patrício Carneiro Araújo A denúncia negra da verdade branca sobre a intolerância religiosa no Brasil. **Religião e sociedade**. Rio de Janeiro. Vol.40, n. 2, maio/ago, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872020000200237&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

Oliveira, Roberto Cardoso de. **O trabalho do Antropólogo**. Editora Unesp - Paralelo 15. São Paulo, SP. 2000.

OPAS. Site da Organização Pan-Americana da Saúde. **Folha Informativa COVID-19**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em: 30 de agosto de 2020.

PhotoScape. **Site do software.** Desenvolvido por Mooii. Lançado em 2008. Disponível em: <http://www.photoscape.org/ps/main/history.php?lc=pt>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

Rosa Amarela. **Exú Bará**. Direção artística: Rodrigo de Castro. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0LOMUVXmWQw&list=RD0LOMUVXmWQw&start_radio=1&t=0>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

SILVA, Liliam Ramos da; SERRARIA, Richard. As narrativas do tambor como práticas decoloniais. **Iluminuras**. Porto Alegre. V. 20, n. 50, p. 279-297, julho, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/94755>. Acesso em: 19 de setembro de 2020.

SPERONI, Aline. **Religiões afro-gaúchas no ensino de história:** batuque, umbanda e linha cruzada. 116f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. 2018.

O DELÍRIO DE OPULÊNCIA PERPETUADO: VISUALIDADES COLONIAIS INCORPORADAS NAS NARRATIVAS DO URBANO

GUILHERME SUSIN SIRTOLI

Universidade Federal de Pelotas / guisusinsirtoli@gmail.com

ARIADNE SILVEIRA TERRA

Universidade Federal de Pelotas / ariadnesterra@gmail.com

CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO

Universidade Federal de Pelotas / attos@vetorial.net

INTRODUÇÃO

A história pública vem sendo constantemente (re)atualizada e ressignificada, sendo que por meandros do próprio Estado, inúmeras narrativas e visualidades passam décadas sendo neutralizadas. Acontecimentos recentes de retirada ou derrubada de alguns monumentos ao redor do globo instigam algumas reflexões: Qual a parcela da população citadina contemplada por esses monumentos? Quais são as motivações que subjazem a suas instalações? Que narrativas esses monumentos contam?

Quando referimos “narrativas”, no plural, procuramos salientar as outras narrativas que não fazem parte da narrativa universalista proposta pela lógica colonial hegemônica. Acerca da questão do universalismo proposto pela lógica colonial, Mignolo nos expõe que tal lógica não faz mais sentido na contemporaneidade: “O importante é que, no século XXI, pensar em termos de universais abstratos não têm mais lugar. Então a opção descolonial é orientada para a versatilidade plural enquanto um projeto universal” (MIGNOLO, 2009, p. 269, tradução nossa[1]).

Essas são questões que problematizam a aceitação comunitária tácita e validação automática do patrimônio monumental e encaminham outra, não menos importante: Quais são as histórias que queremos demarcar e narrar publicamente para as próximas gerações? Conscientes da necessidade de um amplo debate público sobre qual a história que se quer contar, não nos propomos neste texto a encontrar uma resposta totalizadora. Ao contrário, através da análise de uma situação específica, buscamos pensar sobre o direito à cidade bem como o direito de olhar:

> A autonomia reivindicada pelo direito a olhar tem sido, e continua a ser, oposta pela autoridade da visualidade. Apesar do nome, este processo não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e

[1] *Lo que sí es importante es que en el siglo XXI pensar en* términos de *universales abstractos no tiene ya cabida. Por eso la opción decolonial se orienta hacia la pluri-versalidad como proyecto universal*.

psíquico. (MIRZOEFF, 2016, p. 748).

Assim, o direito ao olhar é o oposto da visualidade hegemônica, que nos conta apenas sobre uma história que beneficia uma parcela da população e exclui totalmente a sua grande maioria. Dessa forma, analisamos uma mobilização recente para a não demolição de uma residência particular no centro da cidade. Esse caso em específico nos diz muito sobre visualidades hegemônicas perpetuadas no imaginário social da cidade. Trata-se de uma reflexão sobre a experiência de ser habitante da cidade de Pelotas (RS) e conviver com os resquícios de um passado colonial e seus valores eurocêntricos excludentes, tidos enquanto 'universais', como a própria lógica colonial.

DISCUSSÃO

As visualidades e narrativas estão incorporadas no imaginário social e ganham forma através de inúmeros objetos e espaços, podemos citar como exemplos: a arquitetura, o mobiliário, os objetos artísticos, as reverberações nos hábitos culturais, entre outros. Concebemos a visualidade enquanto um projeto político do século XIX que pretendia a visualização da história e de determinadas narrativas hegemônicas e não enquanto a totalidade do visual e dos mecanismos referentes a visualização (MIRZOEFF, 2011).

Essa visualidade que englobava uma determinada parcela da população ainda reverbera em Pelotas, na consideração de que "a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou contradizem" (PESAVENTO, 2002, p. 9). Para possibilitar a compreensão de onde tal visualidade se manifesta, é necessário levar em conta a história colonial que a cidade possui.

Pelotas é uma cidade situada ao sul do Rio Grande do Sul, fundada em 1758. No século XIX, a urbe teve seu apogeu econômico advindo do trabalho escravo nas Charqueadas, propriedades rurais onde se produzia o charque (carne salgada exposta para o processo de desidratação). Por conta de uma sociedade emergente e aristocrática, a cidade teve um impulso financeiro que possibilitou exportar e entrar em contato com a cultura e objetos culturais que vinham da Europa. O que de certa forma se consolidou como um 'retrato maquiado' da alta sociedade local:

> Mas a população de Pelotas, tal como em uma grande cidade, e na própria Paris, poderia ser identificada como uma elite civilizada e aculturada, emergente e cheia de novos ricos, novos barões, novos bacharéis, mas onde também se percebia uma sociedade escravocrata rude e cruel. Pelotas era uma cidade de contrastes e diferenças sociais (...). (PETER, 2007, p. 1).

Figura 1: Fotografia da morada em meados da década de 1950. Reprodução Diário Popular: Fonte: https://www.diariopopular.com.br/geral/demolicao-da-casa-kraft-gera-polemica-154383/?chave=77e2a2772e69390&

Um caso bastante recente que nos fez perceber resquícios de uma visualidade colonial foi uma mobilização para a não demolição de uma casa situada na rua General Osório, no centro da cidade. A casa em questão, conhecida como casa Kraft, não é nenhuma propriedade tombada ou com valor histórico, na verdade é uma residência que data da década de 1950, é conhecida por sua opulência arquitetônica (Figura 1) e pelas visitas ilustres que a visitaram ao longo da história, como o ex-presidente João Goulart (ZERO HORA, 2020). A possível demolição da casa foi amplamente divulgada nas redes sociais, o que causou uma rápida mobilização e um abaixo-assinado foi enviado à Câmara de Vereadores solicitando apoio dos parlamentares para evitar a destruição. A destruição da propriedade, no entanto, começou no mesmo dia da mobilização. Os cidadãos, moradores e transeuntes da região aonde a casa se encontrava alegaram uma memória afetiva pelo local, visto que 'a casa era muito 'bonita para ser demolida', alegando que a mesma era um patrimônio histórico do município. Agora questionamos: patrimônio de quem? A propriedade privada em questão, uma casa no estilo 'bolo de noiva' da década de 1950 não é um patrimônio tombado, como os muitos patrimônios públicos da cidade, inclusive alguns encontram-se em ruínas. No Facebook, por exemplo, circularam imagens e comentários (Figura 2) suscitando tais reflexões:

Figura 2: Guilherme Sirtoli. Montagem com capturas de tela de postagens do Facebook. Fonte: Acervo da pesquisa.

Enquanto a casa foi amplamente divulgada para que fosse impedida a sua demolição, com um abaixo assinado que totalizava mais de 4,5 mil assinaturas, o patrimônio público da cidade se despedaça em ruínas. Ao analisar comentários acerca da situação, muitos queriam apenas preservar 'a bela casa da rua General Osório', perpetuando hábitos e um delírio de opulência herdado do século XIX. Devemos levar em conta que inúmeros outras atrocidades que acontecem na urbe não são noticiadas, muito menos tomaram tais proporções.

Pelotas era e ainda é uma cidade de inúmeros contrastes sociais. Logo que esses contrastes não são levados em conta, a lógica do discurso hegemônico perdura, como constata-se na comoção pela não demolição da propriedade privada. As narrativas que não pertencem a lógica hegemônica passaram séculos fadadas ao esquecimento. No dia 23 de junho de 2020, cerca de 63 famílias foram despejadas da Ocupação Nova Coruja onde moravam na referida cidade, uma área que foi ocupada nos últimos seis meses. O terreno, uma propriedade dos herdeiros de uma família elitista da região, estava abandonado há aproximadamente 50 anos. No meio de um período pandêmico, um momento em que os mais necessitados precisam de uma atenção especial, essas famílias não conseguiram ter assegurada nem as condições precárias de vida que tinham (BRANDÃO, TERRA, SIRTOLI; 2020).

Perceber tais questões nos mostra que tanto a cidade ou o imaginário social que desenvolveu paralelamente as 'imagens do urbano' foram centrados em uma única lógica, um sistema que pretendia 'englobar' narrativas enquanto universais, mas

que faziam parte apenas da realidade de uma elite que ali habitava. Por isso, talvez, a tamanha mobilização para a manter a propriedade privada de pé, perpetuando uma visualidade eurocêntrica e opulenta no espaço urbano enquanto situações que acontecem na periferia da cidade não são divulgadas ou não recebem tamanha mobilização social.

CONSIDERAÇÕES

Sabemos que esse 'delírio de opulência', herdado de uma pequena elite cultural e aristocrática do século XIX reverbera até hoje nas narrativas do urbano e também no comportamento de inúmeros cidadãos, corroborando para a formação de imagens do espaço urbano. Tais cidadãos não vivem mais com o suposto luxo do século XIX mas ainda perpetuam em seus hábitos e opiniões alguns comportamentos de séculos passados. Essas questões nos fazem refletir acerca de hábitos pertencentes a uma elite que perpassam questões que estão introjetadas nas visualidades dispostas no urbano, configurando-se no imaginário social e causando reflexos até a contemporaneidade.

Logo, podemos considerar que inúmeros cidadãos lutam pelo direito de ver e serem vistos, quebrando com falsa universalidade que a visualidade eurocentrada imposta. Sobre o direito ao olhar, Mirzoeff (2016, p. 746) complementa: "O oposto do direito a olhar não é a censura, mas a visualidade, aquela autoridade que nos manda chispar e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver". A visualidade eurocentrada se mostra perpetuando quando a venda e demolição de uma propriedade particular causa mais comoção e mobilização do que o despejo de 63 famílias em plena situação pandêmica.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos; TERRA, Ariadne Silveira; SIRTOLI, Guilherme Susin. A ARTE URBANA E O DIREITO A CIDADE: QUEM MERECE SER CIDADÃO EM PELOTAS?. **Revista Educação Ambiental em Ação**. v.72. Setembro-Novembro 2020. Disponível em: http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=3969. Acesso em: 20/09/2020.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**: La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa editorial, 2007

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look**: a counterhistory of visuality. Durham, London: Duke University Press, 2011.

_____. O direito a olhar. **ETD-Educação Temática Digital**, v.18, n.4, 2016. p. 745-768.

PESAVENTO, Sandra Jatahy**. O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

PETER, Glenda Dimuro. Influência francesa no patrimônio cultural e construção da identidade brasileira: o caso de Pelotas. In. **Arquitextos**, v. 429, p. 087.e 429, São Paulo, 2007.

ZERO HORA. **Após polêmica, Justiça suspende demolição de casarão que hospedou o ex-presidente João Goulart em Pelotas**. Setembro de 2020. Site Online. Disponível

em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2020/09/apos-polemica-justica-suspende-demolicao-de-casarao-que-hospedou-o-ex-presidente-joao-goulart-em-pelotas-ckexfgme0000r01616jfiirfk.html#:~:text=A%20demoli%C3%A7%C3%A3o%20de%20uma%20casa,o%20ex%2Dpresidente%20Jo%C3%A3o%20Goulart. Acesso em: 20/09/2020.

TRANSFAKE, TRANSREPRESENTAÇÃO E TRANSREPRESENTATIVIDADE: CORPES DISSIDENTES NA TEATRA POR SI MESMES

HÊNRICA DA SILVA FERREIRA

Universidade Federal de Pelotas /henricaferreira@gmail.com

Profª Drª MOIRA BEATRIZ ALBORNOZ STEIN

Universidade Federal de Pelotas / moirastein505@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente resumo tem como objetivo elucidar problemáticas sobre a representação de corpes transvestigêneres[1], por meio de corpes cisgêneres[2], buscando, também, o conceito de transrepresentação e transrepresentatividade em processos da cena, enquanto marcadores discrepantes de visibilidade e apagamento dessus corpes. A escrita parte do conceito de "transfake" apresentado pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART)[3], em seu manifesto.

Quando pensamos em transvestigeneridade no teatro é necessário que pensemos de forma decolonial[4], e que as raízes do trabalho cênico se firmem a partir de corpes não hegemônicos, que dialoguem com essa possibilidade de distanciamento (no trabalho) e de efetivação da máscara (na cena) - não pensando aqui esse processo como linear-, mas de forma a não reforçar o binarismo colocado como característica inerente ao ser humano, presente em tantos estudos de teatro, a fim de iniciar um árduo trabalho de base fundamentado na universalidade dos seres e não em sues supostas uniformidades. U corpe, a fala e a existência são por si só disformes, sobretudo quando pensamos em corpes anômalus, dissidentes e transgressorus.

DISCUSSÃO

Com base em várias discussões sobre a inserção de pessoas transvestigêneres no teatro e no audiovisual (cinema e novela) vemos uma grande recorrência do termo de "transfake", tanto em mídias digitais quanto em debates acadêmicos.

[1] Termo guarda-chuva que incluí pessoas transsexuais, travestis e pessoas não-bináries, instituído por Indianare Siqueira, o que agrega também, neste resumo, o uso da linguagem neutre a fim de incluir todes essus identidades.

[2] O prefixo "cis" diz respeito a estar em conformidade com algo, nesse caso sendo o gênero. Para melhor entendimento vide Viviane Vergueiro (2016) e Laporta (2018).

[3] Movimento idealizado por Renata Carvalho, artista travesti, que institui um grupo voltado para pautas de pessoas transvestigêneres que atuam no meio artístico.

[4] BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, v. 11, p. 89-117, 2013.

Apesar de ser pautado em forma de manifesto pelo Coletivo T[5], que elucida uma não representatividade de corpes dissidentes por parte delus mesmes, vemos diversas pessoas cisgêneres ocupando o espaço dessus atrizes, atores e atrozes no meio da interpretação. Temos, como exemplos, Jared Leto que interpretou travesti Rayon no filme "Clube de Compras Dallas" (2013) e Eddie Redmayne que interpretou a transsexual Lili Elbe em "A Garota Dinamarquesa" (2015). Casos que criam uma falsa aceitação dessus corpes. Exemplificando um pouco melhor, quando se vê ume corpe cisnormative ocupando o espaço de ume pessoa transvestigênere, há uma recepção mais positiva e passível de tolerância por parte do público, majoritariamente cisgênere, por dois motivos fundamentais: primeiro, há o entendimento que aquelu corpe não é naturalmente trans e sim construído com algum intuito, nesse caso, para um filme; segundo, temos atores que já carregam consigo certo nível de visibilidade e reconhecimento artístico possibilitando, por conseguinte, maior alcance dessas narrativas, leia-se também produtos comerciáveis. U corpe transvestigênere "não é feito" para ser consumido, não publicamente, pelo menos, não é comerciável para/pela família tradicional. Mesmo podendo ser produzide por essa mesma família, elu se torna passível de marginalização, negligência e violência.

Outro caso que reverberou bastante na mídia e que foi discutido pelo próprio Coletivo T em seu manifesto, foi um onde o ator Luis Lobianco, que é cisgênero, interpretou a transsexual brasileira Gisberta Salce, brutalmente assassinada em 2006, em Portugal. Se evidencia essa situação para elucidar alguns problemas gerados com essa não representatividade, ou simplesmente, transrepresentação, du corpe de Gisberta. Luis Lobianco não possui qualquer experiência de vivência trans para tal papel, ele não sofreu e/ou sofre as opressões corriqueiras de uma mulher travesti/transsexual (o abuso, discriminação e marginalização), e nem, tão pouco, se preocupou em inserir essas mulheres em seu trabalho de forma efetiva, seja sendo ofertando uma participação na cena ou até mesmo por detrás dela, por conseguinte nem se instaura uma tentativa, mesmo que mínima, de transrepresentatividade. Sendo assim, é incompreensível a necessidade de interpretação por parte do ator (ou seja, em transrepresentação de Gisberta), até porque ele não carece de repertório que possibilitem outras produções mais cabíveis. É importante que exista uma produção sobre vivências de pessoas trans, mas é ainda mais importante que essas próprias pessoas tenham acesso e visibilidade para realizar tal trabalho de produção, verse ela ou não sobre essas vivências. É indispensável que diretorus e trabalhadorus do meio cênico possam ter algum trabalho de base a fim de introduzir essus corpes nesse espaço, principalmente para que se possa sair do ato primário de apenas representar (transrepresentação) para seguir em direção ao processo de naturalizar elu em cena (transrepresentatividade), seja falando sobre suas histórias ou simplesmente dando espaço para que elus mesmus o façam.

Há uma consolidação equivocada sobre grande parte, das identidades trans existentes, não só no teatro, como no audiovisual também, sendo mais recorrente esse erro quando pensamos e concebemos a imagem e o discurso da mulher travesti, cujas histórias são majoritariamente vinculadas ao contexto de marginalização (prostituição) e vitimização (abandono). E, apesar destas narrativas serem de fato comuns à comunidade trans, elas não definem todas as histórias trans. É verídica e válida a produção de conteúdo alheios à vida pessoal, sobretudo aquelas que vão visibilizar narrativas não românticas

[5] Coletivo formado exclusivamente por pessoas transvestigêneres, projetado por Renata Carvalho em colaboração com outres trans.

sobre essas trajetórias, impessoais e de trabalho cênico. A capacidade interpretativa não está ligada as inscrições sociais ou construtos sociais de determinado grupo, ela vai muito além disso, se constroem, também, os próprios trabalhos de corpe para preparação cênica desse conjunto de pessoas, possibilitando o uso dos moldes clássicos do teatro, assim como as suas antíteses sem que haja quaisquer tipo de perda, da qualidade, dessas técnicas e métodos.

A passabilidade, que seria a ideia de "passar por" e/ou "passar como" alguém de grupo ou categoria identitária qual se não pertence, é extremamente relevante quando vamos pensar em corporalidades que compõe nosso teatro. Uma vez que, em dada situação, na qual o sujeite-corpe é pré-concebide de uma forma específica, como por exemplo, ume personagem andrógine que é parte de uma montagem, cria-se a demanda de buscar alguém próxime a essa corporalidade, quando se poderia privilegiar ume atora que não possua fenótipo com us corpes bináries homem-mulher, mas mesmo assim, considerando demandas de tempo e disponibilidade de busca por essu atroz, muitas das vezes, se privilegia ume corpe binárie, que possa ser desconstruíde durante o processo de composição de personagem. E é essencial questionar por que dessu corpe muitas vezes ser naturalizade e tide como mais acessível para a interpretação dessas narrativas, e qual seria a ruptura causada pela real ocupação desse espaço e discurso.

Quando ume corpe transvestigênere se move no teatro, todo o teatro se move com elu. Com a ocupação dessus corpes em nível de equidade nesse campo de trabalho é viável e concebível se estabelecer uma possível, e nova, estrutura desgenerificada para o teatro, onde o gênero seja estabelecido quando necessário, e visando um trabalho de composição de personagens através de metodologias, possivelmente, não patriarcais. Como a proposta de Dodi Leal, travesti pesquisadora da Universidade de São Paulo, da Teatra[6] da Oprimida, que visa jogos teatrais a partir de um olhar-recorte das mulheridades trans e cisgêneres. Tal metodologia, que busca um distanciamento da matriz patriarcal cisgênere, e na qual o feminino é o ponto de base para o trabalho cênico, desde sua primeira instauração até sua busca crítica pela pedagogia de gênero, é necessária para ilustrar um caminho possível que tira o lugar de privilégio resguardado até então sob um perfil hegemônico.

CONSIDERAÇÕES

Importante salientar que existem diversos grupos e organizações que vão pensar e possibilitar a ocupação de corpes dissidentes no meio artístico cênico, um deles é a CIA Fundo Mundo, companhia circense formada exclusivamente por pessoas transvestigêneres. Em âmbito representativo e nacional, há também uma grande articulação por parte do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), fundado por Renata Carvalho, que visa, primordialmente, respaldar social e politicamente us artistes trans. Obviamente nem tudo que é produzido por essas instituições trans tem foco somente sobre elas mesmas, como já dito anteriormente, enquanto produtorus culturais, mas essa produção tem como objetivo, talvez fundador, a desmistificação du corpe trans, como artifício potencializador e produtor de uma cultura artística não hegemônica. Assim como o sexo, enquanto designação identitária, é produzido pela

6 Conceito apresentado por Dodi em sua tese em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo, a fim de subverter o sentido da palavra teatro.

matriz heterossexual e reestabelecido como gênero pelos estudos buttlerianos, esses movimentos trans reconfiguram o meio cênico hegemônico, como espaço emancipatório do sujeite cênique.

REFERÊNCIAS

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera:** equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. São Paulo: Instituto de Psicologia/USP, 2018.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes:** uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia.

LAPORTA, Lucci Del Santos. Transfeminismo – feminismo interseccional relacionado às questões trans*. **Do cis-tema à soberania transfeminista**. São Paulo, 25 abr. 2018. Acessado em 17 set. 2020. Online. Disponível em: https://transfeminismo.com/do-cis-tema-a-soberania-transfeminista/

MONART. **Representatividade trans, já!**, São Paulo. 2018. Disponível em: < https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>. Acesso em: dia 01 de setembro de 2020.

QUADRINHOS BRASILEIROS NA EDUCAÇÃO E OS EMPECILHOS NO DESLOCAMENTO EPISTÊMICO CONTRA O DISCURSO UNIVERSAL

HISTORIETAS BRASILEÑAS EN LA EDUCACIÓN Y LOS OBSTÁCULOS EN LO DESPLAZAMIENTO EPISTÉMICO CONTRA EL DISCURSO UNIVERSAL

KARINA CONSTANTINO BRISOLLA

Graduanda em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) / kcbrisolla@gmail.com

WALKER DOUGLAS PINCERATI

Professor da Fundação Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA Jaguarão)

Imortal Correspondente da ALBSC Jaraguá do Sul/SC

Membro do Centro de Pesquisas Outrarte: psicanálise entre ciência e arte (IEL/UNICAMP) e do Grupo de Pesquisas Leciber: Letras e Educação na Cibercultura / walkerpincerati@unipampa.edu.br

RESUMO: Tendo como objetivo refletir acerca das histórias em quadrinhos (HQ) no âmbito educacional, revisito a relação do ser humano com o ato de desenhar através dos estudos da História das histórias em quadrinhos. Para fundamentar a discussão deste trabalho, utilizo como base leis e políticas públicas do âmbito educacional brasileiro e busco repensar a utilização dos quadrinhos em sala de aula sob uma ótica decolonial. Sob a luz de pensadores como Luyten, Vergueiro e Mendonça, este trabalho defende os quadrinhos como potentes aliados no processo de ensino-aprendizagem e grandes contribuidores para o desenvolvimento de aptidões artísticas e do reconhecimento da própria identidade.

PALAVRAS-CHAVE: História em quadrinhos brasileira. Educação. Políticas públicas. Educação das relações étnico-raciais.

***RESUMEN**:* Con el objetivo de reflexionar sobre la historieta en el ámbito educativo, reviso la relación entre el ser humano y el acto de dibujar a través de estudios de la historia de las historietas. Para apoyar la discusión de este trabajo, utilizo como base leyes y políticas públicas en el campo educativo brasileño y trato de repensar el uso de las historieta en clase desde una perspectiva descolonial. Bajo la luz de pensadores como Luyten, Vergueiro y Mendonça, esta obra defiende las historietas como poderosas aliadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje y grandes contribuyentes al desarrollo de las habilidades artísticas y al reconocimiento de la propia identidad.

PALABRAS-CLAVES: Historietas brasileñas. Educación. Políticas públicas. Educación de las relaciones étnico-raciales.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o universo das histórias em quadrinhos (HQ) no âmbito educacional. É um desdobramento de meu trabalho de conclusão de curso desenvolvido no Bacharelado em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa. Trabalho este que consiste na produção de um quadrinho experimental que traga elementos da cultura afro-brasileira, mais especificamente da religião afro-brasileira: o candomblé e a umbanda, articulado a uma reflexão política-educacional sobre o uso dos quadrinhos.

A fim de depreender aspectos da produção e das políticas em jogo no campo, debrucei-me sobre o estudo da História das histórias em quadrinhos. Nele, pude entender que a relação do ser humano com o ato de se expressar através de desenhos é muito profunda e antiga. Sonia Maria Bibe Luyten (1985) afirma que, durante o processo civilizatório, é possível notar, nos mais diferentes formatos, narrativas gráficas – imagens sequenciais – como forma de expressão (*Ibid.*, p.16). Afirmativa essa que é encontrada de modo consensual em outros pesquisadores da área, como Waldomiro Vergueiro, que enuncia:

> [...] as histórias em quadrinhos vão de encontro das necessidades do ser humano, na medida em que utilizam fartamente um elemento de comunicação que esteve presente na história da humanidade desde os primórdios: a imagem gráfica (VERGUEIRO, 2014, p. 8).

Andrew Robinson nos mostra que "[...] os primeiros sinais escritos começaram sua vida como imagens". (1958, p.17.) O autor prossegue exemplificando que as primeiras escritas ou pictogramas desenvolvidos pelos mesopotâmicos, egípcios e chineses apresentam o registro de práticas ou objetos cotidianos, animais, plantas, partes do corpo humano, o Sol, a Lua, etc (*idem).*

Não muito distante, a criança que fomos um dia, antes de aprender a escrever, muito rabiscou e desenhou cenas cotidianas com a família, o sol, a lua, as estrelas, as flores e folhas, criando – digamos – narrativas gráficas. Mesmo no processo de aquisição da escrita pelo qual passamos, ora nossos traços eram reconhecidos como desenho, ora como escrita, como bem aponta Maria Fausta Pereira de Castro – citando as considerações psicanalíticas feitas por Gabriel Balbo sobre o desenho infantil – para o fato de que as crianças, mesmo sendo aléxicas em relação a seus próprios desenhos, neles nunca cessam de escrever (CASTRO, 2002, p. 11).

A partir dessas informações, enxergo em minha pesquisa o desenho como uma passagem originária à escrita. Concluo também que, a expressão através de imagens sequenciais e, posteriormente, a junção da imagem com o texto está presente no conhecimento que temos das primeiras civilizações. Pode-se, nesse sentido, afirmar que as raízes das histórias em quadrinhos são tão antigas e profundas quanto as da escrita. Rogério de Campos traz em seu livro *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos* (2015) uma interessante alegoria onde isso fica explícito:

> E então notaremos que todos os professores sumiram, a caverna ficou mais escura, e a única luz vem da tocha na mão de um feiticeiro alto,

> barbudo, cabeludo, olhos brilhantes, o rosto pintado de preto. Sua pele é toda bordada com tatuagens, linhas enroscadas como serpentes ou uma nova caligrafia. As coisas – galhos ou chifres, não sei – brotam dos dois lados de sua cabeça. E ele fala dentro de nossos pensamentos, com uma voz profunda: "No princípio, era um desenho, e ele contou a história" (*Ibid.,* p. 10).

Seguindo nessa linha de raciocínio, fica explícito que expressar-se através de imagens não é algo novo. Também não faz parte de algo perdido em um passado distante nos primórdios da humanidade. Esse ponto da pesquisa é marcante para mim, pois nesse momento vislumbro de maneira escancarada que o ato de desenhar é fundamento para as nossas necessidades expressivas enquanto seres. Sobretudo, esse ato vem nos acompanhando gradativamente ao longo da nossa existência.

Ao passo que fui aprofundando a pesquisa, se tornou impossível não revisitar momentos de minha própria vivência. Estudar a relação do desenho e o ser humano me lembrou do gosto pelo desenho ainda na infância. Lembrei-me de uma época em que passava horas desenhando e criando histórias em quadrinhos com Luísa, a filha da patroa de meu pai. Ela me proporcionou acesso à arte de um modo geral de uma maneira que eu nunca havia visto. Em sua casa havia uma imensa biblioteca, quadros feitos pela própria família e até um piano. Naquela família, todo mundo era artista. Isso pra mim era incrivelmente fascinante e igualmente distante da minha realidade.

No ensino fundamental, periodicamente ao longo do ano, a professora conduzia a turma à biblioteca da escola. Entretanto, o que me recordo com maior detalhe dessas idas até lá são dois fatos. Primeiro, era o nosso momento de respiro durante aulas verdadeiramente massacrantes. Segundo, depois de aprendermos a ler, independentemente do conteúdo, nos era vetado pegar livros repletos de imagens, principalmente quadrinhos, com a justificativa de que esse tipo de material era feito "para as crianças que não sabiam ler ou para quem estava aprendendo a ler."

Se os desenhos contidos nos livros serviam apenas como auxiliares para crianças em fase de alfabetização, não é difícil prever o que percebi ao continuar revisitando essas memórias. Conforme os anos foram passando, menos figuras os livros que eu acessava continham; até chegar a um ponto, em minha adolescência, em que, com exceção das poucas tiras presentes em livros didáticos, eu não tinha contato algum com essa linguagem. Curiosamente, também não desenhava mais. Noto que fui desestimulada a "consumir" histórias em quadrinhos após a aquisição da escrita. Concomitantemente, ao passo que minha escrita se desenvolvia, meu desenhar foi se atrofiando. O estágio atual em que me encontro é o de retorno a essas atividades que outrora foram abandonadas.

Quando reencontro os quadrinhos já na universidade, Marcelo D'Salete me convida a adentrar as matas brasileiras, onde vejo fortes relatos de resistência ancestral em *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017). Depois desemboco em *Encruzilhada* (2016), onde o autor escancara a violência nas suas mais diversas formas, que acomete a periferia e os seres periféricos. Jonas Santos discute a mesma questão sob a ótica de *Espírito Livre - Dias Rubros* (2015), apresentando a cidade de Pelotas como palco de profundas discussões sobre racismo. Jefferson Costa me apresenta, através da vivência de seus familiares, um Brasil real e tangível com *Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias* (2019). E quando me dou conta, Hugo Canuto me leva diretamente

para o reino de Oyó, com seu *Conto dos Orixás* (2017), onde a mitologia das divindades africanas, há muito tempo passadas através da oralidade, transformaram-se em belos e instigantes quadrinhos. Após adentrar ao sertão mineiro, através de *Estórias Gerais* (2007), deparo-me com o depoimento escrito pelo ilustrador Flávio Colin, o qual afirma: "Povo que não se conhece, que não se estima e que não tem memória, não é povo. É bando". (*Ibid*, p. 8).

Felizmente, através dessas produções, pude ter acesso a olhares brasileiros sobre o Brasil. Algo legítimo e genuinamente nosso. Tão genuíno quanto os meus traços, ainda tímidos e medrosos, que voltam a se insinuar sobre o papel. Com toda a certeza, posso afirmar que me enxergar nesses quadrinhos foi fundamental para destrancar qualquer porta em meu subconsciente que aprisionava a necessidade de desenhar.

A esse propósito, cito as palavras encontradas no final do livro *História em quadrinhos: leitura crítica*, organizado por Luyten, com as quais ela deixa uma série de sugestões práticas e orientações quanto à utilização de quadrinhos em atividade de cunho educacional:

> No momento em que pais e pedagogos considerarem as histórias em quadrinhos como seus aliados, isso virá a possibilitar um número ilimitado de práticas a seu serviço. Os quadrinhos podem, de um lado, despertar manifestações artísticas e, de outro, ser um poderoso auxiliar em sala de aula e comunidades. (*Op. cit.*, 1989, p.79.)

A partir das palavras de Luyten, apresento a seguir alguns momentos na trajetória dos quadrinhos para melhor compreensão dos fatos em torno ao descrédito da linguagem e das contradições no que tange sua utilização com cunho educativo.

DISCUSSÃO

Foram colocadas algumas pedras no meio do caminho trilhado pelas histórias em quadrinhos até a sala de aula. Uma dessas pedras encontra-se entre a década de 1940 a 1950, quando se efetuou uma campanha contra as HQ. Durante esse período foram publicados artigos e livros que propagaram a ideia de que os quadrinhos exerciam uma influência negativa, em especial às crianças.

Luyten exemplifica essa negatividade citando um dos casos mais famosos, o livro *A Sedução dos Inocentes* (1954), de Frederic Wertham. Nessa obra, os quadrinhos foram sentenciados como os culpados por todos os males do mundo. A autora ressalta o caso absurdo, apresentado pelo psiquiatra, da jovem que se prostituiu porque lia HQ (LUYTEN, 1985, p. 37). Flávia Setubal e Moema Rebouças apontam para Whertham como uma liderança na cruzada contra as histórias em quadrinhos. Seus escritos e o simpósio "A psicopatologia dos quadrinhos" ajudaram a disseminar essa campanha nos Estados Unidos.

Sob essa influência, em 1948, inúmeras cidades estadunidenses chegaram a promover grandes queimas de quadrinhos. As autoras afirmam ainda que "o psiquiatra fornecia aos inimigos da indústria de HQ o respaldo científico de que eles precisavam". (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015, p.322-323.) Essa campanha, com o passar dos anos, chega definitivamente em terras brasileiras, e sob influência de falsos conceitos moralistas muitas crianças são proibidas de acessar quadrinhos. "No Brasil, os pais, professores,

padres, escolas, todos eram contra essa forma de "preguiça mental das crianças"" (MOYA, 1986, p.190).

Já na década de 60, os quadrinhos caíram nas graças dos pesquisadores europeus. Com isso, a Academia, que outrora os discriminava por se caracterizarem como um meio de comunicação de massa, que os via apenas como produto de dominação da Indústria Cultural a serviço do capital, passa desde então a contribuir de maneira positiva nessa matéria (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015 p. 322-329). Nesse momento, passa-se a analisar o fenômeno dos quadrinhos como um dos melhores meios de informação e de formação de conceitos (LUYTEN, 1985, p. 37).

Waldomiro Vergueiro diz que, nesse momento, os meios de comunicação de massa passam a ser vistos de maneira menos apocalíptica na Academia. Assim, as análises começam a encarar as especificidades narrativas de cada quadrinho. O autor afirma que isso foi importante para a derrubada de acusações generalizadas e preconceituosas sobre uma linguagem que pouco se conhecia na época. Vergueiro coloca ainda que esse momento de redescobrimento das HQ favoreceu uma aproximação entre os quadrinhos e o ambiente escolar (VERGUEIRO, 2014, p 17).

Contemporaneamente, ainda sob a interpretação dos escritos de Vergueiro, é possível enxergar em muitos países, órgãos oficiais de educação reconhecendo a importância da linguagem dos quadrinhos em espaços escolares. No Brasil se desenvolveram ações que viabilizaram o estabelecimento dessa conexão, como a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) (*ibid*, p. 21).

Contudo, as pedras encontradas no meio do caminho das HQ até a sala de aula não foram completamente retiradas. Muitos preconceitos enraizados no imaginário dos adultos ainda funcionam como barreiras à utilização dessa linguagem com cunho didático. Relembro aqui a vivência relatada anteriormente quanto à imposição posta pela minha professora, que limitava o uso dos quadrinhos exclusivamente como meio de alfabetização.

É necessário seguir refletindo sobre o aprimoramento da utilização das HQ em sala de aula. Essa necessidade ultrapassa os argumentos de que os quadrinhos podem ser – e são – muito mais do que um método auxiliar no processo de letramento e na fixação dos conteúdos. João Nelson Silva, em "HQ nos livros didáticos", afirma ser "uma questão de coerência educacional observar as ilusões, desilusões e embustes veiculados pelas histórias em quadrinhos nos livros didáticos destinados às crianças". (SILVA, 1989, p. 56.)

Ariel Dorfman e Armand Mattelart, em *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo* (1980), discorrem sobre o imperialismo estadunidense através de quadrinhos do Pato Donald. Os autores chilenos demonstram, através de uma análise minuciosa, fatos como a ausência de estrutura familiar, o machismo, o grande foco nos setores primários e terciários, o consumo desmedido e o discurso racista e xenófobo da colonização de modo naturalizado. Sendo os quadrinhos um meio de comunicação de massa, torna-se evidente, a partir desse exemplo, a existência de um "condutor" que influencia, forma e organiza a sociedade de consumo através dos discursos ali presentes. E, justamente pela influência residir em um nível ideológico, é pertinente buscar formas de trabalhar essa linguagem em toda sua potencialidade. "Pensar e repensar criticamente as figuras, o que dizem e como dizem, pode-se tornar uma forma

lúdica, agradável e comunicacional de se trabalhar com os quadrinhos no processo ensino-aprendizagem" (SILVA, 1989, p. 58).

Entre tropeços e escorregões, as histórias em quadrinhos vêm conquistando cada vez mais o seu mérito educativo, mas é necessário abrir espaço para as narrativas brasileiras que lutam contra a dominação do mercado estadunidense. "É fundamental que as nossas histórias em quadrinhos mostrem o Brasil aos brasileiros" (COLIN, 2000). Ao trazer histórias genuinamente nossas, deixamos de "ser bando". É importante que isso ocorra ainda na infância para que um Pato não implante nas mentes de nossas crianças racismo e preconceitos coloniais.

> Assegurar que a criança é apolítica e que o ambiente onde ela se forma é de pura neutralidade, é reducionismo pedagógico. Burra teimosia. E, por conta dessa ilusão, dissemina-se a ideologia escolarizada, burocrata e dominadora, que a leva à passividade reprodutora do vazio intelectual do estado dominante. Conteúdos que escorrem através dos meios de comunicação de massa, das messiânicas histórias em quadrinhos dos livros didáticos. (SILVA, 1989, p. 56-57.)

Em resumo, podemos notar haver dois problemas. Um diz respeito a um preconceito enraizado oriundo da campanha contra as HQ e o outro diz respeito à colonização técnica, ideológica e cultural. Ambos colocam problemas no domínio educacional, sobretudo no contexto brasileiro. Nesse sentido, existem leis e políticas públicas que visam mudanças necessárias na educação brasileira. O problema é que são pensadas paralelamente, e não de maneira interseccional, o que poderia potencializar tanto uma quanto a outra. Analisemos isso um pouco mais de perto.

Um exemplo disso é o PNBE, que tem por objetivo distribuir livros não didáticos às bibliotecas de escolas públicas de todo o país. O programa, implementado no ano de 1997 pelo Governo Federal, só em 2006 selecionou quadrinhos a serem distribuídos no montante desses livros. Acontece que dos 255 títulos, apenas 10 eram quadrinhos, cerca de 4,5% do total. No entanto, a LDB, de 1996, sinalizava a necessidade de inserção de outras linguagens e manifestações artísticas no ensino. Em 1997, os PCNs já apontavam um novo referencial de práticas pedagógicas em relação ao uso das HQ. (VERGUEIRO, 2010, p.13 *apud* SETUBAL; REBOUÇAS, 2015 p.322-329)

Nesse ínterim, existe a problemática quanto ao tipo de quadrinhos que são adotados pela política em questão:

> Dos 360 títulos do PNBE 2013, 29 são histórias em quadrinhos [...] Entretanto, após análise de cada título, observa-se que, dos 29 selecionados, a maioria (20 títulos) corresponde a adaptações de obras clássicas da literatura para a linguagem das HQ, sendo que 12 se referem a autores internacionais [...] e oito, a autores nacionais [...]. Dentre as HQ originais (que não são adaptações), cinco são internacionais e quatro, nacionais, sendo que três dessas últimas trazem como tema a questão do folclore brasileiro ou religião. A partir desses dados, pode-se concluir que, para a educação formal (em especial a regulada pelo governo), os quadrinhos ainda são utilizados, principalmente, como ferramenta de atração dos leitores e para melhor apreensão do conteúdo de histórias clássicas tradicionais. (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015 p. 325)

Ou seja, dentro dos quadrinhos selecionados pelo PNBE de 2013 que em sua maioria sequer são brasileiros, nossa cultura e linguagem é muito pouco representada ou sub representada. Se levarmos em consideração a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019, 42,7% da população dos brasileiros se declararam como brancos (IBGE, 2019). Logo, é possível concluir que mais de 50% da população como um todo não está representada nos títulos selecionados. Seguindo esse raciocínio, destaco aqui a não-intersecção entre a política pública em curso (PNBE) e a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que

> [...] altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". (BRASIL, 2008).

Pode-se, com isso, enxergar uma "guerrilha epistêmica" (RUFINO, 2019, p. 10) travada no ambiente escolar, já que, de um lado vemos o esforço para a perpetuação de uma história única, de um discurso pálido que não comporta a subjetividade do espectro de cores presente em nosso país, e, de outro, temos leis a duras penas conquistadas pelos movimentos negro e indígena para que essa subjetividade não seja dizimada.

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak, liderança indígena da etnia Krenak, oriunda da região do Vale do Rio Doce, explicita que a grande resistência de seu povo e de tantos outros povos originários consiste na forma como constroem sua própria subjetividade. Desse modo, defende que a resistência reside em manter acesa a chama de suas narrativas, em manter vivos os seus saberes (KRENAK, 2019).

CONSIDERAÇÕES

A presença de narrativas múltiplas no Campo da Arte é algo que contemporaneamente vem em uma crescente. O perigo sobre a aderência de um único discurso, um discurso Universal, é alertado por artistas e também por pesquisadores que propõem novas possibilidades tanto no fazer artístico quanto nos métodos de análise e desenvolvimento de estudos no Campo. Denise Coutinho e Eleonora Santos apresentam um panorama assertivo e, sobretudo, crítico em relação à práxis acadêmica no campo das Artes e Humanidades, quanto ao desenvolvimento de novos modelos epistemo-metodológicos não cartesianos. As autoras propõem alargar a discussão do papel e também da importância de outros campos de conhecimentos, e defendem que a utilização de epistemologias cartesianas pode viabilizar o epistemicídio de saberes que não são reconhecidos academicamente. (COUTINHO; SANTOS, 2010.)

No campo das histórias em quadrinhos é possível observar as tensões relativas ao discurso do universalismo de uma narrativa única. Por se tratar de um campo estruturado a partir da comunicação de massa, ao qual um discurso hegemônico é sustentado e reproduzido em larga escala, nota-se o imperialismo estadunidense imperando no mercado e, consequentemente, sobre o nosso imaginário e subjetividade.

Em contrapartida, muitos quadrinistas brasileiros estão provocando um deslocamento de pensamento e visão, um deslocamento epistêmico a partir de suas criações pós-abissais (SANTOS, 2007). Os quadrinistas já citados, Marcelo D'Salete, Jefferson

Pinho e Hugo Canuto, com suas novelas gráficas nos apresentam narrativas de corpos negros e as adversidades impostas sobre esses corpos com os preconceitos em suas mais diversas formas.

A universidade, retomando Coutinho e Santos, ainda que hegemônica, não é – ou ao menos não deveria ser – o lugar onde a pesquisa científica dita as regras para o restante dos campos e saberes (COUTINHO; SANTOS, 2010). Desse modo, o movimento que acredito que deva ser feito é, através do rigor científico, contribuir para que o epistemicídio principalmente ligado aos povos originários e diaspóricos brasileiros não seja um fato consumado. Aliando os saberes e não sobrepondo-os uns aos outros sob uma ótica colonizadora e universal. O que Boaventura de Sousa Santos chama de ecologia de saberes (SANTOS, 2007).

Nos Anais do 29º Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil, que teve como tema “Nortes da Resistência Lugares e contextos da Arte-educação no Brasil”, encontramos pesquisadores e educadores engajados em repensar essa questão do discurso universal nas práticas escolares. Engajamento, o qual utilizo como baliza para minha própria prática de pesquisa, com que busco formas de inserção desses quadrinhos que aqui chamo de “produções pós-abissais”, sob a utilização de uma metodologia não-cartesiana, com o fim de povoar o imaginário de nossas crianças com uma subjetividade decolonial (MIGNOLO, 2017).

Sabendo que ainda estamos sendo educados dentro de outra matriz simbólica que não a nossa, ou seja, que estamos sendo educados para conhecer as histórias clássicas hegemônicas e a subjetividade de outros, o grande desafio que me salta aos olhos é encontrar formas para combater a impossibilidade de acesso à nossa própria raiz histórica e cultural. Assim, vejo os quadrinhos como uma expressão artística que pode ser uma verdadeira arma nessa guerrilha contra a perpetuação do epistemicídio de conhecimentos que não são reconhecidos como tal ou são inferiorizados pelos saberes universalizantes.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.645**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso: 01 Out. 2020.

_____. **Ministério da Educação.** Programa Nacional Biblioteca da Escola. Brasília: MEC, 1997. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola Acesso: 01 Out. 2020.

CAMPOS, Rogério de. **Imageria:** o nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

CANUTO, Hugo. **Conto dos Orixás**. Salvador: Selo Independente, 2017.

CASTRO, Maria Fausta Pereira de. Prefácio. In: Zelma Regina BOSCO, **No jogo dos significantes, a instância da letra.** Campinas: Pontes, 2002, p.11-14.

CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE/ EDUCADORES DO BRASIL. **Nortes da Resistência**: Lugares e Contextos da Arte-educação no Brasil. Manaus: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2019. Disponível em: http://www.faeb.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ANAIS_ConFAEB_2019.pdf. Acesso: 29 Set. de 2020.

COSTA, Jefferson. **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias**. São Paulo : Pipoca & Nanquim, 2019.

COUTINHO, Denise Maria Barreto; SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades**. Repertório Teatro & Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA: Salvador, 2010. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4666. Acesso: 30 setembro.2020.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2014.

_____. **Encruzilhada**. São Paulo: Veneta, 2016.

_____. **Angola Janga**: uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Tradução de Álvaro de Moya. 2ª ed. Rio de Janeiro:, Paz e Terra, 1980.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019**. Brasil, 2019. Disponível em: https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html. Acesso: 01 Out. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUYTEN, Sônia Maria Bibe. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. HQ como prática pedagógica. In: _____ (org.), **Histórias em Quadrinhos:** leitura crítica. 3. ed. São Paulo: Paulina, 1989, p. 79-85.

MENDONÇA, João Marcos Parreira. **Traça Traço Quadro a Quadro**: a produção de histórias em quadrinhos no ensino da arte. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

MIGNOLO, Walter D.. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v.32, n.94, 2017. Disponível em: http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017. Acesso: 01 Out. 2020.

MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

ROBINSON, Andrew. **Escrita:** uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2016.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos Estudos - CEBRAP, São Paulo, n.79, p.71-94, 2007. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004. Acesso: 01 Out. 2020.

SANTOS, Jonas Fernando Martins. **Espírito livre dias rubros**. Pelotas: Selo Independente, 2015.

SETUBAL, Flávia Meneguelli Ribeiro; REBOUÇAS, Moema Lúcia Martins. Quadrinhos e educação: uma relação complexa. **Rev. bras. hist. educ.**, Maringá-PR, v.15, n.1 (37), p.301-334, jan./abr.2015. Disponível em: http://ojs.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38918. Acesso: 01 Out. 2020.

SILVA, João Nelson. HQ nos livros didáticos. In: Sônia Maria Bibe LUYTEN (org.), **Histórias em Quadrinhos:** leitura crítica. 3. ed. São Paulo: Paulina, 1989, p.59-63.

SRBEK, Wellington (roteiro), COLIN, Flavio (quadrinista). **Estórias Gerais**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: Alexandre BARBOSA, Paulo Ramos, Túlio VILELA, Angela RAMA e Waldomiro VERGUEIRO (orgs.), **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ª ed., 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2014, p. 7-30.

A ARTE, HISTÓRIA DA ARTE E MUSEU: A FALÁCIA MODERNA DA UNIVERSALIDADE E A DESCONSTRUÇÃO DA NEUTRALIDADE DO SUJEITO EPISTÊMICO.

ART, ART HISTORY AND MUSEUM: THE MODERN FALLACY OF UNIVERSALITY AND THE DECONSTRUCTION OF NEUTRALITY OF THE EPISTEMIC SUBJECT.

MARIANA ESTELLITA LINS SILVA

Departamento de Artes Visuais - Universidade Federal do Maranhão – UFMA

estellita.mariana@ufma.br

RESUMO: Buscaremos refletir sobre o contexto epistêmico que norteia o museu e a história da arte como estruturas legitimadas de produção de conhecimento. A partir de abordagens decoloniais e pós estruturalistas, desejamos problematizar a existência de um pensamento supostamente universal, enfatizando o caráter lateralizado, temporal e geograficamente localizado das práticas metodológicas perpetradas pela modernidade. Por isso, além de buscar utilizar autores fora do eixo tradicional europeu, procurarei utilizar linguagem afetiva, pessoalizada, que evidencie a subjetividade das estruturas discursivas abordadas no trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Decolonialidade. Universalidade. Museu. História da arte.

ABSTRACT: We seek to reflect on the epistemic context that guides the museum and art history as legitimated structures of knowledge production. Using decolonial and poststructural approaches, we would like to problematize the existence of supposed universal thinking, emphasizing the lateralized, temporal and geographically localized character of methodological praxis developed by modernity. In order to do this, besides using authors outside a traditional European axis, I have sought to employ affective, personalized language, which reveals the subjectivity of the discursive structures considered in this paper.

KEY-WORDS: decoloniality, Universality, Museum, Art history.

CARTA DE AMOR AOS OBJETOS

Vou começar declarando meu amor pelos objetos. Sou completamente apaixonada por objetos, gosto de imaginar as camadas de significados que eles foram adquirindo ao longo do tempo, por seus diferentes usos e usuários. Imaginar que um artefato chega até nós com quinhentos, ou mil anos de existência, depois de ter sido criado, tocado, utilizado por outros seres humanos em uma configuração e uma temporalidade tão distinta da nossa, faz pensar que aquela superfície material é testemunha de um

arco temporal muito maior do que a nossa existência. E nesse sentido percebemos os objetos como conectores entre dois tempos e passíveis de um investimento simbólico que lhes atribui valor documental no contexto do desenvolvimento de uma narrativa histórica. Eles são a possibilidade de materialização de um acontecimento que se diluiu no passado.

No entanto, é preciso se proteger da falácia inocente da universalidade. Compreender a sedução exercida pela matéria não nos pode fazer crer na neutralidade desse procedimento. Mais do que perceber que a narrativa histórica é uma produção discursiva, e que é portanto lateralizada, o que desejamos problematizar aqui é a parcialidade do método utilizado na construção desses discursos.

Interessante trazer o teórico da arte Donald Preziosi (1998) que coloca que a presença de uma materialidade (passível de arquivamento, no caso do museu), é uma forma de atribuir às narrativas um lastro de comprovação da realidade. A transformação do objeto em espécime dentro do contexto institucional museológico é uma estratégia de construção de uma verdade, trazendo um cientificismo supostamente irrevogável. Compreendemos, no entanto, que a exaltação da materialidade dos objetos é parte de um projeto específico, utilizado não apenas pela história da arte e pelo museu, mas também pela ciência. É um modo de operação, um método, uma forma de construção narrativa.

Sobre a questão da pertinência de um léxico a partir do qual se constrói um método, é possível estabelecer um diálogo também com Jacques Derrida. Em *Gramatologia*, quando o autor discute a linguística, ou "a ciência da escritura", ele utiliza o mesmo raciocínio que podemos perceber em sua discussão sobre o arquivo: a estrutura de pensamento na qual se inscreve certo tipo de produção de conhecimento dá forma e orienta os parâmetros do conteúdo produzido. Nesse sentido, para Derrida:

> A historicidade está ligada à possibilidade da escritura. A possibilidade de escritura em geral, e por isso falou-se em povos sem escritura e sem história (...). A ciência da escritura deveria portanto buscar sua raiz na origem da cientificidade. Ciência da possibilidade de ciência?

E continua:

> A ciência linguística determina a linguagem – seu campo de objetividade – em última instância, e na possibilidade irredutível de sua essência, como unidade de phoné, glossa e logos. Essa determinação é anterior de direito a todas as diferenciações eventuais que puderam surgir nos sistemas terminológicos de diferentes escolas. (DERRIDA, 1973)

Desejamos pontuar que a produção de conhecimento (inclusive científico, mas me refiro aqui ao conhecimento histórico, especificamente no que tange os museus e a história da arte) não é universal, nem tampouco unívoco na obtenção da verdade. Se utilizarmos essas lentes, podemos assumir que as nossas estruturas argumentativas, não são naturais ou universais. Pelo contrário. São temporal e geograficamente localizadas.

Nesse ponto, Hommi Bhabha, em seu livro intitulado O local da cultura, nos ajuda a refletir, quando coloca que:

> o afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma

> consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. [...]. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1985)

Para ele, nesse "mundo moderno", pensar em narrativas a partir de uma identidade de origem é uma condição fraturada, que na prática não dá conta das situações relacionais mais complexas, criadas pelo contato de diversos grupos sociais. No entanto, não podemos ignorar a tentativa deliberada do projeto colonial em construir um determinado discurso. Sobre isso, é oportuno trazer a reflexão de José Luiz Cabaço, sociólogo moçambicano, que em seu trabalho intitulado Globalização ou Recolonização? discute a relação entre a expansão do capital mundial e os mecanismos ideológicos de estabelecimento do projeto colonial no continente africano:

> Moçambique foi efectivamente colonizado por Portugal nos finais do século XIX. Até lá, a ocupação territorial era limitada e descontínua, entremeada com reinos e impérios locais e sheicados afro-swahili. A ocupação efectiva, preconizada pela conferência de Berlin, realizou-se com a metodologia clássica da época: [...]
>
> − A deliberada interrupção das dinâmicas endógenas dos povos submetidos, contaminando seus valores culturais pela combinação de medidas repressivas com a política de assimilação e a acção evangelizadora da Igreja Católica;
>
> − A representação do colonizado como um ser subumano, um ser amoral, vivendo nas trevas, dominado pelas forças do mal, o que justificava quer a apregoada "missão civilizatória" quer o trabalho obrigatório; [...]
>
> − A formação de uma estratificação social fundada no racismo, com escassíssima mobilidade social, legalmente dividida entre "não-indígenas" e "indígenas"(CABAÇO, 2016)

Se por um lado concordamos com Bhabha, no sentido de que os processos sociais são dinâmicos, e que a tentativa de determinação de uma origem cultural se mostra no mínimo reducionista, por outro, corroboramos o argumento de Cabaço de que existe uma condução desses processos culturais, definindo valores e hierarquias culturais.

Essa percepção de dinamismo na interação entre os povos é valiosa para a reflexão sobre o contato entre culturas. No entanto, aspectos estruturantes da dominação colonial permanecem fortes, e são reproduzidos cotidianamente, quando defendemos a superioridade do método científico, perpetuamos padrões modernos de instituições culturais, ou endossamos discursos como, da superioridade da escrita e do livro como objeto.

OS MUSEUS E AS PALAVRAS

Certa vez um queniano do povo Luo[1] disse-me – em inglês: "as letras servem apenas para que a gente possa se comunicar com os brancos". Na época, carregada de inocência pensei: "que estranho ele pensar assim. As letras servem a um propósito de comunicação de conhecimento, sentimentos, algo muito mais amplo do que se comunicar com uma classe de pessoas – os brancos".

Só agora, talvez, mais de dez anos depois, acho que compreendi melhor a frase do amigo queniano. Os Luo não escrevem livros, não colecionam objetos.[2] Quem diz que é certo fazer esse tipo de procedimento são os brancos, que inventam gramáticas para impor uma estrutura ao idioma deles, e os obrigam a falar inglês. As letras ou os objetos não são condição para a produção de conhecimento. Eles são prerrogativa para a produção de um tipo de conhecimento.

A presença do objeto livro, trazido e implementado pelos colonizadores europeus, provocou uma catástrofe no âmbito de uma prática cultural arraigada em determinadas comunidades africanas: a de contar – criar e recriar – histórias oralmente transmitidas. A prática milenar foi aniquilada diante do poder exercido pela escrita. O livro – do mesmo modo que o objeto – não é necessariamente instrumento de produção de conhecimento, cultura ou subjetividade. Pelo contrário, essas ferramentas podem ser vistas também como um processo avassalador de destruição de determinadas narrativas.

É importante conceber que cada um dos inumeráveis grupos indígenas produzam incontáveis possibilidades de construções culturais, discursos filosóficos, cosmogônicos, metadiscursos que seguem teias, redes de significados completamente paralelos à construção do pensamento dito ocidental. Novamente recorreremos a Bhabha, que coloca que:

> A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações "neocoloniais" remanescentes no interior da "nova" ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. [...]. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – são constituídos, se me permitem forjar a expressão, "de outro modo que não a modernidade". Tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas, porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 1985)

A hegemonia dos objetos, a supremacia da imagem, a necessidade de comprovação de fatos por meio de documentos, a percepção do tempo como linha, a construção da história, do método, da filosofia, da ciência, etc., pertencem ao um padrão de produção de conhecimento que se faz parecer verdadeiro, universal. E esse é um

[1] A título de contextualização: a população do Quênia se divide em três grandes troncos étnico-linguísticos (ou assim disse a antropologia colonialista): os Bantu, os Cushites e os Nilotes. Os Luo fazem parte do que eles chamam de River-Lake Nilotes, são pesqueiros e vivem perto de rios e lagos.

[2] Importante esclarecer que quando falo em objetos me refiro a essa hegemonia e centralidade dos objetos. Essa materialidade de que fala Donald Preziosi, que traz lastro de veracidade aos discursos – inclusive o científico. A materialidade colecionista, ou a que busca provas materiais, etc. É claro que os Luo usam, produzem, significam objetos. Mas por razões óbvias, existe no conjunto do meu conhecimento hoje, uma disparidade entre o que me foi apresentado sobre as articulações produzidas pelos europeus e o universo filosófico construído pelos Luo.

desejo particular da modernidade europeia. Com Bhabha, acreditamos na existência do conhecimento construído "de outro modo que não a modernidade". Não dominar a escrita, não pertencer à construção da história, assim como muitos outros fatores culturais continuam sendo considerados critérios de desqualificação dos povos.

Frédéric Laugrand, antropólogo da República do Congo, pesquisa relações epistemológicas por uma vertente decolonial. O autor coloca que junto com a dominação política, econômica e bélica perpetrada no sul do continente americano, houve, com uma penetração e uma eficiência determinantes, um epistemicídio das culturas dos povos que aqui viviam.

Esse conceito, *epistemicídio*, traz relevo para a nossa reflexão. Segundo Laugrand, a estrutura de conhecimento do colonizador se colocou hegemonicamente no território latino-americano de tal modo que construiu a imagem de que o método e os parâmetros ocidentais são os que levam necessariamente ao conhecimento. Os outros são desvios, que podem eventualmente ser assimilados pelo pensamento ocidental, mas que são apenas construções cosmogônicas sem tanta relevância.

Este epistemicídio está obviamente atrelado a um projeto de dominação. Postulado pelo empreendimento colonialista, normatiza e conduz papéis que estão sendo desempenhados no mundo até hoje. Ele explica o porquê de nós não sabermos comparar o pensamento dito ocidental com nenhum outro, nem indígena brasileiro nem dos Luo no Quênia.

Sobre essa questão, a filósofa Djamila Ribeiro, traz contribuições fundamentais. Em seu livro intitulado *O que é lugar de fala?,* Ribeiro dialoga com outras autoras importantes para a construção do argumento de que a superioridade epistemológica da ciência representa na verdade uma questão política. Nas palavras de Ribeiro:

> Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. (RIBEIRO, 2017)

Ribeiro, em diálogo com Lélia Gonzalez, traz importantes reflexões sobre como a linguagem, é usada para implementação de um paradigma epistemológico de dominação. Podemos estabelecer um diálogo com as questões abordadas por Derrida, que coloca a condição arbitrária de estruturação gramatical e semiológica da língua. Mais do que isso, se partimos do pressuposto derridariano, somos levados a constatar que mais do que uma postura lateralizada, a perspectiva estruturalista foi construída a partir do escopo de uma política racista.

Em outro momento importante, a autora fala do conceito de 'universal', ainda no âmbito dessa relação entre as produções discursivas como estando atreladas inexoravelmente aos lugares políticos de fala, ela coloca que:

> Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram marcadas no seio das sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas, por exemplo, ainda insistam no argumento de que somente elas pensam na coletividade; que pessoas

> negras ao reivindicarem suas existências e modos de fazer político e intelectuais, sejam vistas como separatistas ou pensando somente nelas mesmas. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais. (RIBEIRO, 2017)

O argumento de Ribeiro está voltado para a discussão sobre políticas identitárias, mas nos faz refletir sobre a questão dos museus e da história da arte como esse lugar legitimado do especialista, que produz um conhecimento, a partir do Outro e para o Outro.

RAZÃO, UNIVERSAL, VERDADE E HUMANIDADE: OU A LÓGICA DO RECINTO FECHADO

O filósofo camaronês Achille Mbembe em *A crítica da razão negra e Políticas da inimizade*, Mbembe se dedica, com enfoques diferentes, a analisar a questão negra no contexto das sociedades contemporâneas. Em justaposição a Mbembe, o teórico sul-africano Sahat Maharaj posiciona o estabelecimento identitário a partir das relações coloniais. Para Maharaj existe uma reconstrução da auto-percepção do europeu, a partir da elaboração simbólica de um Outro, e mais do que isso, para ele, existe uma reconstrução da narrativa histórica, que substitui aquela vinculada à guilhotina (atrelada ao antigo regime) por uma narrativa moderna, calcada na superioridade europeia, em função do pensamento científico e a ideia de desenvolvimento civilizacional. Essa segunda visão necessita desse Outro não civilizado, para construir esse discurso para os próprios europeus – e é claro, sendo também imposta para esses povos considerados inferiores.

Sobre isso, Mbembe coloca que:

> (…) o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo [...] interessa compreender que, como consequência direta dessa lógica de autoficcção, de autocontemplação, e sobretudo, de enclausuramento, o negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa. Designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a sua aparição no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o humanismo e a Humanidade) foi, se não simultâneo, pelo menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constituiu, no conjunto, o subsolo (inconfessado e muitas vezes negado), ou melhor, o núcleo complexo a partir do qual o projeto moderno de conhecimento – mas também de governação – se difundiu.(MBEMBE, 2014)

Mbembe evidencia um caráter político mais contundente em sua fala, quando diz, por exemplo, que o projeto moderno não era apenas de conhecimento, mas também de ‘governação’. Esse conceito de raça, pode-se dizer, é a vertente humanista do estruturalismo do século XIX, é a maneira pela qual é possível enquadrar / catalogar pessoas em uma estrutura hierárquica de poder. O autor conduz sua reflexão a partir desse conceito e da relação direta com a estruturação do pensamento científico (ou a razão, nas palavras originais). Segundo ele:

> Aliás, ainda há bem pouco tempo, a ordem do mundo fundava-se num dualismo inaugural que encontrava parte de suas justificações no velho mito da superioridade racial. Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. (MBEMBE, 2014)

Podemos perceber outro aspecto que também conecta diretamente o pensamento de Achille Mbembe ao de Djamila Ribeiro. O conceito de universalidade aparece na citação como sendo consequência direta do pensamento ocidental. E é relevante ainda apontar para o fato que o autor estabelece relação entre um conjunto de conceitos muito importantes: razão, universal, verdade e humanidade. Em semelhança com o pensamento de Ribeiro, ambos trabalham a partir da relação entre o pensamento ocidental e o conceito de universalidade.

Ainda no campo da discussão sobre raça, Mbembe coloca que:

> Historicamente, a raça sempre foi uma forma mais ou menos codificada de divisão e de organização da diversidade, fixando-a e distribuindo-a segundo hierarquias e divisões dentro de espaços mais ou menos estanques – a lógica do recinto fechado. Foi o que se passou nos regimes de segregação. [...] Neste contexto, os processos de racialização têm como objectivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exatamente os espaços que podem ocupar [...]. Trata-se de fazer a triagem desses grupos de populações, marcá-los individualmente como “espécies”, “séries” e “tipos”, dentro de um cálculo geral do risco, do acaso e das probabilidades [...].(MBEMBE, 2014)

Salientemos aqui a semelhança entre o processo de enquadramento dos indivíduos em raças e o processo estruturalista de institucionalização do conhecimento (e o museu e a arte não escapam a esse escopo de pensamento). Quando o autor fala em “organização da diversidade”, “fixação de distribuição em hierarquias e divisões”, “marcar como ‘espécies’, ‘séries’ e ‘tipos’”; não à toa esse vocabulário é o mesmo da periodização da história da arte ou da catalogação museológica. Pelo contrário, o racismo como a realização política da catalogação de seres humanos em termos e conceitos hierarquicamente estruturados. Não apenas o léxico, mas também o escopo de pensamento é o mesmo.

SAÍDA PARA O LABIRINTO OU ‘EPISTEMOLOGIA BÊBADA’

Não conseguimos nos mover e articular conceitos fora do modelo que conhecemos e que (achamos que) dominamos. Isso seria uma espécie de labirinto que nos imobilizaria. Sobre esse aspecto o teórico e crítico de arte sul-africano Sarat Maharaj coloca questões fundamentais. Em seu trabalho intitulado *The world turned upside down: Art and ethics in the rise of the stone age South* (2017), Maharaj fala sobre esse “labirinto capcioso” que é o *“knowing about knowing*”, ou o conhecimento sobre o conhecimento. O perigo consiste em: quando articulamos qualquer tipo de conhecimento, agimos no terreno da linguagem, o que nos coloca de novo dentro daquilo que estávamos querendo recusar. Nesse momento estamos na beira desse labirinto – estamos usando o método acadêmico, a história e a linguagem para justamente problematizar o edifício

acadêmico, histórico e linguístico. Maharaj é a corda onde iremos nos sustentar.

Maharaj levanta a questão: o que significa fazer crítica de arte dentro desse panorama? É dar respostas dentro de um sistema lógico de pensamento? É fazer uma crítica poética? É propor uma revisão desse sistema de pensamento utilizado, mesmo que seja de dentro dele? E por que não?

Outro momento importante da fala do autor, que poderíamos relacionar diretamente com o que diz Laugrand (2018), é a questão da epistemologia. Embora Maharaj não trabalhe com o conceito de epistemicídio, ele coloca a epistemologia, enquanto um segmento da filosofia, como um modo de encadeamento de ideias com características internas próprias, e, nesse sentido, como já havíamos dito, como um determinado método que conduz a um determinado tipo de produção de conhecimento. Ele sugere o termo *acoustemology*, que viria da acústica, ou da escuta mais especificamente. Essa expressão sugere uma imagem na qual o sujeito que ouve, ou que toma contato com algo – uma realidade, um conhecimento – no momento dessa ação por contato, passa também a reverberar. A metáfora da acústica sintetiza a situação em que o indivíduo recebe um estímulo (que aqui estamos chamando de conhecimento), interage e é interagido por ele, e consequentemente emana os produtos dessa interação. Segundo o autor, essa seria uma forma quebrada de epistemologia, ou o que ele chama de *"drunk epistemology",* a epistemologia bêbada.

Interessante observar, na reflexão de Maharaj, que essa rachadura epistemológica é causada no contexto da contemporaneidade. A configuração do mundo atualmente teria feito com que o próprio pensamento ocidental fosse profundamente revirado, e fizesse com que a epistemologia ficasse tonta, sem um norte pré-fixado a seguir. Nesse sentido, a arte contemporânea seria uma espécie de consequência estética dessa fragmentação epistemológica. Para ele, o pensamento artístico é uma categoria de produção de conhecimento que representa essa quebra com o método epistemológico, que agora já não se sustenta. O processo artístico é, nesse contexto, forma de produção de conhecimento equiparado ao conhecimento histórico, ou científico, por exemplo – distintos nos métodos e nos resultados, mas igualmente válidos.

Impossível não voltar a Bhabha para relacionar os dois autores em pelo menos dois aspectos. O primeiro, se concentra na questão da representação do *Outro*. Sobre isso é válido complementar com o argumento de Bhabha, quando ele trabalha o conceito de mímica (ou mímesis). Nas palavras do texto traduzido:

> Dentro da economia conflituosa do discurso colonial que Edward Said descreve como a tensão entre a visão panóptica e sincrônica da dominação – a demanda pela identidade, a estase – e a contrapressão da diacronia da história – a mudança, a diferença – a mímica representa um acordo irônico. [...] a mímica colonial é o desejo de um outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. (BHABHA, 1985)

O segundo aspecto de semelhança entre os dois autores é a relação com a modernidade. Bhabha diz:

> Existe uma pressuposição prejudicial e autodestrutiva de que a teoria é necessariamente a linguagem de elite dos que são privilegiados social e culturalmente. Diz-se que o lugar do crítico acadêmico é inevitavelmente dentro dos arquivos eurocêntricos de um ocidente imperialista ou neocolonial. [...] Pode a meta da liberdade de conhecimento ser a simples inversão da relação opressor e oprimido, centro e periferia, imagem negativa e imagem positiva? Será que nossa única saída de tal dualismo é a adoção de uma oposicionalidade implacável ou a invenção de um contra-mito originário da pureza radical? Deverá o projeto de nossa estética liberacionista ser para sempre parte de uma visão utópica totalizante do Ser e da História que tenta transcender as contradições e ambivalências que constituem a própria estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural? (BHABHA, 1985)

Depois disso, o autor vai se defender de uma possível crítica, no sentido de classificar seu argumento como pró-burguês. No entanto ele provoca um deslocamento da discussão – esta sim bastante inflamada: Bhabha vai dizer que existe, sim, esse lugar de óbvia exploração econômica, territorial, étnica, de dominação de determinados povos sobre outros. Sim, esse processo existe. E a ele chamamos, entre outras coisas de colonialismo. O que ele parece querer trazer é que existem processos não-dicotômicos nem lineares e que, portanto, não são passíveis de tradução linear entre dominador-dominante. Esse é, a meu ver, o Lugar da Cultura, que dá nome ao livro de Bhabha.

O autor defende que a possibilidade e a potência de múltiplos dispositivos (aqui no sentido de Deleuze), que são criados a partir do contato entre grupos, em que são articuladas imprevisíveis relações de pertencimento e não-pertencimento, de identidades momentâneas ou historicamente construídas que acontecem no terreno da cultura.

É importante perceber como os discursos podem ser assumidos a partir de diferentes olhares. É possível antever as críticas a Bhabha, no sentido apaziguador que sua teoria adquire. Para discursos mais acalorados, perceber o decolonialismo como uma ação mútua parece subvalorizar uma história de violência, que faz com que seja legítimo que pessoas que sofreram esse processo reivindiquem seus lugares desiguais de fala. Por outro lado, Bhabha pode ser brilhantemente usado como uma espécie de antídoto para uma relação discursiva que coloca o colonizado sempre e necessariamente como aquele que possui em sua gênesis o ethos do explorado.

Nem uma coisa nem outra. Nessa visão existem incontáveis posicionamentos de olhar a partir de um mesmo fragmento ínfimo de uma relação. Pode-se utilizar a lente do colonizado X colonizador, na mesma medida em que é possível pensar o colonizado como uma potência irradiadora e, nesse sentido, como um colonizador cultural. É possível, principalmente, pensar as relações de modo mais orgânico e de tal ordem, que nem ao menos se faz útil definir a priori essas categorias, a menos que estejamos falando especificamente de dominação econômica, bélica, etc.

Referências

BHABHA, Homi. Signs taken for wonders: questions of ambivalence and autority under a tree outside Delhi. In: **Critical Inquiry.** Delhi: Autumn, 1985. pp. 144-145.

CABAÇO, José Luiz. **Globalização ou recolonização?**. Cadernos CERU, v. 27, n. 2, dez. São Paulo: Editora da USP, 2016.

COLAÇO, Thais Luzia; DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter (Org.). **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina:** o direito e o pensamento decolonial. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____.**Gramatologia.** Tradução Mirian Schnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

JASMIN, Marcelo. As armadilhas da história universal. In: Adauto Novaes (org.) **Mutações:** a invenção das crenças. São Paulo: Edições Sesc SP, 2011.

LAUGRAND, Frédéric. Texto de abertura do 56° Congresso de Americanistas – ICA. Salamanca: ICA, 2018. Disponível em: www.ica2018.es

MAHARAJ, Sarat. **The world turned upside down:** Art and ethics in the rise of the stone age South. Lisboa: Lumiar cité – Maumaus, 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Lisboa: Editora Antígona, 2014.

_____. **Políticas da Inimizade.** Tradução de Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

PINI, André Mendes. **A descolonização da Namíbia:** negociações diplomáticas multilaterais e a guerra de independência. Dissertação de Mestrado defendida no âmbito do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de Brasília – UNB. 2014.

PREZIOSI, Donald. Epilogue. **The Art of Art History**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**? Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

ROSEVICS, Larissa. Do pós colonial à decolonialidade. In: _____, CARVALHO, Glauber. **Diálogos internacionais:** reflexões críticas no mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed: Perse, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção para um novo senso comum; v. 4).

_____. **Um discurso sobre as ciências.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa; NUNES, João Arriscado. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org). **Reconhecer para libertar:** Os caminhos do cosmopolitanismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EMANCIPAÇÃO SENSÍVEL: O ENSINO DE ARTES VISUAIS NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

EMANCIPACIÓN SENSIBLE: LA ENSEÑANZA DE ARTES VISUALES DESDE UNA PERSPECTIVA DECOLONIAL

MARÍLIA CLAUDIA FAVRETO SINÃNI

FURG / mariliafavreto@gmail.com

RESUMO: Este artigo estuda a emancipação sensível como um horizonte estético no ensino de artes visuais e propõe uma perspectiva decolonial para a análise do ensino da história da arte produzida na América Latina com base na apresentação das fotografias de Bruno Veiga. Considera a pedagogia histórico-crítica essencial para a vivência estética e criação artística. A emancipação sensível faz parte de um processo contínuo na relação dialética do indivíduo com a totalidade. É um horizonte da emancipação humana em que o indivíduo se apropria da cultura e dos elementos produzidos pela humanidade ao mesmo tempo em que cria uma nova realidade a partir de uma ação transformadora dentro da sociedade. É importante que o professor de arte apresente referências estéticas produzidas no contexto histórico-cultural dos alunos e planeje as suas aulas adotando metodologias que promovam uma atividade artística emancipadora e criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Emancipação humana. Decolonial. Cultura popular. Artes Visuais; Ensino. Psicologia histórico-cultural.

RESUMEN: Este artículo estudia la emancipación sensible como un horizonte estético en la enseñanza de artes visuales y propone una perspectiva decolonial para el análisis de la enseñanza de la historia del arte producida en América Latina basada en la presentación de las fotografías de Bruno Veiga. Considera la pedagogía histórico-crítica esencial para la vivencia estética y creación artística. La emancipación sensible hace parte de un proceso continuo en la relación dialéctica del individuo con la totalidad. Es un horizonte de la emancipación humana en que el individuo se apropia de la cultura y de los elementos producidos por la humanidad al mismo tiempo que crea una nueva realidad a partir de una acción transformadora dentro de la sociedad. Es importante que el profesor de arte presente referencias estéticas producidas en el contexto histórico-cultural de los alumnos y planee sus clases adoptando metodologías que promuevan una actividad artística emancipadora y criadora.

PALABRAS-CLAVE: Emancipación humana. Decolonial. Cultura popular. Artes Visuales. Enseñanza. Psicología histórico-cultural.

INTRODUÇÃO

Este artigo surgiu como fruto das discussões do trabalho de conclusão da graduação intitulado “A Criatividade para a Emancipação Sensível: Ensino de Artes Visuais no Ensino Médio”. A partir de investigações bibliográficas, surgiu a proposta da vivência estética por meio da linguagem artística, notadamente a partir do ensino de artes visuais, com enfoque na apropriação da cultura e as suas influências no desenvolvimento da criatividade como ação transformadora na sociedade, tendo como base a psicologia histórico-cultural de L. S. Vigotski (1993, 1999) e a pedagogia histórico-crítica de Dermeval Saviani (2011).

Partimos do estudo da relação dialética entre totalidade e singularidade como uma unidade indivisível, encontrando o termo “emancipação humana” que propõe a superação efetiva de um estado de alienação e a busca pela liberdade da sociedade. (PAES, 2016; TONET, 2005). Com isso, surgiu o seguinte questionamento: é possível que um indivíduo se emancipe por meio da experiência estética e sensível no ensino de arte, apesar dele estar inserido em uma sociedade que apenas reproduz o que já está condicionado historicamente? No intuito de sanar este questionamento, o termo “emancipação sensível” foi criado para explicar o ciclo em que o indivíduo singular se apropria da cultura, transforma as suas emoções por meio da criação artística a partir da sua relação com a totalidade e pela criação histórica de uma particularidade humano-sensível, ao mesmo tempo transformando o mundo e a si mesmo. (SINÃNI, 2019).

Para que a emancipação sensível se torne um horizonte estético no contexto latino-americano, é essencial que os indivíduos conheçam e acessem a sua cultura. Devido ao caráter intimista eminente das fotografias da série “Subúrbio”[1], capturadas pelo olhar do artista Bruno Veiga (2013), propomos um diálogo convergente entre suas produções imagéticas e o termo “periferia” proposto por Enrique Dussel (1993, 1977) para se pensar a valorização da cultura e da arte produzidas no contexto da América Latina. A decisão de apresentar e analisar as imagens de Bruno Veiga surge da necessidade de abrir espaços para que referências estéticas produzidas sobre e em nossos contexto histórico-cultural sejam utilizadas na sala de aula para serem realizadas leituras do mundo em sua totalidade, para que nossas vivências culturais sejam reconhecidas e afirmadas na história. Aí, encontra-se também a potencialidade de apresentar possibilidades para a emancipação sensível na educação em artes visuais, pois sua obra oferece novos olhares carregados de sensibilidade sobre os objetos oriundos da produção humana que estão distribuídos na sociedade.

Nosso contexto histórico-cultural foi construído a partir da violência justificada da invasão de outros países (DUSSEL, 1993). É através da educação que se conhece a produção cultural de toda a humanidade, que se desenvolve o pensamento crítico e, por meio do ensino de arte, enxergamos linhas de fuga dessa visão limitada acerca da cultura latino-americana, buscando alternativas para pensá-la de forma crítica, apropriando-se, vivenciando e criando para vislumbrar a emancipação humana pelo caminho tortuoso da emancipação sensível (SINÃNI, 2019).

[1] Série de fotografias disponíveis no ícone intitulado “Trabalhos” em: http://brunoveigafotografia.com.br/br/. Acesso em 10 ago. 2020.

O ENSINO DE ARTE PARA A EMANCIPAÇÃO SENSÍVEL NA AMÉRICA LATINA

O ensino de artes visuais, com caráter emancipador e criador, é capaz de promover a emancipação sensível que é a síntese entre dois conceitos, o "sensível" e a emancipação humana. Quando tais conceitos são compreendidos juntos e consideram a vivência estética e a criação artística, resultam em um processo contínuo na relação dialética do indivíduo com a totalidade a partir da apropriação da cultura. (SINÃNI, 2019). Seguimos pelo pressuposto de que a educação, de acordo com a teoria histórico-cultural (VIGOTSKI, 1993) e a pedagogia histórico-crítica (SAVIANI, 2011), traz consigo a expressão de referenciais que buscam encontrar formas para que os indivíduos se apropriem da cultura produzida historicamente e se desenvolvam de forma humana e social.

Consideramos que o contexto histórico-cultural em que nós, latino-americanos, estamos inseridos dificulta em grande parte o processo de emancipação sensível na educação. O ensino nas escolas públicas ainda é exercido de forma tradicional e contribui para que o aluno reproduza o que está estabelecido na sociedade, em estado de alienação, que limita a liberdade dos indivíduos, deixando-os expostos ao mecanicismo[2] da reprodução. O estado de alienação afeta diretamente a relação de apropriação humana e da cultura. Se não há apropriação da cultura, não há transformação do indivíduo e não há transformação da totalidade, tornando necessária a superação da alienação como uma condição absolutamente indispensável da emancipação. (TONET, 2005).

Em conjunto com a problemática do ensino baseado na reprodução, temos o fato de que a história e a cultura da América Latina da qual temos acesso hoje, ainda é limitada e construída a partir do olhar do "outro" sobre nós, resultando no estranhamento da nossa própria cultura. Segundo Enrique Dussel (1997, p. 21):

> A história da América Ibérica mostra-se heterogênea e invertebrada no sentido de que por um processo de sucessivas influências estrangeiras vai se construindo – por reação – uma civilização e uma cultura latino-americanas. Essa cultura em sua essência, não é o fruto de uma evolução homogênea e própria, mas de uma evolução que se forma e se conforma segundo as irradiações que vêm de fora e que, cruzando o Atlântico, adquirem caracteres míticos [...].

Inclui-se aí a necessidade de indagar as bases históricas que fundamentam a nossa cultura. Seria o caso de refutar, por alguns instantes, a ideia de uma única história da arte, universal e eurocêntrica, como sendo os resultados construídos e reproduzidos historicamente e que definem o que é arte e cultura hoje, tão somente centrada nos movimentos artísticos produzidos no exterior, especificamente na Europa? É necessário para nós, latino-americanos, ousarmos ir além das interpretações realizadas pelo olhar "do outro" sobre a América Latina, compreendendo que é possível estudar a história da arte universal ao mesmo tempo em que buscamos a originalidade da história da arte e da cultura latino-americana. Mas como acessá-la se ainda não possuímos uma história da cultura latino-americana? O que ainda acessamos hoje é limitado às circunstâncias históricas modificadas. (DUSSEL, 1997, p. 49).

Esses questionamentos históricos, na medida que são desmistificados e se tornam

[2] Vázquez (1977) utiliza o termo "mecanicismo" ao se referir a ação de repetição mecânica de gestos padronizados socialmente consolidados pelo Estado.

objetos de estudo no ensino de arte, podem dar sentido e instigar a apropriação da cultura latino-americana, contribuindo para a criação a partir do que nos rodeia ao invés da reprodução do que nos foi imposto, enfim caminhando ao processo contínuo da emancipação sensível. Nesse caminho, transformações significativas e libertadoras necessitam serem colocadas em curso no modo como se apresentam referências estéticas e se ensinam artes visuais, principalmente ao abordar o conceito de cultura. Precisamos admitir que apenas o estudo da teoria da arte talvez não dê conta de instigar a apropriação da cultura e a criação a partir dela. É necessário ir além de um ensino de arte tradicional limitado a apenas referências estéticas eurocêntricas.

A cultura, em sua definição geral, é uma atividade de vida humana. Vigotsky (1931) afirma que a cultura é social, um requisito inalienável do processo de humanização; é a expressão do processo histórico. Para Dussel (1997) “o trabalho é a “substância” da cultura e é um modo de produzir e criar a vida humana, numa relação dialética entre a subjetividade e a objetividade”. Em comum, estes dois autores compreendem que a cultura é importante para o desenvolvimento humano dos indivíduos e se constitui na apropriação e na transformação da história e da natureza. Neste processo de trabalho humano para o progresso da humanidade como um todo, considera-se a relação dialética entre a singularidade e a totalidade.

A pedagogia histórico-crítica é essencial neste processo de transformação da sociedade porque ela apresenta novos caminhos que propõem um ensino que vai além do tradicional, contribuindo para estudos que valorizam a relação da teoria e da prática no ensino de arte. Ao sugerirmos o estudo e a ressignificação da história da arte e da cultura latino-americana sem o seu enfoque apenas no olhar estrangeiro, não nos referimos à exclusão do que já é estudado na história da arte universal, isso seria negação da totalidade. Propomos um olhar que transcende a visão estagnada num passado histórico que foi mascarado. Trata-se do contínuo estudo da cultura erudita e da cultura dita popular, para que ocorra a relação dialética entre ambas. Nas palavras de Saviani (2011, p. 69-70):

> Não é, porém, a cultura popular que vai definir o ponto de chegada do trabalho pedagógico nas escolas. Se as escolas se limitarem a reiterar a cultura popular, qual será sua função? Para desenvolver cultura popular, essa cultura assistemática e espontânea, o povo não precisa de escola. Ele a desenvolve por obra de suas próprias lutas, relações e práticas. O povo precisa da escola para ter acesso ao saber erudito, ao saber sistematizado e, em consequência, para expressar de forma elaborada os conteúdos da cultura popular que correspondem aos seus interesses.

Para buscar a emancipação sensível no ensino de arte, os indivíduos precisam conhecer todas as culturas, principalmente a sua, para compreender o seu desenvolvimento histórico que, é “o processo através do qual o homem produz a sua existência no tempo. Agindo sobre a natureza, ou seja, trabalhando, o homem vai construindo o mundo histórico, vai construindo o mundo da cultura, o mundo humano. E a educação tem origem nesse processo”. (SAVIANI, 2011, p. 81).

Consideramos que a América Latina sofreu uma invasão cultural[3] e ainda hoje é

[3] O termo desenvolvido por Paulo Freire (1987) diz respeito aos reflexos alienantes da colonização da América Latina em que os invasores penetraram no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo,

estudada e vista como periferia[4] do mundo. Propomos uma análise e um diálogo convergentes entre o termo "periferia" e as fotografias da série "Subúrbio" do artista visual e fotógrafo Bruno Veiga (2013). O diálogo entre o estudo teórico deste termo e a estética destas imagens são importantes para que possamos pensar a originalidade da cultura latino-americana a partir do olhar de quem nela está inserido, propondo uma vivência estética que contribui e vai além das discussões teóricas aqui abordadas. As fotografias de Bruno Veiga retratam elementos do cotidiano (Figura 1) a partir de um olhar sensível aos detalhes e oferecem novos caminhos estéticos, a serem trabalhados no ensino de artes, que inquietam o pensar pelas imagens e nos ensina/incita a premência da cultura latino-americana, contribuindo para que tenhamos mais alternativas para buscar a emancipação sensível por meio das referências estéticas.

Figura 1. Fotografia de Bruno Veiga. Sem título, 2002. Disponível em: <http://brunoveigafotografia.com.br/br/>.

Numa perspectiva decolonial, Dussel (1997) evidencia a importância da busca por uma obra que reunisse todas as artes e movimentos culturais latino-americanos. Bruno Veiga se apropria e retrata os elementos que refletem a memória na existência da cultura latino-americana, proporcionando uma exposição minuciosa do cotidiano na sua dimensão cultural e sensível a partir de um ponto de vista poético dos detalhes que passam despercebidos aos olhos justamente por fazerem parte do Subúrbio, da periferia, como vemos na Figura 2, mas que pode ser aqui analisado e trabalhado em ambientes escolares para que nossas vivências culturais sejam reconhecidas e afirmadas na história por meio da educação.

[4] Este termo foi desenvolvido por Enrique Dussel (1993) para tratar sobre o processo histórico de colonização da América Latina frente ao mundo e é essencial nesta pesquisa porque visa a liberdade.

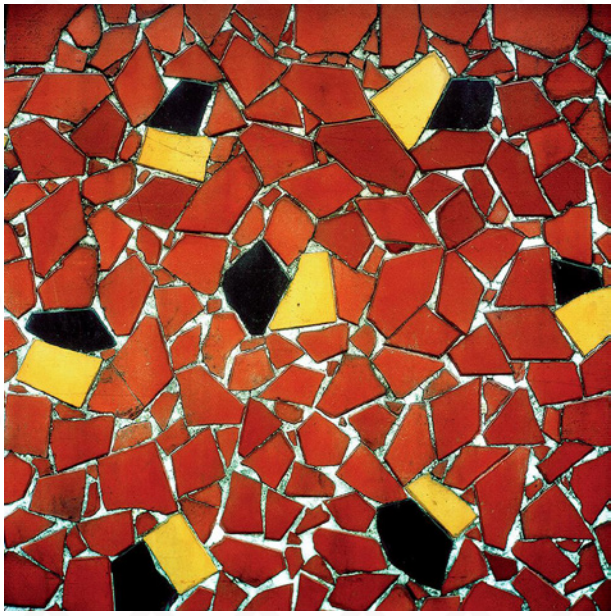


Figura 2. Fotografia de Bruno Veiga. Sem título, 2004. Disponível em: <http://brunoveigafotografia.com.br/br/>.

Se a emancipação sensível também depende que os indivíduos se apropriem de sua própria cultura, cabe a nós professores e intelectuais encontrarmos formas de proporcionar o estudo e o acesso a este conhecimento. Surge então a necessidade de uma proposta de elaboração de um material que reúna as artes e movimentos culturais latino-americanos, como sugere Enrique Dussel:

> O que falta, no entanto, até o presente, é uma visão de conjunto, de maneira evolutiva e coerente, de todos os níveis das objetivações culturais, isto é, uma obra que reúna todas as artes e movimentos culturais latino-americanos e mostre as vinculações entre eles mesmos e com os valores que os fundamentam, as atitudes que os determinam, as circunstâncias históricas que os modificam. Ou seja, não possuímos ainda uma história da cultura latino-americana, uma exposição de nosso peculiar mundo cultural. (DUSSEL, 1997, p. 49).

Este artigo torna-se importante para exercitar o pensar destes processos que, quando apresentados pelo ensino de artes visuais, visando a experiência do encontro do indivíduo latino-americano com a arte e a cultura produzida na América Latina, podem instaurar novas sensibilidades, novas inquietações pela sua maneira de incitar, de forma aprimorada, o olhar crítico para si e para o mundo, numa relação dialética entre razão e sensibilidade, a que estão integralmente coladas ao que se vê, sente e vive.

Devido ao processo histórico de construção da América Latina condicionado à reprodução da visão do colonizador, os indivíduos nascidos nesta região perderam o seu direito de também denominar-se “americanos”. De acordo com Galeano (2019, p. 5) “segundo a voz de quem manda, os países do sul do mundo devem acreditar na liberdade de comércio (embora não exista), em honrar a dívida (embora seja desonrosa), em atrair investimentos (embora sejam indignos) e em entrar no mundo (embora pela porta de serviço)”. Seguindo este pensamento de Galeano ao utilizar o termo “porta de serviço”, identificamos uma relação com os estudos decoloniais de Enrique Dussel (1993, p. 16)

ao se referir à América Latina com o termo "periferia", em que evidencia a submissão dos países latino-americanos aos países considerados "centro" da história universal, e o restante, é considerado periferia e colocado em esquecimento.

A história da América Latina é encoberta até hoje, causando a dependência cultural dos grandes "centros". É perceptível nos estudos de Eduardo Galeano (2019) e Enrique Dussel (1977, 1993, 1997), que os países considerados como "centros" a serem seguidos, apenas são desenvolvidos porque colonizaram e exploraram os países coloniais. Desde a "modernidade"[5], a Europa é o centro de referência artística, histórica e cultural, e hoje, devido à concentração de poder no mercado, os Estados Unidos também exerce hegemonia cultural. A América Latina, por sua vez, segue reproduzindo o seu papel de periferia que lhe foi ensinado desde a sua colonização e baseia a sua noção de cultura no que é vindo de fora:

> [...] por ser classe dominante da periferia, diferencia-se da cultura da pobreza na qual podem adquirir (comprar) os símbolos (pela educação "culta": ilustrada) e os objetos materiais da cultura estadunidense ou européia. É a que articula a "dependência" cultural de nossas nações e que, diferente do próprio "populismo", ignora (ou pretende ignorar) nosso passado nacional de barbárie. (DUSSEL, 1997, p. 216).

De acordo com Dussel (1997) a dependência cultural é exercida pela elite cultural ilustrada[6] dominante para exercer poder sobre o povo, até por meio das escolas, espaço em que os alfabetizados são ensinados a não saberem quem são e a acreditar em tudo o que lhes foi ensinado, consequentemente, esta cultura periférica admira e reproduz o que é estabelecido na cultura artística do centro, e permanecem dominados e alienados. A dominação e a alienação nos ambientes escolares ainda é evidente. A educação possui influências do ensino tradicional e a cultura erudita, nos padrões eurocêntricos, ainda é a concepção dominante de cultura digna de estudos aprofundados, em detrimento da cultura popular. Porém, é necessário compreender que não é uma questão de escolha entre cultura erudita e cultura popular para ser dominante no ensino. Não se trata do "saber burguês" contra o "saber popular". Saviani (2011, p. 69) afirma que

> O que hoje é denominado "saber burguês" é um saber do qual a burguesia se apropriou e colocou a serviço de seus interesses. Em suma, o que parece importante entender é o seguinte: essa dicotomia entre saber erudito como saber da dominação e saber popular como saber autêntico próprio da libertação é uma dicotomia falsa. Nem o saber erudito é puramente burguês, dominante, nem a cultura popular é puramente popular. A cultura popular incorpora elementos da ideologia e da cultura dominantes que, ao se converterem em senso comum, penetram nas massas.

Dussel (1997, p. 145) também esclarece esta percepção acerca da cultura popular, quando afirma que "a cultura popular, nasceu da exterioridade do sistema; o povo produz símbolos; também a oligarquia pode se apropriar deles". Tanto a cultura popular, quanto a cultura erudita, devem ser ensinadas na sala de aula para que se compreenda

[5] O termo está entre aspas porque a ideia de modernidade é refutada por Enrique Dussel (1993) como uma justificação da violência que devemos superar.

[6] Oligárquica, segundo Dussel (1997, p. 99), são "minorias alienadas em suas próprias nações, são desprezadas pelos próprios criadores da cultura do centro. [...] Esta elite ignora sua cultura nacional; despreza igualmente sua raça; aparenta ser branco; fala em inglês ou francês; veste-se, come e mora como no centro. Resíduos da história.

a cultura, em sua totalidade, de modo que a cultura produzida na América Latina não seja excluída. Ela existe e é nossa, mas é negada e considerada analfabeta devido ao fato da sua simbologia não ser compreendida. Ensinar a cultura erudita e a cultura popular na educação é essencial para a apropriação da cultura, bem como é importante que se ensine os conceitos espontâneos e os conceitos científicos para aprimorar as formas de conhecimento na escola. (PAES, 2020).

A relação dialética no ensino dos conceitos científicos em que considera-se os conceitos espontâneos se dá por meio do trabalho educativo. Assim como a cultura é vista como um trabalho, a educação também é, e define-se como:

> [...] o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens. Assim, o objeto da educação diz respeito, de um lado, à identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se tornem humanos e, de outro lado e concomitantemente, à descoberta das formas mais adequadas para atingir esse objetivo. (SAVIANI, p. 13).

Encontrar formas adequadas e mais elaboradas para um desenvolvimento humano e social, implica em não descartar o fato de que a América Latina foi escravizada, submetida a aceitar o encobrimento da sua cultura e foi ensinada a se vender por pouco e, consequentemente, a arte e a educação também tornaram-se uma mercadoria. De acordo com Vázquez (1978) quando o indivíduo não compreende o seu entorno, apenas reproduz de forma mecânica o que já está impregnado na sociedade e permanece em estado de alienação. Não há criação, apenas reprodução da cultura dominante. Com base nos estudos de Sinãni (2019) se não há uma relação dialética que vise a criação, a transformação da totalidade e de si mesmo, não há a emancipação sensível porque não há humanização.

A emancipação sensível depende da apropriação da cultura. Trata-se de um horizonte estético que permite que um indivíduo se emancipe sensivelmente mesmo que esteja inserido em uma sociedade que não é totalmente livre. Este termo fundamentado por Sinãni (2019) diz respeito a um ciclo que define o momento em que o indivíduo singular se apropria do seu contexto histórico-cultural, transforma as suas emoções por meio da criação artística e retorna para a totalidade transformando-a, ao mesmo tempo em que transforma a si mesmo. Este processo de transformação parte da totalidade em relação dialética com a singularidade do indivíduo e são uma unidade indivisível. Acontece conscientemente, de modo que a criação artística elaborada sensivelmente por um indivíduo também afeta o público que a contempla e tem a oportunidade de vivenciá-la esteticamente, tocando o mundo à sua volta.

É possível contribuir para um ensino de arte que busque desmistificar a cultura do “centro” para compreender a cultura latino-americana. Durante o processo de colonização da América Latina, os povos originários, por meio do trabalho escravo, resistiram e buscaram retratar a sua cultura, mesmo que mesclada com a cultura europeia. Estes povos da América Latina resistiram aos padrões europeus a partir de tentativas de expressar a subjetividade das suas emoções e concepções da realidade nos objetos que produziam. Os cristos latino-americanos, por exemplo, ao invés de serem retratados como ressuscitados, eram produzidos com muitas feridas e traços realistas de dor como reflexo da esperança de se libertarem daquela realidade dolorosa

em que se viviam. Dussel (1997, p. 165) afirma que “estes Cristos sofredores e terríveis são a expressão genial e autêntica de um povo oprimido, que se identifica com o Cristo crucificado e ainda não-ressuscitado, vencido pelo poder do mundo [...] à espera da libertação”.

O professor é um intelectual capaz de pensar novos caminhos para ensinar uma história da arte latino-americana em diálogo com a história da arte universal. Dussel (1997) evidencia esta importância ao dizer que é papel do intelectual descobrir estruturas que provem suas origens, refletindo sobre o passado cultural heterogêneo que resultou nesta visão equivocada de que os latino-americanos são um grupo marginal ou secundário da cultura europeia. Para Dussel (1997, p. 40) devemos nos situar numa visão de História universal para conseguir desentranhar o sentido de nossa cultura. Um povo não pode desconhecer a sua existência e negar a sua cultura porque “há uma cultura na América Latina, cuja originalidade, mesmo que alguns neguem, evidencia-se na arte, em seu estilo de vida”. (DUSSEL, p. 37). É importante que os indivíduos consigam expressar a si mesmos com consciência de seus símbolos, suas tradições e estruturas culturais, e este processo se dá, principalmente, através do ensino de artes visuais.

CONSIDERAÇÕES

No ensino de artes visuais, para que a emancipação sensível se torne um horizonte estético, é indispensável o acesso a referências estéticas que reflitam a realidade histórico-cultural. Conhecer e se apropriar da própria cultura é identificar-se como ser criador da mesma. Significa uma elevação sensível no processo de humanização para que um indivíduo desenvolva um pensamento crítico e questione a ação de reprodução do estado de alienação que lhe é imposto, mesmo que a sociedade, em sua totalidade, ainda não seja livre. No ensino de arte, a vivência estética e o contato com a cultura produzida na América Latina podem ampliar o repertório visual dos indivíduos e instigar-lhes a exercícios de observação e fruição das produções estéticas humanas que os rodeiam, bem como à criação de produções imagéticas. Assim, produzindo uma relação dialética entre o estudo da teoria da arte e as atividades práticas.

Com isso, é importante que as referências estéticas aqui produzidas sejam apresentadas aos alunos como parte essencial na história da arte, ampliando o olhar dos indivíduos latino-americanos sobre o mundo e sobre si, consequentemente, identificando a sua cultura. As fotografias da série “Subúrbios” do artista visual e fotógrafo Bruno Veiga (2013) são referências estéticas que revelam um caráter intimista ao retratar símbolos cotidianos que podem ser trabalhados no ensino de artes visuais e relacionados ao termo e concepção de “periferia” utilizado por Enrique Dussel (1993, 1997) para se referir à América Latina. A partir da leitura de suas imagens fotográficas, é possível tensionar reflexões para desenvolver um olhar sobre a cultura aqui produzida no intuito de desmistifica-la, valorizá-la e torná-la acessível ao público.

A partir da leitura dos textos de Enrique Dussel se enuncia a necessidade de se pensar a cultura latino-americana a partir de uma análise da sua posição como periferia no mundo. Com as fotografias de Bruno Veiga, o que se apresenta é a proposta de olhar para os objetos materiais existentes no subúrbio brasileiro que possuem um valor simbólico e representam a cultura latino-americana, transformando-os em objeto artístico. Assim, os que entram em contato com a própria cultura e seus elementos

através da arte passam a identificar a teoria na prática da vivência estética, fruindo e criando a partir deste momento que faz parte do horizonte da emancipação sensível.

REFERÊNCIAS

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro:** a origem do mito da modernidade. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. **A filosofia da libertação**. São Paulo: Loyola, 1977.

DUSSEL, Enrique. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação**. São Paulo: Paulinas, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&M, 2019.

MARINI, Ruy Mauro. **América Latina, dependência y globalización**. México: Siglo XXI Editores, 2015.

PAES, Paulo C. Duarte. Emancipação humana, razão e desrazão na Arte Contemporânea. In: SOUZA, Paulo C. Antonini e GHIZZI, Eluiza... **O olhar em formação:** processos de criação e princípios epistemológicos das artes visuais. 1. ed. Curitiba: CRV, 2016. p. 115-127.

PAES, Paulo C. Duarte. **Vigotski fundamentos e práticas de ensino:** crítica as pedagogias dominantes. Curitiba. APPRIS, 2020.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia histórico-crítica:** primeiras aproximações. Campinas: Autores Associados, 2011.

SINÃNI, M. C. F. **A criatividade para a emancipação sensível:** ensino de artes visuais no ensino médio. 2019. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande: 2019.

SINÃNI, M. C. F.; PAES, P. C. D. O ensino de arte para a emancipação do ser sensível. In: XIV Congresso Nacional de Psicologia Escolar e Educacional, 2019, Campo Grande. **Anais eletrônicos** [...]. Campo Grande, MS, 2019. ISSN 1981-2566. p. 699-720 Disponível em: <https://abrapee.wordpress.com/2020/07/28/anais-xiv-conpe-trabalhos-completos/>. Acesso em: 30 ago. 2020.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana**. Ijuí, SC: Ed. Unijuí, 2005.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

_____. **Filosofia da práxis**. Trad. Luis Fernando Cardoso. 3. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VEIGA, Bruno. **Subúrbio**. 2013. Disponível em: <http://brunoveigafotografia.com.br/br/>. Acesso em: 30 ago. 2020.

VIGOTSKY. L. S. **Historia del Desarrollo de las Funciones Psíquicas Superiores**. Obras Escogidas. Tomo III. Madri: Visor/MEC, 1931.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

CULTURAL AFRO-BRASILEIRA: UMA POÉTICA DE APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DA VISUALIDADE

THAIS OLIVEIRA DA ROSA

Universidade Federal de Santa Maria / th.rosa76@gmail.com

ROSA MARÍA BLANCA CEDILLO

Universidade Federal de Santa Maria / rosa.blanca@ufsm.br

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo a aproximação da cultura afro-brasileira através da visualidade. Objetiva-se através de uma poética em artes visuais ressignificar o olhar sobre a visualidade afro, buscando a ressignificação de si. A pesquisa compõe-se de uma narrativa autobiográfica e subjetiva a partir da temática étnico-racial, fazendo uso da abordagem poiética, assim como dos estudos decoloniais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Cultura afro-brasileira. Aproximação.

ABSTRACT: This research aims to approximate Afro-Brazilian culture through visuality. It aims to, by means of a poetic in visual arts to reframe the gaze on Afro visuality, seeking to reframe itself. The research consists of an autobiographical and subjective narrative based on the ethnic-racial theme, making use of the poetic approach, as well as decolonial studies.

KEYWORDS: Contemporary art. Afro-Brazilian culture. Approximation.

INTRODUÇÃO

Partindo de reflexões e questionamentos pessoais, a presente pesquisa se desdobra no campo cultural dentro da temática étnica/racial, através da construção de uma poética em artes visuais evocando uma aproximação por meio da visualidade à cultura afro-brasileira.

O mote da pesquisa se desenvolve a partir de percepções autobiográficas, e a uma necessidade de aproximar-me a referenciais que contemplem a mim. A partir de então se constrói a consciência do quanto a falta de elementos, e debates sobre negritude e a cultura afro-brasileira ao longo de minha vida, moldou a visão sobre mim na qualidade de mulher negra. Dentro deste contexto propõe-se a investigação da importância de referências que contemplem culturalmente e visualidade pessoas negras. Para que seja possível a desconstrução do olhar racista sobre si e sobre imagens atuais e antigas da população negra do Brasil, a pesquisa busca ressignificar olhar a partir do processo artístico imagens de antepassados escravizados bem como tornar visível a história e narrativa dessas pessoas que contribuirão na construção cultural e histórica do nosso

país e que muito pouco é discutido.

Na produção plástica utiliza-se a justaposição de autorretratos em fotografia à imagem da qual a referência são fotografias de negras e negros brasileiros do século XXI, associados a características da técnica de gravura. A metodologia utilizada na pesquisa, refere-se a abordagem científica e filosófica da poiética de René Passeron, na qual se concentra no processo de instauração da obra, entendendo o processo por meio de uma consciência da criação visto que os processos de ressignificação e aproximação se dão em grande parte justamente pelo processo de artístico. Sendo assim a aproximação a cultura afro-brasileira é evocada desde o contato mais efêmero com a produção plástica, por meio da fatura e da visualidade das imagens utilizadas como referências em confronto com a imagem de si.

Diante dos apontamentos, esta pesquisa tem por objetivos propor através de uma poética em artes visuais a aproximação a cultura afro-brasileira através da visualidade; analisar como é moldada a visão sobre nós mesmo tendo em vista a falta de referenciais para nos entendermos como parte de um grupo; analisar a influência e os malefícios de representações estereotipadas e racistas sobre a população negra bem como a falta de referenciais que contemplem esse grupo culturalmente; propor através da visualidade uma autoavaliação e autodeterminação, conceitos que evocam uma abordagem autônoma sobre corpos negros femininos a desconstruírem esteriótipos racistas e misóginos. Conceitos estes desenvolvidos pela socióloga e feminista Patricia H. Collins, que juntamente com Nelson Maldonado-Torres com os Estudos Decoloniais são abordados como referenciais teóricos na pesquisa e as produções artísticas com forte influência para a produção plástica, Rosana Paulino, Maxwell Alexandre e Zenele Muholi.

A pesquisa apresenta significativas reflexões e discussões teóricas/práticas através da arte para o contexto acadêmico acerca das questões étnico-racial. Tornando possível que uma narrativa autobiográfica e dissidente chegue a espaços pouco comuns a temática abordada.

A POÉTICA DE APROXIMAÇÃO

Partindo de reflexões e questionamentos pessoais, a presente pesquisa discute subjetividades étnico/raciais, através da construção de uma poética em artes visuais que se objetiva a aproximação por meio da visualidade à cultura afro-brasileira. Pesquisam-se percepções autobiográficas, investigam-se referências que contemplem culturalmente a visualidade de pessoas negras. O carácter autobiográfico presente na pesquisa se desenvolve por meio de percepções e anseios inerentes na construção de uma consciência racial. Desconstruir o mito da diversidade racial nacional, entender os lugares que o povo negro brasileiro acupa e sua dimensão enquanto população faz com que entendemos melhor a necessidade de práticas, abordagens e discussões que levantem os questionamentos e problemáticas que existem nesses contextos. A maneira como um povo é representado diz muito a respeito de sua cultura, porém o que acontece quando determinado povo não tem sua apresentação feita a partir do seu próprio olhar?

O apagamento da cultura afro-brasileira não diz respeito apenas a dissolução de

suas manifestações, mas no modo como são representados. Em grande parte, a representação visual da população negra como um todo foi apresentada de modo unilateral, do ponto de vista externo, colonizado. Imagens que carregam dor, mazelas e estereótipos de inferiorização e subalternidade. Não é de se espantar que ninguém queira em primeiro momento ser associado a essas questões, tais abordagens apenas dão seguimento ao afastamento da identidade cultural, fazendo com que o sentimento de pertencimento não aconteça de maneira natural.

A representatividade vem sendo bastante discutida atualmente, em como as “minorias” são inclusas e representadas na mídia, no mercado de trabalho, nas universidades e em tantos outros campos com pouca diversidade de representação de interesses de determinado grupo, classe social ou de um povo. A inclusão vem acontecendo em passos lentos, mas a discussão está cada vez mais presente. Filmes, onde tem se dado destaque a personagens que fogem dos estereótipos presentes em filmes de super-heróis e princesas, colocando as mulheres em posições de poder e força, além da representação de personagens negros em papéis principais.

Na arte as representações afro-brasileiras sempre marcaram presença, porém a conquista por espaços que apresentem narrativas e visualidades do ponto de vista de artistas negros vem sendo difundida principalmente na arte contemporânea. Artistas brasileiros como Rosana Paulino, Ayrson Heraclito, Dalton Paula são alguns dos nomes que se destacam com produções artísticas que abordam a cultura afro-brasileiro de modo subjetivo, ressignificando visualidades, trazendo discussões pertinentes para o campo da arte e explorando a dimensão cultural afro-brasileira.

Assim como a curadora Diane Lima que tem como foco de sua prática curatorial a perspectiva decolonial de mulheres negras. Onde questiona os padrões e as representações de corpos, geografias e epistemologias na história da arte, partindo do pressuposto de que instituições e práticas científicas de saber delimitam o que é belo, o que tem valor e o que deve ser visto.

> Considerando a generalizada ausência de mulheres negras assumindo essa posição, falamos de uma prática curatorial que, além de trazer um arcabouço de saberes contemporâneos e ancestrais próprios das culturas afro-diaspóricas, se dá na experiência vivida. (LIMA, 2018, p. 247).

Sendo assim sua abordagem curatorial busca propor questionamentos sobre corpos racializados e em novas dinâmicas e representações que complementem a população negra. A presente pesquisa tem como objetivo tornar possível uma aproximação a cultura afro-brasileira através da visualidade, a fim de ressignificar o olhar sobre si através do olhar desconstruído de estereótipos e racializações pelo outro. Sob a perspectiva dos estudos decoloniais, a pesquisa trata de uma autonomia sociocultural e epistêmica a fim de estimular e promover prática autônomas, subjetivas e autobiográficas que elucidem as colonizações de poder e tornem possíveis meios que reconstruam a realidade.

A produção atual da pesquisa se desenvolve a partir de dois elementos visuais principais, o autorretrato e imagens fotográficas do século XIX. O processo de construção das obras sempre foi parte importante em todos os deslocamentos anteriores da pesquisa, a aproximação com a visualidade de referenciais afro colaboram significativamente para a construção de uma autoestima e de representações que contemplem a si enquanto

pessoa negra. A série de obras produzidas em 2020 tem como nome “Verse através” (Figura 1), por meio de características da técnica de gravura – técnica presente na pesquisa desde seu início. Através do cobrimento em tinta preta do autorretrato é extraindo a imagem de referenciais visuais do século XIX com o auxílio de goivas.

Figura 1, Thais Oliveira *Sem titulo I*, série *Verse através* 2020.

A utilização dos autorretratos no momento atual da pesquisa segue em direção ao objetivo principal que é o de aproximar, neste sentindo o caráter autobiográfico e a subjetividades seguem junto a autodefinições e autoavaliações, conceitos da feminista negra, e socióloga norte-americana Patricia Hill Collins. Tais conceitos seguem na mesma direção que a pesquisa busca em propor uma abordagem autônoma que retome relações e reconfigure a realidade, assim como menciona os estudos decoloniais.

> Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102)

As autodefinições e autoavaliações promovidas por essa relação de ressignificar o olhar sobre si através do olhar perante o outro, tornou-se mais necessário no momento delicado em que vivemos, a pandemia do covid-19 reconfigurou o nosso cotidiano e as relações, tornando o autoconhecimento, práticas de autocuidado e principalmente a relação de cuidado com o outro mais presentes e até mesmo necessárias. Na pesquisa presente assim como em muitas outras situações a crise pandêmica teve influencias e gerou novos caminhos estreitando as possibilidades e tornando mais urgentes algumas escolhas.

CONSIDERAÇÕES

A pesquisa tendo desde seu início o caráter autobiográfico como mote e sempre se relacionando a reflexões pessoais, é apta a deslocamentos que formam uma relação de troca mútua entre artista e obra. Neste sentido as relações que permeiam a artista fortemente impactam no andamento da pesquisa, a relação com a autoimagem era um caminho já visível na pesquisa, porém em relação ao contexto atual se tornou necessária e relevante no agora. É necessário se ater as demandas de uma pesquisa com caráter autobiográfico para um melhor desenvolvimento, assim como nas possibilidades presentes entre prática e teoria.

REFERENCIAIS

LIMA, Diane. Não me espere na retina. Sur - **Revista Internacional de Direitos Humanos**• SUR 28 - v.15 n.28 • 245 – 257, Dez, 2018. Disponivel em: < https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>. Acesso em: 29 de set de 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**. V.31, N.1 Janeiro/Abril, 2016. Disponivel em: < https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-69922016000100099&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 29, de setembro de 2020.

RAMIFICAÇÕES DA CULTURA POPULAR: PRÁTICAS ARTÍSTICAS, CULTURAIS E DE ENSINO NA CONTEMPORANEIDADE.

Este grupo abrange trabalhos que abordam a temática das artes populares na contemporaneidade e seus atravessamentos nos campos teóricos e práticos. Pesquisas que tratam de produções as quais discutem as diferentes matrizes étnico-culturais e as suas potencialidades artísticas no campo da criação poética e também da prática educacional.

GT 6 - Ramificações da cultura popular: práticas artísticas, culturais e de ensino na contemporaneidade.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
ENTRE A CULTURA POPULAR E A ARTE CONTEMPORÂNEA: EXPERIMENTAÇÕES CRIATIVAS A PARTIR DO ESPETÁCULO AMÉRICA UNIDA	BELIZA GONZALES ROCHA; THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS	Resumo Expandido	**328-331**
CRIAR ENEGRECIDO: O ORIXÁ XAPANÃ COMO INSPIRAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE UMA VIDEODANÇA	CAROLINE RIBEIRO PAZ; THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS	Artigo Completo	**332-339**

ENTRE A CULTURA POPULAR E A ARTE CONTEMPORÂNEA: EXPERIMENTAÇÕES CRIATIVAS A PARTIR DO ESPETÁCULO AMÉRICA UNIDA[1]

BELIZA GONZALES ROCHA

UFPel / beliza.gr@gmail.com

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS - ORIENTADOR

UFPel / thiago.amorim@ufpel.edu.br

Neste trabalho, pretendo apresentar reflexões sobre atravessamentos e aproximações entre a cultura popular e a arte contemporânea, à luz de minha pesquisa de mestrado junto ao PPGAVI-UFPel, compartilhando parte do processo criativo de experimentos artísticos que tenho desenvolvido. De modo que apresento um recorte da minha investigação intitulada provisoriamente *"Toda la piel de América en mi piel: possibilidades poéticas em etnoperformance inspirada no processo criativo do espetáculo América Unida".*

Tal estudo acontece a partir da investigação do processo de criação do *Espetáculo América Unida*, que integra o *Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida*[2], e tem como foco um momento específico desse processo, que é o de criação de coreografias coletivas, desenvolvidas durante os primeiros dias de encontro e performadas por todos os/as bailarinos/as participantes.

O *América Unida* acontece anualmente no Uruguai e reúne artistas populares de diferentes países latino-americanos. Durante um período de aproximadamente 10 dias, circulam pela região de Ciudad del Plata (cidade próxima a Montevidéu), com um espetáculo de dança, oficinas que tratam de temas folclóricos e outras ações culturais destinadas a escolas, projetos sociais e à comunidade.

A investigação começa na área da dança popular e se ressignifica, atravessada pela arte contemporânea, articulando-se com o campo das artes visuais, bem como é permeada por questionamentos sobre qual o lugar da cultura popular na contemporaneidade e sobre qual o meu lugar enquanto artista-criadora que busca desenvolver um processo híbrido entre linguagens e culturas.

Tenho como metodologia a pesquisa da prática artística bricolada à etnografia e à autoetnografia, a partir do que determinam Mônica Dantas (2007; 2016) e Sylvie Fortin (2009). Assim, conforme me envolvo com o campo, todas as minhas experiências e percepções sobre ele se transformam em dados produzidos e investigados. Minha

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

[2] Trabalho sob a orientação do Prof. Dr. Thiago Amorim e vinculado à Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte e também ao Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade.

experiência enquanto artista-pesquisadora me acerca da obra que observo e me leva a propor a partir dela (participação-observante).

POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO INSPIRADAS NO *AMÉRICA UNIDA*

Os modos como desenvolvo a pesquisa se desdobram em caminhos que possibilitam o fazer artístico em um corpo atravessado e afetado substancialmente pelas vivências do campo. Este é um corpo que carrega a experiência vivida e que propõe ressignificações e atualizações através da investigação. Torno visível o processo criativo a partir de minhas vivências, e reconheço os momentos em que os integrantes compartilham a cena e o fora-de-cena, o convívio, e produzem a partir dos seus modos de ser/estar/mover.

Iniciei com a imersão em um universo composto por diferentes corpos e culturas diferentes da minha. Um processo que fiz parte exercendo diferentes funções a cada ano seja como espectadora, assistente de direção da *Abambaé*[3], oficineira, integrante da equipe de criação artística. E esse processo serve como um propositor para as minhas ações enquanto artista-pesquisadora, pois me questiono sobre um possível corpo híbrido construído das/nas vivências e atravessado pelas diferentes poéticas da dança e da cultura popular.

A criação artística possibilita a produção de conhecimento e transformação de novos discursos sobre esse conhecimento. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta por sua vez a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 2012, p. 9). Assim, penso que a experimentação vinda da pesquisa no campo da prática artística, possibilita que o processo criativo se desdobre, formando-se no próprio fazer.

O ato criativo se constitui como uma ação global, pois a criatividade está ligada a outras áreas que não só o fazer artístico. Viver e criar são fatores que se interligam e o ato criador passa a ser um agente que transforma a realidade. O contexto cultural será um influenciador da natureza criativa do ser humano, de forma que este passa a ser considerado como um agente social, que cria novos modos de lidar com a cultura através de suas ações.

A partir do entendimento de que a criação não é uma coisa só e que ela se forma no processo é que descubro novos caminhos de pesquisa através da experimentação. Após a estada no campo, começo a desenvolver a criação de uma obra performática, que se constrói na percepção do corpo constituído por atravessamentos, registros e lembranças das experiências no *América Unida*.

Considero como elementos potentes desse processo, a minha trajetória pessoal, meu corpo e minha experiência enquanto agente da cultura popular brasileira e latino-americana, fatores estes que se somam à experiência de imersão no campo. O processo se desenvolve a partir da busca e identificação de elementos recorrentes nas danças dos países latino-americanos integrantes do evento.

[3] Abambaé Companhia de Danças Brasileiras – companhia independente, representante do Brasil no *Encuentro América Unida*. Foi criada em 2005 e esta sediada em Pelotas desde 2008, tem por característica levar aos palcos a diversidade cultural das danças e manifestações brasileiras. Em 2015, torno-me integrante do elenco da Abambaé e começo minha aproximação com o universo do *América Unida*.

Busco a consciência criativa nas experimentações onde, mais importante do que a reprodução de movimentos, é o meu trabalho em identificar, sentir e vivenciar de onde parte o movimento, qual caminho ele percorre, os ritmos, os níveis, as variações presentes nas danças apresentadas. Inspirada na criação dramatúrgica do espetáculo, que une os países em cena e que traz uma narrativa de unidade para as diferentes produções coreográficas, tomando por base a ideia de união entre os povos latino-americanos, é que desenvolvo esse processo, trazendo para o meu corpo essas características e ressignificando-as.

A minha aproximação e apropriação dos movimentos recorrentes nas danças apresentadas no *América Unida* se desenvolve a partir de uma perspectiva de repetição e transformação. “Através da repetição de movimentos [...] a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder simbólico sobre as manifestações motoras” (FERNANDES, 2007, p. 58), promovendo assim, questionamentos, reflexões e novos sentidos na produção de significados corporais.

Figura 1: Experimentações em diferentes momentos do processo de criação.

Fotografias: Beliza Rocha, 2020.

É a partir desse tipo de experimentação etnoperformática que percebo o meu deslocamento por três estágios de investigação do movimento. (1) Perceber o movimento que é posto em cena no *América Unida*; (2) Através da experimentação, descobrir como ele acontece, de onde ele parte, quais são seus impulsionadores; (3) Transformação e ressignificação proposta pela minha prática artística.

As experimentações estão em pleno desenvolvimento. Nesse processo, tenho utilizado como recurso a gravação em vídeo e compus uma sistemática de experimentar e criar sequências de movimento, gravá-las, assisti-las e repetir esse exercício algumas vezes. Isso tem me possibilitado enxergar os movimentos, para além de experimentar a sensação ao realizá-lo.

CONSIDERAÇÕES

Estou em um momento da pesquisa onde o foco é o meu processo criativo. Trabalhar movimento e visualidade juntos sugeriu-me novos pensamentos sobre, e para, a

pesquisa. Percebo que, através da prática experimental da etnoperformance, entendo os cruzamentos entre as diferentes linguagens da arte.

Trazer o *Encuentro América Unida* para o centro do discurso, pensar o seu processo de criação, relacioná-lo ao meu processo, permite-me sentir que tudo está em constante moviment(ação). Penso em como é possível pensar um espetáculo que é construído com muitos corpos e culturas distintas e que ainda assim transmite uma mensagem de sintonia e unidade.

Procuro, deste modo, refletir sobre os novos discursos que se apresentam no território da cultura popular na contemporaneidade, mediante as ressignificações do folclore e do tradicional, deslocados e reapropriados de seu ambiente original para a cena. Características que encontro quando estou no campo e quando retorno dele impregnada pelas vivências, e que carrego sempre junto ao meu processo.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea:** Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DANTAS, Mônica. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p. 168-183, dez., 2016.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência em dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE.** Montenegro, ano 7 n. 13 e n. 14, p. 13-18, 2007.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Porto Alegre**,** n. 7, p. 77-88, 2009.

LUPINACCI, Letícia Gabriela; CORREA, Josiane Franken. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da Fundarte,** Montenegro, ano 15, n. 29, p. 121-136, jan./jun., 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CRIAR ENEGRECIDO: O ORIXÁ XAPANÃ COMO INSPIRAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE UMA VÍDEO-DANÇA

CREATE BLACKENED: THE ORIXÁ XAPANÃ AS AN INSPIRATION FOR THE ARTISTIC CREATIVE PROCESS OF A DANCE VIDEO

CAROLINE RIBEIRO PAZ

Universidade Federal de Pelotas/pazcaroline@outlook.com

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

Universidade Federal de Pelotas/thiago.amorim@ufpel.edu.br

RESUMO: O presente trabalho provém do capítulo *Processo de Criação* pesquisa essa desenvolvida a partir da dissertação de mestrado, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas e atrelado a linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Abordo questões preliminares acerca do processo de criação da produção artística, pontuando os caminhos percorridos para chegar ao objetivo e realização de uma vídeodança baseada nas simbologias e religiosidade do Orixá Xapanã, compondo um olhar enegrecido entre a temática religiosa afro e meu próprio percurso.

PALAVRAS-CHAVE: Processo de Criação. Orixá Xapanã. Vídeodança.

ABSTRACT: The present work comes from the Creation Process chapter of research developed for the master's dissertation, associated with the Postgraduate Program in Visual Arts at the Federal University of Pelotas and to the line of research Processes of Creation and Poetics of the Everyday. I address preliminary questions about the creative process of art production, punctuating the paths taken to reach the goal, while producing a video dance piece based on the symbols and religiosity of the Orixá Xapanã, constituting a blackened gaze between the Afro religious theme and my own path.

KEYWORDS: Creation Process. Orixá Xapanã**,** Video dance.

INTRODUÇÃO

Ao pensar sobre uma obra artística e sua preparação, há que se levar em consideração os vários fatores e atravessamentos que a compõem. A natureza onde está proposta será realizada, as relações externas do artista com os ambientes social, cultural e econômico vividos, as relações internas que são pré-estabelecidas pela sua própria realidade como também as condições que o mesmo irá estabelecer para chegar ao

escopo dessa criação. Cada produção, mesmo possuindo a mesma temática, acaba, por si só, tornando-se única à medida que estes tópicos são definidos e as adversidades do cotidiano vão acontecendo. Segundo Jesus (2013):

> [...] o contexto de ocorrência de um fato social é determinante para a constituição do referido e que, mediante as inúmeras variantes e interferências a que o ambiente está submetido permanentemente, o contexto vai se modificando de modo constante e não-linear (ou não óbvio), assim como, ao modificar-se, modifica o que a ele está atrelado. (2013, p. 175).

Portanto, ao abordar minha produção e tudo que a permeia, necessito explicitar que, o objetivo inicial tanto da pesquisa quanto da concepção em si da vídeodança foram reelaborados e repensados com o decorrer da investigação. Como colocado anteriormente, o contexto acaba afetando nossas vivências diariamente, de forma mais ou menos perceptível.

À medida que fui vivenciando as etapas do processo, uma experiência foi afetando a seguinte, o que resultou em outras direções que foram sendo tomadas e algumas adaptações passaram a ser necessárias. Desse modo, os ajustes realizados partiram do ideal de trabalhar apenas com um bailarino (ou até dois, no máximo); porém, ao refletir sobre meu processo enquanto artista e pesquisadora, juntamente com meu orientador, decidimos que a obra propunha desafiar-me a experenciar e explorar diferentes ângulos do que eu pretendia desenvolver a fim de criar algo realmente original. Sobre esse aspecto da criação, recorri ao pensamento de Ruggeri, que traz:

> O aspecto individual está interligado ao aspecto coletivo, atuando um sobre o outro, mas sempre levando em conta, que “todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo”, sua maneira singular de ver e sentir o mundo. Daí advém a originalidade da criação: o que quer que se faça, será sempre algo que não existia antes, nem existirá depois, será sempre decorrente da existência de uma determinada pessoa, em um determinado tempo e espaço. (RUGGERI, 2004, p. 230)

A partir do apoio e das provocações recebidas, fui instigada a repensar minha participação dentro do que estava concebendo, culminando, assim, em uma proposta totalmente diferente do que já havia realizado enquanto artista-bailarina de danças afro-brasileiras.

Buscar transformar o que já nos é habitual, o que já está imbricado ao nosso corpo e a nossa prática artística torna-se um desafio, pois, ao longo da vida, moldamos ou nos moldamos a pré-determinados núcleos, eixos, métodos, lugares, hábitos que orientam nosso fazer de modo seguro. Sair dessa zona de conforto é arriscar-se a encontrar o novo, o diferente, o “outro lado da moeda”, extrair o máximo de si, sem deixar sua essência e seus ideais. Para Ostrower (1981):

> O potencial criador do homem realiza-se dentro de sua própria produtividade. Estimulado pelo desafio de necessidades a satisfazer, tarefas a cumprir a fim de sobreviver melhor, em seu trabalho o homem imagina soluções e cria. Assim também, a arte se caracterizaria como um trabalho, no sentido de ser útil para a sobrevivência do homem. Mais do que útil, porém, a arte afeta a essência humana do homem; acrescentando dimensões novas à existência, ultrapassa o ser biológico

para caracterizar no homem um ser espiritual. (1981, p. 1).

Os impasses sempre podem aparecer em dado momento, mas saber trabalhar em diferentes situações é fundamental para o processo artístico; o risco e o inusitado são até, muitas vezes, bem-vindos. Estar consciente de sua realidade e condições de trabalho pode colaborar no modo de agir sobre a obra. Reconhecer suas limitações, desejos e barreiras em diversos segmentos, traduz ao artista, ao ser humano, um contentamento por se desafiar a procurar outros princípios, sua originalidade.

A NEGRITUDE QUE MORA EM MIM: LUGAR DE FALA

O artista dá voz às suas singularidades de forma substancial em diversas vertentes: sociais, culturais, políticas dentre outras. Portanto, valorizar seu próprio trabalho deveria ser comum a todos, mas muitas vezes atribuímos valor ao que foi criado pelo outro e não por nós mesmos. Nesse caso, uma das justificativas para a realização deste projeto é fomentar a produção e pesquisa pessoal como meio de incentivar a autonomia e protagonismo negro em cena.

Como mulher negra, meu crescimento deu-se numa realidade na qual minhas raízes sempre estiveram tão presentes no meu dia-a-dia, mas em grande parte eu nunca refletia sobre elas e o que isso me suscitava ou significava. Meu lugar e presença dentro dos espaços de convívio partiam do ponto de vista da observação ou participação singela, muitas vezes por medo ou vergonha de expor meus pensamentos e ideias aos demais.

Com o ingresso no mestrado e o transcurso desse estudo, passei a me questionar: Por que não ser eu a intérprete da vídeo-dança? Quais provocações poderia apresentar? Quais caminhos eu teria a percorrer? O que é importante e relevante para que me represente? Estas perguntas, realizadas inicialmente, mostraram-me que estar inserida dentro da pesquisa efetivamente em todas as esferas significava mergulhar inteiramente, fazer parte do todo.

Acredito que de certo modo tomamos decisões de exclusão da nossa participação em cena das criações artísticas, muitas vezes sem perceber, pois estamos condicionados por uma sociedade ao desmembramento das funções e com tendência à não auto-implicação nos processos que dirigimos.

Outro fato, recorrentemente presente ao longo da História do Brasil e que na atualidade ainda presenciamos bastante é a desvalorização do trabalho e produção dos negros e negras, em diversos meios, sendo um destes espaços a arte. Também, em algumas oportunidades, nós mesmos/mesmas nos deixamos de fora, em vez de nós mesmos representarmos nossos trabalhos, buscamos no outro/a artista para assumir esse papel, essa responsabilidade.

O intuito não é proferir uma crítica vazia a quem busca ou prefere que outra pessoa seja o intérprete de sua obra, pois, muitas vezes esse é o objetivo de vários pesquisadores, mas a relevância para mim é apenas cogitarmos a possibilidade de ser o agente de nossas próprias criações, pois acredito na essência, no valor social, político, ancestral desse protagonismo.

Colocarmo-nos como agentes protagonistas de nossos feitos acaba gerando novos

caminhos poéticos do criar, sob a ótica de pensamento negro/enegrecido, que não está ou esteve com grande visibilidade dentro da nossa sociedade devido à forte presença embranquecida e embranquecedora do pensamento e ações advindas do colonialismo.

Neto (2019) aponta que:

> Entrar em contato e aprender com saberes/fazeres negros, numa sociedade ainda marcada pela escravização e fortemente pelo racismo, pressupõe deslocar-se para entrar em contato, mesmo estando a margem da própria encruzilhada, mesmo reconhecendo sua pertença e identidade étnico racial, mesmo sendo negra(o). O poder da colonialidade impressa na educação e na cultura de países colonizados, contamina completamente nossos modos de pensar, pesquisar e dançar. É preciso limar do horizonte os enunciados que negam a pessoa negra o estatuto de sujeito humano e suas inúmeras possibilidades de ser e existir. (2019, p.35).

Deste modo, ao refletir sobre minha atuação enquanto bailarina da própria obra, acabei notando que me tornei elemento significativo da dramaturgia que foi se desenrolando. Com isso, defendo que é possível abordar novos pontos de vista e novas formas de dançar mediante a reelaboração do modo de executar movimentos e agir em cena. Contudo, precisamos sair da zona de conforto, repensar e trazer outras formas de nos apresentarmos e nos representarmos, investindo na potência de criação de obras de danças afro-brasileiras que não seja estereótipos ou apegadas apenas a formatos e estéticas tradicionais, mas, diferente disso, que se mostrem por meio de um discurso contemporâneo de empoderamento e valorização das memórias que nos antecedem, atualizando-as. Ao fazer isso, propondo um olhar singular, mas também de caráter ancestral.

Exprimir o conhecimento e o pensamento sobre tradições africanas e afro-brasileiras gerou em mim a busca por uma reeducação em relação ao meu olhar sobre os acontecimentos que cercam minha existência e me fazem assumir e valorizar cada vez mais o meu lugar de fala enquanto mulher, negra, artista popular, professora, mãe...

SOBRE O PROCESSO EM PROCESSO

Como ponto de partida a proposta estabelece-se como abordagem metodológica a etnografia, devido às características que ela apresenta, articulando-se com a autoetnografia e a pesquisa artística. Tal bricolagem epistemo-metodológica estabelece um olhar que conecta intimamente o pesquisador com sua pesquisa. Sobre isso, Dantas evidencia:

> a etnografia é um método de pesquisa que considera a dimensão sociocultural do fenômeno estudado, caracterizando-se como uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição, a partir da imersão do pesquisador no seu campo de trabalho (Patton, 2002). O investigador fica comprometido como instrumento, objeto e sujeito da investigação, na medida em que progride sua imersão no campo. Laplantine (2000) ressalta que o objetivo principal da etnografia é a aprendizagem por impregnação de “[...] uma cultura que não é a minha ou de um segmento de minha própria cultura” 2(p.7). (2016, p.170).

Um dos primeiros pontos a colocar sobre o processo de criação é que a obra configurou-se enquanto uma vídeo-dança que buscou trazer questionamentos e experimentações referendadas nas relações com a religiosidade negra, direcionando a produção e pesquisa sobre um Orixá específico: Xapanã. Segundo Capelatto:

> Nesse encontro de linguagens, a dança não deixa de ser dança para tornar-se vídeo, nem o vídeo deixa de ser vídeo para tornar-se dança. Pelo contrário, as singularidades de cada uma das linguagens são mantidas, porém, uma deixa se afetar pela outra na construção de uma nova linguagem, que também será singular, no sentido de que não será "Dança" nem "Vídeo", mas "Vídeodança". (2014, p.15)

Nesse sentido, utilizar da vídeo-dança para a realização da proposta artística, como colocado pelo autor, é mostrar que estabelecendo as conexões com outras linguagens, uma vai bebendo da outra, e assim, podemos produzir trabalhos mais complexos e, porque não dizer, potentes.

Por meio da investigação e (re)leitura de elementos característicos que remetem à simbologia deste orixá, elenquei algumas indagações que orientaram o percurso do processo criativo: Quais signos associados a esse Orixá evocam o meu criar? Quais possíveis conexões entre profano e sagrado, na mitologia deste Orixá? Como atualizar a ancestralidade do panteão africano em uma perspectiva contemporânea? Estas perguntas foram importantes condutores dos experimentos criativos realizados durante o processo.

A obra traz experimentos que entrecruzam corpo-imagem-movimento, em referência à poética religiosa afrodescendente simbolizada pelo orixá, desvendando certas nuances que foram se ressignificando a partir da relação entre o meu corpo e o corpo que se construía no vídeo. Visto isso, como a vida nos enche de surpresas, pensar e realizar este processo no meu corpo foi bastante complexo, pois durante o processo estava grávida de sete meses.

Há que destacar que, tanto a produção da obra, quanto da escrita do texto provem de anseios enraizados na minha vida como artista e pesquisadora em danças afro-brasileiras, em particular em relação aos Orixás (VERGER, 2011, p.57). Partindo disso, meu desafio foi visualizar e compor uma obra de um gênero diferente (vídeo-dança) daquele que eu mais habituava a performar, que era a dança cênica.

A partir de outro prisma, não tão óbvio e tradicional, estive engajada no compromisso de não perder o cunho ancestral, mas também sem excluir meu cotidiano e história pessoal da narrativa, propondo uma configuração mais contemporânea. Nesta linha de pensamento, Côrtes (2013) aponta que:

> [...] a partir de uma poética dos lugares-saberes torna-se possível compreender a constituição dos espaços com uma perspectiva que inclua toda uma rede de significados que compõe estes lugares e os saberes construídos dentro de rituais e tradições específicas, dando liberdade a existência de uma pluralidade de significados pela singularidade de cada expressão. (CÔRTES, 2013, p.61)

Diante dessa encruzilhada entre a vida pessoal e artística, questionei-me diversas vezes sobre como abordar a gravidez no contexto da obra? Como relacionar meu corpo com a estética do orixá? Como me expressar gestualmente através dessa nova

silhueta? Várias foram às perguntas que fiz, mas o que já havia decidido era que precisava mostrar minha realidade, mantendo a verdade e fidelidade ao que estava vivendo (gestante-artista-futura mãe) e como isso reverberaria na produção artística.

Ao pensar na criação da obra em vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo*[1] , vídeo-dança que integra o processo criativo desta investigação e foi realizado em 2019, em parceria com a artista Bárbara Cezano, houve a necessidade de delimitação do tema, o que foi crucial para o desenvolvimento da obra. Após alinhar estes pontos de circunscrição do universo abordado pela obra, foi definido como seria a narrativa do vídeo, a paleta cromática, a trilha sonora utilizada, as referências cênicas que se atravessariam na produção e, ainda, como meu corpo, meu movimento e minha imagem seriam apresentadas.

A seguir, compartilho algumas imagens que são *frames* de registro da obra de vídeo-dança mencionada e que compõem o percurso criativo da minha pesquisa de mestrado (Figuras 1,2,3,4,5):

Figura 1: Rosto e Palhas

Fonte: Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

Figura 2: Pés

Figura 3: Dorso

Fonte: Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

[1] Trabalho realizado como Bolsista da PRPPGI (Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação).

Figura 4: Movimento Figura 5: Vida

Fonte: Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pode-se perceber nas imagens apresentadas, optou-se por adotar uma linha narrativa que tivesse como ponto central a relação indivíduo-orixá-religiosidade, traduzindo e relendo para a cena alguns dos elementos que representassem ou fizerem referência a essa divindade.

Além disso, direcionamos o foco para a exploração de características em sua dança, de forma direta e indireta, o movimento e o não movimento, orientando-se pela energia e força que são marcas de Xapanã, mantendo, como característica essencial, o mistério que envolve a mitologia associada a este Orixá que tematiza a obra. Ao estabelecer que trabalharia com estas questões que envolve essa divindade, pude organizar e estabelecer como interligar meu corpo e a mudança evidente da proeminência da barriga devido a gestação avançada com a palha, o mistério e seus interditos.

Por fim, há que exaltar que muitos são os trajetos a serem percorridos para a elaboração de uma obra em vídeo, no caso da vídeodança, e que foi uma experiência absolutamente singular para mim, enquanto pesquisadora e artista. Reverenciar o Orixá Xapanã significou compreender também a importância de tratar e abordar com cuidado as temáticas de caráter religioso, além de assegurar o propósito da pesquisa com relação ao todo, sem acometer as tradições estudadas, especialmente com os inúmeros atravessamentos que vivemos na contemporaneidade, exaltando que vidas negras importam e dizendo a todo e qualquer tipo de preconceito, especialmente o racial e o religioso.

REFERÊNCIAS

CAPELATTO, Igor. MESQUITA, Kamilla. **Vídeodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014. p. 113

Dantas, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**: v. 2, n. 27, p.168-183, 2016.

RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Criatividade e processos de criação. **Pro-Posições:** v. 15. n. 2, p. 229-231, 2004.

NETO, Manoel Gildo Alves. ***Falarfazendo* dança afro-gaúcha:** ao encontro com mestra Iara. 2019. 191 f. Dissertação (Mestradoem Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Porto Alegre, 2019.

BARBOSA, Daniela dos Santos. O conceito de orixá no candomblé: a busca do equilíbrio entre os dois universos segundo a tradição yorubana. **Sacrilegens**: v. 9, n. 1, p. 76-86, 2012.

CÔRTES, Gustavo Pereira. **A Tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras:** A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte. 2013. 213 f. Tese (Doutorado em Artes da cena) – Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, Campinas, 2013.

VERGER, Pierre F. **Lendas africanas dos orixás**. 2. Ed. Salvador: Corrupio, 2011.

PAZ, Caroline Ribeiro. ***Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo.*** *Youtube* Disponivel em: https://youtu.be/bApXbInIN-k. Acesso em: 06 de Jun. 2020. 19:48:05

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, ritual, Pelotas e o carnaval:** uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. 2013. 267 f. Tese (Doutorado em Ciência da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina: Palhoça, 2013.

JESUS, Gilson Souza de. **Ao som dos atabaques:** costumes negros e as leis republicanas em Salvador (1890- 1939). 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) – Universidade do estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2011.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. **Revista Civitas**, v. 3, n. 1, p. 15-19, 2003.

A ARTE E O MEIO: ENGENDRAMENTOS POÉTICOS CONTEMPORÂNEOS E SEUS AMBIENTES.

Este grupo propõe a apresentação e reflexão das múltiplas criações poéticas permeadas pelo ambiente em que são geridas. O meio urbano, o espaço rural e os ambientes carregam memórias poéticas, como as memórias de objetos, entre outros desdobramentos de paisagens que indicam e/ou fundamentam a criação.

GT 7 - A arte e o meio: engendramentos poéticos contemporâneos e seus ambientes.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO: REFLEXÕES SOBRE ARTE, ATIVISMO E TECNOLOGIA A PARTIR DA PERFORMANCE “PEDRA NO SAPATO”	CAMILA DOS SANTOS (NOME ARTÍSTICO: CAMILA VERMELHO); ANDREIA MACHADO OLIVEIRA	Artigo Completo	**342-351**
CASA ARQUIVO: ENCONTROS ENTRE MEMÓRIA, NARRATIVA E ARQUIVO EM UMA PESQUISA EM ARTES VISUAIS	EVERTON LEITE; HELENE GOMES SACCO	Artigo Completo	**352-361**
A CATADORA DE COISAS: O ATO DE JUNTAR RESTOS COMO PROCESSO DA PRÁTICA ARTÍSTICA	JOANA SCHNEIDER; HELENE GOMES SACCO	Artigo Completo	**362-374**
ENTRE ARTE, LITERATURA E DESIGN: A POESIA CONCRETA COMO ARTICULAÇÃO DO ESPAÇO-PÁGINA	JOSÉ PAULO PORTELA ALVES; RENATA AZEVEDO REQUIÃO	Artigo Completo	**375-385**
DA CASA E DO CUIDADO: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE TRABALHO DOMÉSTICO E ARTÍSTICO	JÚLIA PETIZ PORTO; ÂNGELA RAFFIN POHLMANN	Artigo Completo	**386-394**
O VESTUÁRIO COMO SUPORTE MEMORIAL E FERRAMENTA MEDIADORA DE APROXIMAÇÃO E AFETO	LAIANA PEREIRA DA SILVEIRA; NICOLLI BUENO GAUTÉRIO; FRANTIESKA HUSZAR SCHNEID	Artigo Completo	**395-402**
HIBRIDAÇÃO NA ARTE COM ESCULTURAS E FOTOGRAFIA: UM OLHAR QUE AMPLIA DETALHES DO ENTORNO	MARIA VALQUIRIA DE OLIVEIRA NAVARRO; REINILDA DE FÁTIMA BERGENMAYER MINUZZI	Artigo Completo	**403-412**
JORNAL BOCA DE RUA: DISCURSOS, POÉTICAS E REGISTROS SUBALTERNOS ENTRE A MEMÓRIA COLETIVA URBANA	NICOLLI BUENO GAUTÉRIO; RENATA OVENHAUSEN ALBERNAZ	Resumo Expandido	**413-417**
A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA POR MEIO DO DRONE NA CIDADE	PATRÍCIA LOBO FERRAZ DE ANDRADE	Artigo Completo	**418-425**
CAMPO: ENGENDRAMENTOS ENTRE O ESPAÇO E LINHA NA CONSTITUIÇÃO DE UM RACIOCÍNIO POÉTICO	PEDRO ELIAS PARENTE; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES; FELIPE MERKER CASTELLANI	Artigo Completo	**426-437**
POÉTICAS DA JANELA: INTERVENÇÃO NOS TERRITÓRIOS DO COTIDIANO	SABINA SEBASTI; DENISE BUSSOLETTI	Artigo Completo	**438-447**
KOMBUCHÁ E O AMBIENTE: EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS NA COSMOPOLÍTICA	SOFIA MUSSOLIN	Artigo Completo	**448-456**

PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO - REFLEXÕES SOBRE ARTE, ATIVISMO E TECNOLOGIA A PARTIR DA PERFORMANCE *PEDRA NO SAPATO*

STONES IN THE MIDDLE OF THE PATH - REFLECTIONS ON ART, ACTIVISM AND TECHNOLOGY FROM THE PERFORMANCE STONE IN THE SHOE

CAMILA DOS SANTOS

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART-UFSM) / mitanoula@yahoo.com.br

DRª. ANDRÉIA MACHADO OLIVEIRA

Docente no Departamento de Artes Visuais (DAV) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) / andreiaoliveira.br@gmail.com

RESUMO: Este artigo visa pensar práticas artísticas pautadas em ações e estratégias de caráter de Arte Ativismo e Arte e Tecnologia. A partir de uma performance, intitulada *Pedra no Sapato*, realizada em diversas ocasiões no ano de 2019, propõe-se refletir sobre seus desdobramentos poéticos e práticos, do corpo aos registros gráficos, sonoros e visuais decorrentes dos processos criativos envolvidos em cada edição da performance. *Pedra no Sapato* foi apresentada em diferentes espaços da cidade de Santa Maria e com variadas mudanças ao longo de seus compartilhamentos. A proposição envolveu, ainda, mais de uma estratégia poética além da performance, como a escrita manual, a escrita via aplicativo de troca de mensagens, os registros sonoros e audiovisuais e a arte sobre tecido, com o fim de propor diversas formas de questionar as pessoas e de como elas poderiam compartilhar, em encontros efêmeros, suas angústias, inseguranças e medos hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea. Arte Ativismo. Arte e Tecnologia.

***ABSTRACT**:* This article aims to reflect on art practices based on actions and strategies of Art Activism and Art and Technology. Based on a performance, entitled *Stone in the Shoe*, performed on several occasions in 2019, this paper proposes reflecting on its poetic and practical developments, using corporal and written records, as well as audio and visual ones, that resulted from creative processes involved in each edition of the performance. *Stone in the Shoe* was presented in different spaces in the city of Santa Maria-RS, Brazil and has undergone several changes every time it's shared with the public. The proposition also has involved more than one poetic strategy in addition to performance, such as handwriting, writing using message exchange apps, sound and audiovisual records and art on fabric, in order to propose different forms of inquiry with people about how they could share their anguish, insecurities and fears in ephemeral

encounters today.

KEY-WORD: Contemporary Art. Art Activism. Art and Technology.

INTRODUÇÃO

O presente artigo faz parte da pesquisa em andamento de mestrado de poéticas visuais, intitulada “Zonas de Ações Comunicacionais em Arte e Tecnologia - ZACAT”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART-UFSM), linha de pesquisa Arte e Tecnologia, sob orientação da Profª. Drª. Andréia Machado Oliveira. Pesquisa esta que parte de um conjunto de práticas artísticas comunicacionais de caráter ativista, que abarca um número de estratégias diversificadas e propostas para diferentes interlocutores, em variados espaços da cidade de Santa Maria - como ruas, museus, galerias de arte, universidade, escola, redes sociais, espaço de ondas radiofônicas - desde a performance, passando pela instalação, pelos experimentos de áudio, vídeo e de interatividade presencial ou via redes virtuais.

Mas, para a discussão aqui proposta, escolheu-se a primeira ação da série de estratégias artísticas e comunicacionais eleitas para a pesquisa: a performance *Pedra no Sapato*, realizada de variadas formas e com diferentes implicações ao longo do ano de 2019. Assim, o processo criativo e poético que se estabeleceu a partir desse trabalho possibilitou experiências desdobradas, que começaram com o suporte da performance e do corpo, passando pela escrita manual, pela escrita via aplicativo de trocas de mensagens, os registros sonoros e audiovisuais da performance em si e a arte sobre tecido. Do uso das tecnologias mais anteriores e analógicas às tecnologias emergentes e digitais. O intuito de “Pedra no Sapato”, ao largo de sua feitura, foi o de questionar e dar visibilidade às Micropolíticas Cotidianas, com memórias, afetos, impulsos de vida não necessariamente formalizados, mas sim efêmeros, instantes de encontros. E possibilitar, às pessoas que participaram do trabalho, manifestarem artisticamente suas angústias, questões, desejos. Ou seja, terem lugar de escuta e de visibilidade, tanto nos espaços públicos e do dia a dia quanto num museu de arte.

DISCUSSÃO

“Pedra no Sapato” aconteceu, pela primeira vez, em março de 2019. Com a proposta inicial de evocar as cotidianas prisões contidas em gestos simples e sucessivamente repetidos, a linha de produção de movimentos que não leva a lugar algum, os ciclos esquizofrênicos que se iniciam e se reiniciam no dia a dia. Em outras palavras, a naturalização de rotinas que podem ilusoriamente trazer segurança, mas por outro lado, também podem carregar o medo, a ansiedade, o cárcere, o delírio. Através de percursos, que variavam conforme os espaços escolhidos, eu, performer, caminhei de olhos vendados, trajando um vestido vermelho e com uma lata de tinta nas mãos, com um pincel dentro. Dava alguns passos, parava e marcava com tinta preta onde eu me encontrava, além de tatear ao meu redor, para interpelar pessoas no caminho. Quando alguém se aproximava e conseguia estabelecer contato, perguntava: qual é a pedra no seu sapato? Se as pessoas quisessem, era possível escrever respostas com a tinta preta do balde ou sobre o vestido ou sobre meu corpo.

A performance foi apresentada em diferentes espaços de Santa Maria, como nas ruas do Centro da cidade, no Santa Cultura Bar e Café, no Museu de Arte de Santa Maria (MASM), no Monet Plaza Shopping, no Hipermercado Big, no Centro de Artes e Letras da UFSM e numa escola de periferia, no bairro Camobi, a Escola Estadual de Ensino Básico Professora Margarida Lopes. Ao longo dos caminhos percorridos, as reações e as interações com os transeuntes foram as mais diversas. Muitas pessoas escreveram, mas outras ou ficaram em silêncio, ou preferiram não responder por escrito, ou sussurraram ao meu ouvido, ou até me abraçaram (mesmo eu estando molhada de tinta).

Performance *Pedra no Sapato* (2019), Museu de Arte de Santa Maria (MASM).

Figura 1. Registro de Dartanhan Baldez Figueiredo. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

Quando performei no Hipermercado Big, entrei à noite, sem autorização do estabelecimento, o que acabou por instaurar um impasse, pois a segurança do local não sabia se poderia interferir. Então, tateando no escuro, de olhos vendados, mas me pautando pelo som ao redor, fui ao encontro do homem que presumi que fosse o chefe da segurança, e perguntei a ele qual era a pedra no seu sapato. Depois da pergunta, o clima de tensão se dissipou, o homem foi muito gentil, confessou para mim o que lhe afligia e ninguém mais questionou se a performance seria inadequada para o lugar. Na mesma ocasião, gravei os áudios da performance com um celular escondido dentro do vestido. Isso foi feito não somente com fins de registro, mas também para desdobrar o trabalho em outras poéticas, como em Arte Sonora.

Performance *Pedra no Sapato* (2019), Hipermercado Big.

Figura 2. Registro de Susane Kochhann. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

Já na escola Margarida Lopes, fui a convite de um professor de Teatro e, mais uma vez, alterei o *modus operandi* da performance. Substituí a tinta por papéis que ficavam dentro do balde, com a mesma pergunta - “qual é a pedra no seu sapato” - só que impressa, junto com o número de comunicação comigo, via aplicativo *WhatsApp*. Performei no turno da manhã, na hora do recreio, com adolescentes, que interagiram comigo não apenas no momento de nosso encontro presencial, mas também depois, respondendo à pergunta via *WhatsApp*.

Performance *Pedra no Sapato* (2019), Escola Estadual de Ensino Básico Professora Margarida Lopes.

Figura 3. Registro de Heverson dos Santos. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

Outra informação importante sobre a performance diz respeito ao tempo de duração. Cheguei a ficar mais de duas horas caminhando em algumas apresentações e, talvez pelo fato de estar privada do sentido da visão, minha percepção de horários do relógio era a de que eu levava menos tempo para fazer os percursos. Em parte dos caminhos feitos, eu passava muitos momentos sozinha mas, em grande parte, sempre tinha a companhia de alguém para interagir. Além do mais, a performance deixou marcas que subverteram os encontros efêmeros. Por exemplo, os vestígios de tinta que persistiram até o ano de 2020, como no Centro de Artes e Letras da UFSM, onde, até o começo do isolamento social decorrente da pandemia do vírus SARS-CoV-2, ainda era possível encontrar minhas pegadas pelos degraus do prédio.

Pegadas da Performance *Pedra no Sapato* (2019), Centro de Artes e Letras da UFSM.

Figura 4. Registro de Camila dos Santos. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

O vestido vermelho nunca foi lavado. Todas as escrituras sobre ele são um compilado de memórias, impressões e sentimentos escritos por mãos e pessoas as quais eu talvez nunca vá saber quem são. Minha pele também serviu de suporte para a escrita. Já os registros fotográficos e audiovisuais de “Pedra no Sapato” foram feitos por amigos e amigas, tal como por desconhecidos, que me procuraram e enviaram, voluntariamente, o material.

Escritas Performance *Pedra no Sapato* (2019), Centro de Artes e Letras da UFSM.

Figura 5. Registro de Marcela Rodrigues. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

Pedra no Sapato iniciou como performance, mas desdobrou-se em outras poéticas. Como o próprio vestido vermelho, serpenteado de escritas feitas à mão, que foi à público em exposições, com o título *Vestido, Vestígios, Vertigens*.

Obra *Vestido, Vestígios, Vertigens* (2019), Exposição Individual *Percursos em (Comun)Ica-Ação*, Sala Cláudio Carriconde, Centro de Artes e Letras da UFSM.

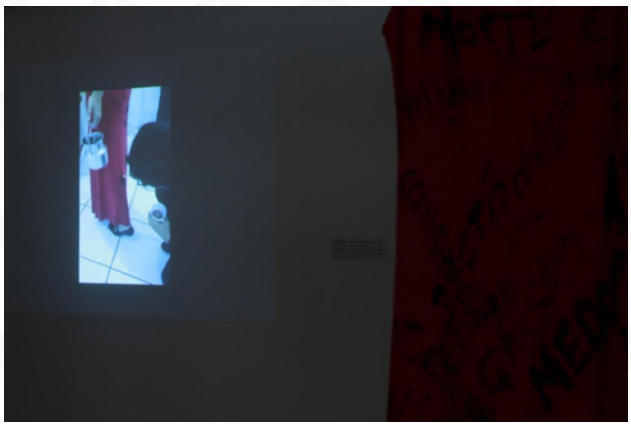


Figura 6. Registro de Camila dos Santos. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia>.

Além do mais, os registros fotográficos, sonoros e audiovisuais levaram a poética

às raias da Arte e Tecnologia. Os sons captados, por exemplo, foram expostos com a obra *Vestido, Vestígios, Vertigens*, reproduzidos num dispositivo sonoro contido dentro do balde de metal que antes acomodava tinta preta e pincel. As fotografias, por sua vez, compuseram imagens, como a fotomontagem *Brasil Mítico*, apresentada em exposições no Brasil e no Paraguai[1].

ARTE ATIVISMO: CONSIDERAÇÕES

Feitos esses apontamentos gerais sobre a forma de operação da performance "Pedra no Sapato", cabe discorrer um pouco sobre o conceito de Arte Ativismo utilizado para a proposta. A arte é política, filosófica e histórica, pois, enquanto realização humana, acerca-se de repertórios de signos e de sentidos passíveis em variadas sociedades, tal como de conjunturas sócio-históricas, de provocações filosóficas, de organizações e representações políticas. Contudo, a Arte Ativismo enfatiza o caráter de meio de problematização e reivindicação na arte, seja política, social, espiritual, ecologicamente, etc. É um conjunto de alternativas e manifestações artísticas e, ao mesmo tempo, uma estratégia, seja de comunicação, de táticas de intervenção política, de articulação de sujeitos, entre outras. Ou seja, a Arte Ativismo é uma possibilidade de atuação artística que, em si, tem uma forte ligação com a política e o ato de comunicar algo, e que pode assumir diversas poéticas na contemporaneidade, com o uso de tecnologias mecânicas, eletrônicas, analógicas ou digitais emergentes ou hibridizadas. Enfim, é um movimento de ações não necessariamente uníssono, mas sim plural e diversificado.

Uma das origens precursoras do conceito está ligada ao movimento de contracultura mundial que se apresentou sob diversas nuances no final da década de 1960: com a maior visibilidade de pautas de gênero e sexualidade, de questões feministas, de problemáticas sobre o meio ambiente, de busca por outros modos de vida além dos possíveis num mundo capitalista (GOHN, 2008). E, também, com os movimentos de trabalhadores, sobretudo na Itália, com o movimento político operaísta e o conjunto de pensamentos e teorias conhecido por Autonomismo, a partir de filósofos e sociólogos italianos anarquistas, ou os ditos autonomistas italianos, com nomes como os de Antonio Negri, Franco Berardi "Bifo", Maurízio Lazzarato, Paolo Virno e Giorgio Agamben.

Em linhas gerais, o Operaísmo traz uma revisão histórica para o Marxismo nos anos 1950, com a apresentação de uma via heterodoxa, antiautoritária ou, ainda, o Neomarxismo, que questiona os rumos da esquerda e do Marxismo após a Segunda Guerra Mundial. Dentre suas figuras ativas, estão Mario Tronti, Raniero Panzieri e Antonio Negri. Já nos anos 1960, o Autonomismo elabora mais ainda as críticas trazidas pelo Operaísmo. Com sua pluralidade de pensadores - pós-estruturalistas, reformistas, anarquistas - lança questionamentos para diversas esferas de organização e de manifestação sociais, políticas e de esquerda, com temas como a descentralização do poder, a autogestão das sociedades e a rede colaborativa de conhecimento e de meios de produção como caminhos para superar os anteriores modelos históricos mais autoritários e verticais de Estado, capitalistas ou socialistas. Além do mais, o Autonomismo inspirou o que posteriormente se popularizou com o movimento de ocupações - Maio de 1968 vivenciou isto - tal como reverberou para outros países

[1] Para conhecer mais obras, ter acesso ao sítio: https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/zacat-zonas-de-acoes--comunicacionais-em-arte-e-tecnologia

dentro e fora da Europa, com influência sobre pensadores como Gilles Deleuze e Félix Guattari.

É preciso, ainda, mencionar o Situacionismo, que também surgiu na Itália, no final dos anos 1950, enquanto movimento de caráter artístico, político e social - sob influência do Dadaísmo, do Surrealismo e do Movimento Fluxus - constantemente tido como uma das últimas tentativas de unir arte e política de vanguarda, com o fim de abolir a arte através da revolução. O pensador e ativista político Guy Debord é considerado como aquele que norteou as linhas intelectuais do Situacionismo, embora, dentro do movimento, tenha antagonizado com outros sujeitos. Aliás, os situacionistas viveram, até o fim do movimento, nos anos 1970, muitas divergências e cisões, o que influenciou claramente numa divisão entre aqueles sujeitos que tinham uma abordagem artística da revolução e os que tinham uma visão política.

Nesse arcabouço histórico, filosófico, político e artístico, a Arte Ativismo emerge enquanto uma das linhas de frente de ação para, inclusive, estabelecer novas estratégias comunicacionais de arte e política dentro do Sistema das Artes. Aqui, cabe citar a filósofa da arte Anne Cauquelin (2005), a propósito da Arte Contemporânea e suas transformações no Sistemas das Artes. Especialmente, a relevância da era da informação e das novas tecnologias de informação sobre a interação entre os agentes de produção, distribuição e consumo no Sistema das Artes, que passa a se configurar no formato de rede, com seus pontos conectados entre si, e não apenas através de uma linha de ação e produção linear.

Na década de 1980, há uma espécie de redescoberta, ou melhor, de transformações, leituras e apropriações, sobretudo em virtude da comunicação em rede, a Internet e, mais ainda, na década de 1990, com a www. Momento no qual brota uma espécie de onda esperançosa do que se esperava vir a ser uma democracia digital, entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, principalmente em 2004, com a Web 2.0. A ideia da Internet livre e do Altermundismo, numa reação mundial à Globalização e com a crença da disseminação de uma democracia planetária pautada pelas tecnologias em rede. Nesse contexto, em diferentes lugares do mundo, artistas criaram propostas e passaram a colaborar com grupos ativistas e em movimentos sociais, com o fim de pleitear temas políticos, sociais, culturais e econômicos, porém de formas não-convencionais e tampouco institucionais. Eis que, assim, a noção do político ganha importância, como bem afirma Gonçalves, em alusão a Maffesoli:

> (...) a instância do vivido, do negociado no cotidiano cria laços sociais temporários e frouxos, mas nem por isso ineficaz. (...) a multiplicidade, o reticular, o conexionismo, os engajamentos flexíveis, a adesão por afinidades e não necessariamente o princípio da ideologia, conforme já haviam percebido, por exemplo, autores como Alberto Melucci, Maria Gloria Gohn, Fabien Granjon e Graham Meikle (GONÇALVES, 2012, p. 179).

Ou seja, uma lógica, uma dinâmica de ação direta, de rede e de laços frouxos, a qual fazia parte das estratégias dos novos movimentos sociais e ativismos. Como exemplos, desde as realizações de Mídia Ativismo, passando pelas manifestações webtáticas, de Webativismo e de Ativismo *Hacker*. Tais como as ações na Internet em prol do movimento zapatista, no México. Além das manifestações presenciais e virtuais contra as reuniões dos grandes banqueiros em Davos, na Suíça. As ocupações das ruas de

Gênova, na Itália. Os jovens rebelando-se em grupos e em redes, em Seattle, nos Estados Unidos. E, claro, no Brasil, a geração que viveu eventos da magnitude do Fórum Social Mundial e articulações de sujeitos e organizações.

A Arte Ativismo contemporânea se utiliza tanto de tecnologias emergentes quanto de tecnologias analógicas, tal como se articula entre os espaços virtuais e presenciais, entre ações e estratégias capazes de produzir sociabilidades e mobilizações, dentro de grupos que se identificam, em grande parte, como coletivos. Contudo, há diversas propostas ativistas realizadas a partir de proposições individuais inseridas em âmbitos sociais. A proposta de “Pedra no Sapato”, em parte é individual no que tange à performer, mas necessita da interação do público e suas colaborações.

Na minha pesquisa, a formalização poética acontece individualmente, a partir de mim enquanto propositora de ações, seja através da performance, da instalação, da fotografia, do audiovisual e do som. Proponho diferentes tipos de ações, em diferentes lugares, presencial ou virtualmente, e sem uma pauta política única e exclusiva, transitando por questões diversas: subjetivas, ecológicas, de gênero, etc. Compartilhando desejos comuns de artistas ativistas brasileiros, o de elaborar diferentes discursos, narrativas, vivências e afetos que dialoguem de forma crítica com os problemas do Brasil e do tempo presente. Utilizo tecnologias diferenciadas, como a escrita, a conversa, a rede *online* e, ainda, a Arte Sonora. Há, em minhas poéticas, problematizações quanto às tecnologias de comunicação e seus usos presenciais e nas redes na atualidade.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O processo criativo e de pesquisa iniciado em 2019 continua. E “Pedra no Sapato” é uma das ações dentro do arcabouço de estratégias artísticas, ativistas, comunicacionais e tecnológicas em desenvolvimento dentro da minha pesquisa de mestrado no PPGART-UFSM. Em decorrência das medidas de prevenção à pandemia do Novo Coronavírus, tenho debruçado-me sobre o material sonoro colhido ano passado, com experimentações de Arte Sonora realizadas via transmissões radiofônicas feitas por intermédio de transmissor artesanal FM de baixa potência e curto alcance, operado via aplicativo de *smartphone.* Com o intuito de levar para as ondas eletromagnéticas algumas das memórias compartilhadas nas apresentações da performance, porém de forma anamorfizada, a fim de preservar a identidade original das pessoas que falaram sobre as suas “pedras no sapato”. As transmissões radiofônicas estão em fase de testes e podem ser captadas por qualquer aparelho de rádio FM, num raio de até 50 metros, sem ferir a legislação vigente de telecomunicações no Brasil. Numa tentativa também, de forma invisível, tal como o vírus SARS-CoV-2, ultrapassar fronteiras de nossas limitações físicas e levar uma mensagem às pessoas, mesmo que de forma efêmera, pois tudo nessa vida passa. E se propaga pelo universo, feito as ondas radiofônicas.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Estéticas tecnológicas:** novos modos de sentir. São Paulo: Educ, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** Uma Introdução. Tradução de Rejane

Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GOHN, Maria da Glória. M. **Novas teorias dos movimentos sociais.** Ed. 2. São Paulo: Loyola, 2008.

GONÇALVES, Fernando do N. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. In: **Contemporânea** - Revista de Comunicação e Cultura. Ed. 20. Vol. 10. N. 2. Salvador: UFBA, 2012.

GONÇALVES, Fernando do N. Comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. In: **Anais XVIII Encontro de Compós.** Belo Horizonte: PUC/MG, 2009.

MELLO, Christine (Org.). **Extremidades:** experimentos críticos - redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas:** Arte Ativista e Ação Coletica (1990-2000). 2008. 429 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico.** No. 99, Junho de 2008. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151976542008000200007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt >. Acesso em: 7 set. 2020.

TAVARES, Mônica. A trama técnico-estético-comunicacional como determinante dos modos de ver e sentir da contemporaneidade. In: **#.ART.** Disponível em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/monicaTavares.pdf>. Acesso em: 4 set. 2020.

CASA ARQUIVO: ENCONTROS ENTRE MEMÓRIA, NARRATIVA E ARQUIVO EM UMA PESQUISA EM ARTES VISUAIS

HOME ARCHIVE: MEETINGS BETWEEN MEMORY, NARRATIVE AND THE ARCHIVE IN VISUAL ARTS RESEARCH

EVERTON CARDOSO LEITE

Universidade Federal de Pelotas/ everton.c.leite@hotmail.com

HELENE GOMES SACCO

Universidade Federal de Pelotas/sacco.h@gmail.com

RESUMO: O presente artigo procura apresentar a pesquisa que está em fase inicial junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, PPGAV/UFPEL. O mote da pesquisa concentra-se em meu processo de criação, desenvolvida em diferentes linguagens e que têm sido criada a partir de arquivos compostos e criados por mim, junto a narrativas e memórias ligadas a minha casa. Para a reflexão abordarei os trabalhos dos artistas Iris Helena e José Rufino e também os meus trabalhos artísticos Álbum de Figurinhas: casa, *Quando eu tento falar do hoje falando do ontem* e *A casa começa na cozinha e termina no jardim*, em diálogo com questões exploradas a partir dos autores Gaston Bachelard (1978), Jacques Derrida (2001), Walter Benjamin (1994), Michel Foucault (2012), Ecléa Bosi (2003), Cecilia Almeida Salles (2009), Fausto Colombo (1991) e Evangelina Seiller (2017).

PALAVRAS-CHAVE: Casa arquivo. Narrativas visuais. Memória. Processo artístico Artes Visuais.

ABSTRACT: This article seeks to present research that is in its initial phase at the Postgraduate Program in Visual Arts, line of research Creation and Poetic Processes of Daily Life, PPGAV / UFPEL, Brazil. The research focuses on my creative process, developed in different languages, which have been created and composed from archives, as well as from narratives and memories related to my home. In this paper, I consider the works of artists Iris Helena and José Rufino and also my artworks belonging to *Sticker Book: home*, *When I try to talk of today talking about yesterday* and *The house starts in the kitchen and ends in the garden*, in dialogue with issues explored in the authors Gaston Bachelard (1978), Jacques Derrida (2001), Walter Benjamin (1994), Michel Foucault (2012), Ecléa Bosi (2003), Cecilia Almeida Salles (2009), Fausto Colombo (1991) and Evangelina Seiller (2017).

KEY-WORDS: Home archive. Visual narratives. Memory. Artistic process. Visual arts.

INTRODUÇÃO

O presente artigo procura apresentar a pesquisa que está em fase inicial junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, da Universidade Federal de Pelotas. A pesquisa concentra-se em meu processo de criação, desenvolvida em diferentes linguagens e que têm sido criada a partir de um arquivo composto por um conjunto de objetos e fotos de família, documentos específicos da minha infância, adolescência e vida adulta, correspondências, gravações de narrativas orais e escritas, diários e registros fotográficos da minha casa, outros elementos do meu cotidiano e acontecimentos que me impactam. Desdobrando-se em ações, tanto com a exploração da imagem ou da materialidade dos documentos, como duplicações, apropriações e interferências manuais e digitais, e com a intenção de promover outro olhar sobre algum objeto, material, espaço ou acontecimento cotidiano. Tendo a casa que resido como um delimitador físico e poético do arquivo, pois todos os itens são alocados e organizados na minha casa, ou ainda possuem uma relação com a mesma.

A casa sempre foi um ponto inicial para meu processo artístico, a partir de observações do espaço, dos objetos, das pessoas que ocupam esse espaço levantei minhas primeiras questões poéticas. De acordo com Gaston Bachelard (1978, p. 200) a casa é “nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo”. Acredito na casa como responsável por guardar o tempo, conservar as memórias, a narrativa, e os objetos atreladas a ela. Jacques Derrida (2001, p.13) identifica a casa, o domicílio, como a primeira morada do arquivo, pois foi “assim, nesta domiciliação, nesta obtenção consensual do domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se demoravam”. Então, a minha casa guardaria a história da minha família, o arquivo com documentos que comprovam que minha família existiu e possibilita tanto conhecer a história quanto compreendê-la.

Outro conceito recorrente em meus trabalhos é a relação da casa com a memória, pois alguns dos itens arquivados funcionam como ativadores e muitas vezes acabam sendo incorporados, ou se tornam essenciais para o processo dos trabalhos. Também a memória se liga a casa por questões relativas à identidade, contribuindo para o entendimento da minha formação como pessoa e artista, em relação ao passado e presente. Essas lembranças muitas vezes são transcritas em narrativas, registros diários, tanto textuais quanto em áudio, documentos de histórias de família, da minha infância, da juventude de meus pais, de hábitos e costumes antigos.

No trabalho *Casa pré-fabricada* (Figura 1) da artista Iris Helena, uma das referências da pesquisa. Podemos observar que a memória da casa está estritamente ligada à memória do morador. Pois, a casa é construída através do relato “Dona Genô, uma senhora que migrou na juventude do interior da Paraíba para trabalhar na construção de Brasília e, de Brasília para repousar a velhice na cidade de Olhos D’água, em Góias” (HELENA, 2015) e através de imagens das ruínas de uma casa. Na narrativa somos levados a olhar as imagens e construir mentalmente a casa e a história de Dona Genô, vamos passeando pelos cômodos e descobrindo as transformações e mudanças na vida dessa mulher. Assim, a casa é materializada através da oralidade, a narrativa dá vida a casa, a voz gravada arquiva a vida.

Figura 1: Iris Helena. *Casa pré-fabricada*. Vídeo. 2015. 8’36’

Disponível em: <http://www.irishelena.net/casa-pre-fabricada>

A narrativa também é muito importante dentro do meu processo artístico, e encontra seu lugar junto a casa, pois quando criança uma das coisas que mais gostava era de ouvir histórias, elas faziam parte da minha rotina. Era recorrente meus avós maternos contarem histórias de sua infância, da infância de seus filhos, do folclore típico do interior do Paraná, de rituais e narrativas antigas. Muitas das vezes as narrativas coletadas ou criadas são registradas em meus diários e incorporadas no meu processo artístico ou até mesmo em meu trabalho. Porém, observo que as narrativas “não estão interessadas em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN,1994, p. 205), mas possibilitam manter aberta essas histórias para interpretações e alterações.

Então, sendo assim, o principal objetivo da pesquisa é investigar na relação da casa com o arquivo, com as memórias e com as narrativas possibilidades de ativação do meu processo artístico, também formas de apresentação, organização e soluções para os meus trabalhos.

DISCUSSÃO

A minha prática artística consiste na criação de trabalhos a partir de arquivos pessoais, que constituem de acordo com Priscila Arantes (2014, p.10) em

> “[...] um sistema ordenado de documentos e registros, tantos verbais quanto visuais, organizados para determinado fim. [...] ele é usualmente visto como um depositário de documentos, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada”.

Os arquivos são montados a partir de coletas de objetos e narrativas que se destacam no meu cotidiano. Atualmente divido os arquivos em três categorias: o arquivo *Amarelo Nápoles Carne, Branco de Titânio e Verde Piscina*. Os nomes e as divisões se dão por

causa da minha casa e as transformações que ela sofreu com o tempo. Em amarelo nápoles, reúno objetos e narrativas da coleção de minha avó materna e de suas casas ao longo da vida. Em branco de titânio, organizo objetos, brinquedos e narrativas da minha infância e da minha casa da infância. E finalmente verde piscina, são objetos, presentes, materiais de construção e narrativas do meu cotidiano e da minha casa nos últimos cinco anos.

O trabalho artístico Álbum de Figurinhas: casa (Figura 2), é um exemplo dos estudos em torno das relações entre espaço, memória, narrativa e arquivo, uma vez que partiu de experimentos para um arquivo fotográfico da minha casa após ter sido invadida e roubada, gerando um desconforto entre os moradores com o espaço e os objetos.

A partir deste evento, escrevi uma narrativa textual acerca da invasão, refletindo sobre o fato de que a casa tinha sido violada, mas as memórias referentes ao espaço estavam intactas. Em paralelo, iniciei um experimento fotográfico, que consistia em fotografar os residentes posando junto ao cômodo que continha alguma relação afetiva para eles. Também foram adicionados aos registros objetos que se destacavam para as pessoas naquele ambiente, procurando enfatizar as relações de afeto entre as pessoas, os objetos e o espaço.

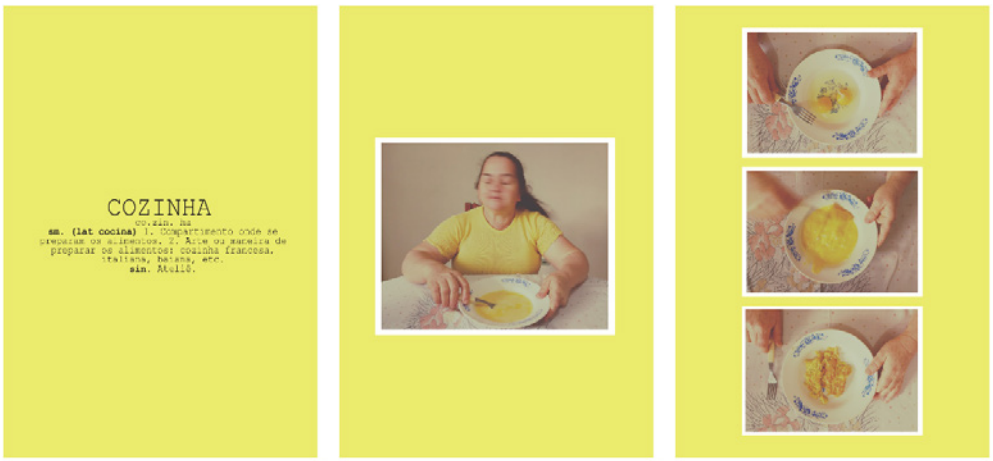


Figura 2: Everton Leite. Detalhe Álbum de Figurinhas: casa. Fotografia e livro de artista. 2016. Dimensões: 21 x 14,8 x 0,5 cm. Fonte: Acervo do artista

As narrativas atravessam meu trabalho de forma bem recorrente, muitas vezes sendo elementos de ativação para as minhas criações, pois costumo escrever sobre o trabalho na busca por indagações, comparações e soluções. No caso do Álbum de figurinhas: casa, a narrativa introdutória e a narrativa visual permitem ao leitor a “se apoderar ciosamente da matéria de sua leitura” (BENJAMIN, 1994, p.213) e se colocar memórias da casa através do trabalho, agora como convidado e não mais como um invasor. Denise Bandeira no texto para exposição (à)Temporalidade (2017) também fala dessa apropriação do trabalho pelo público:

> “A ideia de álbuns de família se transforma pela sequência ou sucessão em que os retratos são mostrados, como uma projeção de cenas, possibilita inserir o sujeito na experiência dessas memórias e, também, do cinema. Essa disposição ainda está marcada pelo lugar da moradia

> e dos hábitos cotidianos e, por isso, revela a planta baixa de uma casa típica, sugerida ao relampejar das lembranças enquanto é possível circular pelo espaço expositivo."

As fotos partem da vontade de ocupar a casa com cenas do cotidiano, como preparar um ovo, dançar no banheiro, assistir televisão e até dormir. Também na esperança de que os moradores resgatassem sua intimidade com o espaço que foi violado. Desta forma, pedi para cada pessoa escolher um cômodo de sua preferência, que tivessem objetos que possuíam afinidade e que contassem um pouco sobre o porquê da escolha daquele lugar, para assim iniciar as fotografias. Pois "toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala da intimidade" (BACHELARD, 1987, p.243

A escolha de fotografar as pessoas com seus rostos borrados (Figura 3), têm como intenção ampliar meu recorte pessoal para chegar a um imaginário social acerca da casa e que facilite para o público preencher com suas próprias memórias.

Figura 3: Everton Leite. Detalhe Álbum de Figurinhas: casa. Fotografia e livro de artista. 2016. Fonte: Acervo do artista

Essa relação dos retratos com o rosto borrado também são elementos que exploro na minha série de pinturas *Quando eu tento falar do hoje falando do ontem* (Figura 4), onde os meus autorretratos pintados ganham uma massa de tinta por cima dos rostos. Mas para as pinturas, escondo as figuras no interesse de ofuscar uma expressão ou qualquer possibilidade de identificação um período cronológico, para assim criar uma homogenia do tempo presente partindo de memórias do passado. Pois, como define Paulo Pasta (2012, p.3), sobre as pinturas de Iberê Camargo, de que "o tempo presente

na pintura só se constituísse na possibilidade de lembrar. O novo, então, sempre surgirá do passado, ou será o próprio passado revivido".

Figura 4: Everton Leite. *Quando eu tento falar do hoje falando do ontem*. Tríptico de pinturas. Acrílica sobre tela. 2015. 40x50cm. Fonte: Acervo do artista

Também, uso das pinturas como referências de cor e escala tonal para a minhas fotos e até mesmo para a diagramação e projeto gráfico do álbum. Neste momento da pesquisa estava na busca de montar uma paleta de cores que fizessem alusão aos meus familiares e que materializasse, através da cor, a minha casa. Esta associação foi trazida novamente no meu livro de artista *A minha casa começa na cozinha e termina no jardim* (Figura 5) que une a narrativa poética sobre a casa com fotografias de assemblages. Na narrativa comparo meus familiares a cômodos de minha casa, narrando as semelhanças dos moradores com os espaços domésticos e denominando uma cor específica para cada um, amarelo para minha mãe, vermelho para meu pai e rosa para minha irmã.

> A minha cozinha é minha mãe, que em tons amarelos guarda tudo que precisa ser guardado, o pote sem tampa, a xícara sem asa e o prato desbeiçado. Ela é atípica, tem um rádio que toca Lamentações de Jeremias, pois lembra da minha aflição e do meu pranto, do absinto e do fel. Minha alma certamente disto se lembra, e se abate dentro de mim. (LEITE, 2019)

Figura 5. Everton Leite. Detalhe *A casa começa na cozinha e termina no jardim.* Livro de artista. 2017-19. Fonte: Acervo do artista

Para fazer a captura das imagens que compõem o álbum, usei a câmera do celular, que me permitiu, através de aplicativos de edição de fotos, investigar diversas estratégias para facilitar a construção de uma escala tonal e chegar no tom desejado para cada fotografia. Também com as facilidades dos aplicativos, pude alterar fotos dos álbuns de família criando ruídos visuais, *glitchs*, e incorporando no trabalho, pois "do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade" (BOSI, 2003. p. 16).

Além dos retratos, fotografei alguns objetos (Figura 6) selecionados pelos moradores, arquivando detalhes dos cômodos da casa.

Figura 6: Everton Leite. Detalhe Álbum de Figurinhas: casa. Fotografia e livro de artista. 2016. Fonte: Acervo do artista

Estes objetos além de compor o álbum, são do interesse de minha pesquisa, pois acabam reunidos aos meus arquivos de criação e incorporados ao meu processo,

como proposições para construções de narrativas pessoais, que muitas vezes buscam entender e expor fatos familiares, vivências cotidianas ou reflexões artísticas. Michel Foucault (2012, p.7), assegura que:

> O documento, pois, não é, mais para história, essa matéria inerte que através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado, e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.

Assim, além de apresentar uma narrativa, os documentos se desdobram em inúmeras possibilidades de investigações, como a formal, a comparativa, a material e a sensível. E os rastros deixados ainda podem se estender a interferências artísticas. Ainda, sobre os documentos Ecléa Bosi (2003, p.26) cunha outro termo, denominando-os de objetos biográficos que:

> [...] envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do possuidor.

Em minha pesquisa, esses objetos que possuem alguma afinidade com o possuidor, são organizados no arquivo *Amarelo Nápoles Carne* e se destacam de outros documentos arquivados, pois a maioria deles são herdados e já acompanham algumas narrativas.

José Rufino na série *Cartas de Areia* (1991) também usa de objetos biográficos - cartas enviadas para seu avô - como suporte para pinturas e desenhos, que retratam paisagens áridas, as “casas grandes”, os móveis da família e algumas vezes figuras solitárias despidas, cruzes e árvores. Desta forma, o artista “criou, sobre esses registros de época, um outro inventário de lembranças e símbolos, estabelecendo laços entre gerações distintas e tecendo elos entre tempos distantes. [..] parcialmente encobrindo endereçamentos, carimbos, selos ou mensagens formais, as imagens criadas desvelam a sobreposição de histórias que, embora apartadas pelo tempo, já dividiram um mesmo lugar”. (ANJOS, 2004, p.12).

Por fim, o álbum de figurinhas é organizado seguindo a estrutura de um livro: capa, texto introdutório e capítulos, páginas com as figurinhas e ficha técnica. Ele recebeu o título “Álbum de Figurinhas – casa”, pois é dividido como uma casa — os títulos dos capítulos recebem nomes de cômodos: cozinha, sala, banheiro, quarto e quintal. A narrativa que o acompanha apresenta de forma poética a invasão e se propõe em alertar as pessoas sobre os costumes do lar. Assim, o álbum retrata uma casa que foi deslocada da realidade e a transformada para dar um novo sentido ao evento. Pois como afirma Bachelard (1978, p.201) “evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”.

O trabalho apresentado ao longo do artigo demonstra que processos e conceitos envolvendo a casa, o arquivo, a memória e as narrativas são complementares, e que muitas vezes não consigo nem os separar, pois funcionam muito bem como um conjunto. Também que esses conceitos atravessam toda minha pesquisa e se reverberam na minha prática, possibilitando que o

> percurso criador mostre-se como um itinerário recursivo de tentativas.

> É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo. (SALLES, 2009, p.31)

Assim, percebo que com cada trabalho desenvolvido chego mais perto de soluções, mas que pela inquietude do processo vou levantando novas questões, num ciclo infinito de possibilidades.

CONSIDERAÇÕES

> Aprenderei a amar as casas
>
> quando entender que as casas
>
> são feitas de gente
>
> que foi feita por gente
>
> e que contém em si a possibilidade
>
> de fazer gente
>
> (CAMPILHO, 2015, p. 116)

Uma casa arquivo é o lugar de encontro entre a memória, a narrativa e os documentos. É o espaço “para colocar as lembranças em lugares exatos, para daí tirá-las nos momentos de necessidade (COLOMBO, 1991, p.31). Também é um espaço permeado por narrativas que fazem um levantamento da história do homem e que permite com olhares perspectivados compreendermos, questionarmos e reescrevermos essas histórias. Os objetos (documentos) da casa arquivo são como se “tudo possuísse o espírito de tudo” (SEILER, 2017, p.7). É estar rodeado das coisas mais cotidianas e, encontrar nelas um pouco de nós mesmos.

Adentrar a casa arquivo é como mergulhar numa piscina funda, sendo a casa a piscina e a água a memória. É como mergulhar nas profundezas de si. E encontrar no mergulho questionamentos e vontades de criação, que nos cercam e nos impulsionam a buscar fôlego para encontrar soluções para essas vontades e desejos.

Por fim, estar na casa arquivo é se manter aberto ao imprevisto, dos insights, dos acontecimentos da ordem do acaso inerentes ao fazer artístico e da própria pesquisa. É estar aberto às formas de morar, habitar e ocupar, pois assim que possível o arquivo irá se mover em direção à cidade de Pelotas, gerando novos sentidos e relações com o novo lugar, que certamente engendrará na pesquisa um novo desdobramento, classificação e nomeação. E que prevê ainda, outras conexões entre o classificar, organizar e narrar, memória e ficção.

REFERÊNCIAS

ANJOS. Moacir dos. **O tempo impreciso que se nomeia de agora**. Catálogo de exposição individual, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. 2004

ARANTES, Priscila. Re-escritura(s)/ na/ e/ da/ Arte Contemporânea. In: **Reescrituras da Arte Contemporânea:** história, arquivo, mídia. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015. p. 85 – 196.

BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. In: **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978. p. 181-354

BANDEIRA, DENISE. **Exposição (**à)Temporalidade. Curitiba, PR: Museu Alfredo Andersen. 2017. 1p.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios da psicologia social. São Paulo, SP: Atêlie Editorial, 2003.

CAMPILHO, Matilde. Jóquei. São Paulo: Editora 34, 2015

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1991

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: Uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro, RJ: Relume Damará, 2001

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2012

HELENA, Iris. **Casa pré-fabricada**. Acessado em 29 de setembro de 2020. Disponível em: http://www.irishelena.net/casa-pre-fabricadafabricada

LEITE, Everton. **A casa começa na cozinha e termina no jardim**. Curitiba, PR. 2019. Acessado em 30 de setembro de 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1uB8RD0aJILM7D8H68Cu6Px4TynXpviQ_/view

PASTA, Paulo. Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo. In: **A educação pela pintura**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p.1-12.

RENNÓ, Rosângela. SEILER, Evangelina. **Espírito de tudo**: Rosângela Rennó. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2017.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 4 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

A CATADORA DE COISAS: O ATO DE JUNTAR RESTOS COMO PROCESSO DA PRÁTICA ARTÍSTICA

THE COLLECTOR OF THINGS: THE ACT OF GATHERING REMAINS AS A PROCESS OF ART PRACTICE

JOANA SCHNEIDER

Universidade Federal de Pelotas / joana.sch@hotmail.com

HELENE GOMES SACCO

Universidade Federal de Pelotas / sacco.h@gmail.com

RESUMO: Este trabalho parte do relato de experiência que objetiva discutir sobre a compra de objetos no contexto do projeto artístico *Não vale nem R$1,99*, bem como, a partir do processo de criação do trabalho, refletir sobre as complexas relações desenvolvidas entre os sujeitos e as coisas. Para isso, relata brevemente as visitas domiciliares executadas com a finalidade de compra de objetos usados, discutindo sobre o próprio ato de vasculhar os espaços, conversar com as pessoas e selecionar coisas. A reflexão parte de uma personagem chamada “A Catadora de Coisas”, que visita casas para *catar* objetos tidos como restos, e utiliza como principal referência o documentário *Os catadores e eu* (França, 2000), da cineasta Agnès Varda.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Catadores. Visitas. Objetos. Restos.

ABSTRACT: This work is an experience report that aims to discuss the purchase of objects in the context of the artistic project *Não vale nem R$1,99*, as well as the work’s creative process, while considering the complex relationships developed between subjects[people] and things. As such, the paper briefly reports on visiting homes for the purpose of buying used objects, discussing the very act of searching spaces, in order to talk with people and select things. The reflection comes from a character called “The Collector of Things”, who visits houses to collect objects considered as remains, having as a main reference the documentary *The Gleaners and I* (France, 2000), by filmmaker Agnès Varda.

KEYWORDS: Art. Collectors. Visits. Objects. Remains.

INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte da pesquisa teórico-poética intitulada *Entre matéria e memória: a criação de narrativas como valor das coisas*, que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na

linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Esta pesquisa investiga o valor dos objetos a partir das memórias expressas pelas narrativas e tem como base o processo de criação do projeto artístico *Não vale nem R$1,99*. O escopo desse projeto é questionar o *valor das coisas* a partir do uso de objetos cotidianos de segunda mão na criação de personagens e narrativas visuais, assim sendo, sua execução acontece a partir de três fases principais: a compra dos objetos *usados* por valores inferiores a R$1,99; a criação de personagens e narrativas com os objetos adquiridos; e, finalmente, a exposição e revenda destes objetos num simulacro de "loja de usados".

Na execução da primeira fase, visitei a casa de algumas pessoas conhecidas para comprar objetos. Foram realizadas 12 visitas domiciliares, entre dezembro de 2019 e março de 2020, na zona urbana da cidade de Pelotas e zona rural da cidade de Augusto Pestana, ambas localizadas no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Apesar da certa casualidade envolvida no processo, todas as visitas aconteceram de forma muito parecida: na chegada, os moradores e eu nos cumprimentávamos e conversávamos sobre assuntos gerais; na sequência, apresentava o projeto e fazia o convite para a participação nestas negociações comerciais com finalidade artística. Na explicação, frisava o fato de que o valor a ser pago por cada objeto não ultrapassaria R$1,99 e que eu estava à procura de objetos guardados, esquecidos, aparentemente sem valor. Aceito o convite, iniciávamos a busca. Junto com aqueles que me receberam, revirei casas, porões e galpões com a finalidade de *catar objetos*. Por fim, adquiri em torno de 138 objetos de segunda mão de tipologias bastante variadas, totalizando o gasto de R$194,24.

Em *Segunda mão e segunda vida: objetos, lembranças e fotografias* (2010), o antropólogo Octave Debary fala sobre o processo de revalorização das coisas e o potencial que alguns objetos têm de entrar em um estado de *segunda vida*, ou seja, objetos destituídos do seu valor de uso primário que, ressignificados, são trazidos para uma nova existência. Ele utiliza o termo *segunda mão* para designar objetos que passam, de mão em mão, por diversos donos. Em seus estudos, Debary dá especial atenção aos restos, aos resíduos materiais da sociedade de consumo. Em *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu* (2017), o autor afirma que se interessa "por situações, lugares, momentos, circunstâncias nas quais os objetos perdidos da sociedade, seus restos, transformam-se em narrativas". (DEBARY, 2017, p.13) e acrescenta que "Os restos são uma objeção ao sentido primeiro das coisas (uma perda) e uma resistência a seu desaparecimento (uma conservação)". (DEBARY, p.18 -19). A inserção no universo da arte é uma dessas situações em que os *objetos perdidos* podem exercer a sua capacidade de resiliência e, resistindo ao próprio desaparecimento, adentrar em outros estados de significação. Neste sentido, o projeto *Não vale nem R$1,99* busca transformar *restos* em *narrativas* e, assim, através da arte e da memória, alcançar algum tipo de valor.

Neste recorte da pesquisa, uso o documentário *Os catadores e eu*, de Agnès Varda, como principal referência e abordo as visitas domiciliares realizadas no contexto do projeto *Não vale nem R$1,99* dando enfoque ao ato de catar, ou seja, de vasculhar os espaços e selecionar os objetos. Visto que os objetos comprados servirão de elementos para a montagem de personagens humanos, busco reforço em *A Catadora de Coisas*, persona criada para a realização desta fase do trabalho e que, muito em breve, se

converterá em *A Montadora de Gente*. A partir dos relatos destas situações em que entrei em casas e galpões, remexi pilhas, abri gavetas e armários em busca de restos (*matéria-prima)* para minhas produções, procuro refletir sobre as complexas relações desenvolvidas entre sujeitos e objetos, principalmente dentro do espaço da casa.

OS CATADORES E EU

A cineasta Agnès Varda fotografou batatas em formato de coração para o cartaz de seu documentário *Les glaneurs et La glaneuse*[1] (França, 2000). Creio que, ao fazer isso, ela busca utilizar as batatas "deformadas" para ilustrar uma categoria de alimentos que, apesar de perfeitamente próprios para o consumo humano, são considerados inadequados para a venda e, por isso, são descartados. O filme de Agnès aborda uma antiga prática europeia de recolher os alimentos que restam nas plantações após a colheita, costume que tem forte relação com a fome vivida em tempos de guerra e que é definido pelo termo *Glanage.* Sobre isso, no texto *Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais*, que analisa o documentário a partir da cultura visual, Loddi e Martins (2009, n.p.) colocam que "Na França, respigar já foi bastante comum, e para muitos camponeses ainda é uma tradição cultural; um acontecimento social e coletivo; um valor moral de não desperdício".

Na construção de um documentário que fala sobre sujeitos que recolhem os *restos* dos outros, Varda viaja pela França atrás de *respigadores* contemporâneos. Para isso, percorre diversas plantações na zona rural. Em um determinado ponto dessa viagem, ela encontra as *batatas-coração* (Figura 1). Vejo aqui a necessidade de uma breve explicação: esses tubérculos, por não possuírem a aparência de batatas dignas de estarem em um supermercado, são jogadas em montes – e aos montes – em áreas afastadas. Sabendo da existência desses carregamentos, algumas pessoas se deslocam até esses locais e recolhem o que conseguem para o seu consumo. Há batatas grandes, tortas, "feias", mas Varda, que acompanha a atividade desses catadores, fica particularmente tocada pelas batatas em formato de coração. Então, recolhe várias batatas para, depois, fotografá-las.

[1] A tradução mais apropriada seria "Os respigadores e a respigadora" pois, mais do que catar, o termo utilizado por Varda se refere ao ato de apanhar espigas. Contudo, resolvi adotar a tradução "Os catadores e eu", pelo fato de ser este o título brasileiro para o filme e também porque o termo "catar" se relaciona de maneira mais apropriada com a prática de procurar objetos, que abordo no trabalho.

Figura 1. Batatas em formato de coração. *Les glaneurs et La glaneuse*. Agnès Varda, 2000.

Disponível em: <http://www.toilesettoiles.fr>

Além do sentimento nostálgico em torno da tradição popular, há, sem dúvida, como apontado por Loddi e Martins (2009, n.p.), "um valor moral de não desperdício" no ato de catar, principalmente no que tange aos alimentos. Este aspecto fica ainda mais evidente quando Varda encontra os catadores que agem no ambiente urbano. Nas cidades, Varda vai até às feiras de hortifruti e aos latões de resíduos dos supermercados, onde catadores cosmopolitas, por variados motivos, buscam seus alimentos. Varda "Encontra catadores e recuperadores, pessoas que por acaso, necessidade ou escolha entram em contato com restos dos outros". (LODDI, MARTINS, 2009, n.p.) e, transitando por vários contextos onde há a recuperação daquilo que é descartado, Varda chega, inevitavelmente, aos objetos. Tão simbólicos em relação ao nosso modo de vida quanto as batatas em forma de coração, os objetos descartados são os resíduos materiais da cultura do consumo. Descartados por uns e catados por outros, os objetos largados nas ruas demonstram como nossa lógica de produção é equivocada e como, mesmo em um país abastado como a França, estão marcadas as desigualdades sociais. Mas não é só isso. A pobreza é apenas um dos motivos que levam as pessoas a catar. Há catadores com motivações éticas, ideológicas, sociais e que entendem o ato de recolher restos como uma postura política de resistência à lógica neoliberal de constante consumo, acúmulo e descarte. Há aqueles que simplesmente aproveitam a oportunidade e recolhem o que, por acaso, encontram pelos caminhos. E, por fim, há os artistas, que recolhem objetos com a finalidade de usá-los em suas criações.

Varda procura alguns desses artistas e acompanha o processo de seleção do material na rua, bem como vai até alguns locais de depósito e de produção. Assim, a cineasta visita Bohdan Litnianski, um pedreiro idoso que, ao longo dos anos, recolheu objetos na

rua e, com eles, construiu uma grande obra chamada *Le Jardin De Coquillage*[2] (Figura 2). A motivação de Bohdan Litnianski para catar objetos e montar uma casa repleta deles está longe de ser de ordem funcional ou financeira. Pelo contrário, suas escolhas são criativas e se relacionam com a visualidade e a subjetividade que ele percebe nos objetos. Sua criação é um exemplo da arte como vida, como experiência, visto que sua existência enquanto sujeito no mundo é permeada pela busca de matéria-prima e é evidente que o trabalho artístico depende do seu olhar atento para perceber os objetos que o acaso coloca em seus caminhos.

Figura 2. Bohdan Litnianski no *Le Jardin De Coquillage*.

Disponível em: < http://vivdim.com/bodanlitnianski>

Esse tipo de sujeito - o sujeito catador - é chamado por Claude Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, de *bricoleur,* aquele que "recolhe e conserva elementos em virtude do princípio de que 'isto sempre pode servir'" (1970, p. 39). O *bricoleur* faz a *bricolagem*, atividade que poderia ser definida com a expressão "faça você mesmo", ou seja, o ato de fazer algo por si ao invés de, por exemplo, comprar algo novo ou contratar um profissional. Segundo Philippe Descola, bricolagem é o "objeto fabricado com restos inutilizados do trabalho industrial, uma forma de utilização desviada dos meios de produção, ilegal mas tolerada" (2017, p.8), ou seja, a bricolagem é como uma transgressão das normas dos meios de produção, visto que recupera o lixo e, de certa maneira, rompe o ciclo de produção, uso e descarte do objeto. A bricolagem envolve o ato espontâneo de recolher fragmentos e, depois, reunir estes pedaços formando algo novo, astúcia que serve tanto para o fazer artístico como para atividades cotidianas. Bohdan Litnianski é exemplo para os dois casos, pois habitou o resultado da sua

[2] O jardim de conchas.

bricolagem – casa/obra que esteve em constante construção até a sua morte em 2005, cinco anos depois de receber a visita de Agnès Varda.

A CATADORA DE COISAS

Faz alguns anos que descobri que sou catadora. Sempre gostei de coisas velhas, isso é fato. Mas foi em 2017 que passei por uma situação ímpar que gerou em mim sentimentos muito fortes em relação à casa e, principalmente, ao que ela guarda. Fui convidada para um ritual de esvaziamento. Explico: Maria Cristina morava sozinha em uma casa alugada e faleceu. Havia, portanto, uma casa inteira que deveria ser rapidamente esvaziada. Fui, por isso, convidada para ir até lá pegar algumas *quinquilharias*. Obviamente, aceitei. Chegando lá, me deparei com uma situação um tanto inusitada, não fui a única a ser convidada para a ocasião, pelo contrário. Havia outros conhecidos da família, em sua maioria vizinhos, arrastando móveis, escolhendo panelas, colocando objetos em sacolas. Enfim, catando coisas. Enquanto os outros se concentraram nos móveis e utensílios de cozinha, eu estava mais interessada nas coisas velhas, pequenas, esquisitas. Ponto positivo: não tinha competição, aparentemente eu era a única interessada nas *coisas inúteis*. Porém, não sabia por onde começar. Fiquei um pouco atordoada com o movimento e com a grande quantidade de coisas. Maria Cristina gostava de guardar, isso era claro.

Comecei a circular pelo local para ver o que me interessava. Era perceptível que naquela casa havia muitas *sobras da vida* dos outros. Tinha de tudo, não podia ser de uma pessoa só. Bonecas, jogos de tabuleiro, jogos de chá, taças, copos, materiais de costura, bijuterias, roupas, miniaturas de porcelana, livros, porta-retratos, porta-joias, CDs, fitas K7, discos de vinil, câmeras fotográficas de variados tipos. Toalhas e guardanapos de crochê se espalhavam por todos os lados. Linhas e agulhas também. Ela era crocheteira, certamente. Sobre o sofá, estava um trabalho de crochê inacabado, com a agulha ainda cravada no novelo de linha. “Posso ficar com isso?”, perguntei, segurando o *quase guardanapo* nas mãos. “Pode”, me responderam. Separei e segui catando.

Caminhando e remexendo as coisas, tive acesso a um pouco do que foi Maria Cristina e também das outras pessoas que passaram por lá. Aquela casa, era evidente, acumulou o que sobrou de muita gente – viva e morta. Todos foram, ficou Maria Cristina e os restos. Uma guardiã das coisas do passado? Talvez. Mas sua *Era* havia acabado. Naquele momento, como numa explosão, as coisas se espalhavam e o conteúdo da casa partia rapidamente pela porta na mão dos catadores. E eu, parte do grupo, contribuía para aquela fragmentação. Saí de lá com sacolas cheias e, quando passei pela porta, pude sentir o último cheiro de Maria Cristina que, impregnado na casa, se misturava com o mofo e com o pó das coisas remexidas.

Se Agnès Varda acompanhou sujeitos que catam nas ruas, eu, com um objetivo diferente, cato nas casas. Maria Cristina foi, de certa forma, um experimento. Foi a primeira casa alheia em que adentrei para buscar objetos que, apesar de guardados, já se encontravam praticamente na condição de restos. Essa experiência inesperada me tocou profundamente e despertou em mim a vontade de recuperar restos. Rita veio praticamente dois anos depois de Maria Cristina. A residência de Rita foi a primeira das 12 casas visitadas para compra de objetos na execução do projeto artístico *Não*

vale nem R$1,99. Foi visitando a casa de Rita que encontrei uma xícara quebrada e cuidadosamente colada. Ela, um pouco relutante, me ofereceu: “Esta xícara era da minha mãe. Muito antiga, do casamento dela, mas está quebrada.”[3]. Peguei o objeto e, imediatamente, imaginei uma personagem: *A juntadora de cacos*. Ali, com aquela xícara nas mãos, imaginei uma pessoa e criei a minha primeira personagem do projeto: uma mulher que junta os cacos e que, lenta e cuidadosamente, reconstrói as louças.

Meses depois, vasculhando os galpões e caminhando pela residência rural de Anildo e Maria, encontrei um vaso de flores (Figura 3) que havia sido quebrado em muitos caquinhos e que também foi pacientemente colado por alguém. Estranhei quando me deparei com aquele vaso trabalhosamente reconstruído jogado no pátio, sujo e largado entre as galinhas. Algo que demandou tanto esforço para alguém, certamente carregava algum significado subjetivo. Supus então que aquele objeto tão estimado, ao passar de mão em mão, em algum momento, tornou-se *coisa sem valor* e que, por puro acaso, não foi para o lixo.

Figura 3. Vaso de Anildo e Maria. *Não vale nem R$1,99*. Joana Schneider, 2020.

Fonte: arquivo pessoal da autora

Anildo e eu andávamos pelo terreiro quando paramos perto de um depósito improvisado

[3] As falas citadas são provenientes de anotações feitas durante as visitas, das quais foram feitos apenas registros fotográficos. As visitas não foram gravadas.

de velhas ferramentas. “Quem guarda o que não presta, tem o que precisa”, disse Anildo, enquanto revirava as ferramentas. Mostrou uma foice remendada e explicou: “De duas fiz uma, eu invento, eu tenho ideia. Vê, usei um osso para o cabo. Mas isso você não vai querer, né?”. Curiosamente, sempre que ele mostrava algo, julgava que não seria de meu interesse para o projeto. Aquela foice reunia em si pelo menos três objetos diferentes. Descobri, naquele momento, que Anildo é um *bricoleur.* Obviamente, reservei a foice. Ele seguiu mostrando coisas. “Chapa de arado”, disse. “É para arar a terra para plantar. É puxado com o boi.”. Reservei. Andamos mais um pouco pelo pátio e ele mostrou uma pá que julguei estar quebrada. Como se lesse meus pensamentos, corrigiu: “Pá gasta do uso, ficou só a gengiva”. Com a ferramenta na mão, bastante impressionada com o que via, pensei em quantos anos de trabalho precisou para a pá gastar daquele jeito. Reservei. Saindo da casa de Anildo e Maria (Figura 4), além do vaso de flor reconstruído, havia comprado peças suficientes para montar um *Trabalhador Rural* inteiro.

Figura 4. *Não vale nem R$1,99*: registros da visita na casa de Anildo e Maria. Joana Schneider, 2020.

Fonte: arquivo pessoal da autora

A capacidade de transformar objetos e arranjar soluções criativas para as necessidades diárias parece ser uma característica muito forte da vida na zona rural. Fui até a casa de uma família que tem vários filhos e na residência encontrei toda sorte de *gambiarra*. Apesar de ser uma família grande, só Elaine e Éric (Figura 5) estavam em casa e foram eles que me acompanharam na visita. Éric, o filho caçula, fico muito animado com a atividade e nos ajudou a procurar as coisas. Entrou no porão, subiu em pilhas nos galpões, alcançou coisas que estavam no alto. Em determinado momento, comentou “O pai desmontou o meu peniquinho para fazer um cata-vento.”. “Teu pai inventa umas coisas?”, perguntei. “Ele inventa umas quantas coisas”, respondeu orgulhoso. Era verdade: as engenhocas se espalhavam pelo pátio.

Figura 5. *Não vale nem R$1,99*: registros da visita na casa de Elaine e Éric. Joana Schneider, 2020.
Fonte: arquivo pessoal da autora

O hábito de montar coisas parece ter sido passado do pai para os filhos, pois Elaine logo comentou que as crianças “Trazem bicicletas, desmontam uma para montar outras. Esta é a bicicleta do Éric, ele tirou as rodas, devem estar em algum lugar.”. Começamos a procurar as rodas para conseguir remontar o objeto e, novamente, as coisas confirmavam o que era dito: havia várias bicicletas fragmentadas e peças soltas por ali. Em poucos minutos, achamos as duas rodas que faltavam. Havia, além das bicicletas, uma infinidade de outras coisas do universo infantil guardadas nos galpões. Carrinho de bebê, andador, brinquedos, sacos cheios de roupas e sapatos. Tudo dos filhos - alguns já adultos - parecia ter sido guardado. Elaine, remexendo nas sacolas, comentou: “Não sei pra que a gente guarda estas coisas, pura verdade.”. E, sem nenhuma dificuldade, vendeu vários objetos. Estes objetos, como restos, estavam simplesmente guardados, não havendo um sentimento especial preservado através deles. De lá, é claro, saí levando algumas possibilidades de personagens infantis.

Segui caminho e cheguei na casa de Sueli e Antônio. Ela me recebeu e, de pronto, começou a mostrar as plantas do pátio. As mudas, assim como as coisas, suscitam narrativas. Então, andando e conversando em meio ao verde, expliquei o projeto. Sueli mudou o foco das plantas para os objetos com extrema naturalidade. Mostrou um galpão. “Aqui era a minha antiga morada”, disse, empurrando a porta. Um universo se abriu. Campo fértil a ser explorado, ficamos muito tempo por lá. Havia todo tipo de coisas guardadas. Acostumada a cantar acompanhando a gaita do marido nas rodas de música, Sueli narra a vida através de versos populares que surgem naturalmente durante as lidas cotidianas. Ao revirar as coisas no galpão, exclamou: “Como tem caco!”. E, sem parar de remexer as pilhas, começou a cantarolar:

O meu pai é um caco véio,
Minha mãe Caca Maria,
Me relata tanto caco,
Sou filho da cacaria.[4]

[4] Sueli fez sua versão de um verso popular que também pode ser encontrado assim: “O meu pai se chama Caco; Minha mãe, Caca Maria; Lá em casa só tem caco; Ai, meu Deus, que cacaria!” (NOBREGA, PAMPLONA, 2005)

Depois de algum tempo revirando *cacarias* no galpão, fomos procurar coisas dentro da casa. Além do hábito de guardar coisas e do fascínio pelos cacos, havia ali uma vontade genuína de enfeitar. Diversos objetos decorativos se espalhavam pelo ambiente. Nas paredes coloridas, pintadas pela própria Sueli, estavam presos retratos da família, relógios, espelhos, calendários, utensílios de cozinha, cruzes e quadros. Esses quadros eram, em sua maioria, reproduções de obras de arte, como, por exemplo, *A Última Ceia*. Encontrei cópias da obra de Leonardo da Vinci e uma infinidade de outras imagens religiosas (Figura 6) em praticamente todas as casas que visitei na zona rural. Ignorando completamente a relevância de *A Última Ceia* para a História da Arte, os moradores repetidamente chamavam a imagem de "A sagrada família". O interesse e o respeito por essas imagens religiosas eram extremos, mas de outra ordem, pois estes objetos "simulam algo que, simbolicamente, une o espectador a uma força transcendental" (TROMBETTA, 2015, p.443). Apesar de reproduzidas em grande quantidade, estas imagens oferecem, para cada um de seus donos, uma experiência de valor imaterial. Mas, mesmo estes objetos que um dia tiveram valor transcendental, por vezes, acabam virando restos e, guardados, são esquecidos. Foi o caso de alguns objetos religiosos que, ao longo das visitas, eu e meus diversos companheiros de garimpo retiramos de seus esconderijos para, como partes de um livro, compor novas narrativas. Ao reunir medalhinhas, cruzes, quadros, peças de gesso, santinhos (folhetinhos) e castiçais, imaginei outra personagem: *A beata*.

Figura 6. Alguns objetos religiosos encontrados nas visitas. *Não vale nem R$1,99*. Joana Schneider, 2020. Fonte: arquivo pessoal da autora

CONSIDERAÇÕES

Através dos depoimentos dos diferentes catadores que encontra pelo caminho, Agnès Varda faz um filme político e levanta várias questões éticas e sociais sobre o tratamento que damos para aquilo que produzimos, tanto em relação aos alimentos quanto em

relação aos objetos. É evidente que a fome e a falta de acesso a determinados bens de consumo pouco têm a ver com a escassez de produtos no mercado. Há abundância de produção e se para alguns falta é porque para outros sobra. Na nossa sociedade, em diferentes níveis, miséria e desperdício coexistem.

Varda, como aqueles que ela procurou na sua produção, é *respigadora*, pois recolhe imagens. É, também, *bricoleur*, porque junta as imagens recolhidas para formar algo novo: o documentário. Acredito fazer um movimento parecido. Recolho objetos para, posteriormente, criar coisas diferentes: personagens humanos. Sou, então, ao mesmo tempo, catadora e montadora – como duas máquinas subvertidas pelo ato criador. Máquinas são, sem dúvidas, utilitárias. As casas, em certa medida, também são pensadas a partir da sua funcionalidade. Contudo, como espaço central na "complexidade da experiência humana no mundo" (TROMBETTA, 2015, p.448), elas acabam adquirindo diferentes significações.

Em *Entre a lágrima e a transgressão: a ambiguidade do kitsch*, Gerson Luís Trombetta, aborda a experiência do morar a partir dos objetos e, para isso, problematiza o conceito de *kitsch*, termo de origem alemã usado para designar objetos baratos, produzidos em larga escala e que geralmente são associados a experiências estéticas fáceis e superficiais. Trombetta discute sobre o aspecto sentimental dessas experiências estéticas e, focando no espaço da casa, aborda a ambiguidade dos objetos *kitsch*, que, se por um lado envolvem massificação e interesses econômicos, por outra perspectiva têm grande importância no processo de singularização dos espaços domésticos. Sobre isso, o autor coloca que:

> Os cenários kitsch montados nos exteriores e interiores das casas, com suas composições saturadas, bricolagem, objetos imitando elementos naturais (animais e plantas), uso de cores chamativas, exageros, mosaicos e referências religiosas realizam o propósito de criar "zonas de aconchego", tornando o clima da casa mais divertido e acolhedor. Esse é um recurso para eliminar ou, no mínimo, disfarçar a frieza dos aspectos mais funcionais da construção, dando à casa uma personalidade própria. É como se o kitsch fosse um manifesto eloquente contra o universalismo frio do funcionalismo. Os objetos kitsch que se acumulam nas casas são transgressores por desafiarem o cinza urbano e o ascetismo das fábricas e do asfalto. Como aglutinadores de memórias decantadas e "sentimentalismos" compõem aquele que talvez seja o aspecto mais fundamental do "morar". (TROMBETTA, 2015, p.448)

Contornando o juízo de valor – geralmente depreciativo – envolto no *kitsch*, Trombetta reflete sobre esses objetos que, exatamente pela inutilidade, largam mão de um sentido utilitário e produtivo, para simplesmente criar um ambiente aconchegante. O aspecto transgressor que Trombetta observa está na extrema relevância cotidiana de objetos que, aparentemente, valem muito pouco – tanto no aspecto estético como no monetário. Além disso, esses objetos inúteis contribuem para a construção de um lugar voltado para o indivíduo e para uma experiência afetiva de morar e não para uma lógica meramente funcional.

Ao refletir sobre o filme *Os catadores e eu* e sobre as visitas domiciliares realizadas para compra de objetos no projeto *Não vale nem R$1,99*, percebo a forte relação que as pessoas estabelecem com as coisas e com o meio, principalmente com o espaço da

casa. O ambiente doméstico figura, certamente, como uma extensão de seus moradores e, por isso, se torna um lugar não só de descanso, mas também de ação sobre o meio. Neste sentido, penso sobre as reais consequências que o deslocamento do trabalho para a casa está tendo na qualidade de vida das pessoas no período em que estamos vivenciando. Com a ocorrência da pandemia, o estresse e a mecanicidade da atividade laboral adentram no tempo e no espaço que antes eram reservados para a reposição de energia física e emocional dos indivíduos. Talvez, com o advento do trabalho em casa, final e infelizmente, tenhamos atingido a concretização do entendimento funcional da casa como "máquina de morar" (TROMBETTA, 2015, p.446)

A pandemia também serve para refletirmos sobre a nossa dependência frente aos objetos. O pânico e o caos econômico criados pelo fechamento dos comércios em alguns momentos da pandemia deixam claro que a humanidade é, na sociedade que construímos, dependente do consumo constante de coisas supérfluas. Somos sustentados economicamente pela constante produção e movimentação de objetos e deste consumo incessante, inevitavelmente, resultam *restos*. Mas os objetos não são só isso. Não são apenas vilões que devem ser combatidos. Acredito que a nossa relação com objetos envolve também subjetividade, afeto, memória e que os objetos falam muito sobre nós, sobre o que somos, sobre o que produzimos. Precisamos, contudo, enquanto sociedade, perceber os objetos e refletir melhor acerca da complexidade da nossa relação com a materialidade, principalmente sobre aquilo que consideramos como resto, como lixo, como *coisa sem valor*.

REFERÊNCIAS

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Tradução: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

_____. **Segunda mão e segunda vida**: objetos, lembranças e fotografias. p.p.27-45. In: Revista Memória em Rede. Pelotas, v. 2, n. 3, ago-nov. 2010.

DESCOLA, Philippe. **Uma antropologia dos interstícios**. In: DEBARY, Octave. Antropologia dos restos: da lixeira ao museu. Tradução: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017. p. 6– 9.

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Edição: Agnès Varda e Laurent Pineau. Elenco: depoimentos: Bodan Litnanski; Louis Pons; entre outros. França, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

LODDI, Laila B. R.; MARTINS, Raimundo. **Os respigadores e a respigadora**: possíveis mediações culturais. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009, Goiânia-GO. II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009.

_____. **Bricolagens Metodológicas e Artísticas na Cultura Visual**. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador-BA. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009.

NOBREGA, Maria Jose; PAMPLONA, Rosane (org.). **Diga um verso bem bonito**: trovas. Porto Alegre: Moderna, 2005.

TROMBETTA, Gerson Luís. **Entre a lágrima e a transgressão**: a ambiguidade do kitsch no projeto moderno da arte e da arquitetura. História: Debates e Tendências – v. 15, n. 2, jul./dez. 2015, p. 441-450.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

ENTRE ARTE, LITERATURA E DESIGN: A POESIA CONCRETA COMO ARTICULAÇÃO DO ESPAÇO-PÁGINA

BETWEEN ART, LITERATURE AND DESIGN: CONCRETE POETRY AS ARTICULATION OF THE PAGE-SPACE

JOSÉ PAULO PORTELA ALVES

Universidade Federal de Pelotas / portela.josepaulo@gmail.com

RENATA AZEVEDO REQUIÃO

Universidade Federal de Pelotas / ar.renata@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo enfatizar a relação existente entre palavra e livro, considerando sobretudo a predominância da superfície do livro como objeto de percepção visual – e não exatamente apenas verbal. Para tanto, resgata de escritos nas áreas do Design Emocional e da Poesia Concreta, pontos de convergência junto às poéticas visuais enquanto processo de associações cognitivas, capaz de despertar certos estímulos e vínculos emocionais entre objeto e indivíduo. O uso da palavra sobre a superfície do papel, sua potência na geração do espaço cognitivo de leitura, e no estabelecimento de relações que se dão na dependência entre forma e fundo, como processo inventivo poético, capaz de potencializar visualidades e propor ao leitor uma experiência imersiva na leitura. Assim, os conteúdos estabelecidos e acordados das palavras, que geram um apagamento no aspecto visual da escrita, transformando a palavra num signo transparente, encontram uma nova dinâmica a partir da exploração dos aspectos visuais.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Concreta. Design gráfico. Leitura. Poéticas.

ABSTRACT: The following article aims to emphasize the relationship between word and book, considering first the predominance of the book's surface as an object of visual perception - and not only verbal. To reach such a goal, this work approaches writings inside the fields of Emotional Design and Concrete Poetry as convergence points along with visual poetics in a process of cognitive associations capable of awakening things such as stimuli and emotional connections between individual and object. The use of the word against the surface of paper, its power as a way of correlating the relations between form and content as a poetic inventive process, is capable of enhancing the visual, while inviting the reader to multiple readings. The established and agreed to contents of words, which create an erasure in the visual aspect of writing, thus transforming the word into a transparent sign, find a new dynamic by exploring visual aspects.

KEYWORDS: Concrete Poetry. Graphic design. Reading. Poetics.

INTRODUÇÃO

Este trabalho faz um recorte bastante específico sobre a relação entre a escrita e seu suporte, enfatizando a predominância do livro, principalmente como objeto físico, tátil, de apelo visual, suporte dessa técnica ancestral que é a escrita. Interessa aqui considerar, em alguma medida, a experiência que o território da superfície da página oferece ao escritor, ao poeta. Para a partir daí ampliarmos a discussão na direção das práticas do design. No Brasil, a partir das décadas de 50 e 60, influenciados pela Poesia Visual, diferentes artistas, poetas pensadores, escritores como Augusto de Campos, Haroldo Campos, Décio Pignatari, dentre outros, passam a explorar a palavra escrita, reunindo aos aspectos verbais, aos sentidos de uso cotidiano e de senso comum da linguagem, tanto a potência gráfica, os aspectos visuais das palavras, quanto sua memória sonora. Assim, o espaço da página branca passa a exigir uma abordagem visual mais detida, abordagem na qual, a atenção, compreendida como cuidado implica no enfrentamento desse novo território de sentidos. Os sentidos verbais exigem a exploração, concreta e física, da ocupação do espaço da página. A página em branco, demarcada pelos signos verbais, como pistas para a conquista do sentido.

PIGNATARI (2004 [1992]) afirma que os poemas concretos são experiências do “design de linguagem”, os poetas redimensionam o uso da língua materna, e passam a organizar o sentido do poema explorando a forma com que as palavras vão ser distribuídas no espaço da página. Anos mais tarde, Paulo Leminski (1999 [1992]) também reafirma que todo poeta contemporâneo é um *layoutman*, para ter sucesso na comunicação poética, precisa organizar tipos na página branca.

Na produção artística contemporânea, quando a aproximação entre artista e público se dá de forma radical, onde as posições de cada um se vêem alteradas, é fundamental pensar a obra como um meio potencializador, catalisador de certas experiências. No âmbito da Poesia Concreta, a criação poética, nesse caso criação “verbo-voco-visual”, no termo cunhado pelos poetas, as novas tecnologias incorporada ao campo da arte e da comunicação, se entrelaçam dando conta de uma criação já longeva. Os poemas concretos ficaram esperando a tecnologia chegar para encontrarem sua maior potência. Ou seja, novos suportes e novas tecnologias, tanto no campo do impresso quanto no campo da produção de sonoridades (não apenas musicais), permitem hoje um *revival* das experiências poéticas que nas décadas de invenção precisaram ficar reduzidas ao papel, à colagem, ao adesivo permitido pela *letraset*.

Popularizadas, hoje, pelas novas tecnologias, tais formas de manifestação da expressão poética, são capazes de modificar nossa percepção e nossa compreensão do mundo:

> [...] relacionando conhecimentos e experimentos como modo de descobrir novas ferramentas interpretativas [...]. [e são uma] oportunidade para que experimentações gráficas se destinem a uma relação multifacetada [...] e possa provocar, aproximar e atuar sobre o público [...] (ALVES, 2017).

A noção de experimentações gráficas aqui refletidas é direcionada ao levantamento das discussões da poesia visual enquanto sua dimensão interdisciplinar, lugar e espaço à expressão artística como convergência entre os campos da literatura e do design. Nesse sentido, damos foco para uma abordagem da palavra enquanto objeto próprio

no desdobramento de visualidade frente à superfície na qual está inserida, na qual se transforma em espaço de leituras múltiplas. Isto é, a união dos conceitos envoltos tanto da poesia visual quanto do design como potência em gerar experiência e vínculos afetivos a quem os lê. Considerando tal reflexão como parte relevante aos paradigmas de visão no fazer artístico, que não se refere a uma área específica de conhecimento como as ciências exatas, mas direciona à arte contemporânea e um contexto muito mais amplo no uso da palavra enquanto ferramenta de experiência para o leitor. Objetivando-se como uma nova forma de ver/ler, experienciar e produzir a arte escrita. Para tanto, contextualizaremos escritos relacionados ao design para em sequência alcançar o ponto de conversão junto às poéticas visuais.

DISCUSSÃO

Segundo DRUCKER (2004), o desdobramento da página em branco do papel teve sua história construída junto às artes e à literatura (grupos vanguardistas, experimentais, dentre outros), ao mesmo tempo em que se fundia como uma área de estudo distinta, formada pela intersecção de diferentes disciplinas, ideias e campos, como o design, a psicologia e a filosofia. A autora também ressalta que a busca por uma caracterização objetiva do termo “livro”, seja ele por meio do formato, tipo de impressão ou até mesmo valores de uma estética, seja elas características manuais e/ou mecanizadas podem acabar equivocadamente gerando mais delimitações do que discussões sobre o seu verdadeiro significado do livro como possibilidade. Isto é, a experimentação poética visual e sua correlação com o suporte não se prende a padrões normativos de funcionalidade como, por exemplo, o fato de possuir páginas presas pelo tipo de encadernação ou de se limitar ao espaço da publicação. Podem acabar por substituir uma narrativa literária (uma página lida linearmente, por exemplo) por uma narrativa mais livre e não linear, estabelecendo-se, deste modo como um objeto de percepção (Figura 1).

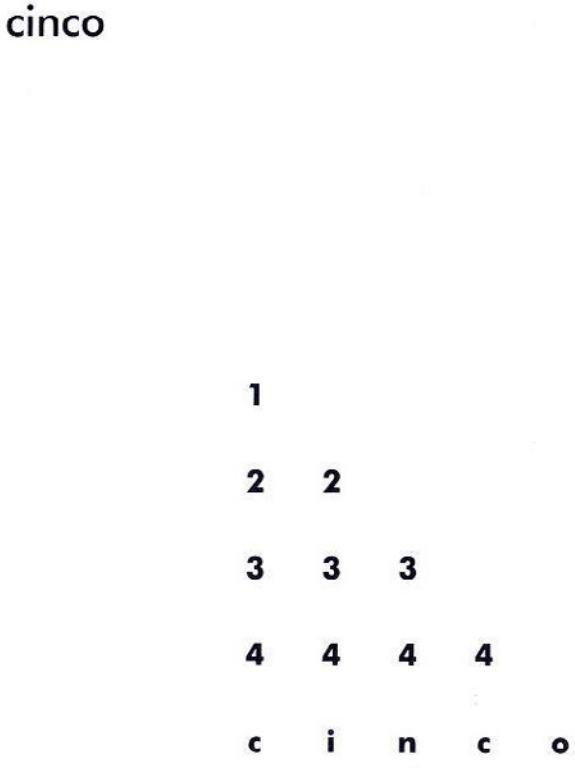


Figura 1. *Cinco* José Lino Grunewald (1958).

Disponível em: <https://www.leilaodearte.com>.

É possível ligar diversos modelos existentes na literatura para a compreensão do que seria a emoção no design e/ou a relação existente entre elas, E mais do que uma ciência exata, os processos descritos remetem a meios de se potencializar os efeitos pretendidos, “provocando” uma experiência. Para DESMET (2002), tendo como base a união entre uma teoria cognitiva sobre as emoções – a teoria dos *Appraisals* – e o design, é possível analisar que a interação entre indivíduo e objeto implica em uma série de associações cognitivas, tais como: o valor enquanto significado à cultura em que ele se insere, sejam nas formas de uso e/ou manuseio/leitura (significado do objeto), seja pela associação entre os sentidos ativados (a experiência estética) e também pelas emoções que se despertam (experiência emocional). Nesse aspecto, as percepções do indivíduo que podem levar na ativação de certas emoções podem ser entendidas como desencadeadas tanto pelo objeto em si, quanto pelo perfil de interesses e objetivos relacionados aos indivíduos. Por mais que a figura traga o termo “produto”, e que muitas das discussões na área sejam focadas em design de produto, é possível, também, compreender tal dimensão em um sentido mais amplo, conforme o termo “estímulo” (DESMET, 2008). Tais estímulos podem se referir a comportamentos (algo ou alguém) ou a objetos (incluindo seus aspectos, características e qualidades). Esta abordagem aponta para uma discussão capaz de ampliar a ativação de emoções e experiências. Ou seja, é possível por meio das interações entre palavra e superfície seja no uso de diferentes tipos de papéis, dobras, recortes ou até mesmo formas e volumes tridimensionais; Iniciar o desenvolvimento de novas associações da palavra sobre esse objeto (superfície/suporte/planos) capaz de gerar a sugestão de novas ideias e caminhos interpretativos como possibilidade de múltiplas leituras *(Figura 2).*

Figura 2. *Caixa Preta* reúne poemas-objetos de Augusto de Campos e Júlio Plaza (1975).

Disponível em: <https://www.leilaodearte.com>.

Conforme CHARTIER (2003), não existem maneiras certas ou equivocadas para se realizar uma leitura, mas sim formas diversas de apropriação. Há sempre que se considerar que não existe livro sem um leitor. A palavra pode tomar diferentes formas e funções conforme seu contexto e apropriação no ato da leitura. Nesse sentido, apropriar-se da palavra é o modo em que o próprio ato da leitura se concretiza, considerando desde seus significados culturais até características da forma em que é apresentada (superfície/suporte em que está inserida). Relevando-se como elemento que se multiplica em outras formas e sentidos a cada nova leitura, pois ao leitor é dada certa capacidade, controlada, de perceber sentidos e ressignificações. Chartier indica o ato de ler não apenas como uma operação intelectual abstrata, mas sim como "uso do corpo, inscrição de um espaço, relação consigo mesma ou com os outros" (CHARTIER *apud* ALTIERI). Assim, a leitura é um processo de apropriação constante, relevando as práticas e representações de um mundo no qual cada leitor adquire e cria outras novas narrativas conforme suas expectativas e necessidades. Entretanto, essa dinâmica se dá num tempo muito dilatado, e as tensões e os constrangimentos sobre a leitura e sobre o leitor são enormes. As restrições sempre acompanharam a liberdade na produção de sentidos frente aos textos (Figura 3).

gera
regenera
já era
zera
zera
zera

Figura 4. *Contemporâneos.* Augusto de Campos (2015).

Disponível em: <https://vejario.abril.com.br>.

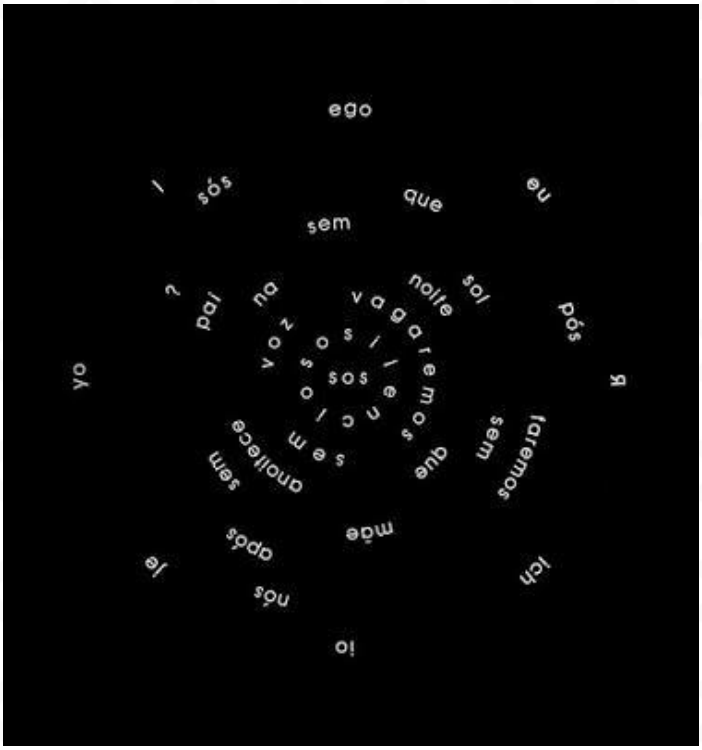


Figura 5. *SOS.* Augusto de Campos (1983).

Disponível em: < http://www.elfikurten.com.br/2016/02/augusto-de-campos.html >.

O método desenvolvido por Norman (2003) ressalta uma importante contribuição teórica, pois além de distinguir os níveis de estímulos (visceral, comportamental e reflexivo)

entre si, o autor chama a atenção para o fato de que diferentes tipos de estímulos podem estar relacionados a diferentes tipos de abordagem. Isto é, quando se objetiva trabalhar o nível visceral tem-se como base elementos automáticos e exige a compreensão dos padrões humanos e respostas instintivas. Já no comportamental, torna-se importante compreender os padrões e aprendizagens sobre os produtos (leia-se objetos), uma vez que esse nível está vinculado ao uso convencional. E no nível reflexivo, atenta para a criação de significados, sendo importante a compreensão do meio histórico-cultural que o leitor pode estar inserido. Nessa esteira é importante salientar que os métodos citados por Norman e Desmet não possuem como objetivo a manipulação de emoções, mas sim propõem que o desenvolvimento de visualidades tenha qualidades técnicas e possa provocar também experiências em seus espectadores. Direcionando o design (aqui leia-se design gráfico) enquanto ferramenta emocional em uma abordagem holística na ativação de desejos e geração de memória (TONETTO e COSTA, 2011).

Dessa forma, o uso de elementos gráficos e superfície é importante salientar que não há uma relação de hierarquia ou de submissão, mas sim, de uma igualdade de forças num espaço em que possam convergir as relações entre o que está visível e o que está sendo revelado/lido. No espaço da página, as noções estéticas entre gráfico, quais sejam a palavra, a linha, o texto, unem-se em prol do despertar de sentidos promovidos pelo leitor. Ou seja, o que antes era apenas o suporte passa a ser parte fundamental de uma ideia, de uma configuração que não atesta ao texto como “pronto”, mas sim, de uma criação, conforme sua leitura, em pausa e à espera, de novas reformulações significativas. Agora, o espectador passa a ter sua emancipação enquanto leitor, na medida em que compreende que elementos gráficos e superfície não estão em uso de forma a direcionar uma única forma, mas sim abrem-se a uma sequência de escolhas livres como forma de, conectando o texto ao leitor, produzir novos sentidos.

Nessa esteira, salientamos a “palavra articulada” como espaço de possibilidades, sejam elas poéticas, táteis e perceptivas (uso de diferentes tipos de papéis, dobras, recortes). A produção das visualidades, compreendida a expressão nas duas diferentes linguagens (verbal e visual), redistribui símbolos, e explora como potência de suporte organizador a superfície e/ou o meio, alcançando dimensões muito além da materialidade que a página poderia indicar como limite. Assim é essa produção: prenhe de experimentação, exploração e criação, instiga e propõe práticas de leitura que dependem de participação e interpretação ativa do leitor/espectador, na transmissão de ideias. Pois é quando a palavra comum e cotidiana deixa de ser apenas uma transparência na transmissão de informações que ela se torna uma materialidade poética. E assim, emoção e memória entram em jogo na produção de conhecimento, na legibilidade, na produção de sentidos. Para além do aprendizado sobre os significados prévios, que pelos acordos necessários à comunicação estabilizam as palavras de uma língua. A nova velha palavra surge como potência, uma vez que não separa, mas aproxima em um movimento de hibridização, linguagens como o design, a literatura e artes (Figura 6).

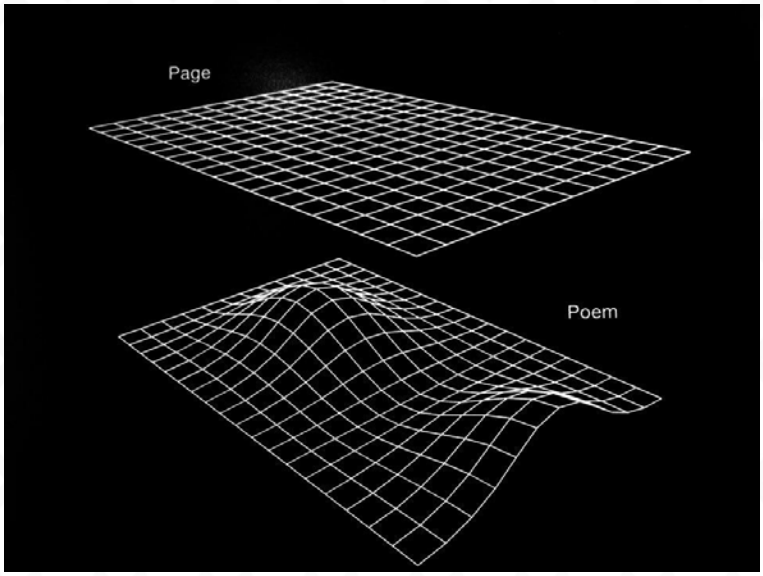


Figura 6. Representação da quebra cartesiana na página por meio da poesia concreta.

Captura de tela de *Nous n'avons pas compris Descartes.* André Vallias (s/d).

Disponível em: <https://www.andrevallias.com/poemas>.

A partir dos estudos do design, conforme TONETTO e COSTA (2011), a relação entre artes e o design emocional apresenta um avanço iminente na medida em que busca provocar o espectador para além de sua posição passiva e o põe no centro da obra, relacionando questões artísticas envolvendo as emoções e o design na criação de um objeto/projeto gráfico que possa provocar estímulos. Isto é, não somente explorando outras maneiras de comunicação como também colocando o leitor à prova de sua compreensão enquanto receptor e faz com que o design deixe de ser apenas um veículo na transmissão de informações e passa a criar significados mais íntimos de memória enquanto ferramenta de emoção.

Ao ampliar a produtividade significativa da palavra, considerada na sua contraparte gráfica, evoca-se percepções não previstas, e com isso são geradas novas formas de compreensão do mundo contemporâneo. A capacidade de a palavra ir além do seu sentido de objeto óptico para tornar-se *imagéité*[1] (produção de novas imagens), insere o leitor em uma situação experimental visual inédita, somando possibilidades de integrar demais sentidos como registros de memória e corpo físico. Prática de leitura possível pelo avanço radical das tecnologias da visão e das novas práticas de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este é um trabalho de pesquisa em fase muito inicial, as questões ainda estão se acomodando, processo do qual seguimos "partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória" (REY, 2002). O campo de produção da poesia visual nos interessa como campo de exploração

[1] Imagéité: neologismo conceitual do francês ausente nos dicionários vernaculares; corresponde à formação de um substantivo abstrato a partir da palavra imagem, distinto de imaginação. [NT] (RANCIERE, 2012, p.12)

e reorganização da palavra, como estrutura visual que projeta sentidos, correlacionado forma e conteúdo como novos objetos interpretativos. Tendo na articulação do espaço da página o princípio da criação poética, gráfica e visual, como base na criação de novas significações que poderão vir a explorar variados suportes. Destaque-se, portanto, seu valor enquanto experiência visual, experiência verbo-visual. Uma vez que pode ser percebida como provocadora de manifestações simultâneas de consciência, e enquanto crítica ao mundo contemporâneo e à própria linguagem.

Dessa forma, o conhecimento sobre a Poesia Concreta contribui como fonte para as múltiplas leituras de uma obra e da expressão artística, no despertar da sensibilidade e do imaginário, trazendo à tona a valorização da palavra escrita a partir de sua significação. Interessa aqui a possibilidade de transformações do processo inventivo poético, a força e a expressão artística que se ampliam a partir da aproximação a essa produção.

Para tanto, o resgate dos escritos nas áreas do Design Emocional e da Poesia Concreta indicam pontos de convergência junto às poéticas visuais enquanto processo de associações cognitivas, capaz de despertar certos estímulos e vínculos emocionais entre objeto e indivíduo. Traz por meio do uso da palavra frente à superfície do papel, sua potência enquanto espaço de relações entre forma e conteúdo como processo inventivo poético, capaz de potencializar visualidades ao mesmo tempo em que convida o leitor a múltiplas leituras.

REFERÊNCIAS

ALTIERI, Júlio. **Uma Análise da obra de Roger Chartier Sobre a História da Leitura**. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Vitória, 2010. Disponível em: https://bit.ly/30qOfc2. Acesso em: 26 de set. de 2020.

ALVES, J.P.P. **Pelotas, Cidades Reveladas:** livro de artista de um flâneur. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

CROSS, Nigel. Design Research: A Disciplined Conversation. **Design Issues:** Volume 15, nº 2, 1999. Disponível em: http://goo.gl/86uva4. Acesso em: 10 de set de 2020.

CHARTIER, R.; e CAVALLO, G. (Org.) **História da leitura no mundo ocidental 1**. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Múltiplas Escritas).

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP e Imprensa Oficial SP, 1998.

DESMET, PIETER. **Designing emotions**: Delft, The Netherlands. Tese de Doutorado. Delft University of Technology, 2002. Disponível em: https://bit.ly/2S8DSm6. Acesso em: 27 de fev. de 2020.

DESMET, PIETER. Special Issue Editorial:Design & Emotion. **International Journal of Design**, 2009. Disponível em: https://bit.ly/2S8DSm6. Acesso em: 27 de fev. de 2020.

DESMET, P.; OZKARAMANLI. **How to design for emotions:** Experiences in a course. In: K. Sato, P. M. A. Desmet, P. Hekkert, G. Ludden, and A. Mathew (Eds.) Proceedings of the 7th International Design and Emotion Conference. Chicago, U.S.A., 2010. Disponível em: https://bit.ly/2TPObgI. Acesso em: 27 de set. de 2020.

DRUCKER, Johanna. **The century of artist's book.** New York: Granary Books, 2004, p.

1-19.

LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário** – Cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999, p 34.

NORMAN, D.. In **TED Conferência:** Três maneiras pelas quais o design te faz feliz. Disponível em: https://bit.ly/2kEg1PI. Acesso em: 26 de set. de 2020.

NORMAN, D.. **Emotional design:** Why we love (or hate) everyday things. New York. Basic Books, 2004.

PANEK, B.. **O Livro de Artista e o Museu**. Artigo apresentado no IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: encurtador.com.br/dHJP7. Acesso em: 25 de set. de 2020.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia:** 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

PONTUAL, Roberto. **O livro, livre.** Revista de Cultura Vozes, v.65, n.3, abr. 1971, p. 25-38.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Revista Arte em São Paulo**, São Paulo, n.6, abr, 1982. Disponível em: http://goo.gl/SGBIbA. Acesso em: 25 de set. de 2020.

TONETTO, L.; COSTA, F. **Design emocional**: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. Strategic Design Research Journal, v. 4, n. 3, p. 132-140, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1a ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.12).

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

DA CASA E DO CUIDADO: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE TRABALHO DOMÉSTICO E ARTÍSTICO

ABOUT HOME AND CARE: INTERTWININGS BETWEEN DOMESTIC AND ARTISTIC WORK

JÚLIA PETIZ PORTO

UFPEL / juliapporto@gmail.com

ANGELA RAFFIN POHLMANN

UFPEL / angelapohlmann@gmail.com

RESUMO: Esse artigo apresenta a minha pesquisa em andamento, que desdobra as ligações que observo entre processos criativos e trabalho doméstico dentro da minha poética e na produção de artistas contemporâneas. Dessa forma, procuro dar visibilidade a esse importante trabalho de manutenção da vida que mobiliza saberes práticos e memórias que podem ser usados também na criação de obras. Relaciono de maneira cartográfica minha experiência pessoal enquanto artista ao pensamento de Silvia Federici, Gaston Bachelard, Hundertwasser, Virginia Woolf e Mierle Laderman-Ukeles. Dando a ver o que acontece dentro, no ambiente privado, levanto questões de gênero e teço conexões entre arte e cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Casa. Cuidado. Cotidiano. Cartografia.

***ABSTRACT**:* This article presents my ongoing research, which unfolds the connections that I observe between creative processes and domestic work within my poetics and in the production of contemporary artists. In this way, I try to give visibility to this important life maintenance work that mobilizes practical knowledge and memories that can also be used in the creation of works. I relate cartographically my personal experience as an artist to the thoughts of Silvia Federici, Gaston Bachelard, Hundertwasser, Virginia Woolf and Mierle Laderman-Ukeles. Showing what happens inside, in the private environment, I raise gender issues and weave connections between art and daily life.

KEY-WORDS: Home. Careful. Everyday life. Cartography.

INTRODUÇÃO

Com essa pesquisa pretendo analisar as semelhanças e intersecções do trabalho de cuidados da casa e do trabalho artístico dentro da minha poética visual e no contexto da arte contemporânea. Investigo, em minha produção artística, relações entre arte e vida cotidiana, ressignificando as práticas cotidianas de manutenção da casa e da vida.

O cuidado da casa, apesar de fundamental para a manutenção da vida, é amplamente desvalorizado dentro da sociedade capitalista por ser considerado um serviço de caráter improdutivo e mistificado como “um recurso natural ou um serviço pessoal” (FEDERICI, 2017 p 18). Para Federici (2017), esse trabalho invisível das donas de casa e das empregadas domésticas é o mais importante de todos, por ser a fonte que produz força de trabalho para o mercado e os próprios trabalhadores. Como essa importante tarefa se tornou subalterna e uma ferramenta de opressão?

A temática da casa foi explorada na produção poética de muitas artistas. Seus trabalhos refletem sobre os papéis de gênero e denunciam a invisibilidade do trabalho doméstico realizado pelas mulheres. Abordar esse assunto em obras de arte propõe que olhemos mais demoradamente para ele, direcionando um olhar crítico para o que geralmente passa despercebido ou é visto como natural.

Os processos contínuos de organização e limpeza da casa influenciam e transbordam do meu trabalho. Necessitam de cuidado, atenção, trabalho constante, planejamento, introspecção e gerenciamento do tempo, de maneira semelhante a gestação de um trabalho artístico. As linguagens artísticas das quais me utilizo são, principalmente, o bordado, a costura, a fotografia e a performance, formas não muito tradicionais de arte que guardam ligações com o cotidiano e podem dar a ver saberes ordinários da vida e do cuidar.

DISCUSSÃO

Essa pesquisa trata da casa como tema de investigação poética. A partir desse tema, crio narrativas e articulo sentidos com a intenção de colocar o cotidiano em evidência e ressignificá-lo. Exploro as repetições da rotina, do cuidar da casa, analisando as semelhanças e intersecções do trabalho doméstico e do trabalho artístico dentro da minha poética visual e no contexto da arte contemporânea.

De início, para tornar o texto mais próximo e honesto, começo por pontuar meu lugar de fala enquanto mulher, branca, bissexual, cisgênera e latino-americana, para que o leitor não cometa o engano de pensar que pretendo falar de e por todas as mulheres. Para a filósofa Djamila Ribeiro (2019), lugar de fala é a noção de que sempre que nos expressamos somos atravessados por nosso lugar social, racial e histórico, e isso transparece naquilo que dizemos. “O não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos o gênero de modo diferente, leva à legitimização de um discurso excludente, pois não visibiliza outras formas de ser mulher no mundo”. (RIBEIRO, 2017, p. 51).

A pesquisa que aqui apresento parte da minha experiência de corpo marcado pelo mundo e que marca o mundo, não pretendo respostas universais e que falem por todas e todos, mas investigo questões que fazem sentido dentro da minha produção poética e a norteiam. Dessa forma, traço, de maneira cartográfica, as forças que incidem sobre e cercam essa produção artística.

Não verso sobre o trabalho doméstico remunerado, experiência que não tenho, que emprega majoritariamente mulheres negras (RIBEIRO, 2017). Impulsionam a minha escrita as tarefas cotidianas de varrer, passar aspirador de pó, espanar, lavar roupas, estender roupas, dobrar roupas, guardar roupas, organizar gavetas, lavar louça, secar

louça, guardar louça, cozinhar, esfregar azulejos, limpar o banheiro, lavar as paredes e o teto, tirar teias de aranha, regar as plantas, separar o lixo, tirar o lixo e limpar vidros que constitui o meu trabalho doméstico de manutenção da casa onde vivo, além do meu trabalho como artista e pesquisadora.

Assim como o trabalho artístico e a pesquisa, a manutenção da casa não tem fim – é um processo contínuo que exige atenção, paciência, cuidado, carinho. A casa é como um corpo em constantes movimentos. Um corpo que protege os corpos em seu interior da rua e das intempéries e os aconchega como uma mãe (BACHELARD, 1978). É o dentro que reflete quem somos, nosso estado de espírito e maneira de viver. Habitar é se relacionar, consigo mesmo e com o espaço, de maneira pessoal e única:

> Quando alugamos um apartamento alugamos
> uma paisagem alugamos vizinhos com os quais
> cruzamos no elevador a temperatura das manhãs
> determinados barulhos certas incidências
> do sol poeira alugamos as palavras
> que nos dirigem os porteiros as distâncias relativas
> dos lugares que frequentamos alugamos os lugares
> que passamos a frequentar o cheiro de tinta o toque
> dos tacos alugamos o direito de dizer que aí moramos
> o salvo-conduto para entrar e sair e mesmo a permissão
> para morrer aí alugamos a memória futura
> de um apartamento e o direito de metê-lo
> num poema (MARQUES, 2017, p 23)

Artistas antes de mim, como Letícia Parente e Mierle Ukeles, se utilizaram poeticamente das práticas domésticas dentro das artes visuais, de modo que reflexiona a importância para esses trabalhos e desse lugar, habitado por histórias e memórias. Dar a ver o interior da casa e sua rotina traz à luz questões de gênero, como a dupla ou tripla jornada de trabalho feminina. Escreve sobre esse assunto a performer Mierle Laderman-Ukeles, em seu *Manifesto para Arte de Manuntenção*:

> A cultura confere um péssimo status para o trabalho de manutenção = salários mínimos, donas de casa = nenhum pagamento. (...) Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Ordem aleatória) “Passo um trabalho danado lavando, limpando, cozinhando, consertando, apoiando, preservando, etc. E também, (até agora, de forma separada) ‘faço’ Arte. Daqui para frente, passarei a simplesmente fazer essas coisas cotidianas, trazendo-as à consciência e as apresentando como arte. (...) MEU TRABALHO SERÁ O MEU TRABALHO (UKELES, 2020, p. 2-3)

Nas obras de Ukeles, mas também em *Cozinhar-te* de Márcia X ou *Tarefa 1* de Letícia Parente, o trabalho doméstico deslocado para museus, galerias e outros espaços públicos lhes confere outros sentidos, ajudando também a desconstruir o que Virgínia Woolf chamou de *Anjo do Lar:* a sombra da expectativa da sociedade que paira sobre as mulheres que demanda que elas não chamem atenção para si, não tenham opinião ou vontade própria. (WOOLF, 2012)

Nas minhas obras, assim como na pesquisa que desenvolvi na minha monografia de conclusão do curso de bacharelado em Artes Visuais, intitulada *Corpo-casa: uma poética das coisas mínimas*, enuncio a dimensão poética do cuidado da casa, dando importância para essa atividade que historicamente tem sido uma atribuição feminina e, portanto, desvalorizada.

Meus processos de criação, tanto de obras de arte quanto de escrita, sempre aconteceram dentro de casa, embalados pelo ruído rítmico da máquina de lavar, aquecidos pelo forno que assa um bolo ou um pão de fermentação natural. Durante a pesquisa de conclusão do curso de Artes Visuais, percebi que minhas obras refletiam essa atmosfera de lar, de algo interior e íntimo, discutiam o aconchego, o cotidiano e o tempo lento de dentro da casa. Além de documentar meus processos de criação, algumas das questões que norteiam a presente pesquisa são: Como o trabalho doméstico e o trabalho artístico se parecem? Onde esses trabalhos se interseccionam? O que há de potência criativa na manutenção da casa? Quais mulheres artistas exploraram essa potência antes de mim? Como a manutenção e o cuidado da casa se refletem nas minhas obras?

Investigando minha produção de arte, aponto sua maior referência, seu berço: o trabalho doméstico e o que essa prática diária me ensina. Busco explorar-inventar possibilidades de criação de obras de arte que discutam e deem visibilidade à manutenção da casa. Também estabeleço relações entre minhas obras e o trabalho de outras artistas mulheres que abordaram o trabalho doméstico e o espaço da casa em suas produções, como Letícia Parente, Márcia X, Louise Bourgeois, Mierle Laderman-Ukeles, Carolina Caycedo, Tracey Emin, Francesca Woodman, dentre outras. Assim, tenho a intenção de estreitar e evidenciar a relação entre arte e vida, arte e cotidiano e dar voz a conhecimentos subalternos, passados de geração para geração. No presente texto me dedicarei apenas à Série Casa, de Letícia Parente (Figura 1).

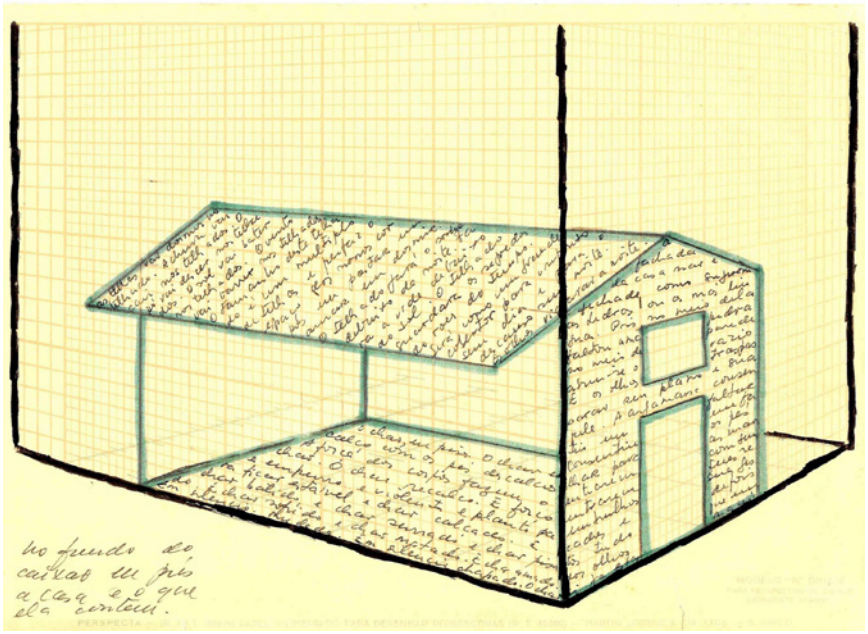


Figura 1. Detalhe do trabalho *Série Casa*, de Letícia Parente. Disponível em <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>.

Neste trabalho, a artista apresenta xerox de plantas baixas de diferentes vistas de uma casa e também um mapa que junta diferentes locais em que Parente morou: Salvador, Rio de Janeiro e Fortaleza. Essas casas são habitadas por palavras e desenhos que narram sua experiência doméstica e poetizam a respeito do cotidiano. Lê-se:

> [...] *lugar de buscar o rumo* e vemos o espaço repleto de letras N como sinais de bússolas, de Norte, de direção. No quarto abaixo, vemos uma seta indicar *sete alternativas contra a solidão* e o desenho de sete pequenos retângulos. No ambiente vizinho, lemos *diálogos desejados* e desenhos de mãos em gestos que apontam para muitas direções. No quarto acima, está escrito idas e vindas, voltas e revoltas e o campo repleto de setas opostas. Em um pequeno espaço em um quarto dos fundos, lemos *rituais de purificação à prova de poluição*. Finalmente, no espaço aberto na lateral com um círculo branco cercado de escuro *lemos sol sempre disponível.* (MACIEL, 2011, p. 43)

Tramo as linhas desse texto enquanto bordo tecidos tingidos por diferentes chás, café, cascas de alimentos e outros materiais que encontro pela casa que dizem da minha maneira de habitar (Figura 2). Através de cada ponto me conecto com as mulheres que utilizaram essa técnica ao longo da história. Desde criança carrego em mim essa prática, que aprendi observando minha família. Passei a costurar roupas para bonecas, ao lado de minha vó e minha mãe, que tricotavam mantas e blusões, bordavam toalhas, panos de pratos e almofadas.

Figura 2. Detalhe do processo do trabalho *colcha de retalhos*, 2020. Arquivo pessoal.

Meus bordados nesses retalhos de tecido lembram os desenhos das plantas baixas de Letícia Parente: as casas simplificadas até seus elementos básicos – paredes, telhados, portas, janelas. Desenhos do ambiente que fornecem pistas da geografia de dentro, tornam visível uma maneira particular de viver o espaço.

Com agulha e linha em mãos, o tempo escorre mais lento. É preciso desacelerar o ritmo dos pensamentos e focar no momento presente, em cada ponto, pois um erro implica na necessidade de cortar a linha e recomeçar. Cada fragmento de tecido desse trabalho, *colcha de retalhos,* é bordado com um desenho diferente (Figura 3). O tingimento com pigmentos naturais também lhes confere características únicas, marcando o tecido de diferentes formas.

Figura 3. Outro detalhe do processo do trabalho *colcha de retalhos*, 2020. Arquivo pessoal.

O estudo que acompanha meu fazer se propõe cartográfico na medida em que procuro traçar a teia de forçar que tenciona minha produção, relacionando as teorias pesquisadas e dados históricos ao meu trabalho artístico, ao seu processo de criação e possíveis sentidos, assumindo a complexidade e subjetividade do fio que interliga os assuntos que me interessam – o feminismo de Silvia Federici e Virgínia Woolf, a filosofia poética de Bachelard, a arquitetura artística de Hundertwasser, a poesia de Ana Martins Marques.

Federici é importante para essa pesquisa pois desvela no livro *Calibã e a Bruxa* como se deu a divisão sexual do trabalho e a atribuição dos trabalhos de manutenção da vida para as mulheres. Para Virginia Woolf, é dentro de sua própria casa, sob *Um Teto todo Seu* que uma mulher pode inventar as próprias regras e se dar o direito de discordar da misoginia do mundo.

Hundertwasser, artista e arquiteto, pensa sobre a casa a partir de outro viés: o da expressão pessoal. Para ele, segundo o livro Hundertwasser: *O Pintor Rei das Cinco Peles* de Pierre Restany, a casa seria uma das camadas da pele do ser humano, através da qual expressamos nossa subjetividade, nossa maneira de ver e nos relacionar com o mundo através da forma de habitar.

Bachelard, em seus escritos sobre a casa, em *A Poética do Espaço*, a caracteriza como a topografia da alma de quem a habita, um lugar de máxima intimidade. O autor criar imagens poéticas da casa que me são úteis para falar de meu trabalho artístico, como a casa-ninho, a casa-concha de caracol, a casa-mãe.

Ana Martins Marques, no livro de poesias *Como se fosse a casa*, escrito junto com Eduardo Jorge (me interessam especificamente as poesias de Marques), relaciona a casa ao corpo e poetiza sobre as possibilidades criativas dentro da rotina.

Esse fio se mantém aberto a novas tramas, novas relações que surjam durante o processo de criação artística, pesquisa e escrita. A metodologia cartográfica é aquela que estuda os processos "acompanhando movimentos" (KASTRUP, PASSOS; ESCÓSSIA, 2009, p. 8). Para tal, são utilizados *diário de bordo* e registros fotográficos, que documentam as produções artísticas e também minha rotina doméstica e impressões e pensamentos a partir de leituras e contatos com referências, impedindo assim que as dúvidas e mudanças de percurso escapem.

Nesse diário de bordo. um caderno de registros, são feitas anotações de processo e de estudo, mapas mentais, poemas, colagens, desenhos e etc. Esses instrumentos serão utilizados para tomar consciência dos padrões que formam meu percurso poético e refletir sobre eles. Esse manejo para a tomada do percurso, está alinhado como perspectiva metodológica que altera o méta-hodos; onde o percurso é o passo inicial para dar a ver os objetivos.

Os planos gerados a partir dos registros e narrativas serão sobrepostos com as referências bibliográficas que compõem o escopo da cartografia, possibilitando vasculhar os afetos e pulsões da minha produção poética.

CONSIDERAÇÕES

Acredito na necessidade de uma arte e pesquisa em arte engajadas na problematização da partilha do sensível em que estão inseridas. A partilha do sensível, segundo o autor Jacques Rancière, é "o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível". (RANCIÈRE, 2017, p. 8). É possível utilizar a arte e a pesquisa como estratégia poética e política para desestabilizar o discurso hegemônico que se supõe universal, dando voz a grupos silenciados ao longo da história, como as mulheres.

A dicotomia entre público e privado é mediada também pelas relações de gênero e, ao longo da história, as mulheres foram relegadas ao espaço privado, enquanto a esfera social foi dominada pelo gênero masculino (POLIDORO, 2014). Por conta disso, a valorização do espaço doméstico e das práticas, histórias, saberes e memórias que acontecem dentro da casa tem relevância política porque conta uma história de sujeitas femininas:

> Um dos objetivos desta proposta é sinalizar às atrizes(os) a importância de observarem seu cotidiano e pesquisar sobre atividades e histórias femininas passadas e presentes em suas famílias - afinal, reconhecer a outra(o) também é conhecer a nós mesmas (o), é situar-se na história. Olhar para os feitos e as singularidades das mulheres é entender concepções, perspectivas e formulações de vida muitas vezes esquecidas ou ocultadas. Validando nossas histórias particulares, acredito que validamos também a história de um coletivo. Nesta perspectiva, o pessoal acaba por se tornar político, na medida em que a individua(o) comum se transforma em sujeita(o) principal da história. (POLIDORO, 2014, p. 9)

Através da minha pesquisa, além de documentar meus processos de criação e pensamento, assumo a responsabilidade social de amplificar a voz do legado de artistas mulheres, revisitando a história da arte feminina, e de dar visibilidade à saberes e ocupações socialmente associadas ao feminino (como o cuidado, a manutenção da vida, o trabalho doméstico, o bordado, a costura) ao passo que investigo a influência do feminismo na arte contemporânea e no meu trabalho.

REFERÊNCIAS

BACHEALRD, Gaston, 1884-1962. A filosofia do não; O novo espírito científico; **A poética do espaço** / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). - São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva**.** Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

MACIEL, Kátia. **A medida da casa é o corpo.** In: PARENTE, A.; MACIEL, K. Letícia Parente arquelogia do cotidiano: objetos de uso. 1ª edição. Rio de Janeiro: Oi Futuro. 2011.

MARQUES, Ana Martins. **Como se fosse a casa:** uma correspondência / Ana Martins Marques; Eduardo Jorge - Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Studio São Paulo, 2016

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade -Porto Alegre: Sulina, 2009.

POLIDORO, Stefanie Liz. O Mundo Pessoal Feminino como Possibilidade para o Desenvolvimento de Práticas Criativas para Atrizes e Atores. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC - Centro de Artes – CEART. In: Revista **DAPesquisa**: v.6, n.12, p.01 - 09, dezembro; 2014.

RANCIÈRE, Jacques, 1940. **Políticas da escrita** / Jacques Rancière; tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro – São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª edição).

RESTANY, Pierre**. O poder da arte-Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles.** Lisboa: Taschen, 1999.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**? Coleção Feminismos Plurais, Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

UKELES, Mierle-Laderman. **Manifesto for maintence art 1969!** Proposal for na exhibition “CARE”. Queens Museum, Nova York, 25 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles_MANIFESTO.pdf>. Acesso em: 25 de julho de 2020.

WOOLF, Virginia, 1882-1941**. Profissões para mulheres e outros artigos feministas** / Virginia Woolf; tradução de Denise Bottman. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

O VESTUÁRIO COMO SUPORTE MEMORIAL E FERRAMENTA MEDIADORA DE APROXIMAÇÃO E AFETO[1]

LA ROPA COMO SOPORTE MEMORIAL Y HERRAMIENTA MEDIA DE ACERCAMIENTO Y AFECTO

LAIANA PEREIRA DA SILVEIRA

Universidade Federal de Pelotas / laianasilveira@gmail.com

NICOLLI BUENO GAUTÉRIO

Universidade Federal de Pelotas / nicollibg@gmail.com

FRANTIESKA HUSZAR SCHNEID

Instituto Federal Sul-rio-grandense Campus Pelotas Visconde da Graça / frantieskahs@gmail.com

RESUMO: O artigo tem como objetivo evidenciar a possibilidade de utilização do vestuário como suporte memorial e ferramenta mediadora de aproximação e afeto entre indivíduos. Levando em consideração o período atual, em que muitas pessoas se encontram retidas em suas casas devido ao isolamento social, incentiva-se que sejam realizadas reflexões apropriando-se dos objetos pessoais que nos rodeiam. Pensando como objeto mais adequado para esta reflexão, a utilização do vestuário, considerando que este é o objeto mais próximo ao corpo do indivíduo, que está presente em quase todos as experiências vividas ao longo da sua linha temporal, e que geralmente é guardado no ambiente mais sagrado da casa, o quarto.

PALAVRAS-CHAVE: Vestuário. Suporte memorial. Cultura material. Presença do ausente. Isolamento social.

***RESUMEN**:* El artículo tiene como objetivo destacar la posibilidad de utilizar la ropa como soporte conmemorativo y herramienta mediadora de aproximación y afecto entre los individuos. Teniendo en cuenta el período actual, cuando muchas personas se encuentran atrapadas en sus hogares debido al aislamiento social, se anima a que se realicen reflexiones apropiándose de los objetos personales que nos rodean. Pensando como el objeto más adecuado para esta reflexión, el uso de la ropa, considerando que este es el objeto más cercano al cuerpo del individuo, que está presente en casi todas las experiencias vividas a lo largo de su línea de tiempo, y que generalmente se mantiene en el entorno. más sagrado en la casa, el dormitorio.

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

PALABRAS-CLAVES: Ropa. Apoyo conmemorativo. Cultura material. Presencia del ausente. Aislamiento social.

INTRODUÇÃO

Estamos passando por um período jamais imaginado que é a pandemia, junto deste evento, consequentemente, veio o isolamento social para muitos indivíduos que compõem a sociedade, mas também sabemos que nem todos que possuíram o privilégio de manter-se em casa desde o início deste período caótico. De todo modo, os hábitos rotineiros de todos foram afetados, alguns de forma drástica, outros de forma sutil.

O distanciamento social acarretou num confinamento de longo prazo que vem desde o mês de março até o presente momento, e uma de suas principais consequências é a falta de aproximação entre os indivíduos na forma física. Estamos passando por um momento de ressignificação, por exemplo, das ferramentas digitais que nos proporcionam encontros virtuais com familiares e amigos, o que antes não era tão relevante, hoje em dia estes encontros se tornaram essenciais.

Dito isso, este artigo tem como objetivo salientar outra forma de aproximação com pessoas queridas do nosso círculo social, através dos nossos objetos pessoais. Considerando este estudo um viés do início da construção das dissertações da autoras, que tem como tema central da pesquisa os objetos como suporte memorial e a relação do indivíduo com o espaço, tentou-se neste momento fazer uma relação do objeto de estudo com as mudanças que a sociedade vem sendo submetida a respeitar.

A base deste estudo então foi construída através do método de revisão bibliográfica e por meio de conceitos basilares de autores da área de estudo das autoras, foi possível desenvolver uma reflexão acerca das diferentes perspectivas que podem ser geradas sobre o vestuário como suporte memorial e ferramenta mediadora de aproximação e afeto.

Estarmos confinados em nossas próprias casas, dia após dia, “expostos cotidianamente a essa extensa e diversificada teia de objetos” (GONÇALVES, 2007, p. 14) como exemplifica o autor José Reginaldo Gonçalves em seu estudo intitulado *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*, pode nos fazer refletir sobre o que temos guardado ao longo da vida tão próximo a nós. Além da reflexão, muitas vezes também realizamos a ressignificação destes objetos, voltamos a usá-los ou os que usávamos cotidianamente, passamos a guardá-los com mais cuidado.

E aqui pensamos o papel fundamental que o vestuário pode vir a possuir neste período. Na maioria dos casos, as roupas são guardadas próximas a nós, dentro do ambiente mais sagrado da nossa casa que é o quarto. Poderíamos então, nos apropriarmos dos nossos guarda-roupas mais uma vez, só que agora de forma reflexiva? Poderíamos! Abrir as portas dos armários é imergir num mundo de possibilidades de recordações.

Primeiramente, precisamos compreender de forma clara três conceitos que serão basilares para este estudo. São eles: o vestuário, a cultura material e a memória. O vestuário nada mais é do que “um conjunto formado pelas peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo” (NACIF, 2007, p.1). A

"expressão cultura material refere-se a todo segmento do universo físico socialmente apropriado" (MENESES, 1998, p. 100). E a memória é "acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo" (CANDAU, 2019, p. 9).

Todos estes conceitos serão sustentados pela ótica biopsicossocial no que tange a saúde mental, compreendendo que esta perpassa os sujeitos através de suas relações com o corpo, mente e círculo social, considerando o vestuário então, conforme os conceitos descritos anteriormente, o objeto que é atribuído simbolicamente e materialmente às três dimensões de saúde.

O VESTUÁRIO COMO ACONCHEGO

Compreendido estes conceitos passaremos a refletir a importância da interação existente entre eles, iniciando com a exemplificação do uso do vestuário como a presença do ausente (RICOEUR, 2007). Não poderia deixar de mencionar a obra do autor Peter Stallybrass, *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*, Stallybrass pôde compreender na prática todas as teorias relacionadas à memória e a cultura material quando seu melhor amigo faleceu e o único objeto que permitiu o autor a evocar as memórias vividas com o melhor amigo, foi a jaqueta que a viúva do melhor amigo lhe entregou.

Stallybrass (2016) ao usar a jaqueta do melhor amigo, sentiu sua presença novamente, sentiu-se habitado de alguma forma pelo amigo que já não fazia mais parte deste plano, conseguiu naquele vestuário evocar memórias que ele não estava conseguindo ter acesso, e a partir dessa experiência pessoal então que o autor chegou à seguinte conclusão com relação ao vestuário, as memórias e as ausências "pensar sobre roupa, sobre as roupas, significa pensar sobre a memória [...] quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua ausente presença" (STALLYBRASS, 2016, p. 16-17).

O aconchego através da relação entre sujeito e objeto material é oferecida na psicanálise pelas teorias de Winnicott (1982), onde em seu escrito intitulado "*A Criança e o Seu Mundo*" introduz o conceito de objetos transitórios. Para o autor, tais objetos seriam os que se configuram no imaginário infantil como uma ressignificação, uma projeção do vínculo com a pessoa cuidadora (que o autor geralmente se refere como o vínculo materno, porém acreditamos que seja necessário a superação de tal ideia bem como uma aproximação com a realidade local e temporal) que trazem a noção de aconchego e segurança na ausência de tal pessoa adulta.

Portanto, os objetos são descritos com preferência pela textura macia e o cheiro específico (sendo terminantemente proibido aos cuidadores a lavagem dos mesmos). Logo, aparecem como ursos de pelúcia, que segundo o autor seriam formatos atribuições dos adultos onde as crianças se interessariam pela pelúcia em si, o que é sugestionado como uma explicação para a preferência dos bebês aos "cobertores", cachecóis de lã, lenço da pessoa cuidadora, entre outros que aqui remetemos ao toque dos pijamas de pelúcia ou peças de algodão antigas e confortáveis as quais nos aconchegamos no período de isolamento. Stallybrass (2016) aponta a importância na interação objeto-indivíduo que apresenta a sensação de conforto e segurança:

> É o cheiro pelo qual uma criança se apega ao objeto que lhe serve de segurança: um pedaço de pano, um ursinho de pelúcia, seja lá o que for. Roupa que pode ser colocada na boca, mastigada, qualquer coisa, menos lavada. Roupa que carrega as marcas do dente, do encardimento, da presença corporal da criança. Roupa que se estraga; o braço do ursinho cai, as pontas da roupa ficam puídas. **Roupa que dura e conforta** (STALLYBRASS, 2016, p. 15, grifo nosso).

A roupa aqui neste estudo, sendo considerada uma forma de ferramenta que possibilita alcançar as memórias que desejam serem lembradas, poderá trazer neste período de distanciamento, a segurança, o aconchego, o afeto e a aproximação a todas as pessoas queridas que o isolamento nos impossibilita de ver pessoalmente. Claro que nos casos citados acima, as ausência existente jamais retornará a se fazer presente na forma física, visto que o afastamento do amigo foi definitivo através de sua morte e no caso dos bebês, mesmo que exista tal projeção dos cuidadores em relação ao objeto de transição (ursinho de pelúcia, cobertor, etc) compreendem que é uma representação, mas não o adulto em si presente no objeto.

Para entendermos melhor esta relação que traz o autor Ricoeur de forma ampla e o autor Stallybrass limitando ao campo do vestuário, utilizaremos de um acontecimento pessoal relatado pelo professor Artur Barcelos em seu estudo *De cultura material, memória, perdas e ganhos*, que diferente do exemplo anterior, Artur nos relata um caso mais próximo da nossa realidade atual, que devido ao vírus qualquer pessoa está vulnerável a uma contaminação e consequentemente vir a ficar internada num hospital. Barcelos traz em seu relato a experiência vivida no apartamento de sua mãe enquanto ela estava internada no hospital.

> Revirando, não sem constrangimento, seu roupeiro, encontrei uma camiseta que eu mesmo havia dado a ela, em 1992. Estava em ótimo estado, embora se pudesse perceber que ela fazia uso frequente daquela peça de roupa. Ainda sem uma razão em especial, vesti aquela camiseta e, antes de adormecer, pensei muito sobre o curioso daquele momento, cujo principal elemento que me unia a minha mãe não era sua enfermidade ou a preocupação com sua condição, mas aquela camiseta, que fora minha, pertencia agora a minha mãe e que voltava ao meu corpo, 18 anos depois, em uma situação tão inesperada e adversa (BARCELOS, 2009, p. 28).

Considerando a experiência que Barcelos compartilha, o que podemos extrair dela como aproveitamento para o momento atual em que vivemos, é que nas circunstâncias que nos deparamos, não podemos nos encontrar de forma física com pessoas que gostamos, foi nos tirado essa possibilidade da troca de abraços, carinhos, cumprimentos, elementos afetivos insubstituíveis, mas existem alternativas que nos possibilitam ter o contato com estas pessoas de forma indireta e que estão ao nosso alcance.

Uma forma de tentar agir sobre a dureza que tem sido estes dias de distanciamento e que poderá vir a amenizando a falta que pessoas queridas tem feito no nosso dia a dia seria então, olharmos para dentro dos nossos armários, encontrarmos peças de roupa, acessórios, calçados que tenhamos ganhado de pessoas queridas e analisarmos estas peças, ou vesti-las se assim preferir. Por que não exercitar as nossas recordações do momento em que ganhamos, não é mesmo? A proximidade com a peça também aproximará as outras pessoas envolvidas com o momento da aquisição, ou os momentos

de uso.

Da mesma maneira que Barcelos estava unido a sua mãe através da camiseta que um dia fora dele, depois ele presenteara sua mãe com ela, e naquele momento, depois de tanto tempo a camiseta voltara a cobrir o corpo do autor. Nós também podemos aproveitar este momento em que estamos num período desacelerado, com muito mais tempo dentro de casa, vestirmos um presente, lembrarmos da pessoa que nos deu, do dia vivido, de quem mais estava no momento, se houve uma troca de presentes, ou se outras pessoas nos presentearam com outros objetos, e assim refletir onde estariam estes outros objetos que poderiam vir a nos conectar com outras pessoas.

O vínculo do autor com a mãe, no sentido simbólico do útero com a sensação de estar envolvido por uma temperatura agradável e um ambiente seguro afetivamente, pode ser desta forma ressignificado e vivenciado através da vestimenta. É pela forma de "remendos" que a autora Alison Bechdel (2013) narra sua relação com a mãe bem como consigo mesma.

O "remendo" aparece em um sonho, onde sua psicoterapeuta (representando sua mãe na vivência transferencial psicanalítica) a visita oferecendo uma massagem para seu torcicolo (representando o cuidado e a resolução de problemas ao desfazer "nós" musculares) e logo após leva uma de suas calças rasgadas para remendar. Ela conta para sua psicoterapeuta sobre o sonho "[...] Você ia consertar o rasgo que também pode ser lágrima. Você está me consertando". (BECHDEL, 2013, p. 82) e completa atribuindo o sonho a uma rememoração de experiência afetiva de renovação e carinho com sua mãe, explicando na narrativa que este gesto seria como um trocar de fraldas da psique.

O que o autor Stallybrass traz em seu livro, está diretamente ligado ao que foi apresentado anteriormente, o autor diz que "uma rede feita de roupas pode seguir as conexões do amor ao longo das fronteiras da ausência, da morte, pois a roupa carrega, além do valor material em si, o corpo ausente, a memória, a genealogia" (STALLYBRASS, 2016, p. 28).

Como é possível que a ligação existente entre os objetos – considerando aqui o vestuário – as pessoas e as memórias sejam tão fortes? O autor Marcus Dohmann traz em sua obra *A experiência material: a cultura do objeto,* a importância envolvida nessa relação.

> Objetos ou coisas sempre remetem a lembranças de pessoas ou lugares, de uma simples fotografia até um marco arquitetural. Ao proporcionar a conexão com o mundo, os objetos mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos e histórias, além de provocarem constantemente novas ideias (DOHMANN, 2013, p. 33).

Analisando a drástica queda de interação social neste período de isolamento, é possível visualizar a relevância dos objetos que nos rodeiam, enxergando neles "companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias" (DOHMANN, 2013, p. 333) bem como definiu o autor, e como não elencar o vestuário como primordial neste processo? Justamente o objeto que passa o tempo inteiro com o indivíduo, o protegendo do frio, proporcionando conforto, estabelecendo ligações externas, assim como os objetos de transição e os remendos da infância.

GUARDA-ROUPA OU CAIXA DE MEMÓRIA?

Neste segundo momento vamos considerar o guarda-roupa como uma caixa de memórias, podendo vir a ser complementar ao que foi exemplificado sobre a roupa sendo utilizada como a presença do ausente (RICOEUR, 2007). Mas também refletir sobre as seleções que fazemos ao longo da vida, sobre o que mantemos guardado e o que descartamos. Por definição das autoras Nery *et al* (2015), consideraremos caixa de memórias:

> Estes lugares como gavetas, caixas, álbuns e diários, que possuem objetos, fotografias e uma variedade de coisas como cartas, bilhetes, diários, entre outros. São peças que possuem uma representatividade para a pessoa que as guarda, não sendo, necessariamente, suas, mas às vezes coisas que, apesar de pertencerem a outras pessoas, são importantes para quem as mantém (NERY *et* al, 2015, p. 43-44).

Entendido este conceito, é possível lembrar que alguns cantos do guarda-roupa são excepcionalmente reservados para aquelas peças de roupas que não usamos mais, ou que nunca nos pertenceram com relação a usabilidade, mas que guardamos com muito carinho e cuidado – mesmo que na maioria das vezes a forma de preservação não seja a mais adequada, ao nosso entendimento está protegido dos efeitos de exposição e degradação que o tempo pode causar, assim como nosso inconsciente passa a guardar algumas memórias a fim de protegê-las ou por assim dizer, proteger nosso ego de lembranças as quais não suportaríamos.

Nessa caixa de memórias vestimentares por assim dizer, encontramos peças de outras pessoas mas que significam muito para nós, assim como traz as autoras, “apesar de pertencerem a outras pessoas, são importantes para quem as mantém” (NERY *et* al, 2015, p. 43-44). Abrirmos o guarda-roupa e encontrarmos uma roupinha de bebê, do filho que já cresceu e não mora mais conosco, pode ser o que virá unir os dois neste momento de isolamento.

Nesse período em que nos encontramos mais em casa, há quem tenha usado o tempo para fazer uma organização naqueles lugares que possuem um acúmulo de objetos que não são usados com frequência, seleções do que ainda deve permanecer na sua vida, descarte de objetos que não possuem mais espaço na vida da pessoa, quando um objeto passa para a seção do descarte, a pessoa escolheu abrir mão daquele suporte memorial, evocador de determinada lembrança, de um momento vivido.

Ou seja, ao organizar tais peças de vestuário que são significativas enquanto memórias, passamos a organizar também nossos afetos, tornando-se em alguns casos exercício fundamental de ressignificação de tais vínculos consigo mesmo ou com tais sujeitos aos quais estão na rede de significados do guarda-roupas. Em outros momentos, tal movimento pode ser repetido de forma disfuncional, como uma tentativa de remendos de si ou de tais afetos, com a intenção de aliviar os sentimentos de ansiedade em um ciclo sem fim.

O isolamento está sendo um momento turbulento para muitos, de tempo ocioso, de repensar a vida, o modo em que está se vivendo, o que planejamos para o amanhã, muitos encontraram um propósito ao ajudar o próximo e estão organizando roupas para

doação, e escolher o que doar, o que descartar, é escolher o que quer esquecer, sobre todas as memórias que envolvem aquela roupa, pois a pessoa estará se desfazendo daquele suporte que mantém um elo com o momento vivido, os processos de seleções que fazemos ao longo da vida não são processos fáceis de executar, ainda mais num período como o atual.

Barcelos em um momento de mudança na sua vida, teve de lidar com suas próprias caixas cheias de "coisas", o autor considera que estas caixas, onde está repleto de "coisas" de momentos variados da sua vida, são os lugares onde contém os fragmentos da sua própria história (BARCELOS, 2009), o autor ainda complementa "não é preciso dizer o quanto essa seleção foi difícil. E quantos objetos voltaram para caixas que permanecem na casa nova, fechadas, mas dos quais não consigo me desfazer" (BARCELOS, 2009, p. 31). O autor ainda reflete sobre a relação com os objetos.

> Somos o que somos porque fazemos "coisas"? Sendo certa essa afirmação, temos que reconhecer que a cultura material é muito mais do que aquilo que fabricamos, utilizamos e, eventualmente, descartamos. Ela não é apenas parte do que significa ser humano. Ela é a própria humanidade. Não há humanidade sem cultura material. Expressão forte e não isenta de críticas, mas insuficiente para definir o que seja cultura material (BARCELOS, 2009, p. 33).

Logo, o vestuário está intrinsecamente ligado ao que somos, ao que lembramos, ao que viemos a ser, ao que desejamos esquecer, como queremos viver, o que desejamos priorizar nas nossas vidas, o que ainda temos espaço para manter por perto, entre tantos outros elementos que podem aqui ser elencados, vivemos de seleções, de descartes, de guardar na caixa por mais um período até a próxima triagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos considerar importante ao fim das reflexões realizadas ao longo do texto é que, usar o vestuário, o que pode vir a ser considerada como a nossa segunda pele, como um suporte memorial neste período de isolamento, é usá-lo mais uma vez ao nosso favor, mas agora não na forma física, de proteção, pudor, adorno, e sim na sua essência, auxiliando na nossa manutenção mental que tanto está debilitada. Desta forma, ao vivenciar as texturas macias como as da infância em um momento ríspido de nossa história, além de se tornar uma valorização do autocuidado também se torna simbólico no sentido de não banalização do desconforto.

Estamos fragilizados por viver esse longo período longe de quem tanto gostamos, de quem tanto queremos por perto e tínhamos o contato diário, o que nos foi tirado repentinamente e a situação atual nos impede de ver. E usar o vestuário como um conector com estas pessoas é uma forma de conforto, de amenizar as saudades, de sentir-se próximo dos familiares, amigos, pessoas queridas a nós, nos aproximar do nosso círculo afetivo.

Também podemos considerar o fato de que num período de rotina normal, por muitos momentos acabamos não usufruindo determinado tipo de roupa que temos em nossos guarda-roupas com a finalidade de preservá-la para uma ocasião especial, porém, neste momento, não faz sentido algum não as usar. Por mais confortável que seja

passar o dia de pijama, é possível se apropriar daquela peça específica considerada "de sair" para mudarmos nossa rotina de uma forma tão simples.

Portanto compreendemos a importância desta relação simbólica com o vestuário, bem como o acesso à tais peças como forma de organização de si, da saúde e dos afetos, sendo as roupas chaves que nos auxiliam a recordar memórias especiais, em nossos guarda-roupas possuímos uma quantidade consideravelmente grande de roupas que nos remetem a momentos vividos, a experiências, a cerimônias, a passeios, a viagens, a visitas, a pessoas. Encerro este estudo com o que foi colocado no início do texto, abrir as portas dos nossos guarda-roupas é imergir num mundo de possibilidades de recordações.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Artur Henrique Franco. De cultura material, memória, perdas e ganhos. **Métis: histór**ia e cultura, v. 8, n. 16, p. 27-45, jul./dez. 2009. Disponível em: < http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/948>. Acesso em: 04 set. 2020.

BECHDEL, Alison. **Você é minha mãe?** Um drama em quadrinhos. Tradução Érico Assis. 1. ed. São Paulo: Quadrinhos na cia., 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução Maria Letícia Ferreira. 1. ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

DOHMANN, Marcus. **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro, Rio Books, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de janeiro, 2007. (Coleção Museu, memória e cidadania).

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998. Disponível em: < http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>. Acesso em: 04 set. 2020.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. *In*: XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais** [...]. São Leopoldo: UNISINOS, 2007. p. 1-10. Disponível em: < http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Cristina%20V%20Nacif.pdf>. Acesso em: 04 set. 2020.

NERY, Olivia Silva *et* al. Caixas de memórias: a relação entre objetos, fotografias, memória e identidade ilustradas em cenas da ficção. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 51, n. 1, p. 42-51, 2015. Disponível em: < http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2015.51.1.05>. Acesso em: 04 set. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et* al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. Tradução Tomaz Tadeu. 5. ed., rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WINNICOTT, Donald Woods. **A criança e o seu mundo**. 6 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

HIBRIDAÇÃO NA ARTE COM ESCULTURAS E FOTOGRAFIA: UM OLHAR QUE AMPLIA DETALHES DO ENTORNO

HYBRIDIZATION IN ART WITH SCULPTURES AND PHOTOGRAPHY: A VIEW THAT EXPANDS DETAILS OF SURROUNDINGS

MARIA VALQUIRIA DE OLIVEIRA NAVARRO

Universidade Federal de Santa Maria / valquirianavarro@gmail.com

REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Universidade Federal de Santa Maria / minuzzireinilda@gmail.com

RESUMO: A partir de concepções acerca da hibridação na Arte, busco compreender formas e possibilidades que podem ser abordadas na poética pessoal, de modo a manter uma continuidade no desenvolvimento das propostas artísticas em curso e estabelecer uma relação com processos que tornem tal fazer em caráter híbrido. Para isto, são examinados os conceitos de hibridação discutidos por Sandra Rey e Edmund Couchot. Procurando compreender estas questões dentro de uma poética em transformação, atualmente, fotografo esculturas de autoria própria, simulando situações, com o intuito de transformar temporariamente o espaço de meu entorno. O processo criativo foi adaptado a um âmbito mais reduzido, a partir da necessidade de manter uma prática na condição atual de distanciamento social, que limitou algumas ações, impedindo o acesso às minhas produções mais recentes. Assim, optei por utilizar, temporariamente, esculturas de outras fases de minha pesquisa, adequando a proposta ao meu espaço de vivência.

PALAVRAS-CHAVE: Poéticas Visuais. Hibridação. Escultura. Fotografia. Entorno.

ABSTRACT: Based on conceptions about hybridization in Art, I seek to understand forms and possibilities that can be addressed in a personal poetic, in order to maintain continuity in the development of ongoing art proposals and establish a relationship with processes that make hybrid forms. For this reason, the hybridization concepts discussed by Sandra Rey and Edmund Couchot are examined. Trying to understand these issues within a changing poetic in progress, I photograph sculptures of my own authorship, simulating situations, in order to temporarily transform my surroundings. The creative process was adapted to a smaller scope, from the need to maintain a practice in the current condition of social distancing, which limited some actions, preventing access to my most recent productions. So, I chose to temporarily use sculptures from other phases of my research, adapting the proposal to my living space.

KEYWORDS: Visual Poetics. Hybridization. Sculpture. Photography. Surroundings.

A HIBRIDAÇÃO, O MEIO E OS ESPAÇOS DE ILUSÃO

Ao apresentar espaços históricos de ilusão Oliver Grau (2007) torna possível a percepção do desejo de criação de um espaço ilusório desde a Antiguidade, fazendo-nos perceber que a ilusão é parte importante na Arte; lembra que, desde Pompeia, em 60 a.C, espaços imagéticos de ilusão são proporcionados em criações de "cenários" pintados. As formas de ilusão em Arte são construídas pelos meios técnicos disponíveis em cada época, quer sejam estes pontos de fuga ou a partir de expansão tecnológica, espaços de imersão, proporcionados pela arte virtual e computacional. Grau (2007, p. 21) afirma que "Na realidade virtual, uma visão panorâmica é associada à exploração sensório-motora de um espaço imagético que produz a impressão de um ambiente 'vivo'." Transformando a forma de ver as imagens, proporcionando imersão neste espaço, em um tempo que pode ser considerado "real", além desta simulação do real, segundo o autor, é possível difundir imagens artificiais com imagens do mundo natural, criando um simulacro de "realidades mistas".

O desenvolvimento tecnológico gerado pela revolução industrial proporcionou a criação de diversos tipos de máquinas, muitas voltadas para a facilitação de atividades ou comunicação, passando, em um dado momento, a tornarem-se mais acessíveis e a chamar a atenção de artistas, que encontraram nestas tecnologias formas de ampliar suas experimentações. Para Priscila Arantes (2012, p. 54) a expansão destas práticas aumentou o interesse de teóricos em desenvolver conceitos estéticos específicos para a cultura digital.

As hibridações maquínicas em Arte foram acontecendo de forma muito natural, conforme o acesso às máquinas, avançando até as tecnologias eletrônicas e digitais conquistando uma arte multidisciplinar, interativa, sensorial e imersiva.

Segundo Sandra Rey (2011):

> A hibridação é uma característica da arte de nosso tempo e se inscreve na natureza dos processos que envolvem os meios tecnológicos. Os processos híbridos com base nas tecnologias atuais permitem, não somente constituir e instaurar a imagem, mas também alterar seus elementos cruzando-os com sons, textos, movimentos, circuitos eletrônicos, algoritmos e dispositivos que lhe atribuem interatividade. (REY, 2011, p. 01).

Uma hibridação tecnológica em Arte ocorre na medida em que são utilizados *softwares* e aplicativos, entre outros, para gerar, controlar, transformar as imagens, fazendo com que estas sejam numericamente convertidas, como afirma Couchot (1993), que o destino das imagens é numérico. Existem diferentes maneiras de entrecruzar as artes visuais com as tecnologias digitais, ainda que de forma simples como o uso da fotografia que, hoje, é diretamente vinculada ao processo digital.

A hibridação discutida por Couchot (1993) considerada, sobretudo, a partir da "numerização" das imagens, contribui para pensar as tecnologias digitais dentro de meu processo prático. Atualmente, essa hibridação acontece de forma concomitante, a partir do momento em que visualizo o entorno do ambiente no qual vivo e percebo a possibilidade de compor e ambientar as esculturas, independente das dimensões

do espaço, criando situações a serem fotografadas, tendo a intenção e o fazer como uma ação única que é direcionada para a captura de uma ideia que gera uma imagem numérica capaz de ser alterada e manipulada digitalmente. Para Couchot:

> A foto reenvia perpetuamente (e por vezes deliciosamente) ao presente da pose, num ir e vir vertiginoso entre o presente-presente daquele que a contempla e o presente-passado da pose. De maneira geral, todas as operações da figuração fundadas na ótica geram imagens que "colam" ao real, imagens das quais cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva da representação. Imagens das quais cada ponto registra e fixa o Real. (COUCHOT ,1993. p. 40-41).

Sendo que estes processos de figuração, característicos do desenvolvimento da representação da imagem, com a propagação das tecnologias numéricas foram mudando, em parte, seu modelo de figuração, tornando bem mais difícil a morfogênese da imagem. Tendo o *pixel* como a expressão visual de um cálculo e não mais representando o mundo real e sim simulando-o.

Edmond Couchot (2003) em *A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual,* analisa a Arte não sendo somente um modo de produção, mas também como uma forma de representação fragmentada do mundo. Portanto ao perceber as mudanças no imaginário ao longo da história, também é possível compreender como mencionou Couchot (2007) as transformações sobre a percepção gerada pelas "tecnologias digitais", das "relações entre homem-máquina", onde o tempo digital se revela como em simuladores de realidade virtual.

Perdendo as relações diretas com o real, saindo da lógica da figuração para a simulação, dissolvendo fronteiras entre o sujeito, a imagem e o objeto hibridizando-os. Tornando-se imagem-objeto, imagem-linguagem, imagem-sujeito. Assim como Couchot, Priscila Arantes (2012) também compartilha deste pensamento quando diz que o hibridismo de mídias é acompanhado de uma mistura entre áreas rompendo posições binárias como público/obra e artificial/natural.

Neste sentido a dissolução de características binárias, que buscam denominar de forma a apartar categorias, faz com que a meu ver não haja a preocupação de classificar este fazer como escultura, fotografia ou instalação, buscando a partir dos elementos disponíveis e da união dos mesmos, gerar uma situação de simulação na qual a partir da observação do meio uno o espaço de circulação cotidiano a narrativa, em um paralelo com espaços de ilusão, citados por Oliver Grau, onde com a alocação de esculturas simulo situações que podem sugerir contextos reais a partir de um fragmento escolhido, por um ponto de vista.

Transformando o que é tridimensional em bidimensional a partir da composição neste espaço no qual eu ainda não havia considerado, pela ausência de um olhar mais aprofundado, pela impossibilidade de estar, viver, e observar este entorno.

MAIS SOBRE A POÉTICA EM CONSTRUÇÃO E O MEIO

Como este espaço passou a ser mais rotineiro, situações e pontos que antes não eram observados tornam-se visíveis. Estes caminhos que anteriormente eram feitos com um propósito a ser cumprido, passam a ser o único contexto de deslocamento

dentro do espaço de vivência, proporcionando momentos de distração e possibilitando a percepção de detalhes para compor o fazer.

Com um olhar voltado a encontrar nestes lugares uma forma de comportar a criação este ambiente passa a ser a possibilidade de continuidade.

No caminho diário o qual costumo me deslocar optei por aproveitar de suas características, o misto de paisagem rural e urbana típico de uma região em desenvolvimento, em um primeiro momento analisando os pontos a serem utilizados para compor a proposta depois gerando situações a serem fotografadas. Então o caminho diário de passeio com meus cães (Figura 1) passa a ser o local de observação e experimentação.

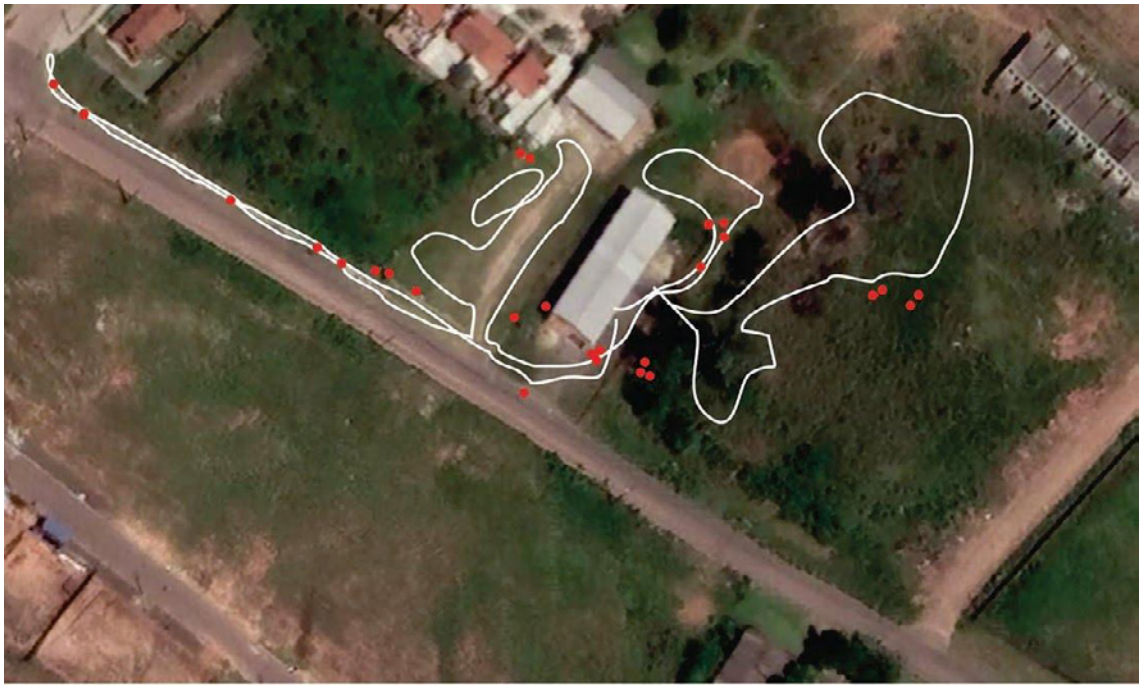


Figura 1. Caminho diário indicando pontos fotografados. Arquivo pessoal, imagem do Google Earth, (2020).

Para pensar melhor sobre estes espaços, deslocamentos e transformações busco nos escritos de Francesco Careri (2018) algumas colocações que podem auxiliar minha prática, identificando-me com o pensamento do autor ao ver, na caminhada, uma forma de intervenção urbana, principalmente a partir da concepção de que:

> O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primarias, o caminhar transformou-se numa forma simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado [..] (CARERI, 2018, p. 27).

Com o ato de caminhar e pensar este caminho como parte importante desta ação, para este momento do fazer, retomei, em parte, uma proposta que estava adormecida há alguns anos, adaptando-a a um espaço reduzido. Assim, a partir da necessidade de

manter minha pesquisa na condição atual de distanciamento social, com a necessidade de permanecermos em casa e com o material disponível, trouxe à tona a ideia de um projeto que já havia experimentado anteriormente, o qual envolve a ambientação das esculturas em espaços (Figura 2), criando situações momentâneas, utilizando as esculturas como “personagens” e registrando esses momentos.

Figura 2. Experimentações anteriores com fotografias como registro e figuras escultóricas ambientadas. Arquivo pessoal, (2005).

Neste sentido, a fotografia, anteriormente pensada apenas como registro, passa a ser, agora, uma forma de projetar, elaborar e pôr em prática minhas questões de pesquisa.

No contexto atual de quarentena, no qual algumas ações estão limitadas e também o acesso às esculturas pertencentes aos estudos iniciais da minha pesquisa não é possível, por estarem guardadas na universidade, optei por utilizar o que tinha disponível, adaptando ao meu espaço de vivência. Como, a princípio, pensava a composição das peças como espaços de coletividade, com figuras em situação de errância, passei a propor pequenos deslocamentos reais ao levar o trabalho para diferentes pontos deste entorno que habito, refletindo sobre quais seriam as questões importantes deste fazer.

Ambiento as pequenas figuras em espaços deste percurso diário para a construção de um lugar que se torna, momentaneamente, o ambiente de vivência e ação destas figuras escultóricas (Figura 3).

Figura 3. Ação fotográfica da poética atual. Arquivo pessoal, (2020).

Para tais ações, neste momento, a fotografia está servindo como ferramenta do processo criativo, um instrumento de composição da obra, que me permite digitalizar situações compondo uma poética. Segundo Rubens Venâncio:

> A caracterização da fotografia como imagem técnica permite pensar que ela não é a réplica de uma cena, mas a representação de um conceito, ideia que traz consequências para pensar as imagens que lhe antecederam e as posteriores, independente da natureza fotográfica. (VENÂNCIO, 2019, p. 7).

Sendo a fotografia digital uma das mais acessíveis formas de união da tecnologia com a arte, estando disponível para praticamente todas as pessoas pelo fato que qualquer *smartphone* possui uma câmera e que, cada vez mais, estas possuem uma qualidade melhor de suas funções. Lembro-me que em situações anteriores, quando comecei minhas atividades em Arte, as câmeras digitais em pequenos formatos vinham se popularizando e tive acesso a uma apenas no final de minha graduação, momento em que testei os primeiros registros das esculturas em espaços externos gerando um embrião para atividade que, neste momento, me proponho.

Esta ação, muito tem a ver com a dimensão das esculturas, que por serem pequenas, permitiram que eu pudesse as deslocar e testar sua relação com o espaço, permitindo a composição de narrativas.

A fotografia surge nesta pesquisa como uma forma de figurar uma cena, um instante no qual disponho as esculturas de forma a simular momentos cotidianos gerados pela colocação destes elementos escultóricos em um determinado espaço. Onde busco, a partir da mínima alteração do espaço, gerar a sensação de um cenário complementar a esta narrativa. Sendo assim a fotografia aparece como o produto de um momento captado, no qual um espaço é analisado e ocupado a partir da escolha dos elementos escultóricos mais adequados para compor um determinado espaço, onde posiciono e busco os melhores pontos de vista para captar a ideia proposta.

A partir da colocação das esculturas neste ambiente, a ação vem de um desejo de

propor um outro olhar para locais que podem passar despercebidos no dia a dia. Para Machado (2016, p. 42-43) "a fotografia ocupa, entre as mídias de nosso tempo, um lugar bastante estratégico, porque é com base na sua definição semiótica e tecnológica que se constroem hoje as máquinas contemporâneas de produção simbólica audiovisual".

O autor recorda que, a partir da fotografia, surge um princípio de automatização onde cabe ao fotógrafo posicionar a câmera e fazer o disparo de um botão. Com a câmera digital, percebo ampliar a sensação deste aparente controlar tal procedimento, pela facilidade de visualizar e apagar o resultado, repetindo a captação da imagem até conseguir um resultado satisfatório ou, se, mesmo assim, a luz e o enquadramento deixarem um pouco a desejar, existe a possibilidade de alteração dos resultados iniciais a partir da edição de imagem em um *software* apropriado. Com a fotografia, que é o ponto inicial desta pesquisa, unida à escultura, pretendo, em um próximo momento, buscar elementos que proporcionem a imagem em movimento, através de justaposições, sobreposições e intervenções que possam apresentar uma maior hibridação, permitindo dissipar ou borrar mais amplamente os limites que separam as linguagens.

Também para Machado (2016, p. 69-70) as fronteiras entre formas, materiais e suportes se dissolveram, tornando-se híbridos sem natureza determinada independente de ser artesanal ou tecnológica. Porém, este sistema fotográfico tem ligações com outros sistemas e, para isso, propõe que, apesar de haver pontos que se intersectam pela hibridização, estes "círculos" (fotografia, cinema e vídeo) não possuem as bordas limitadas e sim se dissolvem e se sobrepõem.

Estas reflexões surgem neste período de transformações e incertezas, tanto vinculadas ao panorama mundial face à pandemia da COVID 19[1] - no qual não sabemos o que esperar para o futuro próximo – ou as provenientes do fazer artístico, o qual igualmente está em fase de reformulação. Esta fotografia que não ocorre apenas como registro da pesquisa, mas, sim, como resultado de um momento simulado e captado, defendendo uma ideia, abre possibilidade para a ampliação desta hibridação, viabilizando, em um segundo momento, o uso de imagens em movimento, sons, entre outros. Lembrando Sandra Rey ao afirmar que:

> Hibridar, no contexto da pesquisa, significa problematizar a maneira de tirar partido das especificidades de um medium ou dos materiais, investigar as possibilidades de registro ou introduzir desvios na vocação original do aparato técnico ou tecnológico nas práticas da arte contemporânea (REY, 2007, p. 1024-1025).

E, neste momento, no qual assumo o uso de imagens digitais, dou início à hibridação necessária para ampliação das experimentações em uma poética que busca ampliar o diálogo com as mídias digitais. Como a arte contemporânea preza pela experimentação, procurando colocar situações no presente, inevitavelmente, hibrida-se pelas condições e informações da vida contemporânea, fragmentando, decompondo, agregando, reconstruindo discursos através da união de dispositivos de imagens e som, aliados a

[1] A COVID-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2 a qual gerou no início de 2020 uma pandemia mundial, ocasionando a necessidade de que as pessoas evitassem contatos e aglomerações permanecendo em suas casas. Atualmente, no Brasil, estamos há seis meses (de março a setembro) sem atividades presenciais em escolas e universidades.

objetos escultóricos no espaço da instalação.

Estas experimentações são possíveis em função da disponibilidade e acesso a mídias e dispositivos eletrônicos móveis para comunicação e facilitação das atividades cotidianas. Esse processo de "banalização" da disponibilidade de meios tecnológicos pode impactar na nossa relação com o fazer e com a forma de ver e sentir a Arte.

Como tornamos algumas formas maquínicas parte indispensável de nosso cotidiano, não conseguindo mais pensar na possibilidade de uma existência ideal sem estes aparatos, a Arte, muitas vezes, traz a ideia de subverter, reconstruir, lançar outro olhar a partir destes meios, gerando diferentes relações com os mesmos; então, obra, autor e espectador passam a vivenciar outras relações não tão específicas. A produção destes cruzamentos da Arte com a tecnologia proporciona um aumento das relações obra-autor-espectador, as quais podem ser pensadas a partir do conceito de emancipação do espectador, apresentado por Jacques Rancière (2012). Assim como na ideia de "dissolução do autor", mencionada por Júlio Plaza (2001) em seu artigo Arte e interatividade.

Para além deste momento, em qual trabalho com as condições disponíveis, e para manter o pensamento na pesquisa, pretendo, com esta experiência envolvendo as figuras de pequenas dimensões, voltar a pensar nas formas e figuras conseguidas nos últimos trabalhos, colocando-as em situações semelhantes com as que venho fazendo hoje, respeitando sua escala, que é muito próxima da humana. Isso ocorre com a intenção de gerar deslocamentos, narrativas e pensar o caminho desta poética unindo esculturas e imagens fotográficas, áudios e vídeos.

Esse retorno a um momento específico do meu fazer, que estava suspenso, possibilitou encontrar outras formas para levar adiante a pesquisa, certamente vale lembrar a colocação de Jean Lancri (2002, p. 18), quando diz que é necessário começar a partir do meio de um assunto, de uma prática, de um saber, de uma ignorância ou de um fazer não concluído.

E é pelo acesso que tenho a minha trajetória que esse momento é possível, olhar para trás e pensar como resolver situações futuras, inserindo intenções anteriores no agora. Voltar o olhar para espaços que me chamam a atenção por sua estética degradada, onde insiro o elemento escultórico não como o protagonista, mas como um pretexto para "retratar" o ambiente, contrapondo-se ou compondo como um elemento que convida a olhar para aquele espaço que talvez não fosse percebido.

Esta ação, a princípio, não pretende afirmar nada, nem chamar a atenção para alguma realidade, mas, sim, aproveitar a existência destes ciclos de transformação do meio e conciliar com os ciclos que nos são proporcionados pela existência, tirando proveito deste movimento para construir uma poética, com a qual estou me permitindo experimentar, para, a partir destas experimentações, estabelecer outras ações significativas no campo da produção artística na perspectiva de minha pesquisa pessoal.

CONSIDERAÇÕES

Partindo de algumas concepções de hibridação na Arte, constituo uma proposta artística, agregando ferramentas digitais como parte do processo de minha poética,

acreditando que, a partir destas experimentações, é possível ampliar as possibilidades de apropriação e aproximação do espectador, assim como as possibilidades de desenvolvimento da pesquisa.

Ao pensar o conceito de hibridação de forma ampla, apoio-me na visão de Sandra Rey (2007), quando menciona que as hibridações nem sempre estão diretamente ligadas ao numérico, tendo como característica serem multidisciplinares e é nesta multidisciplinaridade que percebo meu fazer, aproximando-me de questões pertencentes à sociologia e à psicologia, na busca de conceitos. Em cenas que podem parecer cotidianas ou familiares, proporcionando que o entorno captado seja parte complementar do trabalho, podendo inclusive causar dissolução ou homogeneização do objeto escultórico. Vejo como potência, na imagem digital, a ativação de modos de subjetividade, ressignificando o tempo, tornando-o transitório, mas passível de encontros.

Neste momento atípico, poder valorizar os detalhes deste entorno promove uma sensação de apreensão, mas também transformação momentânea, em meio a uma situação volátil, de um fazer gerador, no qual o pormenor pode ser positivamente ampliado.

A partir desta análise acerca das hibridações na Arte, percebo que, mesmo que de maneira inicial, estou envolvendo este fazer gradualmente com possibilidades que buscam manter premissas da poética pessoal, propondo uma continuidade contextualizada ao momento atual, constituído, agora, em um caráter híbrido.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**: perspectivas da estética digital. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2012.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: O que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético, São Paulo: UNESP, 2019.

_____. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. *In*: André Parente. (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37- 48.

_____. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Reinventar o tempo na era digital. Curitiba: **Revista INTERIN**. Edição. nº 4. 2007. Disponível em: https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/49. Acesso em: 10 jul. 2020.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: UNESP, 2007.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 17-33.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: Autor-obra-recepção. **Revista do Mestrado em Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília**, VIS, v. 3, n. 3, UnB.2001. p. 29-42.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REY, Sandra. XVI Encontro Nacional da ANPAP - "**Cruzamentos impuros**: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos". In: XVI Encontro Nacional da ANPAP, 2007, Florianópolis. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2007. v. 1.

_____. **Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual**. In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: modus operandi universal. Brasília: UnB, 2011. v. 1.

VENÂNCIO, Rubens. Algumas considerações sobre a fotografia: olhar, imagem, máquina. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

JORNAL BOCA DE RUA: DISCURSOS, POÉTICAS E REGISTROS SUBALTERNOS ENTRE A MEMÓRIA COLETIVA URBANA

NICOLLI BUENO GAUTÉRIO

Universidade Federal de Pelotas / nicollibg@Gmail.com

RENATA OVENHAUSEN ALBERNAZ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / renata.ovenhausen@ufrgs.br

INTRODUÇÃO

Ao considerar uma memória coletiva no contexto urbano brasileiro, inúmeras são as vozes subalternas que permeiam as lacunas e esquecimentos, ao passo que a memória oficial é construída e reverberada por um saber colonizado e hegemônico. Este trabalho tem como objetivo destacar o compartilhamento de narrativas através da subversão, organização e produção de sentidos conduzidos pelo Jornal Boca de Rua, mídia impressa produzida pela População em Situação de Rua de Porto Alegre, de forma independente e apoiada pela ONG Agência Livre para Informação, Cidadania e Educação, fundado em 2001.

A proposta de investigação foi construída a partir de uma revisão bibliográfica, contemplando os estudos nas áreas de memória, patrimônio e etnografia fotográfica, a fim de compreender as produções do jornal como um sóciotransmissor das percepções dos que o integram sobre o cenário urbano, através do viés estético reproduzido entre as denúncias.

DISCUSSÃO

A mídia impressa faz parte do inventário afetivo de muitas gerações, sua produção sofre por mudanças e também passa a moldar a opinião pública ao passo que se transforma, sendo assim uma das formas de produção de subjetividades na memória coletiva. Em seu caráter narrativo, a memória opera como uma potência singular e não-linear, desafiando a noção de tempo que nos é oferecida pela contemporaneidade, quando imersos na paisagem urbana. Tanto memória quanto a cidade funcionam como contingências, modelam as vivências direcionando os sentidos dos que permeiam a paisagem: hora conduz seus habitantes, hora é conduzida por nós.

A memória coletiva enquanto área de estudos inicia-se com Maurice Halbwachs, em 1925 quando publica o escrito chamado “A memória Coletiva” propondo uma noção de passado como reconstrução no presente de algo que não existe de forma material e é reinventado no através das narrativas dos sujeitos. O autor compreende esses espaços sociais de construção e compartilhamento de memórias coletivas como os grupos homogêneos: família, religião, nação. Os estudos destas percepções de memória hoje são atualizados por nosso contemporâneo Joel Candeau, que discute as relações de

memória, identidade e patrimônio como conceitos atrelados (CANDEAU, 2011): todos compondo a subjetividade dos sujeitos.

Este trabalho surge a partir das aproximações dos conceitos de memória e identidade que tangem as construções do Jornal Boca de Rua, um vínculo comunicacional (ASSMANN, 2016) que visa a investigação, articulação, registros de imagens e palavras das vivências da População em Situação de Rua de Porto Alegre.

Para isto, são analisadas principalmente as edições nº53 e nº 54, ambas de 2014, utilizando-se de uma revisão bibliográfica através de autores dos eixos de memória social, patrimônio e autores das áreas de ciências sociais que visam o debate sobre políticas públicas na América Latina. Desta forma, propõe-se relacionar e destacar: como as poéticas, discursos, narrativas e imagens que os moradores evocam são utilizadas para representar a sua história de vida na cidade bem como as suas memórias individuais e coletivas?

Os sujeitos que observam, produzem e levam às ruas suas poéticas, tornam-se protagonistas na narrativa etnográfica de Mizoguchi, Costa e Madeira (2007) que contextualiza a rotina da equipe do jornal em relação ao contexto o qual vivem e o comercializam:

> Naquela sinaleira onde os trabalhadores apressados se encontraram e concluíram que precisam se ver por aí, o rapaz vende jornais. (...) No sumidouro da rua, ele estanca e se faz sujeito. Parado, esperando que o sinal feche, está o rapaz vendendo o produto do seu trabalho – é o Jornal Boca de Rua (MIZOGUCHI; COSTA; MADEIRA, 2007, p. 69)

Este veículo torna-se então, além de catalisador de subjetividades subalternas, que se coloca ao mesmo tempo que em movimento nos processos de produção, comercialização e formação de redes informativas, um potencial fixador de identidades no tempo e nas páginas, como os autores colocam: ele estanca e se faz sujeito. Sendo o grupo heterogêneo que vive de acordo com o fluxo da cidade em um contexto imerso em necropolíticas (MBEMBE, 2018) onde, o Estado estruturado em um sistema capitalista passa a decidir quem pode morrer ou viver (no sentido simbólico, político e material) produzindo assim as noções de vidas precárias (BUTLER, 2019), suas vivências muitas vezes tornam-se perecíveis e o jornal torna-se um memorial dos que partem e um mapa que registra os caminhos dos que ficam.

Portanto, neste sentido, o Jornal também se coloca como um registro de discursos subalternos de autores e denúncias que até então seriam efêmeras, assim como o estar no mundo destes indivíduos, que passam a permear diferentes cenários, se identificando ou não com diferentes estruturas e relacionando-se com os patrimônios urbanos, tornando-os em muitos momentos como parte do seu viver privado, sendo tais usos alvos de políticas higienistas por parte do Estado.

Pensando sobre a autenticidade empregada pelo jornal ao reproduzir suas imagens, bem como a forma com que tais sujeitos se relacionam com o mundo, recorre-se aos estudos de Gonçalves (2007), que ao discutir ideias sobre nacionalismo e ideologias de patrimônio cultural, destaca sobre a ideia de “autenticidade”, esta que pode ser aplicada a pessoas ou objetos, passa a ser problematizada pelo autor.

Segundo seus apontamentos, a autenticidade está atrelada como uma necessidade

moderna e ocidental de individualização do Ser, ao passo em que a nação passa a ser reconhecida como uma “coleção de indivíduos”, que através da posse dos patrimônios culturais passam a reconhecer-se enquanto identidade. No contexto latino-americano, onde vivenciamos uma pluralidade de formações sociais (ALBERNAZ; AZEVEDO, 2011) um jornal como este torna-se uma forma de resistência às “tradições inventadas” pela herança colonial, moderna, branca e eurocêntrica.

Em algumas edições, como na de nº 54, entre as palavras impressas há um discurso/recurso estético em fotografias que comunicam os relatos de pessoas em situação de rua e pessoas em não situação de rua ao mesmo tempo em que afirma seus rostos, humanizando seus relatos através de balões de fala colados em imagens, como uma fotonovela. A subversão e apropriação do espaço e imagem fundem-se também em fotografias como a que estampa a capa a seguir, onde produzem uma releitura da capa do álbum *Abbey Road* dos Beatles, subvertendo e apropriando-se assim da ideia de autenticidade:

Figura 1: Capa da edição 53 do Jornal Boca de Rua – Capa: Cicero e Rosangela / foto: Marina – produção: agência ALICE disponível em <https://jornalbocaderua.files.wordpress.com/2015/08/boca-de-rua-out-nov-dez-14.pdf>

Sobre a produção de memórias e memoriais através da fotografia, Bezerra(2019) discute a potência da fotografia como uma produtora de realidade, que passa a constituir um vínculo de pensamento que não se detém em ser uma cópia do real, mas uma impregnação de sentido. No jornal, tais relações trazem à tona o cenário urbano que é inviabilizado ao mesmo tempo que sempre se faz presente, estampa nas páginas as ruas pelas quais o mesmo é vendido, uma metalinguagem que se perde no fluxo dos

cidadãos em não situação de rua. A autora completa:

> quando a fotografia se configura como um diário de campo visual que permite pensar a partir das imagens (em ato e após a saída do campo), e se dá no campo artístico, quando a fotografia se torna um meio de interpretação sensível da realidade, um modo de dar a ver. Nesse sentido, podemos afirmar que, na qualidade de tradutora da realidade, a fotografia é gerada a partir de uma afetação pelo meio que leva o fotógrafo à conformação técnica e visual de uma impressão sensível. Logo, a fotografia também é condutora de afeto e provoca afecções. (BEZERRA, 2019, p. 175).

Nesse sentido, tanto a construção estética quanto o jornal em si, como meio de comunicação, passam a ser condutores de afetos entre a População em situação de Rua e a população em não situação de rua. Sendo assim, passa a ser tecida uma memória coletiva na esfera urbana por meio de tais sóciotransmissores (CANDAU 2011), termo que designa o potencial de objetos (materiais ou imateriais) produzirem significados entre os indivíduos que compartilham a percepção deste, formando uma rede de significantes e significados, ou seja uma memória coletiva. O Jornal Boca de Rua torna-se portanto, uma tecnologia de construção de sentidos com o mundo através do discurso imagem e registro do mundo externo bem como o mundo interno de tais sujeitos, imprimindo-se assim no papel e na construção de uma nova memória coletiva.

CONSIDERAÇÕES

Este trabalho faz parte das inquietações, descobertas e transformações que estão sendo construídas durante a jornada da autora em sua pesquisa de mestrado ainda em andamento. A temática da População de Rua é pensada no sentido de ilustrar as vivências de sujeitos que encontram-se em um não lugar da paisagem urbana brasileira, discutindo assim as relações das cidades e os corpos os quais a permeiam. As produções sobre tais situações ainda são muito discutidas nas áreas de saúde, com destaque para a saúde mental, o que torna-se relevante mas ao mesmo tempo ambíguo por passar a compreender tais sujeitos como passivos, patologizados e desprovidos de uma potência desejante e transformadora.

Os estudos em memória e patrimônio pelo viés aqui explorado fazem-se importantes no sentido de uma construção ainda mais subjetiva e coletiva sobre tais aspectos, deslocando tais olhares para a desconstrução dos estigmas que tais populações vivenciam ao compreender e divulgar as produções de nexos e poéticas de tais sujeitos trazendo tais ideias como questões a serem debatidas, e não soluções.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen; AZEVEDO, Ariston**. Pluralização societária e os desafios à administração pública na América Latina**. Soc. estado., Brasília , v. 26, n. 2, p.329-352, Ago.2011 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000200015&lng=en&nrm=iso>. acesso em 11 Set. 2020. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922011000200015.

BEZERRA, Daniele Borges.**A ressonância afetiva das memórias como meio de**

transmissão para um patrimônio difícil : monumentos em antigos leprosários. / Daniele Borges Bezerra ; Juliane Conceição Primon Serres, orientadora ; Maria Leticia Mazzucchi Ferreira, coorientadora. — Pelotas, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade.** Traduzido por: Maria Leticia M.

Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos:** Coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen; COSTA, Luis Artur; MADEIRA, Manoel Luce. Sujeitos no sumidouro: a experiência de criação e resistência do Jornal Boca de Rua. Psicol. Soc., Porto Alegre , v. 19, n. 1, p. 38-44, Apr. 2007 . disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 9 set. 2020. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822007000100006.

Jornal Boca de Rua, edição nº 53, Porto Alegre, out-dez de 2014. Disponível em: https://jornalbocaderua.files.wordpress.com/2015/08/boca-de-rua-out-nov-dez-14.pdf

_____edição nº 54, Porto Alegre, jan-mar de 2015. Disponível em: https://jornalbocaderua.files.wordpress.com/2015/08/boca-de-rua-jan-fev-mar-15.pdf

A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA POR MEIO DO *DRONE* NA CIDADE

A ARTISTIC EXPERIENCE BY MEANS OF A DRONE *IN THE CITY*

PATRÍCIA LOBO FERRAZ DE ANDRADE

UNESP – Universidade Estadual Paulista/IA - Instituto de Artes / patricia.lobo@unesp.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo refletir a experiência artística com a utilização do *drone*, baseada no campo da experiência empírica que observa os processos artísticos a partir das inovações tecnológicas com foco no clipe *Streets Bloom*, investigando os processos e procedimentos da realização da obra. A abordagem da pesquisa é qualitativa, utilizando o procedimento fenomenológico, embasada em alguns dos pensamentos de John Dewey. A partir do experimento, uma das observações pressupostas da narrativa nasceu no cinema moderno. Busco relacionar esses processos do cinema, como a câmera subjetiva decorrente do plano-sequência, com o surgimento do *drone* na prática artística, baseado em alguns pensamentos de André Bazin e Jacques Aumont, trazendo também os 90º captados como imagens intrínsecas do *drone,* sugerindo um novo olhar às poéticas da cidade de São Paulo por meio dele.

PALAVRAS-CHAVE: *Drone*. Experiência Artística. Artemídia. Cinema. Audiovisual.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the artistic experience of using a *drone*, based on the field of empirical experience that observes artistic processes using technological innovations focusing on the clip *Streets Bloom*, and investigating the processes and procedures that establish the work. The research approach is qualitative and uses phenomenological procedures, based on some of John Dewey's thought. Starting with experimentation, one of the presuppositions is that the narrative began in modern cinema. I seek to relate processes from cinema, such as the subjective camera arising from the sequence shot, which relates to the emergence of the *drone* in art practice, based on considerations by André Bazin and Jacques Aumont, also bringing up 90º captures as images intrinsic to the drone, which suggests the *drone* as a means to create a new gaze into the poetics of city of São Paulo, Brazil.

KEYWORDS: Drone. Artistic Experience. Art Media. Cinema. Audio-visual.

INTRODUÇÃO

O propósito deste artigo é refletir a experiência artística embasada em alguns dos pensamentos de John Dewey, investigando a relevância que os avanços tecnológicos trouxeram para os processos e procedimentos cinematográficos e artísticos, entendendo que, a partir deles, houve o surgimento de novas expressões artísticas. A pesquisa é qualitativa utilizando procedimento fenomenológico. O foco será no experimento que tive com a produção do clipe *Streets Bloom* e relatarei a experiência

artística de seu processo de produção e feitura da obra nas captações das imagens por meio do *drone*. Será que o *drone* pode ser considerado apenas um equipamento? A partir da experiência, uma das observações pressupostas da narrativa nasceu no cinema moderno. Busco relacionar esses processos do cinema, como a câmera subjetiva decorrente do plano-sequência, com a utilização do *drone* na prática artística, baseada em alguns pensamentos de André Bazin e Jacque Aumont. Os estudos voltados para o *drone* como experiência artística são muito recentes. Nos processos e procedimentos vivenciados no clipe, serão observados os meios tecnológicos da obra *Streets Bloom* com o referencial do trabalho de Olafur Eliasson, especificamente o *Viewing Machine*, baseado nos princípios de funcionamento do caleidoscópio. A importância de desenvolver este artigo está diretamente relacionada à investigação de que são incontroláveis os avanços nos processos e procedimentos artísticos. Consequentemente, isto condiz com o surgimento de novos meios de apresentar a obra e de artistas que vão descobrindo novas formas de expressões artísticas, promovendo a continuidade da produção de obras no audiovisual com o benefício da evolução tecnológica de seu tempo.

DISCUSSÃO

A realização do clipe *Streets Bloom* foi um fenômeno muito propositivo que abriu um leque reflexivo sobre as diversas maneiras possíveis para nos expressarmos artisticamente. O clipe foi realizado completamente por meio do *drone*[1] como forma de expressão. A ideia é que o espectador se insira em um caleidoscópio de cores para apreciar as belezas urbanas de São Paulo. A cidade cinza transforma-se nas imagens geométricas, trazendo efeitos caleidoscópicos, como se a metrópole estivesse literalmente desabrochando em suas duras paredes, muros, pavimentos e concreto. Entre as linhas e os planos, os espaços florescem como quadros artísticos. Na Figura 1, abaixo, podemos observar alguns dos aspectos mencionados.

Figura 1. Imagem do clipe *Streets Bloom, dirigido por Patrícia Lobo.* Foto: Print Screen de tela na plataforma YouTube. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=HAg1XN5BXuM>.

[1] Drone é um veículo aéreo não tripulado. (CHAMAYOU, 2015, p.19)

Ao perceber que o *drone* é muito mais que um equipamento na experiência artística, foi identificada uma nova maneira de expressão, que é influenciada pela cinematografia, baseada no campo da experiência que observou os processos artísticos a partir das inovações tecnológicas. “A arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora”. (DEWEY, p.82)

Percebe-se quando uma obra é filmada com o *drone*, porque os aspectos estéticos são peculiares.

> É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2018, p. 17)

Há interpretações de que a expressão artística a qual me refiro pudesse ser estética cinematográfica, pois aspectos ela possui. A expressão artística envolve um “sistema” com códigos, processos e procedimentos que fazem parte para decodificar o objetivo desejado: o da expressão. Isto ocorre pelo equipamento. “A arte denota um processo de fazer ou criar. Isso se aplica tanto às belas-artes quanto às artes tecnológicas”. (DEWEY, 2010, p. 126). O *drone* ainda está naquela fase inicial comparada ao cinema – que por si, já nasceu híbrido, de expressão não-verbal e quando sensorial, descende para o cinema atual, que trabalha exaustivamente nos processos e procedimentos da trilha sonora e *foley* para trazer a sensorialidade.

> Esse novo ambiente de experiência com meios digitais é denominado pela *cultura digital*[2]. Nele, os meios digitais deixam de ser considerados como contextos particulares de linguagem e passam a promover a conexão e o compartilhamento das mais diversas informações, como ambientes propícios para toda a comunicação contemporânea. *(MELLO, 2008, p.199)*

Andrei Tarkovsky[3] trazia muitos elementos naturais na imagem de seus filmes, como o vento e a neblina. “(…) Alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico.” (RANCIÈRE, Jacques, 2016, p.11). A Figura 2, abaixo, demonstra as características sensoriais citadas.

[2] A Cultura digital é compreendida como um estado de experiências híbridas, na medida em que nela há o constante confronto entre realidades diferentes, fazendo com que haja a mistura de diferentes naturezas de linguagens. Esse fenômeno, conhecido como convergência das mídias, diz respeito aos processos de digitalização da imagem, do som e do texto, assim como permite a tradução de todo e qualquer meio analógico (como a fotografia, o cinema e o vídeo) para os meios digitais. (MELLO, 2008, p. 199)

[3] Foi um cineasta e escritor russo, 1932-1986.

Figura 2. Cena do filme Nostalgia, de Andrei Tarkovsky, 1983. Foto: Divulgação.

Partindo do pressuposto da narrativa, nasceu no cinema moderno a câmera subjetiva decorrente do plano-sequência que tem como um dos principais aspectos a ação em sua totalidade, sem corte no processo de montagem. A ação (sujeito ou objeto em detalhe) com fluxo contínuo. Para André Bazin, um dos maiores defensores do cinema moderno, crítico de cinema francês:

> No cinema há um algo a mais. Nele, as imagens já não são simplesmente um momento fixo conservado eternamente. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração” (BAZIN, 2014, p. 33).

No ponto de vista de Jacques Aumont, que discorda de André Bazin:

> O que caracteriza o plano-sequência não é apenas a sua duração, mas o fato de ele ser articulado para representar o equivalente de uma sequência. Conviria, portanto, distingui-lo do plano longo “onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada”, tais como planos fixos de duração acima da média envolvendo diálogos ou simples localizações de personagens e cenários. (AUMONT E MARIE, 2014, p. 231-232).

Será que no pensamento de André Bazin teria alguma relação entre o espaço dramático e a captação da duração, que procurava evitar sua fragmentação em relação à ação com fluxo contínuo preservando sua duração? A discussão ficaria na questão do que seria o plano-sequência e o plano longo, hoje, não mais utilizado o termo. Usualmente falado na prática do ofício como plano-sequência, independentemente de sua duração. Isto é o realismo sugerido na afirmativa: “as coisas estão aí, porque manipulá-las?” (XAVIER, 1977, p. 68).

O plano-sequência só ocorre devido aos processos e procedimentos que envolvem profissionais integrados e muito ensaio. No caso da experiência com o *drone*, o plano-

sequência decorrente da câmera subjetiva está e faz parte do objeto em si, aspecto que diferencia os processos e procedimentos para execução da captação da imagem em movimento. “O pragmatismo não é um oportunismo na busca de fins materiais, mas uma avaliação de meios e fins por suas condições e consequências na experiência”. (DEWEY, 2010, p. 9).

É percebido que o *drone* possui essencialmente as qualidades de câmera subjetiva e plano-sequência em sua própria natureza. O equipamento em sua totalidade possui estes aspectos que normalmente precisam de diferentes suportes quando utilizado pelo cinema ou o vídeo. Suportes como tripé, *dolly*[4], carrinhos para dar efeitos de movimentos como travelling e uma equipe numerosa. O *drone* é monitorado por um único profissional. “O *drone* é o aparelho incorporado (ou vice-versa) às câmeras de fotos e de vídeos ‘para ajudar a realizar o sonho de capturar imagens e vídeos do ar’”. (Cheng, 2016, p. 18).Outra característica importante do *drone* é o ângulo de 90º também percebido como intrínseco do equipamento. Na filmagem do clipe *Streets Bloom* boa parte da obra foi construída com imagens de 90º mostrando a beleza da cidade paulistana. Ângulo nada usual no cotidiano das pessoas, o de movimentar a cabeça em 90º. O *drone* no âmbito audiovisual contemporâneo na perspectiva de Cheng (2016, p. 66-67): “cultivar a capacidade que o *drone* tem de olhar diretamente do alto para baixo, com que a 90 graus da superfície, não é algo que fazemos com frequência”. A Figura 3, abaixo, demonstra uma das captações de imagens durante a feitura do clipe, por meio do *drone*, com ângulo de 90º.

Figura 3. Filmagem do clipe *Streets Bloom* em São Paulo, locação Teatro Municipal.

Foto: Patrícia Lobo.

Durante o processo da realização do clipe foi observada a possibilidade de as pessoas

4 Dolly é um carrinho de rodas ou dispositivo similar usado na produção cinematográfica e televisiva com objetivo de criar movimentos suaves e horizontais com a câmera, a qual é montada na ferramenta, e o operador de câmera e o primeiro assistente normalmente ficam em cima da dolly para poderem operá-la.

verem a cidade de São Paulo em 90º, de uma maneira lúdica e que pudesse trazer uma visão poética e um olhar diferente em relação à cidade, com pontos de vistas completamente distintos sobre sua descrição, sensação e sentimentos. Trazer este recorte abriu várias formas de entendimento porque as pessoas realmente param para olhar um caleidoscópio. As imagens que se multiplicam em espelhamentos.

> Os caleidoscópios jogam com a possibilidade de o que vemos poder ser facilmente desorganizado ou reconfigurado. Mostram-nos de uma maneira lúdica, múltiplas formas de ver o mundo e, assim, poderíamos dizer que um caleidoscópio constitui uma perspectiva diferente. (ELIASSON, 2012, p. 240)

O universo imaginário das pessoas é ativo e, a partir disso, elas compreendem as imagens de acordo com suas vivências e referências culturais. É uma experiência que não é exata, tem efeitos diferentes em cada experiência vivenciada.

> O caleidoscópio faz-nos compreender, pela experiência, que o que vemos através deste mecanismo é em grande parte negociável, relativo e aberto ao envolvimento. (...) O meu interesse principal é mostrar que o nosso aparelho perceptivo é uma construção cultural. (ELIASSON, 2012, p. 240-241)

A relação da obra *Streets Bloom* com o referencial do trabalho de Olafur Eliasson[5], especificamente o *Viewing Machine*, baseado nos princípios de funcionamento do caleidoscópio, que a obra *Streets Bloom* conceitualmente também trabalha, com aspectos estéticos na imagem. “Podemos ver a realidade com uma visão caleidoscópica sem o caleidoscópio estar presente. (ELIASSON, 2012, p. 241)

Nas Figuras 4 e 5 a seguir, estão expostas as imagens das experiências realizadas por Olafur Eliasson, na experiência *Viewing Machine*, e, por mim, no clipe *Streets Bloom*.

Figura 4. Experiência *Viewing Machine*, de Olafur Eliasson, em Inhotim. Foto: Divulgação nas redes sociais. Disponível em:<https://pt-br.facebook.com/inhotim/posts/a-obra-viewing-machine-2001-de-

5 Olafur Eliasson é um artista dinamarquês-islandês conhecido por esculturas e arte de instalação. Um artista que faz arte como experiência.

olafur-eliasson-brinca-com-as-diversas-possibilid/2270434772982504/>.

A multiplicidade de imagens geradas pelo espelhamento gera resultado distinto. Certamente, cada pessoa inserida na experiência dará significados diferentes às imagens. “Através das nossas observações podemos assim mudar a realidade envolvente”. (ELIASSON, 2012, p. 241)

Figura 5. Clipe *Streets Bloom*, dirigido por Patrícia Lobo. Foto: Foto: Print Screen de tela na plataforma YouTube. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=HAg1XN5BXuM>.

A geometria do caleidoscópio traz no clipe *Streets Bloom*, a poética com apoio dos espelhamentos, os registros são em boa parte captados pelo *drone* em 90º trazendo a sensação de quadros em movimento para quem o assiste. Os reflexos podem ser vistos em ambas as extremidades. A cidade de São Paulo observada em 90º: “A geometria dá ao espaço uma sensação de movimento cuja direção é difícil de sentir”. (ELIASSON, 2012, p. 251)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante deste experimento, foi concluído que é possível realizar obras com o *drone* conseguindo completamente o valor poético das imagens diante da cidade de São Paulo. O clipe *Streets Bloom* não é o primeiro trabalho a ser realizado completamente com o *drone*, entretanto é possível perceber que, mesmo o *drone* sendo usado como equipamento aplicado na arte, para feitura de uma obra audiovisual, trata-se de uma estética influenciada pela cinematografia, consequentemente, o vídeo. O equipamento possibilita, sobretudo, em sua natureza, a câmera subjetiva e o plano-sequência apenas sendo operado por uma única pessoa. O plano-sequência, utilizado no cinema atual, não se apega apenas na duração para defini-lo. O ângulo de 90º, intrínseco do equipamento, possibilita imagens da cidade de São Paulo que dificilmente seriam possíveis sem o equipamento. No clipe, é alcançado vários pontos icônicos da cidade,

por meio da captação de imagens que o *drone* atinge. A escolha do *drone* registra uma maneira do artista se expressar por meio do equipamento. Mediante uma inovação tecnológica como a do *drone*, muitos artistas criam suas obras e muitos novos artistas surgirão expressando-se com o *drone*. O equipamento viabiliza condições de ser usado no campo artístico, promovendo diversos experimentos e realizações de obras. Sem o desenvolvimento de uma inovação como o *drone*, jamais seria viável realizar este experimento. A robótica, responsável por criar aparatos tecnológicos como este equipamento, quando aplicada na arte, pode-se chamar de inovação, possibilitando inúmeras formas de retratar visões de mundo. O fazer artístico no audiovisual por meio do *drone* repensa seus processos e procedimentos. O equipamento possui em sua natureza múltiplas ações que no processo cinematográfico e do vídeo diferem bastante na natureza do fazer e no número de pessoas envolvidas nos processos e procedimentos. O ponto positivo do *drone* é a eficiência do equipamento em processos, procedimentos e o alcance remoto. O ponto negativo é a substituição tecnológica severa por pessoas em determinados processos e procedimentos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do Drone**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

CHENG, E. **Aerial Photography and Videography Using Drones**. San Francisco: Peachpit, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIASSON, Olafur. **Studio Olafur Eliasson:** An Encyclopedia. Colonia, Alemanha: Taschen, 2012.

MARCONI, Marina; LAKATOS, **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2017.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2018.

XAVIER, I(Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

CAMPO: ENGENDRAMENTOS ENTRE O ESPAÇO E LINHA NA CONSTITUIÇÃO DE UM RACIOCÍNIO POÉTICO.

FIELD: ENGENDERINGS BETWEEN SPACE AND LINE IN THE CREATION OF A POETIC REASONING.

PEDRO ELIAS PARENTE DA SILVEIRA

UFPel / pepsilveirats@gmail.com

EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES(ORIENTADORA)

UFPel/ dudaeduarda.ufpel@gmail.com

FELIPE MERKER CASTELLANI(COORIENTADOR)

UFPel / felipemerkercastellani@gmail.com

RESUMO: Neste texto apresento o trabalho intitulado de *Campo_Continente*, uma topografia que traduz em linhas, minhas experiências de caminhar e vivenciar o espaço da zona rural do Município de Piratini, localizado ao sul do Rio Grande do Sul. Reflito sobre a memória da espacialidade desse lugar como sendo um dos pilares da minha formação enquanto sujeito e artista, e sobre as especificidades da linguagem do desenho, da linha para a constituição de uma poética. Esses dois elementos, que compreendo como as bases dos meus processos criativos nas artes visuais, encontram um ponto de convergência em uma outra versão desse espaço, que chamo de *campo,* que pode ser compreendido enquanto paisagem. Trago para fundamentar a discussão elaborada neste texto as abordagens de artistas como: Robert Smithson e Marcelo Moscheta. A discussão teórica é composta por: Milton Santos, Gaston Bachelard, Edith Derdyk, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Deslocamento. Espaço. Zona Rural. Desenho. *Campo*.

***ABSTRACT**:* In this text I present the work entitled Field_Continent, a topography that translates into lines, my experiences of walking and experimenting the space of the rural area of the Municipality of Piratini, located in the south of Rio Grande do Sul, Brazil. I reflect on the memory of the spatiality of this place as one of the pillars of my training as a subject[person] and an artist, and in relation to the specificities of the language of drawing, the line is the base for the constitution of a poetic. These two elements, which I understand as the basis of my creative processes in the visual arts, these encounter a point of convergence in another version of this space, which I call the field, and which can be understood as a landscape. I bring to the discussion elaborated in this text the approaches of artists such as: Robert Smithson and Marcelo Moscheta. The theoretical discussion is composed in reference to: Milton Santos, Gaston Bachelard, Edith Derdyk,

among others.

KEYWORDS: Displacement. Space. Rural Zone. Drawing. Field.

1. INTRODUÇÃO

Este texto surge de proposições e inquietações despertadas durante a disciplina de Mapas Poéticos do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da UFPel e de questões referentes ao projeto de pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas, que me fazem refletir sobre questões relacionadas ao meu ser e estar no mundo enquanto artista visual. Assim, surge uma tentativa de compreender o território que desperta meus processos criativos, e que engatilha os trabalhos que realizei de setembro de 2017 a maio de 2020, e culminam no projeto que desenvolvo no mestrado. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Assim sendo, apresento um recorte da pesquisa, e que pode ser entendido como uma espécie de cartografia, que parte de um lugar, localizado ao sul do Rio Grande do Sul, mais especificamente a localidade do Cerro da Fumaça, zona rural de Piratini, que gera toda uma instância cognitiva que está por trás dos meus processos artísticos. Ressalto que versarei em específico da conjugação entre meu corpo e o espaço desse lugar, por meio da qual se estabelecem experiências e relações de afeto que culminam na constituição do que vem a ser minha forma de perceber o mundo e aqui são apresentados por meio de um desenho, que mapeia a experiência do corpo ao caminhar por esse espaço.

Essa localidade funciona como um laboratório para minhas investigações, de onde retiro subsídios para minha produção, sejam imagens fotográficas, desenhos, ou objetos. Desta maneira, me coloco nela enquanto um coletor que caminha procurando os mais diversos estímulos, olhando especialmente para arranjos construtivos que ajudam a compor o espaço desse lugar. A configuração desse espaço tem como principal agente meu pai, um pequeno agricultor que também pode ser compreendido como um coletor/acumulador e articulador de materiais, ou ainda um *Bricoleur Rural,* que possui modos de habitar singulares, próprios de uma cultura rural e camponesa [1], e que desenham esse lugar**.**

Além disso, afirmo que minhas lógicas operacionais na arte tem sua origem nessa localidade. Lá cresci e tive minhas primeiras experiências com uma espacialidade e geografia singular: repleta de escarpas e linhas de arame, com os aramados que compunham as cercas que ajudam a desenhar o lugar e que formam um espaço tramado, que se apresenta para mim, como uma grande grade, que imprimiu em mim, em meu corpo, maneiras singulares de me locomover, olhar e perceber o mundo.

O geógrafo brasileiro Milton Santos, ao discorrer sobre as relações que compõem um espaço, afirma que: “o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (1998, p. 67). Ou seja,

[1] Para saber mais acerca disso, ver texto publicado na edição de numero 28 da revista palíndromo: Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16488. Ressalto que não me aprofundo neste texto sobre os modos de habitar, e as operações “bricolagem e gambiarra” que são empregados nessa paisagem.

o espaço pode ser compreendido como uma série de pontos interligados para formar uma rede, onde é estabelecida uma série de relações, que no caso do espaço sobre o qual aqui discorro, é constituída pelas maneiras de habitar e a geografia do lugar, que quando percebidas em conjunto, transparecem as particularidades desse contexto.

Nesse lugar tive minhas primeiras relações com linha, que consequentemente culmina na minha proximidade com o desenho, linguagem com a qual iniciei minhas investigações poéticas ainda na graduação de Artes Visuais Bacharelado. Culmina disso minha compreensão de que o desenho é uma maneira de raciocinar e olhar para o mundo de forma gráfica, bem como, uma maneira de compreender e agir, nos mais diversos espaços, seja o urbano ou rural, constituindo dessa forma, boa parte da minha lógica operacional artística. O filósofo francês Gaston Bachelard em *A poética do Espaço (1989) ao* discorrer sobre como se constituem as relações que temos com os espaços, por meio da memória e do devaneio, apresenta a figura da casa. Segundo o autor é a experiência e as imagens geradas nesse espaço íntimo e na infância, um fator determinante nas interações estabelecidas com os mais variados espaços, especialmente aqueles que nos abrigam. A importância da casa para estabelecer uma compreensão de espaço, se revela por ela ser esse primeiro espaço íntimo "[...] nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela". (1989, p.201) Pensando a casa como sendo um espaço onde se constituem relações afetivas, um primeiro "cosmos", penso na minha primeira morada, a zona rural de Piratini, e especialmente o campo.

Diferente da casa, que é um espaço fechado, o campo é espaço aberto, mas mesmo em sua vastidão é possível de se criar intimidade, experiências, que constituem um universo de imagens que povoa minha mente, e carrego ao me colocar em outros espaços. Assim, posso dizer que o espaço da zona rural de Piratini se mesclou com minha compreensão das especificidades da linguagem do desenho, da linha, e se tornou uma base, uma configuração mental, que reverbera nos projetos de minhas ações enquanto artista nos mais variados contextos. Então nesta instância é necessária uma volta para esse lugar, para revê-lo, criar novas memórias, novas imagens e principalmente falar dele. Ainda de acordo com Bachelard, "cada pessoa então deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos. Thoreau tem — é ele que o diz — o plano dos campos inscrito em sua alma". (1989, p. 202). Ou seja, cada um carrega de certa maneira um espaço consigo, e o que trago comigo é o dos campos do sul do Rio Grande do Sul.

Pensando nesses campos onde cresci, apresento a noção de *campo*, que em minha pesquisa pode ser compreendida como uma versão menor desse espaço mais amplo. Ou ainda, traduções desse espaço, que ocorrem por meio de procedimentos que envolvem o desenho, que estão ligados a outros campos, o da visão, e que visa compartilhar os resíduos das experiências que tenho na zona rural de Piratini.

2. CAMPO _CERRO DA FUMAÇA: ESPAÇO A DENTRO

A palavra *Campo* advém da ideia de estabelecer uma área para cultivo e, é comumente utilizada por quem se dirige a paisagem da zona rural para definir um lugar que está

geralmente entre, a cidade e a natureza, onde se encontram maneiras de habitar que se diferenciam das encontradas geralmente num espaço urbano. Isso ocorre principalmente devido ao fator espaço, que por não ser um já construído, parece chamar a ação, ou ainda, faz ver as menores alterações que ocorrem na sua configuração. Pequenos arranjos, uma pedra que foi alterada de lugar, tudo isso atribui outro relevo a essa localidade. É tendo esse vasto espaço, que permite o devaneio, a imaginação, que não é tão saturado de imagens e veloz, quando o urbano, que meu raciocínio criativo parece ser mais fortemente cultivado. Bachelard ao falar sobre vastidão a partir de Baudelaire fala:

> O devaneio é favorecido pelos “vastos silêncios do campo”. Então “o mundo moral abre vastas perspectivas, cheias de novas claridades”. Certos sonhos estão assentados “sobre a vasta tela da memória”. Baudelaire fala ainda de um “homem, às voltas com muitos projetos, oprimido por vastos pensamentos”.(BACHELARD, 1989, p. 221, grifo do autor)

Assim sendo, estabeleço *campos* em meu fazer, que se subdividem nesta pesquisa em duas partes: um *campo* físico, que é o território do Cerro da Fumaça em si, as relações que se estabelecem nele, independente da minha presença e que formam um conjunto de motivos que resultam nos trabalhos práticos aqui apresentados; um *segundo campo*, físico-mental, que se destina aos processos artísticos e pensamentos que decorrem do *primeiro campo*, que possuí como propósito a definição de uma área para atuar, agir, pensar e criar a partir e em meio a essa paisagem.

A compreensão da importância desse lugar para meu processo de criação se inicia no ano de 2017[2], quando retorno a Piratini e passo a prospectar e atentar para o lugar, redescobrindo nele, por meio de um olhar atento, despertado pela minha relação com as artes visuais, diversas potencialidades de arte. Mas como é a constituição do *Campo* Cerro da Fumaça? Como é minha maneira de abordá-lo?

A área em questão, possui cerca de 15 hectares (150 mil m²) (Fig.1), nela encontro árvores, pedras, açudes, sangas, erosões que rasgam o verde da paisagem e fazem brotar a terra, animais domésticos e selvagens... enfim, uma infinidade de elementos em diferentes configurações e escalas, impossíveis de se mensurar em palavras. Numa das coxilhas mais altas fica a casa de meus pais. Em meio a isso tudo, surgem arranjos construtivos, realizados por meu pai e que servem para diversas funções: desde a lida do campo, de cuidar de animais, até o cultivo de plantas. Construções que revelam a interligação entre ele e o lugar no qual se estabelece e se fixa.

[2] Na época era bolsista de iniciação científica CNPq no Projeto Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas.

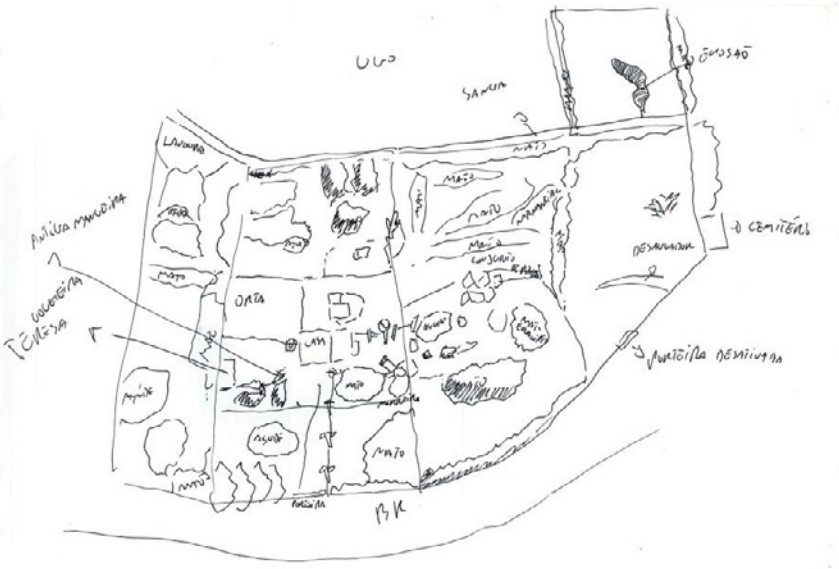


Figura 1. Autor omitido para revisão. *Desenho da localidade.* 2018

Um dos elementos mais presente nessas construções é a linha, que costura, que corta e delimita a paisagem. Refiro-me a linha do arame, que ajuda a estabelecer pequenos potreiros, hortas, roças, bem como o contorno desses 150 mil m². Gera-se assim um grande desenho, que estabelece os contornos onde a vida acontece (Figuras. 2 e 3).

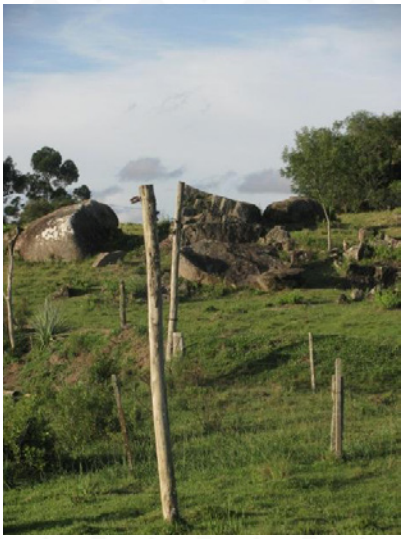


Figura 2 e 3. Autor omitido para revisão. Cerro da Fumaça, Piratini/RS, 2018.

Percebo assim, o estabelecimento desse *campo*, que advém de uma área que faz parte da localidade do Cerro da Fumaça, primeiro distrito de Piratini, não só no que diz respeito à demarcação geográfica do lugar, ou da ideia de um terreno para o cultivo de grãos. Mas um campo fértil, que reúne uma série de motivos que disparam meus processos criativos, e que, para além da minha poética, me fazem pensar acerca dos limites e das potências de arte que encontro no mundo. Ao carregar em mim a experiência desse espaço, é que percebo os recortes do campo que são permeados pelo arame. Trazendo novamente Bachelard que cita um poema de Jean Wahl, que diz "O recorte das cercas. É em mim que o tenho". (BACHELARD, 1989, p. 202).

Tomo esse primeiro *Campo*, como um recorte de um todo, que se pode compreender aqui como o município de Piratini, o Rio Grande do Sul, ou ainda numa generalização maior, o mundo. Desta maneira, esse *Campo* passa a se constituir enquanto um contingente físico, que reúne essa série de motivos, mas que também se transfigura num *campo* mental, constituindo uma imagem que permeia meu raciocínio de criação.

Deste modo, contribui para um aprofundamento nas relações entre mente e matéria no processo de criação, as reflexões do artista estadunidense Robert Smithson, que o faz por um viés da geologia, ressaltam um processo sedimentar, no pensamento criativo dos artistas. O autor coloca:

> A mente e a terra encontram-se em um processo de constante erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamentos, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos da razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível (SMITHSON, 2006, p.182)

O processo que aqui apresento, ocorre a partir dessa troca, entre eu e o lugar, meu impacto nele e a reverberação dele em mim e da tentativa de captar esse afetamento por meios e procedimentos da arte. Assim, a tentativa de organizar, as minhas abordagens e pensamentos sobre o espaço, que é como SMITHSON afirma uma: "confusão de corrosões, padrões, gradações e subdivisões é um processo estético [...]" (SMITHSON,

2006 p.183) e, além disso, poético. Ou seja, o que aqui apresento se configura enquanto resíduo, um substrato da experiência que tenho com um determinado espaço.

Há nisso, uma lógica de atuar a partir desse lugar recortado por cercas, que enxergo como próximo do fragmento, de um recorte da realidade, de um lugar do mundo. Milton Santos afirma que “a totalidade é uma realidade fugaz, que está sempre se desfazendo para voltar a se fazer. O todo é algo que está sempre buscando renovar-se, para se tornar, de novo, um outro todo” (2006, p.75).

Milton Santos ao discorrer sobre a tentativa de geógrafos abarcarem uma totalidade, do social por meio da geografia, um “totalidade-mundo” afirma que:

> [...] é indispensável que o faça a partir de sua própria província do saber, isto é, de um aspecto da realidade global. Para isso, a primeira tarefa é a construção de uma filosofia menor, isto é, uma metageografia que ofereça um sistema de conceitos capaz de reproduzir, na inteligência, as situações reais enxergadas do ponto de vista dessa província do saber. A primeira tarefa, sem a qual o requisito da pertinência não será atingido, é bem circunscrever o nosso objeto de trabalho. (SANTOS, 2006, p.73)

Milton Santos discorre especificamente sobre os modos de atuação dos geógrafos, e os métodos da geografia estudar o mundo. Porém, percebo em sua conceituação uma correspondência com determinados procedimentos de artistas visuais, especialmente os que trabalham com operações que envolvem o deslocamento, a paisagem, artistas com os quais divido certos conceitos operatórios, como Robert Smithson e Marcelo Moscheta, bem como o meu próprio. Assim o pensamento desse autor contribui para clarificação dos meus interesses e formas de abordar a paisagem, que ocorrem de certa maneira, pelas partes, de uma paisagem que me é familiar. Desta maneira, buscando reduzir meu espectro de abordagem do lugar, por meio de procedimentos que servem para delimitar um *campo de atuação* e de *visão*, retorno para um dos elementos mais mínimos da linguagem visual. A linha, que tem as margens e a folha como um campo que delimita um lugar de atuação, de gestar para traduzir minha experiência desse espaço.

3. CAMPO CONTINENTE.

Apresento aqui o trabalho que tem como gatilho a linha do desenho, para a criação de uma topografia, que surge ao mesmo tempo do relevo da paisagem de Piratini, bem como do meu processo de desenhar e dos desvios que ocorrerem na transposição do terreno. Esse campo tem como objetivo esquadrejar e esquadrinhar por meio da linha, os âmbitos mental e físico que envolve meu processo de criação. Pode ser considerado um entre lugares.

Na tentativa de compreender ou talvez aproximar o âmbito mental de criação desse lugar e suas reverberações em minha mente, inicio um contingenciamento do lugar, que se apresenta enquanto um recorte, através de uma síntese, que gera o trabalho aqui apresentado (Figura 4) que é intitulado de *Campo_Continente*. Esse recorte tem como vetor o desenho e a relação de meu corpo com o espaço. Trata-se de uma topografia da experiência, logo não é exata, é sensível, decorre dos próprios movimentos do

desenhar, do atrito do instrumento de desenho com o suporte, da reverberação do fazer de uma linha na outra. Bem como a minha memória desse espaço, tendo em vista que quando faço essa tradução não me encontro mais nele.

Figura 4. Pedro Elias Parente, *Campo_Continente*, Nanquim sobre papel, 2020. 45x30cm

A escolha do desenho nesse processo advém por compreender ele como sendo a linguagem mais próxima da ideia, possuir a potência de materializá-la rapidamente, do caráter direto da linha, de ser ela uma superfície, que revela outra superfície. Etimologicamente a palavra desenho é caracterizada como intenção de agir, desígnio, "propósito, projeto humano no sentido de proposta de espírito, um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real" (ARTIGAS, 1975 apud, DERDYK, 2010 p.34). Assim, ele parece ser o meio propício para uma primeira aproximação entre o corpo, a memória e o espaço. Outro texto que contribui para uma ampliação da compreensão acerca do que discorro aparece em Edith Derdyk (2012), que afirma ao explanar sobre a poética do ato criador, que a linha

> [...] com seus intermináveis portos de chegada e de partida, materializa uma pontuação indefinível: Linha intensamente infinda com ritmos e intensidades, tônicas e cadência, dissonâncias e concordâncias inimagináveis até o momento em que ela acentua um peso e tonifica uma paisagem. (2012, p. 12).

A elaboração conceitual que a artista desenvolve, contribui nesta escrita para além de uma discussão acerca do processo de criação artístico. Ao evocar a noção de paisagem, Derdyk me faz enxergar que a versão e tradução do espaço que proponho, é na verdade uma paisagem, uma concepção de um espaço, que tem como condição

a minha presença nele, tecendo uma série de relações entre os elementos que o constituem, experimentando diretamente com meu próprio corpo.

Assim, é com a linha que busco criar uma representação, um *continente* que tenta abarcar essa experiência de espaço, que aqui se apresenta num plano bidimensional, numa condensação e aglomeração de linhas na superfície de uma folha de papel. No fazer do desenho há um distanciamento do referente real, do terreno, afinal é algo que parte da minha experiência nesse espaço. Para não perder o elo com o lugar físico, busco trazer um índice, que situe geograficamente, por meio de informações como: latitude e longitude, apontando para sua localização real, articulando assim, duas instâncias: Uma poética, e dados exatos, que formam quase que um entre ou um terceiro lugar, a interpretação do espaço da localidade onde meu pai vive.

Um artista que trabalha com desenho e que faz uso de recurso semelhante é o brasileiro Marcelo Moscheta. O artista realiza deslocamentos, para as mais variadas paisagens do mundo, onde coleta diversos materiais, principalmente pedras, e os apresenta em ambientes institucionais articulando com desenhos, em expografias que se assemelham a exposições de geólogos. Junto desses materiais há sempre dados, como coordenadas, datas, nomes, que remetem ao lugar de onde esse material foi retirado.

O trabalho desse artista que ajuda no entendimento da atividade sobre a qual aqui discorro é *Le nouveau paysage du parallele 48*[3] de 2007. O trabalho surge de uma série de deslocamentos realizados no território da Bretanha, sobre o paralelo 48, no ano de 2007, onde o artista buscava vivenciar a paisagem. A partir disso Moscheta passa a colecionar cartões postais que contenham imagens de diversos pontos de vista dessa paisagem, e os articula, tendo como objetivo criar paisagens ficcionais. Segundo o artista, o trabalho se caracteriza enquanto “uma ficção sobre uma experiência de viagem, onde alinhando dois cartões de lugares diferentes, crio um terceiro lugar [...]” (MOSCHETA, 2015, on-line). O artista apresenta essas imagens juntamente com as coordenadas de um lugar que seria “o meio do caminho entre os lugares que são apresentados”. Segundo o artista em palestra[4]: “uso as coordenadas como uma ideia de validação, daquilo que está sendo proposto, o conhecimento subjetivo é muito amplo e aberto, e com um dado concreto, como uma coordenada, trago uma veracidade maior para a proposta” (MOSCHETA, 2015, on-line). O artista situa assim um lugar, que podemos considerar como o “entre”, que se localiza na fenda entre a ficção e o real.

[3] A nova paisagem do Paralelo 48.

[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H-zQgp1Avkg&ab_channel=RevistaClimaCom

Figura 4. Marcelo Moscheta, *Le nouveau paysage du parallele 48*, cartões postais e aquarela, 2007.
Fonte: https://www.marcelomoscheta.art.br/

Nesse sentido, minhas práticas e as de Moscheta remetem ao já citado, Robert Smithson, que pode ser considerado um "embreante" – aqui me refiro de maneira semelhante ao que Anne Cauquelin fala sobre Duchamp e Andy Warhol em *Arte Contemporânea: Uma introdução* (2005) e sobre o impacto desses artistas na atual configuração e operações que permeiam o sistema da arte contemporânea – desse tipo de procedimento, que surge de um deslocamento a uma determinada paisagem. A partir desses deslocamentos, cria imagens, mapas, coleta materiais diversos, como pedras e madeiras, aos quais são mesclados muitas vezes relatos que contém dados ficcionais, indícios de deslocamentos mentais. De acordo com a pesquisadora Tatiana da Costa Martins (2016), "No deslocamento, o artista faz reverberar a contiguidade entre paisagem e narrativa para colocar em circulação seus projetos" (2016, p.429) Ainda de acordo com essa autora, é por meio da ficção que Smithson vai "repensar a paisagem" [...] enfatizando desta maneira, "um agir estético viável apenas como operação diagramática (formulações de ideias, resignificação da matéria, redefinição de temporalidades, ubiquidade dos significantes)." (2016, p.420) Esse aspecto se revela também, de certa maneira, em seu texto "*sedimentações da mente"* onde o artista discorre por meio de metáforas entre máquinas e arquiteturas sobre o pensamento criativo dos artistas.

Essa dualidade, mente e matéria, na produção de Smithson, parece encontrar seu ápice nos seus *non-sites*, conceito expositivo por ele desenvolvido que visa a exibição, fragmentos de experiências tidas num *Site* (lugar do mundo), em instituições da arte. O artista engendrava pistas que direcionavam o espectador para um espaço físico na paisagem por meio de fotografias, e textos de alto teor ficcional. "[...] Robert Smithson trabalha a partir da intensidade das narrativas ficcionais. Sua concepção de paisagem aposta na recriação do site. A paisagem pertence à escrita e suas narrativas se revelam materialidade" (MARTINS, 2016 p.429). Por meio da articulação palavra e imagem Smithson criava narrativas paisagísticas, propiciava deslocamentos mentais.

Além disso, Smithson, tentou criar continentes utópicos, como é o caso de *Map of*

broken Glass (Atlantis)[5] de 1969, onde elaborou projetos para criar uma instalação que remete ao continente perdido de Atlantis. O artista partiu de um mapa encontrado no livro "A história de Atlantis" de Lewis Spence[6], que localiza o continente entre a América e a Africa e Europa. A ideia era materializar esse continente ficcional, e até mesmo redesenhar as configurações geográficas do mundo. O artista chegou a realizar uma série de projetos para a criação de um "Art Work" *Island of Broken Glass,* projeto que seria composto por várias toneladas de vidro quebrado e empilhadas em uma ilhota na Geórgia (EUA)[7]"(MATTHEWS; MADDOCK, 2014, on-line, grifo meu). O projeto de Smithson falha e o artista parte para criar uma instalação em menor escala, intitulada de*, Map of Broken Glas*.

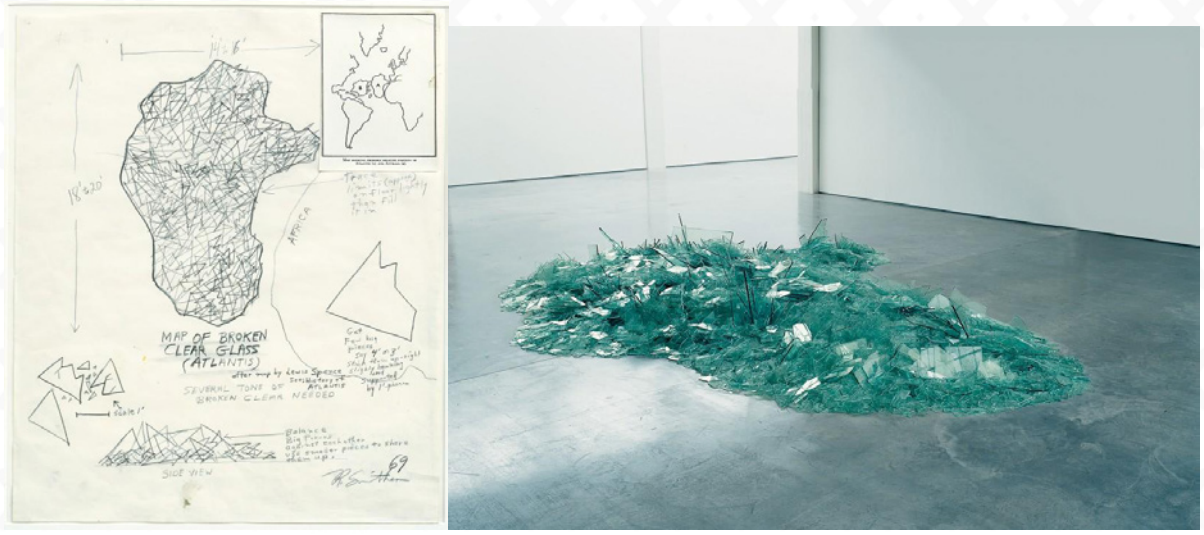


Fig 5 e 6. *Robert Smithson, Map of Broken Glass*.

Além do dado ficcional presente nesses artistas, Moscheta e Smithson, ambos atuam a partir de recortes, de partes da paisagem, tornando continentes e arquipélogos palpáveis, estabelecendo outras geografias.

De certa maneira, em meu trabalho há esse dado que pode ser considerado ficcional, o estabelecimento e representação de um lugar, que faz convergir a memória e o mundo, por meio do desenho. Não busco mimetizar um objeto ou a paisagem, mas recriar essa topografia a partir da minha experiência com ela, bem como, de questões presentes no próprio processo de desenhar, como o atrito entre a caneta e a folha, que cria pequenas dissonâncias entre o que foi planejado e o que se materializa no papel, o que dá origem a esse outro lugar, entre o real o ficcional.

O que me diferencia desses artistas nesse caso, é que estou discorrendo sobre um espaço que me é familiar, que busco não mapear um fractal dela, mas a experiência

[5] Mapa de vidro quebrado(Atlantis)

[6] James Lewis Thomas Chalmers Spence (25 de novembro de 1874 - 3 de março de 1955) foi um jornalista, poeta, autor, folclorista e estudioso do ocultismo escocês. O autor escreveu 5 livros sobre o continente perdido de Atlantis.

[7] Tradução Livre minha.

desse espaço em si, algo que carrego no meu corpo. Há ainda o contexto no qual esse espaço se encontra, ao sul do Rio Grande do Sul, e as relações humanas e geográficas que o constituem.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que apresento aqui é a superfície de um conjunto de processos que ainda se encontram em desenvolvimento. Ressalto, porém, que enxergo esse contingenciamento através de *Campos* como uma maneira de compartilhar por meio do trabalho de arte a experiência com o espaço que é aqui desenvolvida. A ideia de *campo* aqui apresentada também pode ser compreendida como uma forma de reter o que escapa, de organizar a entropia do pensamento e da prática artística.

É a partir de um lugar físico, dos objetos, da espacialidade da paisagem, da vida que encontro nela, do que vivi nela, bem como do meu conhecimento das linguagens artísticas que surgem meus procedimentos de artista. Ela é a tentativa de traduzir esse espaço que está em minha memória, em meu corpo, que forma meus processos criativos/artísticos, e cognitivos para com o espaço e o meio. Bem como se mostra como uma forma de dar a ver as singularidades que encontro e percebo nos campos do sul do Rio Grande do Sul e de conceber uma paisagem do lugar.

5. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: Desenvolvimento do gesto infantil. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010, p.187

_____. **Linha de Horizonte:** por uma poética do ato criativo. 2ª edição. / Edith Dedyck. Apresentação de Cecilia Almeida Salles. – São Paulo: Intermeios; 2012. P.106.

CARERI, Francesco; **Walkscapes:** O caminhar como prática estética/ Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. – I. ed. – São Paulo: Editora G. Gill, 2013. p.188

JOHN, Richard. **16 notas para uma definição do desenho**. In. MARTINS COSTA, Clóvis; JOHN, Richar (Orgs). Vetor. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

MAUS, Lilian. O desenho como área de cultivo**. Revista – Valise**, Porto Alegre, v. 3, n.5, Ano 3, Julho de 2013.

MARTINS, Tatiana da Costa; Paisagem e ficção nos deslocamentos de Robert Smithson. **Ouvirouver Uberlândia** v. 1 2 n. 2 p. 418-431 ago.| dez. 2016

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2004.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente. Earth Works. In. **Escritos de Artistas. Anos 60 / 70**. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

POÉTICAS DA JANELA: INTERVENÇÃO NOS TERRITÓRIOS DO COTIDIANO

POÉTICAS DE LA VENTANA: INTERVENCIÓN EN LOS TERRITORIOS COTIDIANOS

SABINA SEBASTI

PPGE - UFPel / sabina.sebasti@ufpel.edu.br

DENISE BUSSOLETTI

PPGE - UFPel / denisebussoletti@gmail.com

RESUMO: Nesta conjuntura pandêmica de confinamento social se sugere uma experiência poética que consista em uma caminhada surrealista pelos espaços do cotidiano. Resgatar a visão desértica, do vazio nas coisas, provocar uma percepção de estranhamento em relação ao entorno. O planeta hiper-habitado oferece poucos espaços de introspecção e solidão. A sociedade se tornou imprescindível, mas não precisamente para conectar ao sujeito com sua interioridade, com seus próprios sonhos. A série de trinta e uma fotografias, titulada Minha Janela, surge da necessidade de promover um encontro de olhares na visualidade virtual de uma paisagem, uma foto-caminhada pelos espaços do tempo; quando criar pode ser apenas observar e testemunhar as transformações com as quais o devir nos projeta e nos desloca.

PALAVRAS-CHAVE: Série fotográfica. Poéticas do cotidiano. Surrealismo.

***RESUMEN**:* En esta coyuntura pandémica de confinamiento social se sugiere una experiencia poética que consista en una caminada surrealista por los espacios cotidianos. Rescatar la visión desértica, del vacío en las cosas, provocar una percepción de extrañeza en relación al entorno. El planeta híper habitado ofrece pocos espacios de introspección y soledad. La sociedad se tornó imprescindible, pero no precisamente para conectar al sujeto con su interioridad, con sus propios sueños. La serie de treinta y una fotografías, titulada Mi Ventana, surge de la necesidad de promover un encuentro de miradas en la visualidad virtual de un paisaje, una foto-caminada por los espacios del tiempo; cuando crear puede ser apenas observar y testimoniar las transformaciones con las cuales el devenir nos proyecta y nos traslada.

PALABRAS CLAVE: Serie fotográfica. Poéticas cotidianas. Surrealismo.

INTRODUÇÃO: MEMÓRIAS ASSINTOMÁTICAS

Estou sentada frente ao rio e a chuva começa a molhar as páginas do meu caderno.

Continuo escrevendo enquanto a água persiste em deformar as letras. Novos desenhos se originam com cada gota que se mistura na tinta das palavras. As frases se diluem e a linguagem se revela frágil. Uma experiência radicalmente distinta à tipografia previsível e estável que agora aparece na tela do meu computador conforme aciono cada tecla, obediente, alinhada, enquadrada. Se pelo menos os programas de edição de textos pudessem simular efeitos como as manchas de tinta, as gotas de chuva, ou até a circunferência da caneca suja de café que às vezes se imprime no papel.... mas não... nada disso ainda foi criado para tingir com um pouco de humanidade estes suportes rígidos e despersonalizados. Devo continuar escrevendo frases em uma folha que nunca conseguirei amassar.

Durante estes tempos de isolamento social as coisas deixaram de ser um meio para alcançar outras. Um artigo não é mais uma forma de divulgar conhecimento e a linguagem escrita não é mais uma forma de expressar ideias. O papel virou papel e a letra virou letra. As coisas são o que são. A solidão me obriga a prestar atenção aos detalhes, olhar para as mais insignificantes particularidades dos fatos e artefatos. Antes pintava um quadro e imaginava ele pendurado em um amplo salão de exposições, hoje só penso em preencher as paredes de meu lar esvaziado de vozes e afetos. A rotina virou um espaço de significados e os ambientes que habito um acervo de memórias assintomáticas. Todas as vivências que marcaram minha existência antes da pandemia agora são recordações que se sedimentam calmas em cada objeto ao meu redor, como cristais dentro de uma rocha.

Paciência, leitores... estes tempos também são lentos. Já chegarei a descrever o projeto artístico que motiva estas páginas. Mas, devo advertir que as citações cairão inadvertidas como suaves poemas, sem a pretensão de provar nem demonstrar nada. “Nenhum artista deseja provar nada. Até as coisas que são verdade podem ser provadas” (WILDE, 2004, p. 5, tradução nossa)[1]. Escrever sobre arte é realizar uma intervenção poética na paisagem do pensamento. Costurar raciocínios com certezas precárias achadas na trilha das observações, que sugerem mais do que afirmam, que sejam úteis para interpretar futuros incertos, que esbocem caminhos inexplorados, de outra forma não teria sentido a escrita. Depois de tudo, “até agora, nada do que tem dado cores à existência tem ainda sua história” (NIETZSCHE, 1887, p. 34, tradução nossa)[2].

Qual será a cor da existência nestes dias? Nos quais vago pelas habitações da casa como um errante *flâneur* na morna melancolia da rotina. André Breton irrompe nas minhas leituras sugerindo que empreenda uma deambulação surrealista pelos previsíveis espaços do cotidiano, uma pesquisa psicológica pelo inconsciente deste estado de confinamento. Parece estar me dizendo que não faça nada, que deixe as coisas pensarem por mim. A inação surge como uma das mais difíceis e cativantes ações poéticas. Meu lar poderia se transfigurar em um *ready-made* arquitetônico, um recanto dessas intervenções artísticas projetadas pelo movimento Dadá, como a excursão, em 1921, a Saint Julien le Pauvre, uma igreja abandonada de um bairro de Paris. Entorno no qual realizaram um ato poético que consistia em perambular por aqueles espaços urbanos sem intervir o território. A equipe liderada por Breton se limitou a ler alguns textos escolhidos aleatoriamente de um dicionário Larousse, a

[1] „No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.”

[2] „Bisher hat alles Das, was dem Dasein Farbe gegeben hat, noch keine Geschichte.”

entregar insólitos presentes aos transeuntes e a tentar conduzir algumas pessoas à rua, isso foi tudo. As fotografias que se conservam daquele episódio viraram singelas testemunhas do que realmente estavam fazendo: nada.

> *El recorrido surrealista se sitúa fuera del tiempo, atraviesa la instancia del mundo y toma las formas arquetípicas del errabundeo en los territorios empáticos del universo primitivo. El espacio aparece como un sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. (…) Este territorio empático penetra en la mente hasta sus estratos más profundos (…). La deambulación consiste en alcanzar mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un* médium *a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio* (CARERI, 2009, p. 82-84).

O mundo pragmático que habito tem me acostumado a pensar nas coisas entanto úteis para alguma finalidade. Paredes, tetos, portas, janelas, móveis e todos os artefatos que diariamente manipulo cumprem com uma função específica, proporcionam conforto, asseguram a subsistência de meu corpo vulnerável, inadaptado, temeroso. Habituei-me a enxergar esse universo de objetos como coisas fora de mim, mas não é assim, elas são minha interioridade, da qual não consigo sair, e não por causa do confinamento. Conformam o que se convém em denominar cultura ou civilização e que eu prefiro chamar de formas de suportar o vazio da existência. Um mundo de objetos materiais que se constelam no redor dos corpos humanos vestindo e travestindo a nua invisibilidade do ser. Um esforço desesperado por ignorar a fragilidade da vida que escorre, por solidificar o tempo que escapa e, sobretudo, por colocar a linha abissal que separa o consciente do inconsciente fora do pensamento. Neste sentido, as práticas surrealistas se justificavam (e se justificam) como tentativas de recompor a integralidade do sujeito, trazendo aquilo que foi relegado ao subconsciente à superfície do consciente, fundindo o real com o onírico. Significavam esforços por abraçar uma compreensão abrangente das sensações e das percepções até atingir o que denominavam uma realidade absoluta, uma *suprarrealidade*. Uma prática artística enraizada na estrutura da mente humana, obstinada em recompor o psiquismo fracionado do sujeito. De que outra forma se aproximar a este objetivo se não for desandando o caminho andado? Se não for desconstruindo o olhar edificado sobre as coisas, que obstrui o horizonte inapreensível da paisagem alinhada entre o ser e o tempo. O que os surrealistas propunham como ação transformadora era uma caminhada que fosse uma anti-caminhada. Um percurso sem rumo que não levasse a outra meta que não fosse provocar um estranhamento da atenção, dos sentidos e significados que se projetam como condutas condicionadas sobre as coisas, um deslocamento pela periferia da razão. Árdua tarefa, pois “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer treinamento” (BENJAMIN, 1991, p. 237, tradução nossa)[3].

> *El hombre, cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria. (…) El hombre se forja así la ilusión de continuar con algo que tiene valor. Queda el sueño limitado a un paréntesis, como la noche. (…) Sólo la memoria se arroga el derecho de efectuar cortes, de prescindir de las transiciones, ofreciéndonos* más *bien una serie de*

[3] „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“

sueños que el sueño (BRETON, 2001, p. 28).

Para Breton os sonhos eram mais do que apenas uma instância de descanso do corpo ou um parêntese na existência. Pelo contrário, argumentava que seguramente os propósitos pragmáticos, concretos, explícitos, que inundam as atarefadas jornadas da vida consciente, não eram mais do que ilusões quiméricas. No primeiro manifesto do surrealismo, ele contava como o poeta Saint Pol Roux levava a sério seus sonhos quando, dia após dia, momento antes de ir a dormir, colocava na porta da sua residência um cartaz que dizia: o poeta trabalha.

O endeusamento da razão é uma marcante caraterística da civilização atual, que tem estigmatizado como desvarios ou delírios tudo aquilo que se afasta da lógica imposta pelos costumes de uma sociedade obcecada com a ideia do utilitário, afetada com a neurose da produção e do progresso. “Nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica. É com a sua ajuda que acreditamos ter *conquistado a natureza*” (JUNG, 1980, p. 101). Neste panorama o não fazer se impõe como uma proposta revolucionária. Pois nesta conjuntura pandêmica de *lock downs* e confinamento social, a proliferação de eventos em plataformas virtuais, as exortações a superar o isolamento por meio da tecnologia das comunicações e as discussões em torno ao conceito do *novo normal* só deixam em clara evidência o desacostumado que está o ser humano à inação. Mais ainda considerando que esta propagação de atividades mediáticas se desenvolve com igual força no campo das artes visuais. Não deixo de pensar como isto contrasta com a figura do artista que durante décadas, até talvez aproximadamente um século atrás, consolidava seu emblemático lugar na sociedade. Pesquisadores, artistas ou poetas se consubstanciavam em personagens isolados da barulhenta vida social, confinados voluntariamente nos seus ateliês, bibliotecas ou recantos, concentrados na sua poética, ícones de um arquétipo romântico. Poder-se-ia dizer que os tempos mudaram, concordo, de fato esse é precisamente o ponto: a arte contemporânea “é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo” (CAUQUELIN, 2005, p. 27). O artista já não é mais um ser isolado do mundo, “porque é preciso que a mercadoria circule, que ela escoe” (CAUQUELIN, 2005, p. 29). Hoje uma pandemia assola o planeta, circunstância inesperada para os leigos em história humana, e me questiono se não será este o momento propício para que os artistas experimentem se desvincular das redes de produção e consumo, pelo menos temporariamente. “A minha fórmula para a grandeza do homem é *amor fati*: nada pretender ter de diferente” (NIETZSCHE, 2008, p. 42). Adentrar-se na realidade do confinamento, de forma que as coisas comecem a cair por seu próprio peso, abraçando a solidão sem pressa, com a carga íntegra dos sonhos ou pesadelos que nela se incubam.

DISCUSSÃO: POÉTICAS DA JANELA

Uma imagem em preto e branco se aproxima a um texto escrito. Desprovida de cores, a fotografia capturada em gradações de cinza (Figura 1) não revela uma paisagem, mas evoca seu conceito. Transmite, ao observá-la, uma sensação irrecusável de lentidão que Roland Barthes descreveria como “esmagamento do tempo” (1984, p. 142). Na contemplação do céu sem azul, das árvores sem verde, o olho vê menos e conjetura mais. As colorações brilhantes não gritam o percurso do sol, os matizes do espectro

calam suas vozes estridentes e, nesse quase silêncio visual, as formas, escravas submissas da luz, aparecem no roteiro da paisagem dialogando com calma.

Figura 1. *Minha Janela*, fotografia, maio de 2020. Fonte: Enrique Abal Oliú.

Será necessário descrever com frases aquilo que captam os sentidos? Acredito que existe um raciocínio sensível que não precisa da intermediação das palavras. A percepção é um pensamento sustentado nos dados do corpo. As descrições textuais se tornam reiterativas e supérfluas. “A linguagem é uma potência de erro, já que corta o tecido contínuo que nos liga vitalmente às coisas e ao passado, instalando-se entre ele e nós como um anteparo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 125). Ainda assim, continuarei falando da imagem, embora seja simplesmente para interromper seu olhar que me observa, para quebrar o silêncio perturbador de sua presença muda. *“Es el silencio humano, el suspenso del discurso, instaurador de angustia (…) y porque en esa suspensión nos deja solos y como abiertos frente a ella”*, frente a la obra de arte (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 81). Como dizia no início deste capítulo, quando comecei a falar sobre a fotografia, uma imagem em preto e branco se assemelha a um texto escrito, descreve a experiência de estar no mundo sem pretender imitá-la, apela à vivência sensível sem deslumbrantes ilusões óticas. Apenas uma metafórica nuvem cinza na qual as ideias se projetam, que incita a falar das cores precisamente porque elas estão ausentes. Assim como um ninho vazio remete a um pássaro, a imagem constitui um rastro, uma pegada que, como uma fenda no percebido, se estrutura de acordo àquilo que nela falta. “*Lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro – la naturaleza, los cuerpos –, no debería verse sino como lo que lleva la huella de una semejanza perdida”* (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 18). A cor estabelece uma relação de familiaridade com as coisas, o azul do céu remete ao azul do mar, embora o mar não esteja presente. Os objetos azuis se aproximam, se comparam e se distinguem entre si desde essa *azulidão* metafísica, desde essa essência intangível da cor como possibilidade latente do visível. A cor constitui “uma espécie de nó na trama do simultâneo e sucessivo”.

"Claudel diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho" (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 131).

O artista Claude Monet, no ano de 1890, realizou uma série de trinta e uma pinturas que tiveram como tema a fachada da Catedral de Notre-Dame de Rouen. Ele pretendeu captar as variações de luminosidade e de cor produzidas em diferentes condições atmosféricas e horas do dia. Foi o caminho que o pintor transitou para provocar que o sustento pictórico da forma desaparecesse e, no seu lugar, se revelasse uma questão tão sutil e inquietante como o transcorrer do tempo. Construiu um olhar quase cinematográfico que se constela a partir da contemplação sucessiva dos quadros que integram a série. Depois de meditar visualmente, durante dias, na foto da janela (Figura 1), decidi retomar a trilha de Monet, sem pretensões de ser surpreendentemente original, pois estes não são tempos para coisas excêntricas ou extravagantes, são tempos de rotina, de poéticas que brotam nos modestos espaços do cotidiano. Então, me comuniquei com o autor da fotografia, Enrique Abal Oliú, e lhe sugeri que fotografasse a mesma paisagem, que, de fato, era o panorama visual que ele apreciava a toda hora desde sua janela. Porém, desta vez, efetuando as capturas em diferentes momentos, registrando diversas situações climáticas e lumínicas, até conseguir trinta fotografias coloridas, que somando à primeira em preto e branco completariam uma série de trinta e uma imagens, ao igual que Monet. Um número que bem poderia significar um mês do ano, uma cifra que simboliza um ciclo. Porque estes também são tempos esféricos de tênues repetições. Enrique é um artista que se encontra, como tantos outros, vivendo socialmente isolado nesta conjuntura pandêmica. Quando lhe perguntei como estava encaminhando seus processos criativos, me respondeu com espontaneidade: "tenho saído de casa só o imprescindível, passo a maior parte do tempo no meu *loft*, onde tenho também meu atelier digital, computador e acessórios, dou aulas em plataformas virtuais e continuo apreendendo pela internet... fiz um horto no meu jardim e apreendi a cozinhar novos pratos". Quando lhe interroguei respeito aos seus projetos artísticos no futuro e como teria afetado sua produção artística esta etapa de confinamento social, continuou falando com simplicidade: "Tentar continuar sendo sensível, ensinando e apoiando projetos artísticos, apreendendo a ver e a me comunicar com imagens, sejam fixas ou em movimento. Acho ter uma mente audiovisual, gostaria de continuar fazendo curtas-metragens e talvez algum longa-metragem. Em geral, os artistas envelhecemos melhor que o resto da população, não podemos deixar de criar embora estejamos confinados. Acho que sempre mudamos, porém não propositalmente, muda o estilo, a técnica, o olhar, às vezes com lentidão e às vezes subitamente". Durante as estações de outono e inverno de 2020, Enrique foi levando a cabo as fotografias que integram a série, realizando as capturas, selecionando e editando cada imagem, com esse olhar paciente, calmo, sem arrebates, que singulariza sua poética resiliente. Ele, periodicamente costumava organizar *photowalks*, reunindo grupos de aficionados, artistas e entusiastas, em caminhadas que se adentravam por entornos naturais, bosques ou praias, na procura daquilo que Henri Cartier-Bresson chamava de ritmo orgânico das formas. *"Trabajamos en el movimiento, una especie de presentimiento de la vida, y la fotografía tiene que atrapar en el movimiento el equilibrio expresivo"* (2009, p. 24).

A série Minha Janela (Figuras 2, 3 e 4) surgiu da necessidade de promover um encontro de olhares na visualidade virtual de uma paisagem, uma foto-caminhada pelos espaços do tempo. Neste período de corpos quietos, estáticos, resguardados na arquitetura

do lar, retratar o percurso do sol e as instáveis transformações atmosféricas desde um ponto fixo de observação, significou constatar que a imobilidade é uma ilusão A obra poética revela um fenômeno simples, uma certeza banal: a terra se move, e criar pode ser apenas observar e testemunhar as transformações com as quais o devir nos projeta e nos desloca.

> O turvo, através da quietude, torna-se gradualmente límpido. O quieto, através do movimento, torna-se gradualmente criativo. Aquele que resguarda este caminho não tem desejo de se enaltecer. E justamente por não se enaltecer, mesmo envelhecido, pode voltar a criar. (LAO TSÉ, 2008, p. 20)

Figura 2. Seleção da série *Minha Janela*, fotografias, junho de 2020. Fonte: Enrique Abal Oliú.

Figura 3. Seleção da série *Minha Janela*, fotografias, junho de 2020. Fonte: Enrique Abal Oliú.

Figura 4. Seleção da série *Minha Janela*, fotografias, junho de 2020. Fonte: Enrique Abal Oliú.

CONSIDERAÇÕES: A VISÃO DESÉRTICA

> Tudo é gestado e logo nasce. Deixar cada sensação e cada semente de sentimento germinar dentro de si, completamente inalcançável do próprio entendimento, no indizível, no inconsciente, e com profunda humildade e paciência esperar a hora de uma nova clareza: isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação (RILKE, 1929, p. 19, tradução nossa)[4].

Talvez estes sejam tempos para pensar no tempo, solidão para pensar na solidão, como mais um trajeto na caminhada poética, que dessa vez atravessa uma paisagem desolada, árida, desértica. O planeta hiper-habitado oferece poucos espaços de introspecção e solidão, a frenética e apressada vida contemporânea insiste em interações e intercâmbios constantes entre indivíduos. A sociedade se tornou imprescindível, mas não precisamente para conectar ao sujeito com sua interioridade, com seus próprios sonhos. A cultura contemporânea promove o conceito de diversidade, mas existem poucas instâncias para cultivar um psiquismo diverso, pois não parece que seja na interação contínua que ele se gesta. Porquanto, nessa interação constante e frequente cada vez mais os seres humanos se semelham uns com os outros. Tenta-se resgatar a diversidade porque ela está prestes a desaparecer, "o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos" (NIETSCHE, 1886, p. 93, tradução nossa)[5].

"O que é necessário é apenas isto: solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo e durante horas não encontrar ninguém – se deve poder alcançar isto" (RILKE, 1929, p. 31, tradução nossa)[6]. Será tempo de aproveitar a solidão para preservar minhas diferenças, embora sejam sutis, embora estejam hoje germinando na aridez da solitude, no indizível, como sugere Rainer Maria Rilke, embora sejam diferenças frágeis, latentes, desapercebidas, porque "o deserto não tem audiências" (DA ROLT, 2020, p. 49) e, parafraseando a Guy Debord, tampouco tem espetáculos.

> Nos desertos simbólicos a que faço referência projetam-se riquíssimas paisagens interiores, erguem-se reboantes clamores espirituais, testam-se os limites da vida psicológica, abrem-se desconhecidos portais para a criação estética (DA ROLT, 2020, p. 30).

O que Bretón propunha nas caminhadas surrealistas era resgatar a visão desértica, recuperar o vazio das coisas nas coisas, olhar, mas ao mesmo tempo não olhar. Provocar uma percepção de estranhamento em relação ao entorno, um estado de amnésia consciente, através do deslocamento do corpo à deriva.

Hoje, as imediações do cotidiano configuram uma paisagem psíquica fragmentada em recordações que tentam me subtrair do presente. A vida se escorrega pelas minhas mãos embora pretenda solidificar a experiência. Ainda rejeito a ideia de não conseguir atingir uma certa transcendência. Porém, nestes últimos dias, tenho acordado pela manhã com as imagens do mesmo sonho que se repete: eu carrego um celular na mão e tento mostrar para alguém as fotos de minhas pinturas, que sempre costumo conservar em arquivos digitais armazenados em pastas de fácil acesso. Mas no meu sonho não consigo achá-las, deslizo meus dedos pela tela do dispositivo com insistência e desespero, para cima e para abaixo, uma e outra vez, e as imagens das minhas obras não aparecem... os arquivos sumiram. Talvez meu subconsciente

---

[4] „Alles ist austragen und dann gebären. Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen."

[5] „die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen."

[6] „Was not tut, ist doch nur dieses: Einsamkeit, große innere Einsamkeit. In sich Gehen und stundenlang niemandem begegnen – das muß man erreichen können."

tenta me explicar uma questão simples: aquilo que foi terminado já não existe. A arte é arte enquanto caminhada. Uma obra é arte enquanto provoca e incita, em mim ou em outros, a continuar o processo poético que uma vez iniciou. Uma lembrança é recordação somente enquanto se recorda. Um escritor é poeta enquanto escreve poemas, assim como um fotógrafo é fotógrafo enquanto fotografa. Não decidimos o que fazer, escolhemos o que ser. A vida é vida... Voltando ao começo destas páginas, as coisas são o que são.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 235 - 304.

BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Fotografiar del natural.** Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

DA ROLT, Clóvis. Dos aprendizados no deserto: a experiência mística e as travessias na interioridade. In: HADDAD BAPTISTA, Ana Maria (Org.). **Educação e Linguagens**: da multiplicidade dos conceitos. São Paulo: BT Acadêmica, 2020, EBook, p. 25 - 83.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 19 - 103.

LAO TZÉ. **Tao te ching**. São Paulo: Herdeiras e sucessoras de Wu Jyh Cherng, 2008. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nn1e0s5>. Acesso em: 14 Set 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die fröhliche Wissenschaft**: “La gaya scienza”. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1887.

_____. **Ecce Homo**: Como se chega a ser o que se é. Covilhã: LusoSofia, 2008.

_____. **Menschliches, Allzumenschliches**: Ein Buch für freie Geister. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1886. Disponível em: <https://nochrisis.files.wordpress.com/2017/11/menschliches-allzumenschliches-part-1.pdf>. Acesso em: 8 Set 2020.

RILKE, Rainer Maria. **Briefe an einen jungen Dichter**. Leipzig: Insel Verlag, 1929.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Lisle, Illinois: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000174.pdf>. Acesso em: 31 Ago 2020.

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

KOMBUCHÁ E O AMBIENTE:
EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS NA COSMOPOLÍTICA

KOMBUCHÁ AND THE ENVIRONMENT:
PERFORMATIVE EXPERIENCES IN COSMOPOLITICS

SOFIA GENTIL MUSSOLIN

UFF / sofiagmussolin@gmail.com

RESUMO: A pesquisa tem viés teórico-prático, em que o processo artístico junto ao estudo da cosmopolítica tem a arte como um território de experimentações, ao estudar interações do microcosmo baseada no cultivo de uma colônia de microorganismos, e espelhado para processos entre fotografia, vídeo e performances no macrocosmo. O desenvolvimento desse projeto reflete e atua para além da ficção humana, inspirada nos modos de vida dos povos originários da América Latina e da emergência em evidenciar a ancestralidade de todo esse território, dialogando com o meio entre corpos e ambientes. A investigação coloca não só o sujeito, mas a própria natureza como agente transmutador de status dicotômicos, e a partir das articulações entre os seres, estabelece realidades objetivas a partir da criação de ações intersubjetivas. Assim, evocam como força de análise e participação as entidades sencientes com o fazer artístico e experienciar a imaginação como realidade coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Kombuchá. Corpos. Ambiente. Arte. Deriva.

ABSTRACT: This research paper discusses theoretical and practical research, in which artistic process, along with the study of cosmopolitics, has art as a territory for experimentation, endeavored in studying interactions of the microcosm based on the cultivation of a colony of microorganisms, and with processes being developed involving photography, video and performance in the macrocosm. The development of this project reflects and acts beyond human fiction, inspired by the ways of life of native people from Latin America and by the emergence of ways to reveal this territory's ancestry, by dialoguing with the surroundings, the body and environment. The investigation places the subject and nature as transmuting agents of dichotomous status, and by articulating between beings, it establishes objective realities and creates intersubjective actions. Thus, sentient entities are evoked as a force for analysis and participation in artistic practice and to experience the imagination as a collective reality.

KEYWORDS: Kombuchá. Bodies. Environment. Art. Drift.

INTRODUÇÃO

Através da pesquisa “Desmantos: experiências entre corpos e espaços” na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ressaltou-se o contato com corpos e territórios que se expressam em conjunto, mas foram condicionados a acreditar que são desvinculados e independentes, através do programa de evolução aplicado à nossa sociedade atual que é baseada no estigma da rentabilidade do ser-humano através dos indivíduos como elos de si próprios, e desvinculados do ambiente e de sua própria comunidade. A pesquisa desenvolvida foi uma busca por olhar e escutar o microcosmo para revelar a potência que ainda (r)existe em todos tipos de corpos (seres sencientes), observando-os agora como corpos expandidos, em extensão de seus territórios e seu hábitos.

Nos processos artísticos, experienciei meu corpo vestido em manto sintético, colocado para sofrer interferências e interferir em paisagens vastas como forma de representação do ser que é inserido em uma tessitura alheia a ele. Pela prática da carona, um atravessar do meu corpo por milhares de quilômetros em cartografias da América Latina, em contato com modos de vida, conversas, e trilhas processados em conjunto com a série fotográfica *Mundo-Solidão* (Figura 1), mostrou-se a potência de estabelecer vínculos e fazer parte do manto sintético pela experiência performática, e ao transformar seu significado para além do objeto, tornou-se a fonte da investigação. Passei a cultivar uma colônia de microorganismos conhecidos como kombuchá (Figura 2), na tentativa de participar fisicamente da construção do objeto performático e realizar a continuidade da série fotográfica nas travessias. Acompanhei seu crescimento em microescala e uma relação sensorial e olfativa de tensionamento ocorreu, mas que ao participar das derivas, o tecido orgânico reconfigurou também a forma como performava antes. Esse tecido era muito mais “frágil”, e eu tinha muito mais cuidado na troca que articulava para não despedaçá-lo. O que isso quer dizer? O cultivo gera cuidado. Ao interagir em atividade com seres sencientes, reconstrói-se a forma de interação que era empregada anteriormente, e percebe-se a emergência em atuar de outra maneira no mundo. Houve a articulação entre campos de conhecimento em escalas diferentes, e da análise entre as atividades surgiu a cosmopolítica como conceito aplicado para a compreensão dessa necessidade.

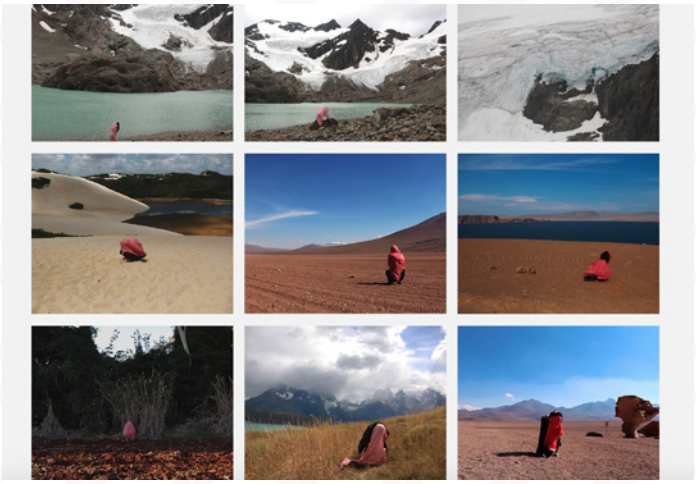


Figura 1: *Mundo-Solidão*, Fotografia de Performance, 2017-19. (Fotografia da autora).

Figura 2: Cultivos de Kombuchá, Fotografia, 2018-19. (Fotografia da autora).

Segundo o artigo "Uma outra cosmopolítica é possível?" do pesquisador e antropólogo Mario Blaser, em que questiona sobre a possibilidade de transformação da cosmopolítica - que entende-se como o pensamento da política para a abrangência de seres-vivos, e não apenas a humanidade - o autor diz ser necessário operacioná-la a partir das diferenças, através da "tradução como equivocação controlada" de Viveiros de Castro (2004). O que se mantém como significado, quando existem dois termos diferentes, é a própria diferença, e não sua equivalência ou o solo comum. Busca-se fazer possível um conjunto de ações que se dirijam, simultaneamente, a diferentes coisas e assim promover e fazer cumprir o protocolo adequado para que ambos sobrevivam. Não utilizar um termo que já é pré-existente, mas criar novos métodos que enlaçam as diferentes realidades sem anulá-las. Para criar uma relação entre as duas experiências anteriores, entre um manto orgânico e um manto sintético, eu me comprometi a criar novos métodos para cada corpo sem anular suas propriedades, não apenas achar uma atividade em comum. Assim também com a revolução da subjetividade de Guattari, que em *As três ecologias*, insere a ideia da prática ecosófica como um indicador de reordenamento da "práxis humana em seus variados domínios" (GUATARRI, 1990) que gera, não uma hegemonia de poder, mas uma rede de escalas diferentes e uma prática efetiva de experimentação do micro ao macro-cosmos.

A importância da transformação - que parte pelo questionamento das convenções institucionalizadas - em ressignificar o que nos é micro, o que é macro, e como podemos atuar a partir desse ponto. A necessidade do autocuidado e da micro-ação mostra-se necessária para gerar a revolução espiritual e filosófica, e a prática artística é ferramenta que possibilita essa mudança na subjetividade como caminho a ser explorado - e atualmente como arma fundamental contra o controle externo que nos é impelido. Costurado um processo artístico e experienciado também a cosmopolítica, a pesquisa teórico-prática constitui experiências artísticas a fim de propiciar a criação de obras que se conectem a uma vivência da arte como entidade intersubjetiva, na qual seus agentes múltiplos criem novas formas de convivência a partir da realidade local.

DISCUSSÃO

Questionar e traçar os caminhos físicos, mentais e sensoriais de fronteiras, seguir os rastros ancestrais junto a movimentação histórica da atualidade, e mostrar a rede que é acordada como realidade objetiva, mas que já foi a ficção anterior - como contado por Harari no livro *Homo Deus*: “Toda cooperação humana em grande escala baseia-se em última análise na nossa crença em ordens imaginadas” (HARARI, 2017). Ser a revolução provocada pelas entidades intersubjetivas, ou seja, a entidade que transforma a realidade subjetiva em realidade objetiva ao mostrar os corpos em transformação e em cooperação. A intersubjetividade reescreve territórios, clima, política, cultura, mas agora em uma velocidade nunca antes vista, e Harari discorre sobre a necessidade de deciframos as ficções que dão significado ao mundo como forma de entendermos nosso futuro. E, para vivê-lo, o meio artístico é a ponte para compor o mundo em sua multiplicidade e multiespécie. As experiências, que possibilitam a aliança de diferentes fazeres artísticos e biológicos, em que a própria performance cartográfica, ou expor o cultivo da colônia de microorganismos em climas, culturas e paisagens diversas da América Latina, traçam visualmente essas características sociais e ambientais e evidenciam os seres sencientes, nos mostram como podemos aprender com eles.

Se vivemos em rede, e essa é a grande característica da burocracia humana, na qual “cada pessoa é apenas um pequeno passo num imenso algoritmo, e é o algoritmo como um todo que toma decisões importantes” (HARARI, 2017), nos cabe questionar o nascimento desses algoritmos que falam através de nós. A escrita como seu mais forte aliado para continuidade desse sistema e facilitadora da eclosão de entidades ficcionais, capazes de organizar e re-configurar milhões de seres vivos, carrega também, na atualidade globalizada e digital, a capacidade de alteração da realidade em detrimento da permanência de uma burocracia injusta e colossal. Não seria vez de formular algoritmos a favor da multiespécie? Fabulemos algoritmos pela voz dos microorganismos. O século XXI se mostra através da perspectiva do Antropoceno, em que se atingiu o limite das intervenções humanas na Terra. Atravessamos uma pandemia causada pelo vírus COVID-19, capaz de converter e paralisar a máquina do capitalismo, por mais que as políticas públicas, principalmente do Brasil, não queiram. A força do invisível, da entidade intersubjetiva se faz presente, força o mental e o físico humanos a buscar novas formas de viver para tornar a cosmopolítica realidade. Como fazê-lo? A pesquisa performativa se debruça sobre a kombuchá como voz da natureza para gerar ações locais dos limites que estamos percorrendo, e enxerga nas práticas exercitadas durante milênios pelos povos originários latino-americanos e pelas comunidades invisibilizadas pela sociedade, uma força a ser exaltada diante da catástrofe branca do apagamento histórico, político e territorial.

Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A queda do Céu*, e Carlos Perez Shuma e Jeremy Narby em *A serpente cósmica*, integram saberes indígenas com saberes científicos e semeiam a possibilidade de alterar uma lógica de modelo quando transmutadas para nossos meios. Revisionar a nossa humanidade - como Ailton Krenak diz, voltarmos a nos olhar como naturais e interagir com forças tão naturais quanto. Estar junto do cosmos em aliança tecnológica, utilizada a fotografia, vídeo e suas plataformas com a potência de transmissão desse conhecimento ignorado pelo sistema, e expandir para ir muito além das imagens do papel - como os Yanomami reconhecem nossa escrita, e como a fagocitose feita nas performances da kombuchá retratadas na Figura 3. É uma maneira de evidenciar e aprendermos com os pensamentos ancestrais para ampliar e

atravessar fronteiras mentais e físicas, e em hipótese, transformar alguns corpos. Além de como nos atinge essas experiências e métodos, é a forma como direcionamos essa vivência para apreensão do outro e para o processo dessa equação.

Figura 3: Restos da performance em instalação na Galeria do Centro Cultural Light, 2018 e Biblioteca do Parque Lage, 2019. (Fotografia da autora).

No estudo da microbiologia, a cultura de seres microscópicos é constituída a fim de criar um meio propício de nutrição, crescimento e multiplicação para investigar características específicas de um microorganismo. É através do meio de cultura que o organismo se expande, uma reprodução fictícia do habitat desse microrganismo que o faz capaz de reproduzir. Transferir essa concepção para o campo cultural humano implica nas mesmas hipóteses, mas que historicamente sofreram processos de separação. Viveiros de Castro reúne em *Os pronomes cosmológicos e o perspectivo ameríndio* a correlação dos predicados associados aos termos “Natureza” e “Cultura”, em que, historicamente dissociados, assistimos a perda do que ele nomeia multinaturalismo, que designaria um dos traços contrastantes do pensar ameríndio com as cosmologias multiculturalistas modernas.

> Recombinar, portanto, mas para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais - elas não designam províncias ontológicas, mas apontam para contextos relacionais, perspectivas móveis, em suma, pontos de vista. (VIVEIROS, 1996, p. 116)

Entende-se que a forma como moldamos nossa visão não é a mesma pela qual somos vistos, ou seja, a ressignificação daquilo que se tem como perceptos da realidade ocidentalizada que somos. O céu caindo de que Kopenawa nos fala é vislumbrado pelo artista que, assim como o xamã, é dedicado a comunicar e administrar essa interdisciplinaridade de cosmologias, “para tornar sensíveis os conceitos e ou tornar inteligíveis as intuições” (VIVEIROS, 1996). Portanto, a tentativa do que faço nessa experiência junto a kombuchá, é, tanto ouvir e tecer, quanto voltar aos ensinamentos microbiológicos. Fazer a tecidura de bioculturas diversas e, na performance, o mapeamento dessas vidas experienciando o real em par com o irreal, para mostrá-los e compartilhá-los a fim de que sejam notados. Compor-com os terranos, bactérias e fungos em um restauro da arte para além da sociedade do consumo, recombinando-os, para que depois sejam diferenciados em convivência.

As bactérias, mesmo as mais resilientes, precisam de um pouco de umidade em seu entorno, sobrevivem em uma estiagem, uma seca completa, porém em estado de dormência, no qual todos os seus processos estão suspensos até que a água as desperte. Se as condições climáticas alteram a capacidade reprodutiva e qualitativa desse ser, como não alteraria a nossa simples existência frente a essa comparação de datas? Nos importarmos com o agora é questão de sobrevivência existencial para um futuro palpável. No Ushuaia, representadas nas Figuras 4 e 5, diante de tantas adversidades e mudanças constantes de temperatura pelas travessias, a pele da Kombuchá se desfez. Mas essa colônia de microorganismos tem a propriedade, como outros tipos de vidas fermentativas, de serem congeladas e depois voltarem à ação. Seria uma saída mais fácil nos voltarmos à essa ficção científica, aplicada aos humanos, do que nos acionarmos para recuperar o ambiente que degradamos?

Figura 4: Performance da Kombuchá no Ushuaia, Argentina 20199. (Fotografia da autora).

Figura 5: Performance *Mundo-Solidão* no Ushuaia, Argentina 2019 (Fotografia da autora).

O processo de fermentação da colônia gera um forte odor de vinagre quando o chá não é renovado, quando a própria colônia cria seu território em febre, e ocupa todo o espaço. Mostra-se pelo cheiro sua ação de degradação, da aproximação da morte, assim como a terra e seus gêiseres de enxofre. É como um alarme sensorial de que a colônia estava prestes a morrer se o meio de cultura em que vive não fosse readequado, com chá e açúcar novos. Passível de uma associação de fungos e bactérias como colonizadores em um terreno de troca, entre paz e guerra, como todo processo de fermentação que necessita transformar a matéria para gerar outras matérias. Também não somos fermentadores capazes de transformar matérias? Não exalamos odores de putrefação em nossos corpos (individuais) e em nossos territórios (comunitários)? Essa mesma colônia, que produz um chá probiótico, também está em nós, no fundo dos nossos corpos. Literalmente, temos bactérias e fungos na nossa constituição de corpo - um procedimento da melhoria aliado ao processo da consciência da mortalidade. Da história que me contou a kombuchá, poderia interpretar o direto oposto do seu nome “bebida da imortalidade”, caso não vislumbrasse o paradoxo existente. As duas grandes questões existenciais humanas são em verdade uma só, e não é das mais importantes: de onde viemos e para onde vamos, são questionamentos estratégicos para deixarmos de notar o meio que está entre essas duas pontas. A vida da kombuchá é delicada, requer cuidados de uso e de atenção, como qualquer outra vida, assim como é resistente, persiste por um bom tempo se transmutando em seu próprio corpo para se manter o máximo de tempo viva, mas depende das condições que são impostas a ela. Sem água, ela seca; sem açúcar e cafeína, ela começa a se decompor em um processo de vinagração; e retirada desse seu ambiente de vida, meio água meio ar, ela enrijece, se torna uma estrutura de celulose. A colônia de bactérias e fungos são nossos mais antigos ancestrais, porém de reprodução mais rápida e menos complexa que a dos seres-humanos. Mas todos somos seres sencientes, e ativar os corpos humanos em habilidade para reproduzir esses algoritmos (modos de vida) apresentados pela kombuchá pode ser uma maneira de reabilitar os espaços e acomodar essas diversidades na cosmopolítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS/PARCIAIS

Criar novas perguntas a partir de novas interações entre os territórios, corpos, suas fronteiras, e dispor a renovação das formas de relacionamentos em coexistências. A própria movimentação dos objetos performáticos, que acaba por movimentar também os corpos e os ambientes, capacitam a identificação de nós mesmos com o todo. Utilizado como método principal a Pesquisa como Performance, desenvolvido pela artista-pesquisadora Anette Arlander, na qual a experiência em si é fundamental para qualquer desdobramento posterior, e coloca como principal fonte de pensamento a ação sobre a pesquisa artística. Existe um contraste entre "ciência como pesquisa" e "arte como pesquisa", no qual a ciência como pesquisa tem efeito com as constantes, e está descrevendo e modelando o mundo, enquanto a arte como pesquisa está fazendo coisas no mundo. Em aspectos metodológicos, o primeiro se dá pela repetição, enquanto o outro é repetição com a diferença.

A ciência, então, baseia-se na verdade como correspondência, enquanto a arte é baseada na "verdade" como poder e efeito. A arte se faz como o mundo-possível de ir além dos limites, fabricar ações a partir de dinâmicas já existentes para motivá-las à um diálogo efetivo, e a partir disso, uma transformação nos modos de vida seja operacionada. O que é cultivar um manto vivo em diferentes regiões, em diferentes limites, diferentes climas e diferentes acomodações? Como essas experiências encontram intersecções? Qual é a reação das diferentes culturas diante desse outro limite: a relação com esse outro território, a matéria orgânica? Como o microorganismo é visto, agora que é considerado o grande invasor? Dispor-se à conexões e reconhecimento de territórios que vão além de correspondências de expectativas, e assumir uma posição de interlocução e desordenação de um status interno, para uma expansão oposta aos padrões aceitos.

Essa pesquisa visa a interação entre a diversidade exatamente para essa expansão. Tanto nas práticas artísticas, na cosmopolítica e na intersubjetividade, para reverenciar as diferenças, e a partir delas, acomodar diversidades ao performar e evidenciá-las. Não busca a igualdade, mas o próprio limite e seus cruzamentos: transmutá-los, repensá-los e vivê-los.

REFERÊNCIAS

ARLANDER, Annette. **Performing landscape.** Acta Scenic 28. Theatre Academy Helsinki. 2012

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLASER, Mario. 2018. **Uma outra cosmopolítica é possível?** Disponível em http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2018/11/01.pdf

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção, Como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

DELEUZE & GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos. *In* ***Mil Platôs****. Vol. 3.* Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**; tradução Maria Cristina F. Bittencourt. 21ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GLOWCZEWSKI, Bárbara. **Devires totêmicos:** cosmopolítica do sonho. Tradução: Jamille Pinheiro e Abrahão de Oliveira Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015..

HANNULA, Mika. JUHA, Suoranta. TERE, Vadén. Artistic Research - **Theories, Methods and Practices.** Helsinki: Academi of Fine Art and Gothenburg. University of Gothenburg. 2005.

HARARI, Yuval N. **HOMO DEUS,** Uma breve história do amanhã. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras 1 ed. 2016.

KOPENAWA, D & ALBERT, B. **A queda do c**éu: Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras 1 ed. 2015.

MANNING, Erin. **Politics of touch:** Sense, movement, sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007.

MASSUMI, Brian. **Politics of affect.** Polity Press 2015.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica:** O DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes.** São Paulo: CosacNaify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, 2 (2), pp.115-144. Rio de Janeiro.

PRÁTICAS INDEPENDENTES NA ARTE CONTEMPORÂNEA: ADAPTAÇÕES E REFORMULAÇÕES DE CRIAÇÃO E DIVULGAÇÃO DE TRABALHOS NA CONTRAPROPOSTA DO SISTEMA DA ARTE NA CULTURA CAPITALISTA.

Este espaço tem como proposta a difusão de trabalhos sobre a produção de artistas independentes que, em meio às problemáticas de articulação e organização no mercado hegemônico de arte, questionam maneiras de produzir individualmente e de forma conjunta. Bem como, frente a atual crise, criam outras formas de gestões coletivas e espaços alternativos independentes pelo meio digital ou com o auxílio de editais públicos e privados.

GT 8 - Práticas independentes na arte contemporânea: adaptações e reformulações de criação e divulgação de trabalhos na contraproposta do sistema da arte na cultura capitalista.

TÍTULO	AUTORES	NATUREZA	PÁGINAS
ESMALTE DE CINZA: DISPOSITIVO ARTÍSTICO PARA DESPERTAR ENCANTAMENTO	ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES; ANGELA RAFFIN POHLMANN; PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ; GABRIELA DE MORAES DAMÉ	Resumo Expandido	**459-463**
MOLDE: O CORPO E O VESTUÁRIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	PATRÍCIA ANDRÉ DOS SANTOS; GABRIELA KREMER MOTTA	Artigo Completo	**464-469**
BONECO: UMA VITRINE COMO ESPAÇO EXPOSITIVO DE ARTE	VICENTE FANTINI DE LIMA; YUKI YNAGAKI ESCATE ZARATE; RENATA AZEVEDO REQUIÃO	Artigo Completo	**470-479**

ANAIS IX SPMAV - EDIÇÃO 9 - ANO 2021

ESMALTE DE CINZA: DISPOSITIVO ARTÍSTICO PARA DESPERTAR ENCANTAMENTO

ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES

Mestranda em Artes Visuais UFPel / angelica.smarques@gmail.com

Prof.ª Dra. ANGELA RAFFIN POHLMANN

Professora Centro Artes UFPel / angelapohlmann@gmail.com

Prof. Dr. PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ

Professor Centro Artes UFPel / paulodame@gmail.com

GABRIELA DE MORAES DAMÉ

Doutoranda em Educação UFSC / gabrielamdame@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente resumo visa apresentar a pesquisa sobre esmaltes, feitos a partir de cinzas para uso na cerâmica, que vem sendo desenvolvida juntamente com um grupo de colaboradores, dando continuidade a um processo de produção e investigação de um conhecimento milenar, complexo, envolvendo muitas variáveis. O estudo se desenvolve de forma relacional e colaborativa, num contexto rural e ambientado pelo Projeto Casa Redonda[1]. A pesquisa será aprofundada durante o curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes – UFPel, sob a orientação da Prof.ª Dra. Angela Raffin Pohlmann. E se insere no Grupo de pesquisa “Percursos poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade” (CNPq/UFPel).

A presente pesquisa trata de estudar, analisar e produzir diferentes possibilidades da utilização das cinzas – resíduo da queima de madeira ou vegetais – na elaboração de esmalte cerâmico.[2] Nosso estudo também propõe a reaproximação do/a homem/mulher com a natureza, como forma de repensar as possibilidades de equilíbrio, de cuidado e de relações, por meio de formas relacionais de interação e de ações colaborativas para despertar “encantamento” e “empoderamento”. Além disso, visa proporcionar autonomia e sustentabilidade, pela necessidade de criar dispositivos relacionais alternativos durante e após a pandemia de 2020, com a possibilidade de ativar redes relacionais e colaborativas em torno dessa pesquisa. Essa abordagem

[1] Projeto doutoral (2014-2018) de Paulo Damé, que tem como tema a bioconstrução de uma casa tratada como um dispositivo relacional, que desde 2009 vem proporcionando experiências de pesquisa e formação com ênfase em processos de autonomia e emancipação dos sujeitos envolvidos.

[2] Na confecção de peças em cerâmica, o vidrado ou esmalte cerâmico é uma cobertura vítrea sobre um corpo cerâmico – sua função, além dos aspectos estéticos, é a de impermeabilizar e conferir maior resistência às peças (CHITI, 1989). A base para formação do esmalte cerâmico é a sílica (óxido de silício), que está presente no quartzo e também nas cinzas de madeiras e de outros vegetais.

converge com a reflexão de Holmes (2013, p. 13) sobre dispositivos, ao afirmar que "a arte tem se convertido em um complexo 'dispositivo': um laboratório móvel e um teatro experimental para a investigação e a instigação da transformação social e cultural". Aqui, o sentido de "dispositivo" não está no objeto em si, mas nas inúmeras possibilidades que podem ser deflagradas a partir do objeto.

O vidrado de cinza surgiu na China, por volta de 1500 a.C., de forma acidental. As cinzas da madeira eram carreadas através do forno pela corrente de ar do fogo e depositavam-se sobre as peças. Assim que a temperatura alcançava em torno de 1.170ºC, a cinza formava um vidrado áspero e muitas vezes escorrido (ROGERS, 1991). No Brasil, a técnica foi introduzida por imigrantes japoneses na década de 1950. Desde então, vem sendo utilizada por vários ceramistas, que a adaptaram aos materiais disponíveis em suas regiões, o que atribui à cerâmica características próprias de determinado local (MURAKAWA, 2013).

DISCUSSÃO

Em função do distanciamento social durante a pandemia, a pesquisa está sendo realizada em imersão em ambiente particular, no dispositivo casa/Ateliê – Casa Redonda, e nos respectivos locais/ateliês onde estão os colaboradores da rede - dentro de uma perspectiva de arte e vida, orientada em torno de investigações artístico-relacionais e colaborativas, envolvendo experiências técnico/poéticas que se desdobram na produção cerâmica.

Essa rede que já existe poderá ser ampliada, por meios digitais, acionando novos colaboradores para participar da pesquisa, de modo que possam desenvolver esmaltes de cinza com os materiais disponíveis nas suas regiões de origem. As cinzas, que são obtidas do processo de queima de madeira e vegetais, variam imensamente de planta para planta e de espécie para espécie. "Os resultados raramente são previsíveis e muitas vezes difíceis de repetir, mas é o inesperado que fornece o encantamento" (ROGERS, 1991, p. 8, [Tradução nossa]).

O encantamento, gerado nesse processo, pode ser traduzido conforme o pensamento de Kinceler (2008), quando diz que estar encantado é o que faz o artista desejar que outros também se encantem, realizando um movimento para que este mundo se torne mais digno de ser vivenciado.

Formular os próprios esmaltes e preparar as pastas cerâmicas permite ao ceramista resgatar um saber que confere criatividade e originalidade (CHITI, 1989), aos potes cerâmicos e garante ao artista o conhecimento dos componentes dos esmaltes (ROGERS, 1991), propiciando eliminar elementos tóxicos como o chumbo[3], presente em muitas fórmulas comerciais.

Esse fazer possibilita ao ceramista a confecção do seu próprio esmalte, conferindo-lhe, dessa forma, autonomia. Rogers (1991) nos faz lembrar que perdemos a relação com nossos materiais. Mudamos nosso gosto e tendências sociológicas, o que fez nossa

[3] Existe um consumo considerável de chumbo, quando o mesmo faz parte da composição do esmalte cerâmico utilizado em utilitários, principalmente em contato com ácidos – o que a longo prazo pode causar danos irreversíveis a saúde (BARACHO *et al.*, 2012).

sociedade ir em direção a cores brilhantes na cerâmica. Esse tipo de acabamento não é fácil de obter a partir de materiais preparados pelo próprio ceramista – mas sim com aqueles materiais comprados de maneira rápida e fácil. Diz ainda, que somente quando há conhecimento suficiente dos materiais escolhidos é que os objetos cerâmicos feitos a partir deles, realmente começam a brilhar (ROGERS, 1991). Este conhecimento sobre os materiais evidencia a possibilidade de se produzir processos artísticos que constituem formações permanentes, qualificando o domínio de técnicas e saberes, reavaliando as formas do viver em sociedade, tendo na arte e no artista um meio para se refletir o tempo presente e recriar campos possíveis.

Além da autonomia, o processo do fazer cerâmico e do vidrado de cinza nos confere experiência, essa que se define pela vivência e narração. Segundo Larrosa Bondía (2007, p. 21), a "experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca". Hoje, infelizmente, prevalece a lógica de que é muito mais fácil e mais barato comprar diretamente no comércio, do que considerar a qualidade dos objetos e a satisfação em consumir aquilo que é produzido com as próprias mãos.

Com relação à estética do trabalho cerâmico, buscamos inspiração numa espécie de alteridade da cultura japonesa - Wabi-sabi[4] - embora entendamos que seja impossível compreendê-la sob o ponto de vista ocidental. Dessa estética emerge o interesse pelos conceitos de imperfeição, impermanência e simplicidade. Essa abordagem será uma tradução de um aspecto da cultura japonesa, por meio de um olhar ocidental distanciado do fazer cerâmico do oriente, não sendo possível existir um compromisso com essa realidade, apenas uma inspiração nos conceitos desse ideal estético.

A metodologia de trabalho utilizada é a cartografia, que é um método que enfatiza o processo e não os objetivos dados *a priori* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009). Nessa abordagem, os registros são feitos por meio de cadernos de campo, fotografias e vídeos, ferramentas para documentar a trajetória investigativa, auxiliando na análise dos dados e na organização dos registros do trabalho prático.

CONSIDERAÇÕES

A cerâmica é um fazer coletivo, seja pela troca de experiências, seja pelo uso de equipamentos de alto custo que são compartilhados – como, por exemplo, o forno cerâmico. Além do trabalho pesado, de extração e preparação do barro e do manejo dos fornos a lenha. Nessas situações, quando esmaltes cerâmicos são elaborados coletivamente, a própria autoria fica diluída; Oliveira (2016) afirma que nas práticas colaborativas, a tendência é substituir o "eu" pelo "nós".

A arte relacional, conforme Bourriaud (2009, p.151) propõe um "conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social em vez de um espaço autônomo e privativo", e a arte colaborativa conforme Kester (2013, p. 11), inclui "colaboração entre artistas, [...] projetos onde artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas".

[4] Wabi-sabi é um ideal estético japonês com raízes no zen budismo e, como o mesmo, não necessita definições precisas por meio de palavras. (SAINT CLAIR; RIBEIRO, 2016).

Produzir com as próprias mãos e contar com a colaboração de pessoas – nesse momento, também por meios digitais - corresponde a trabalhar com conceitos como o de empoderamento. Segundo Kinceler (2008, p. 1795): “Empoderar-se é reconhecer que estética, ética e meio ambiente, devem estar articulados em prol de uma vida onde a liberdade do sujeito possa ser construída junto com o outro”. Quando nos empoderamos realizamos articulações e processos criativos em sintonia com formas de pensar e existir que, ao estarem em fluxo com o nosso tempo, provocam uma desestabilização nas formas de praticar esta realidade. A troca de experiências no fazer cerâmico enriquece o ceramista e lhe confere esse empoderamento.

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

REFERÊNCIAS

BARACHO, Paulo Roberto *et al*. Análise do teor de chumbo em louças utilitárias comercializadas no brasil. **Revista Cerâmica Industrial**. v. 17, n. 4, jul./ago. 2012. Disponível em: https://www.ceramicaindustrial.org.br/article/5876574d7f8c9d6e028b47ce/pdf/ci-17-4-5876574d7f8c9d6e028b47ce.pdf. Acesso em: 3 ago. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHITI, Jorge Fernández. **Curso prático de cerâmica**. Tomo 2. ed. Buenos Aires: Condorhuasi,1989.

DAMÉ, Paulo Renato Viegas. **Casa Redonda**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

HOLMES, Brian. El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones coletivas. **Brumaria**, Madrid, n. 7, p. 145-166, dez. 2006. Disponível em: http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Holmes,%20B.%20El%20dispositivo%20art%C3%ADstico.pdf. Acesso em: 28 mar. 2018.

KESTER, Grand. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno Sesc Videobrasil 2:** Arte Mobilidade Sustentabilidade, São Paulo, p. 10-35, 2006. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02. Acesso em 20 mar. 2018.

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – Arte Relacional em sua forma complexa”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17. 2008, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UDESC, 2008. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf. Acesso em: 13 nov. 2019.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, jan./abr. 2002. DOI: https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003. Disponível em: https://www.academia.edu/37868257/Notas_sobre_a_experi%C3%AAncia_e_o_saber_de_experi%C3%AAncia. Acesso em: 3 jun. 2018.

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. **Cinzas do Brasil:** esmaltes cerâmicos do bagaço da cana-de-açúcar. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Transporte Coletivo: práticas colaborativas de desconstrução de mitos. In: NOGUEIRA, Márcia Pompeo; FRANZONI, Tereza Mara (Orgs.). **Arte no Campo**:

perspectivas e desafios. Ed. São Paulo: Outras Expressões, 2016. P. 35-50.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROGERS, Phil. **Ash Glazes**. 1. ed. London: A&C Black, 1991.

SAINT CLAIR, Ericson; RIBEIRO, João Vitor Viana. Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 17, n. 28, p. 205-218, dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22673. Acesso em: 19 ago. 2019.

MOLDE: O CORPO E O VESTUÁRIO NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEA

MOLDE: EL CUERPO Y LA ROPA EN LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEA

PATRÍCIA DOS SANTOS

Universidade Federal de Pelotas/patimaiot7@gmail.com

GABRIELA KREMER MOTTA

Profª. Drª. na Ufpel / gabitabu@gmail.com

RESUMO: A presente pesquisa investiga as relações entre arte e moda na contemporaneidade a partir do desenvolvimento de uma série de trabalhos reunidos no projeto Molde AMC (arte, moda e conceito). As proposições plásticas dentro do projeto Molde AMC oscilam entre peças de vestuário, esculturas, objetos, performance, desfile, revelando um processo de criação interessado em questões referentes ao corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea. Molde. Corpo. Performance. Vestuário.

***RESUMEN**:* Esta investigación investiga la relación entre arte y moda en la época contemporánea a través del desarrollo de una serie de obras recogidas en el proyecto Molde AMC (arte, moda y concepto). Las propuestas plásticas dentro del proyecto Molde AMC oscilan entre prendas, esculturas, objetos, performance, desfiles, revelando un proceso creativo interesado en temas relacionados con el cuerpo.

PALABRAS-CLAVE: Arte Contemporâneo. Molde. Cuerpo. Performance. Indumentaria.

INTRODUÇÃO

A proposta de desenvolver uma pesquisa investigando as relações entre arte e moda surgiu a partir do evento *Expo-desfile Alfinetasso*. Organizada pelo projeto MOLDE AMC durante os meses de janeiro e março de 2020, esta exposição aconteceu no Espaço Independente Corredor 14, em Pelotas. Na ocasião, uma série de modelos vestiam e performaram vestimentas diretamente moldadas aos seus corpos.

Assim podemos afirmar que o projeto *Molde_amc*, (Figura 1), apresenta e investiga processos poéticos de construções de vestimentas, discutindo questões que atravessam esse corpo que molda e que é moldado. Além disso o projeto investiga o conceito de molde em arte, aproximando-o da sua acepção do contexto da moda. A exposição

que originou essa pesquisa foi organizada na forma de um desfile onde os modelos e performances convidados desfilavam com as peças ou indumentárias, acionando uma espécie de desfile-performance.

Em relação às peças apresentadas, todas elas foram feitas à mão, diretamente no modelo, usando tecidos maleáveis. Pode-se dizer que esse processo e desenvolvimento das peças, aproxima-se do modo de fazer de uma noção tradicional de escultura, na qual uma matéria bruta é enfrentada pelo escultor em busca de uma forma, seja ela figurativa ou abstrata. Por outro lado, aproximar a execução de peças de vestir ao conceito de escultura, nos leva a investigar a noção de escultura em campo expandido, da crítica de arte norte-americana, Rosalind Krauss. Este conceito, desenvolvido frente às transformações da escultura a partir da segunda metade do século XX, aponta para a insuficiência dos conceitos tradicionais modernos, ligados ao material e a forma, para se pensar a escultura.

Na proposta em desenvolvimento, Molde AMC, as pessoas que desfilam e performam com as peças, evidenciam uma arquitetura do corpo. Assim, pensar o molde como escultura, o desfile como performance, e os desdobramentos dessas aproximações nos levam, em primeiro lugar, a uma espécie de escultura expandida, como se sua definição tivesse se tornado infinitamente maleável. Segundo Krauss (1984) a categoria de escultura e várias outras nas artes tinham sido “moldadas, esticadas e torcidas, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (KRAUSS, 1984, p. 129). Em segundo lugar, poderíamos aproximar a noção de desfile com a noção de performance e seus desdobramentos. Esta sugestão advém das ideias desenvolvidas por Regina Melim em seu livro A performance nas Artes Visuais (2018). Melim nos ajuda a refletir sobre as fronteiras que se desfazem no campo da performance, num possível transbordamento da performance para outros campos do saber.

Para além das noções de escultura em campo expandido e de transbordamento da performance, é preciso sublinhar a importância dos trabalhos espaciais e experimentais de Hélio Oiticica, sobretudo os parangolés, no desenvolvimento das indumentárias do projeto Molde AMC. Feitas em tecido, enfatizam arquiteturas moles, uma extensão do corpo, acionadas pelo movimento do modelo-performer.

Em meus trabalhos busco um transbordamento das práticas artísticas, oscilações de linguagens como o desfile-performance, objeto, escultura podendo até transbordar para a linguagem da dança. São arquiteturas moles, esculturas, sujeito-objeto, performances que enfatizam moldes, proporcionando reflexões sobre os atravessamentos entre diferentes campos de criação. Ao mesmo tempo, é possível pensar que a estrutura do vestuário desenvolve trabalhos que devem ser “vestidos”, acaba por comportar trabalhos e experiências que se inserem nas margens ou nas fronteiras do campo artístico.

Em relação a forma como essas propostas encontram o público, se faz necessário uma performance-Desfile. Entendo a performance-desfile como um dispositivo das vestimentas, um momento de encontro entre a experimentação do espectador e a do performer que se dá no tempo presente.

DISCUSSÃO

A partir da experimentação do corpo como um todo, com o corpo do outro, o corpo como um lugar, o lugar como o corpo, a essência de tudo que nos atravessa nas artes visuais, também é possível pensar o corpo como constituição de territórios de pertencimento e de existência. Assim como o vestuário é também o território de existência e pertencimento desse corpo, num mundo onde tudo se muda e se molda.

Figura 1: Imagem do Jornal Popular, foto Jô Folha, Disponível: https://www.diariopopular.com.br/cultura-entretenimento/coletivo-molde-traz-visao-artistica-e-politica-a-moda

No caso das produções apresentadas aqui, são feitas na maioria das vezes com tecidos leves, numa proposta vindo da alta costura, onde a roupa é feita no próprio corpo, e que vai ganhando alguns traços arquitetônicos, como a *Série Abóbodas* (Figura 2), que são tipos de mantos, feitos com tecidos leves, como nylon e são costuradas a mão. O tecido está representando uma natureza das peles submersas, um invólucro remetendo as abóbadas (firmamento, como suporte), e que relacionam-se com o corpo e distâncias espaciais.

Figura 2. Foto imagem da Expo-Desfile *Alfinetasso*. Fotos: Pedro Paiva

Nessa série de trabalhos me interessa investigar como essas linguagens conversam e se relacionam, tendo como eixo aglutinador o corpo e suas investigações no contexto das artes visuais. Nesse sentido, penso na arquitetura e na vestimenta como vetores iniciais de algo que inicia como proteção/enfrentamento - das variações climáticas, por exemplo e desenvolve-se como linguagem autônoma mas também como forma de controle social. Nesse sentido, minha pergunta central é Como essas linguagens se moldam, ou são moldadas, através do corpo.

As linguagens se relacionam a medida em que são costuras no processo de criação, e no modo de exposição do objeto artístico, há uma interdisciplinaridade entre os saberes, as artes visuais contemporâneas, a dança, o vestuário e a performance, onde o corpo age e se faz ativo, não está como um molde, mas sim criando a atmosfera que o constrói. Busco compreender em que medida o corpo pode ser compreendido como suporte nas artes visuais, sob o ponto de vista da estética e da criação artística,

como essas oscilações de movimentos entre as linguagens se constituem como fazer artístico, numa perspectiva contemporânea onde estão sincronizadas no tempo.

A performance *Entre as águas* (Figura 3), acontece no momento do desfile, composto por uma saia branca, onde se assemelha muito com o parangolé, como um mar desgovernado segue com movimentos que parecem uma dança.

Figura 3. Fotomontagem da performance *Entre as águas.* Fotos: Pedro Paiva

CONSIDERAÇÕES

Como resultado inicial desses processos, é possível elaborar novos questionamentos sobre as relações entre arquitetura, vestimenta e corpo no contexto da arte contemporânea. Como por exemplo, de que forma podemos refletir sobre as articulações entre diferentes linguagens como desfile, performance, objeto, escultura e dança?

Estamos imersos, assim como as casas e prédios, em ruas cheias de limites, cidades cada vez maiores, com espaços menores. Isso tudo se reflete no corpo, um lugar privilegiado para agir e pesquisar. Essa relação é capaz de modificar tanto as pessoas como os espaços urbanos, processando interações capazes de gerar propriedades imprevistas desarticulando movimentos limitados e modulados no cotidiano.

Buscando ter uma reflexão e autoconhecimento através do movimento ligado aos gestos do cotidiano, gestos condicionados, o desfile performance poderia ter raízes do happening por um acontecimento de entrega e conexão com as necessidades do presente. Allan Kaprow artista pioneiro norte-americano que no final da década de 50 definiu o conceito de happening em eventos que combinavam pintura, escultura e teatro. Experimentou e misturou as mais diversas formas de expressão, numa busca incessante por uma solução para o dilema da separação da arte e da vida. Um caminho para uma construção de conhecimento envolvendo diferentes linguagens e processos experimentais, que podem levar a uma reelaboração de conceitos e aprendizagem de conteúdos.

REFERÊNCIAS

KRAUSS, Rosalind. *E.* **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

MELIM, Regina. **A performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.2008.

NARDIM, Thaise. As Atividades de Allan Kaprow: artes do agir, obras de viver. **Revista Valise.** Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 105-117, jul. 2011.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Roxo. 1986.

BONECO: UMA VITRINE COMO ESPAÇO EXPOSITIVO DE ARTE

BONECO: *A DISPLAY WINDOW AS AN ART EXHIBITION SPACE*

VICENTE FANTINI DE LIMA

Universidade Federal de Pelotas / vicente.fantini@hotmail.com

YUKI YNAGAKI ESCATE ZARATE

Universidade Federal de Pelotas / yuki.zarate@gmail.com

RENATA AZEVEDO REQUIÃO

Universidade Federal de Pelotas / ar.renata@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta o projeto *Boneco*, espaço expositivo de arte que ocupa uma vitrine de uma galeria comercial no centro de Pelotas, RS. Aproxima práticas expositivas da arte à preparação de vitrines expositoras de produtos comercializáveis. Revisa, inicialmente, tanto na História da Arte quanto na contemporaneidade, experiências expositivas, nacionais e internacionais, em lugares não-destinados à atividade artística – todas incorporadas pelo Sistema da Arte. O texto busca elucidar a relevância do espaço expositivo *Boneco*, a partir de sua singularidade: uma vitrine numa galeria central, lugar de passagem de um público em busca de produtos específicos. A discussão proposta se dá a partir das três exposições já realizadas, considera como as etapas se deram, em cada um dos casos, especificamente a "abertura do local", a "exposição coletiva", a "exposição individual", o que elas permitem compreender a respeito da ação de expor, e como o público em geral tem participado do projeto.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço expositivo. Vitrine. Práticas expositivas. Práticas expandidas. Artes visuais.

***ABSTRACT**:* This article presents the *Boneco* project, an art exhibition space that occupies a display window in a covered commercial passageway [gallery] in the downtown shopping district of the city of Pelotas, RS, Brazil. Using this space approximates practices involved in the conception of an art exhibition and setting up display windows for showing marketable products. Initially, the paper reviews national and international exhibition experiences in Art History and contemporaneity in places not usually intended for artistic activity. The text proposes to elucidate the relevance of the exhibition space *Boneco* through its singularity: a display window in a central gallery, a place people walk through to look for specific products. The discussion covers the three exhibitions that have occurred up to now, considering the steps taken in each case, what can be comprehended from the action of exhibiting, and how the general

public have been participating.

KEYWORDS: Exhibition space. Display. Exhibition practices. Expanded practices. Visual arts.

INTRODUÇÃO

Boneco é um espaço expositivo de arte que ocupa a vitrine 37 da Galeria Satte Alam, no centro de Pelotas, Rio Grande do Sul. O projeto foi concebido em novembro de 2019 por Vicente Lima e Yuki Zarate, alunos do curso de artes visuais da UFPel.

A iniciativa surge a partir de um olhar para os conjuntos de vitrines das galerias comerciais do centro da cidade, pensando os procedimentos de preparação desses compartimentos, que levam em conta seu formato retangular, com pouca profundidade, que deve encontrar certo equilíbrio formal na organização e montagem do espaço e dos produtos. A busca de soluções expositivas, entre suportes, cores, materiais, iluminação, texto (anúncios), etc, implica num conjunto de operações relacionadas ao *vitrinismo,* associado ao estudo sobre modos de comunicação com o público consumidor, e à criação de identidade de um lugar, identidade que será reforçada por meio do próprio modo de exposição dos produtos. A vitrine é uma vitrine de si mesma, se mostra, portanto.

Essas operações se aproximam dos processos envolvidos pela produção de uma exposição de artes visuais, nas práticas de curadoria, de expografia e de montagem. Essas também passam por etapas de seleção dos trabalhos, de estabelecimento de relações entre os trabalhos selecionados, e da organização específica no espaço determinado (da exposição, da vitrine). Todos esses aspectos, e ações, produzem um discurso articulado pelos objetos expostos.

No intuito de trazer trabalhos e práticas artísticas para esse espaço expositivo da vitrine, buscamos outras situações em que projetos e ações de arte aconteceram em lugares não usualmente destinado a eles, com características e funções que exigiram um deslocamento e uma adaptação da abordagem e do discurso. Estes casos, além de se mostrarem como soluções diante da necessidade de espaço, propuseram formas de diálogos entre lugar e obra, utilizando, ocupando e ativando outras relações.

Kurt Schwitters, artista alemão do início do século XX, em 1923, trazendo seu conceito de *merz* para o espaço, transforma seu ateliê na própria obra, trabalhando uma espécie de colagem na própria arquitetura. Quase quarenta anos depois, o artista norte-americano Claes Oldenburg, em 1961, vai pensar também seu próprio espaço de trabalho na ação *O Armazém,* em que coloca seu ateliê, que antes era uma loja, na condição de loja novamente, dispondo para venda objetos trabalhados a partir de itens de alimentação e vestuário. Também partindo do espaço para a obra, Hans Ulrich Obrist, curador suíço, em 1991, realiza uma exposição de arte em sua cozinha na cidade de Zurique. Hans não utilizava sua cozinha, o que a tornava inútil. Dessa forma, *The Kitchen Show* apresentou trabalhos de artistas que partiram do próprio ambiente da cozinha para a realização dos trabalhos, resultando em prateleiras cheias de comida, esculturas com utensílios de cozinha… Trabalhos que se dobraram sobre o espaço e acabaram por criar sentido ao ambiente da cozinha não utilizada. A ação foi um experimento frente às grandes instituições culturais que estavam estabelecidas no mundo, principalmente

na Europa e nos Estados Unidos. Ao trazer a obra de arte para um ambiente feito para outro sistema de objetos, Ulrich questionava os espaços em que se poderia apresentar uma obra de arte, explorando mais largamente a produção artística.

No Brasil há um movimento de exposições recentes nos eixos São Paulo - Rio de Janeiro que buscam lugares alternativos para acontecer, de modo a ocupá-los, e que nessa condição têm sua duração reduzida, algo como “exposições relâmpago”. Em 2019, no Rio de Janeiro, *Antes Tarde Duke Nukem* aconteceu em uma antiga casa onde antes funcionava como uma clínica de medicina diagnóstica. Os trabalhos de vinte e seis jovens artistas ocuparam os espaços da casa vazia pelo período de dois dias. Também no mesmo ano acontece *Golden Era,* exposição de trabalhos conjuntos de Felipe Barsuglia e Gabriel Secchin, todos relacionados ao cão da raça golden retriever, ocupando um salão de festas alugado de um edifício no bairro da Lagoa no Rio de Janeiro. Em São Paulo ocorreu a *Banheirão*, exposição montada no espaço do banheiro da Casa Alagada, espaço de experimentação artística, ateliê e casa.

Em Pelotas, houve, por parte de alunos e professores vinculados ao Centro de Artes, a utilização de espaços vazios vinculados à UFPel. Em 2009, ocorreu a *Cotada*, exposição de trabalhos dos alunos do Curso de Artes Visuais organizada pelo Professor José Luiz de Pellegrin. A exposição ocupava o prédio à época vazio, no qual hoje se encontram alguns cursos da UFPel, na zona do Porto de Pelotas. O projeto teve sequência, em iniciativa dos alunos, em 2010, com a *Recotada*. O prof. Pellegrin também organizou muitos outros projetos em espaços abandonados da cidade, principalmente na Laneira, com diversas mostras da produção dos alunos. Ultimamente, no Centro de Artes, os alunos têm utilizado o ateliê de escultura como uma alternativa de espaço expositivo pois possui características arquitetônicas que facilitam essa prática. Por conta de sua função enquanto espaço docente, essas exposições também acontecem de forma “relâmpago”, aproveitando folgas nas grades de horário estimulando uma percepção nova para esse outro tipo de ocupação. Essa utilização deu início em 2018 quando ocorreu *Te dou a minha palavra*, exposição de trabalhos de alunos, elaborada a partir da semana acadêmica do curso de Artes Visuais. No ano seguinte, mais duas exposições ocorreram no ateliê, *Firula* e *Corpo Vazio,* também realizadas por iniciativa dos estudantes nessa busca do exercício expositivo e utilizando esse ateliê como alternativa de espaço para isso.

Assim, ao observarmos todas essas possibilidades de adaptação das práticas expositivas, no estabelecimento de novas relações entre espaço e obra para esses outros lugares, meio “engembrados”, meio “mambembes”, fomos chegando ao Boneco. Boneco, vitrine-espaço expositivo, que se propõe ao público passante, numa galeria central, popular, da cidade de Pelotas, como mais uma possibilidade de espaço expositivo na cidade. O nome Boneco enquanto lugar diminuto, de pequena escala, mas além disso, Boneco, para os próprios artistas, no sentido de projetos e primeiras movimentações, se propondo enquanto lugar de experiências, exercícios e discussões, voltado às práticas envolvidas pela arte contemporânea.

DISCUSSÃO

A primeira atividade do Boneco acontece com *Abertura,* numa ação, como o nome indica, de apresentação do lugar. Naquele momento, a vitrine permaneceu com uma das vidraças abertas para que os visitantes pudessem adentrar o diminuto espaço por essa passagem, *abertura* que dava a ler um texto impresso em papel amarelo, de autoria da professora Renata Azevedo Requião, apoiadora e colaboradora do projeto. O texto faz uma conversa direta com o leitor, que se depara com ele dentro da vitrine, pois para lê-lo o leitor precisa adentrá-la. O leitor é exposto a um questionamento acerca da banalidade da vida, devolvido a seu dia-a-dia, como se entrando naquela vitrine entrasse numa cápsula do tempo.

> [...]
>
> O que que tu fazes? O que que fazes todos os dias?... Com cada dia, o que fazes?...
>
> O que fazes com tua vida, afinal? O que fazes de tua vida a cada dia?
>
> ---
>
> O que estás fazendo *aqui*? Que lugar é este? *Aqui dentro*, nesta vitrine com a *vidraça aberta*
>
> – como a dizer: “atire a primeira pedra, quem não tiver telhado de vidro”... –, fazes o quê?
>
> O que fazes *aqui*? O que esperas d’*aqui*?
>
> Para quem te mostras, senão para ti mesmo?!... [...] (REQUIÃO, 2019)

Sem saber, se vê instigado e provocado em sua posição enquanto espectador, é exposto também a questões sobre arte e expografia, ideia constitutiva da vitrine a qual o passante está acostumado. O intuito da ação era, então, ativar esse espaço por meio da experiência física, corporal, espacial e também por meio do diálogo através de texto verbal. Expor o lugar onde se expõe, era um modo simples de conhecer um lugar invisível, percebido como superfície, pela vidraça, diante da qual é impedida a aproximação entre as pessoas e coisas expostas, sujeito e objeto. O simples adentrar estabelece uma experiência com o espaço expositivo. Essa primeira atividade então gira em torno do próprio lugar, mostra já a potência em suas peculiaridades, possíveis disparadoras de pensamentos instalativos ou de intervenções que dialoguem ou partam de suas configurações para a elaboração do trabalho ou ação.

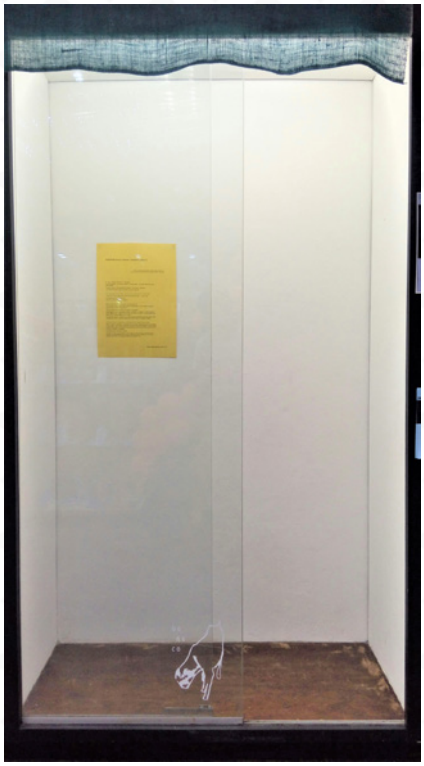


Figura 1. Registro da exposição *Abertura*. Foto: Vicente Lima (nov. de 2019)

No segundo movimento no Boneco, apresentamos trabalhos de quatro artistas. A exposição, nomeada de *Boas Festas*, contou com uma intervenção visual de Vicente Lima, em que o artista preencheu as paredes laterais da vitrine com tiras de fitas metalóide e dispôs um tecido de cor salmão no chão, fazendo uma espécie de *panejamento*. Sobre o tecido, a obra *Pula poça*, um par de sapatos sobre um par de paralelepípedos do artista Daniel Higa. Por fim, na parede, duas pinturas dos artistas Tales Macedo e Yuki Zarate. Na primeira, *Sensitive Boy*, sobre um fundo acinzentado, formas redondas e triangulares coloridas remetem à confetes e elementos decorativos de festa. Na segunda, *Mise en place*, formas simplificadas de comidas orientais são organizadas sobre um fundo azulado. A exposição aconteceu em dezembro, época das festas de fim de ano e outras típicas como bailes de gala e formatura, frequentes em Pelotas, cidade universitária que é. Nos trabalhos era forte a sugestão de elementos decorativos, da dança, da comida, utilizados para reforçar a grandiosidade mas também uma inocência e singeleza dessas festas e festividades. O texto de apresentação, escrito por Yuki Zarate, foi feito a partir de trechos de músicas *balada,* canções de andamento lento, da década de 1980 como *Forever young* e *Time after time.* Sem ter sido exatamente previsto, apesar da época, e de nesta galeria haver um tipo de comércio secundário, com venda de coisas que estruturam as festas, ocorreu um diálogo muito conveniente entre a vitrine Boneco e a decoração natalina da própria galeria. A ponto de, na vitrine ao lado do Boneco, um casal de manequins anunciar o aluguel de roupas de festa. Essa exposição exigiu uma reflexão sobre o pequeno espaço da vitrine comportando uma exposição coletiva. Os espaçamentos entre os trabalhos diminuíram e as aproximações conceituais entre eles aumentaram. O público, habituado a olhar vitrines, vê os trabalhos no seu conjunto, percebe uma certa unidade - que tivemos a intenção de explorar.

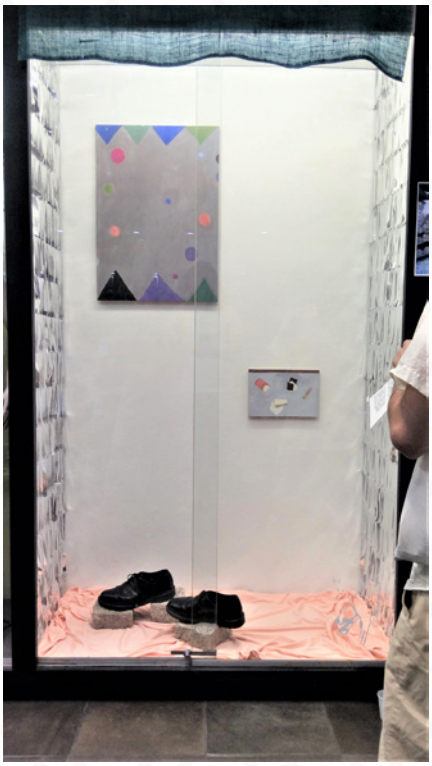


Figura 2. Registro da exposição *Boas Festas.* Foto: Yuki Zarate (dez. de 2019)

A exposição seguinte, a terceira portanto, foi uma individual da artista e produtora cultural Jessica Porciuncula. A artista apresentou uma bandeira que foi realizada a convite para a exposição, antes se estabelecia enquanto trabalhos gráficos em que Jessica explorou a construção dessa bandeira partindo de elementos formais próximos aos da bandeira brasileira e pensando as relações de cor e suas denominações as colocando também como significado poético, como o verde bandeira e o vermelho sangue. Intitulada de *Sol da Liberdade*, fazia uma alusão ao ocorrido durante uma festa organizada pelos Diretórios Acadêmicos do Centro de Artes da UFPel, no intuito de arrecadar fundos aos diretórios e como uma programação final de um evento que ocorreu durante aquela semana, em que uma ação da polícia militar interviu de forma desnecessariamente truculenta contra os alunos. Este trabalho trouxe forte carga política ao Boneco, oferecendo essa discussão ao público mais distante dos arredores da universidade, tendo em vista que há uma certa fronteira entre a vida acadêmica e a população em geral, não só Pelotas mas em cidades universitárias no geral, como um intuito de aproximação e comunicação enquanto pessoas de dentro do meio universitário. Numa definição tomada em conjunto, sobre a montagem, a bandeira foi posta como que flutuando no espaço da vitrine, e o chão foi coberto por uma camada de terra como uma ação mais expográfica, de preparação do espaço para um diálogo com o trabalho, trazendo uma relação com a ideia de território pela materialidade da terra - pois uma bandeira é um bastião de um território. E ali havia uma disputa territorial. Esta foi a primeira experiência com uma exposição individual.

Figura 3. Registro da exposição *Sol da Liberdade.* Foto: Yuki Zarate (mar. de 2020)

Cada uma das três exposições, *Abertura, Boas Festas* e *Sol da Liberdade,* contou com um material gráfico digital e impresso. Para a divulgação foram produzidos cartazes físicos para fixar nos murais da universidade e para indicação ao lado da própria vitrine, e versões digitais para as redes sociais. Além disso, um pequeno folheto contendo informações e um texto sobre a exposição na parte da frente e informações gerais sobre o espaço do Boneco na parte de trás, impressos como múltiplos disponíveis ao público. Pela condição de ser um espaço expositivo inserido em outro contexto acaba perdendo assim alguma contextualização prévia seja por características arquitetônicas ou algum agente informativo ali presente que indique antecipadamente ao público seu tipo de conteúdo, preparando-os para esse tipo de contato. Assim, esses materiais gráficos tem o intuito de estabelecer esse primeiro contato, apresentando o projeto, a exposição e contextualizando e aproximando o público dessas atividades por meio da leitura, o folheto então como uma ferramenta de mediação.

SOL DA LIBERDADE

JESSICA
PORCIUNCULA

"A bandeira 'Sol da Liberdade' é idealizada em referência ao dia 08/11/2019 quando uma ação truculenta da polícia militar interrompeu o evento de rua Festa da Primavera, realizada por artistas locais, alunos do Centro de Artes UFPel, em Pelotas, RS. Em conjunto com a bandeira foi confeccionada a fantasia de carnaval 'Heroica e Retumbante' que foi desfilada na 'Alfinetasso', expo-desfile sob curadoria e produção do projeto Molde, idealizado por Jessica e Patrícia dos Santos."

Jessica Porciuncula

A bandeira se apresenta como forma de tornar visível esse ato de violência na festividade de rua. Todo o cenário desse episódio é evocado pelo poder simbólico da bandeira, tanto como objeto como pelas escolhas de cores da artista como o vermelho sangue e o verde militar.
Já o centro é dourado e retumbante como o Sol, que é vestido por ela e performado em uma dança entre as pessoas.
A leveza e alegria dos movimentos juntamente com o brilho dourado reivindicam a liberdade daqueles corpos.

1. VERDE MILITAR
2. VERDE BANDEIRA
3. VERMELHO SANGUE
4. AMARELO OURO

PRIMAVERA VERDE, BRASIL, PELOTAS 2019

Figura 4 (esquerda). Folheto referente à exposição *Sol da Liberdade.*

Figura 5 (direita). Cartaz referente à exposição *Boas Festas.*

CONSIDERAÇÕES

A escala da vitrine é o grande fator na viabilização desses exercícios expositivos. Seu pequeno formato reduz necessidades, inclusive as financeiras, aproximando da condição de nós estudantes e jovens artistas. Ainda, o diminuto espaço se oferece como uma experiência extrema para montagens, realização de exposições, e outras ações. Permite para jovens artistas, ainda sem currículo que os leve às poucas galerias da cidade a realização de exposições individuais, de grande importância curricular (foi o de Jessica Porciuncula, que realizou sua primeira individual a partir de um convite do Boneco).

Outro aspecto muito interessante, já que uma vitrine é um local onde se apresenta apenas uma amostra do acervo de uma loja, o espaço sendo reduzido por natureza viabiliza a participação de artistas de fora da cidade. Consideradas as suas dimensões, o espaço que acolherá o trabalho a ser exposto o definindo, os trabalhos enviados devem ser de pequenas dimensões. Consequentemente o custo e a facilidade do transporte permitem o efetivo contato entre a produção nacional e a produção local. Isso gera cruzamentos, diálogos, e oxigena a circulação de arte na cidade.

A própria condição de passagem de uma galeria popular, no centro da cidade, que nos levou a escolher esta vitrine especificamente, fomenta a chegada dessas atividades ao público. Evocando *Passagens,* de Walter Benjamin e sua reflexão sobre o contexto da modernidade que florescia em Paris no século XIX, as galerias como expositoras de mercadorias e lugar de passagem pública, onde tudo ocorre em um tempo passageiro, implica num olhar rápido pelas vitrines. Como se os passantes ao assistirem a um filme

na tevê, acompanhassem também a sequência de propagandas, enquanto de fato aqui eles é que se deslocam.

É preciso considerar o momento, na história das cidades, em que surgem as galerias, em que aparecem as vitrines nas paredes dessas *passagens*… Diante da velocidade do deslocamento dos pedestres, as vitrines e comércios estabelecem uma estratégia de comunicação direta, voltada a um marketing, e ao consumo. Na contramão do estímulo à compra capitalista, nossa vitrine, *Boneco*, estabelece contato por meio de, primeiramente, um estranhamento diante dos objetos, modos e intenções do que ali se expõe. A partir do interesse do observador, esse pode estabelecer diferentes formas de contato com o lugar, seja pelo olhar, seja adentrando a vitrine, seja induzido a pegar um folheto, que atua como mediador, ou uma mediação, daquilo que ali está exposto.

Figura 6. Registro da abertura da exposição *Boas Festas.* Foto: Yuki Zarate (dez. de 2019)

Assim, indo de encontro ao pensamento de Ricardo Basbaum em torno do *Artista-etc*, termo cunhado pelo autor para contemplar a multiplicidade de fazeres do artista, defendendo a pluralidade da atuação desse profissional, o *Boneco* se coloca enquanto um espaço de experiências, exercícios e discussões dessas múltiplas atuações permitidas pelo campo da arte, e se constitui como mais uma possibilidade de espaço expositivo na cidade. Aproximando o público comum da produção de jovens artistas, em formação.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** Uma história concisa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

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

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** Obras escolhidas. v. II. São Paulo: Brasiliense,

2012.

BENJAMIN, Walter. Fourier ou as passagens. IN: ***Passagens.*** vol. I (3 vol.). Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2018. p.73-90.

COSTA, Rodrigo Rangel Zaweriusckha. **Vitrinismo mediando racionalidades gerenciais modernas**. 2004. 156 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernanbuco, Recife, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3345/1/arquivo4580_1.pdf> Acesso em: 17 set. 2020.

CURY, Marília Xavier. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

KIRCHNER, Renato. *Trabalho das passagens,* de Walter Benjamin. **Revista Viso:** Cadernos de estética aplicada, Campinas, v. I, n. 3, p. 33-46, dezembro. 2007. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/45> Acesso em: 20 set. 2020.

MATTOS, Olgária. Amor e cidade, amor na cidade: Walter Benjamin. IN: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios. **Na sombra da cidade.** São Paulo: Editora Escuta, 1995.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **Ways of curating**. Londres: Faber & Faber, 2014.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Vitrinas:** acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: Educ, 1997.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Entre estética e ética, a semiótica. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22, 2013. Belém. **Anais eletrônicos do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos** / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/conferencias/Ana_Claudia_de_Oliveira.pdf> Acesso em: 17 set. 2020.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

REQUIÃO, Renata Azevedo. **Abertura:** “respeitável público”. Pelotas, 2019.

ENTRE REDES
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS