

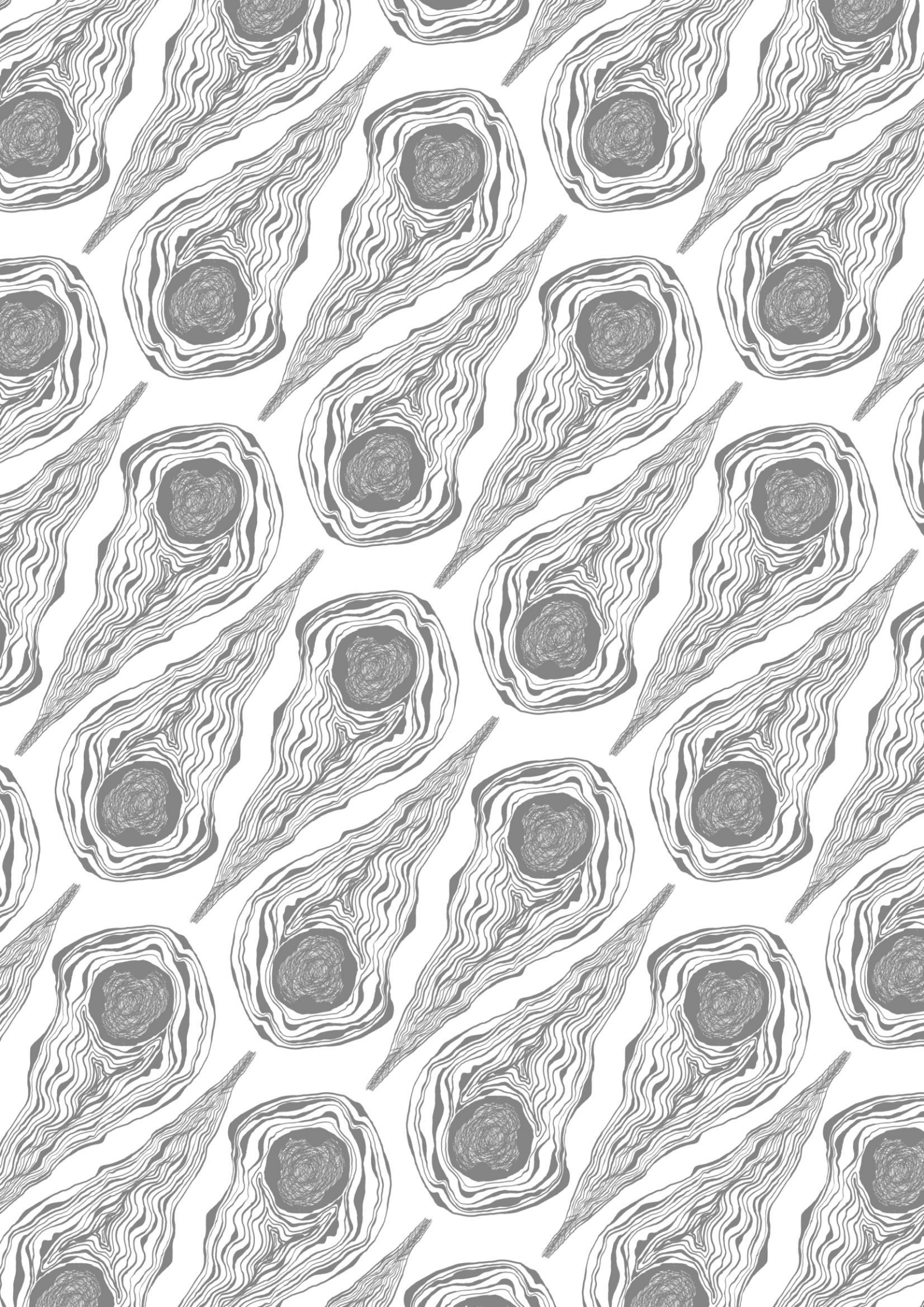


SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS

VIII SPMVA

ANAIS DO EVENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - 2019



VIII SPMVA

Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais – PPGAVI
Universidade Federal de Pelotas

VIII SPMVA

ARTE CONTEMPORÂNEA:

**ENTRE LINGUAGENS DE AFETO
E SENSIBILIDADES NO COTIDIANO**

01 e 02 de outubro de 2019
Centro de Artes – CA/UFPel

Dados de Catalogação na Publicação:

Simone Godinho Maisonave - CRB 10/1733

S471a Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (8. :
2019 : Pelotas, RS)

Anais do VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais [recurso eletrônico] : arte contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano. / organização dos anais: Elivelto Alves de Souza... [et al.]. – Pelotas : Centro de Artes/UFPel, 2020.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 01 e 02 de outubro de 2019.

Inclui referências.

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

1. Artes visuais 2. Arte contemporânea 3. Pesquisa
I. Souza, Elivelto Alves de ... [et al.], (org.) II. Título

CDD 700.7

ANAIS DO VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Arte contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano.

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

Editoração eletrônica: Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima.
Identidade visual: Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima;
Pedro de Freitas Pereira Paiva;
Ana Paula Siga Langone;
Arte da capa: Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima;
Pedro de Freitas Pereira Paiva;

Organização do Seminário: turma de 2018 do PPGAVI/UFPel.

Apoio: Mestrado em Artes Visuais – PPAGVI/UFPEL, Projeto Arte na Escola e PET Artes Visuais

<https://wp.ufpel.edu.br/mestradoartesvisuais/publicacoes/anais-seminarios-de-pesquisa/>

Comissão Executiva

Prof^a Dr^a. Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel)

Prof^o Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)

Comissão Científica:

Prof. Dr. Carlos Fabian Rojas Reyes (Universidad de Cuenca – Equador)

Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo (Universidade Federal do Rio Grande
Universidade Federal de Pelotas)

Prof^a. Dr^a. Eduarda Azevedo Gonçalves (Universidade Federal de Pelotas)

Prof. Dr. Felipe Merker Castellani (Universidade Federal de Pelotas)

Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco (Universidade Federal de Pelotas)

Profa. Dr^a Laura Isabel Cattelli (Universidad Nacional de Rosario/CONICET – Argentina)

Prof. Dr. Leonardo Sebiane Serrano (Universidade Federal da Bahia)

Prof^a. Dr^a. Paz Lopez (Universidad de Chile – Chile)

Comissão organizadora do evento:

Amanda Machado Madruga

Ana Carolina Tavares Sousa

Ana Paula Siga Langone

Bárbara Cezano Rody

Elivelto Alves de Souza

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Ítalo Franco Costa

Luana Echevengúá Arrieche

Pedro de Freitas Pereira Paiva

Priscilla Mont-Serrat Pimentel Fernandes

Tarla Roveré

Organização dos Anais

Elivelto Alves de Souza

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Ítalo Franco Costa

Luana Echevengúá Arrieche

Rosângela Fachel de Medeiros

Thiago Silva de Amorim Jesus

Reitor

Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor

Luis Isaías Centeno do Amaral

Pró-Reitor de Graduação

Maria de Fatima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

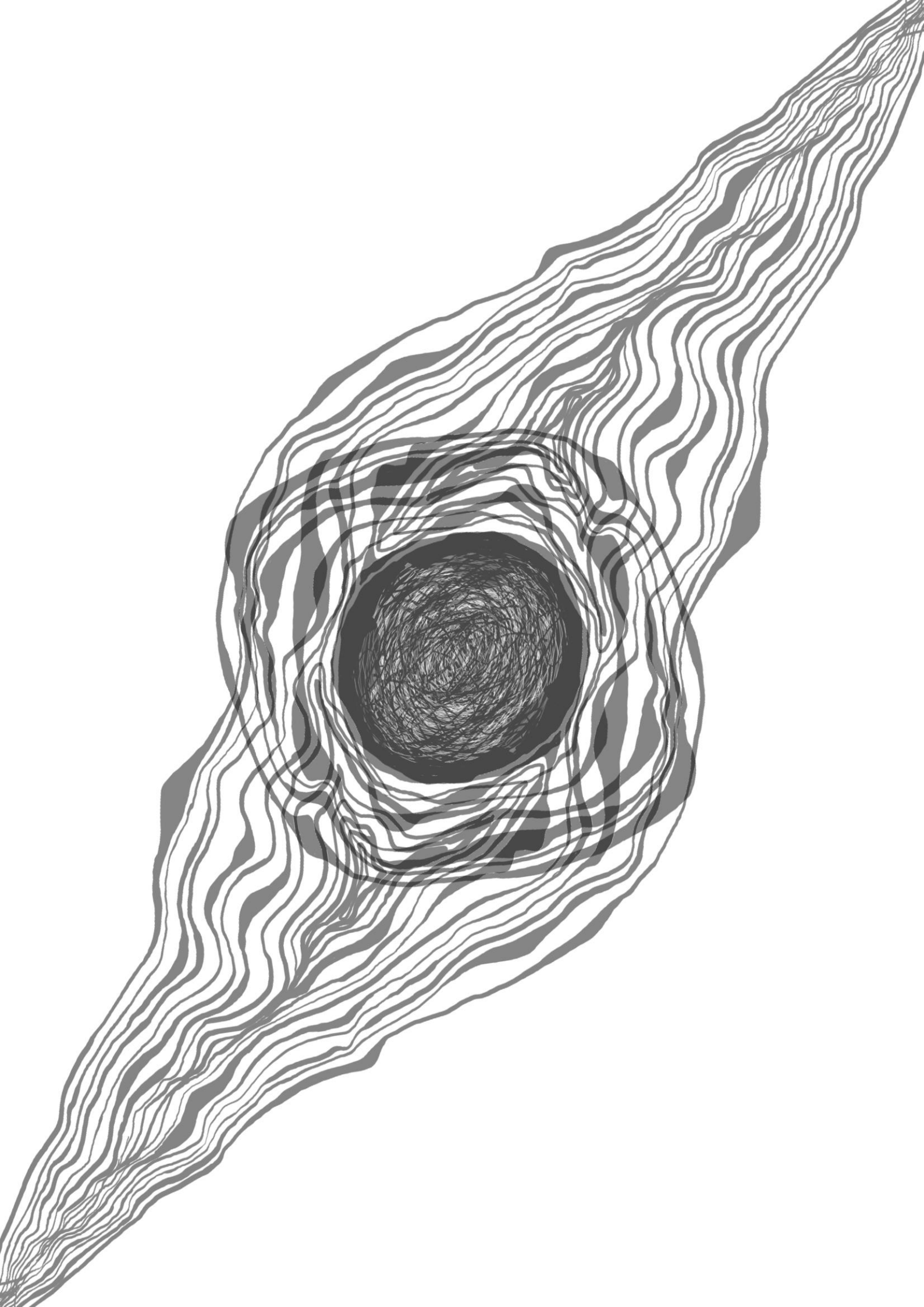
Francisca Ferreira Michelin

Diretora do Centro de Artes

Ursula Rosa da Silva

Coordenadora do PPGAVI

Eduarda Azevedo Gonçalves



VIII SPMVAV

**ARTE CONTEMPORÂNEA: ENTRE LINGUAGENS DE AFETO
E SENSIBILIDADES NO COTIDIANO**

O Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais – SPMVAV – é um evento produzido e organizado pelos alunos do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais – PPGAVI – da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Sua primeira edição, organizada pela turma ingressante de 2010, ocorreu em 2011. E, desde então, cumpre-se o objetivo de que cada turma seja responsável pela organização do evento do ano seguinte ao seu ingresso.

Em sua oitava edição, realizada nos dias 1 e 2 de outubro de 2019, a temática escolhida para nortear as discussões foram as relações entre as linguagens de afeto e as sensibilidades do cotidiano na ampla esfera de atuação da Arte Contemporânea, buscando entender sua potência afetiva em nossa experiência diária. E provocando o desvelamento do jogo sutil e subjetivo presente nas relações entre o que nos afeta e como somos afetados. Spinoza ([1677] 2009) compreendia o afeto como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada”. Ou seja, o afeto é aquilo que nos afeta, afetos são as forças que nos movem. Nesse sentido, Antonin Artaud ([1935] 1999) reconhecia a existência de um corpo afetivo que, em paralelo ao corpo orgânico, opera no plano dos afetos. Inspirado em Artaud, Gilles Deleuze ([1969] 2007) postulou a existência de um “corpo sem órgãos” como plano dos afetos e da existência somática. E, em parceria com Félix Guattari, alicerçou-se nessas questões para refletir acerca do devir sensível gerado pela força do composto de afectos e perceptos que deflagra sensações. Nesse sentido, Deleuze afirmou que “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais”. E, conjuntamente a Guattari, postulou então ([1991] 1992) que na origem dessa sensação está o artista, que é um “mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos”. E que tais afectos deflagram perceptos ou visões, que nos arrebatam nesse composto. Partindo dessas reflexões, o VIII SPMVAV buscou pensar como a arte, com seus meios materiais e linguagens, pode ser capaz de “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções” (DELEUZE, GUATTARI, [1991] 1992). E, também, propôs a discussão das linguagens como um campo de contínua expansão que, cada vez mais, vêm demonstrando força em relação às possibilidades de atualização do campo artístico. Linguagens em multimeios, transmídia e hibridização; a escultura para além do espaço ou a pintura para além da cor: a própria linguagem da arte como um amplo campo de investigação.

Em seu texto *A Escultura no Campo Ampliado*, Rosalind Krauss, diz que para além do ecletismo, a práxis no pós-modernismo artístico não é definida em relação aos meios de expressão, mas sim em relação “a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios [...] possam ser usados”. (KRAUSS, 1984, p.136). Referindo-se primeiramente à escultura, Krauss admite o mesmo fenômeno de ampliação do campo em outras linguagens. Assim, partiríamos desse contexto de expansão das linguagens rumo a uma nova sintaxe de qualidade expressiva, que não é “a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador” (RANCIÈRE, 2014, p.19).

O VIII SPMVA buscou fomentar encontros e atravessamentos, oportunizando espaços para a discussão da potência afetiva da arte na contemporaneidade, pois, se é a capacidade de afetar e de ser afetado o que nos torna humanos, é a sensibilidade para perceber e articular esses processos que nos torna artistas. Para tanto, o evento contou com uma vasta programação de atividades que imbricaram perspectivas acadêmicas e artísticas. Foram promovidas sete palestras com pesquisadores e artistas: no primeiro dia, a mesa de abertura “Etnografia e Autoetnografia na Pesquisa em Arte” com Mônica Dantas (PPGAC – UFRGS), a que se seguiram mais duas mesas. A Mesa 1 composta por: Mariane Rotter (UERGS) – “Meu ponto de vista: check-in”; Mariana Silva da Silva (UERGS) “Ressonâncias da natureza no extraordinário”; a Mesa 2 composta por Eduardo Rocha (UFPEl) “Caminhar em Roma – a experiência de inscrever-se na cidade”; Leandro Machado “Arqueologia do caminho – deslucamentos”. No segundo dia foram mais duas mesas: Mesa 3 composta por: Marcelo Gobatto (FURG); Eduardo Montelli(UFRJ) “Quando pequeno o pátio parecia”; e a Mesa 4 composta pelos egressos do PPGAVI: Sabina Sebastian (PPGAVI/UFPEL); André Win (PPGAVI/UFPEL); André Barbachan (PPGAVI/UFPEL), que falaram a respeito de suas produções e de suas atuações acadêmicas, profissionais e artísticas após a conclusão do mestrado.

Além das palestras, o evento contou com diversas atividades artísticas. Duas performances: a primeira, *TRADUÇÕES #7*, realizada pelos artistas Felipe Castellani (PPGAVI/UFPEL) e Alessandra Bocio (UFRGS) aconteceu no dia 1º de outubro às 13h 30min, na galeria *A Sala*; a segunda, *Gesto por um fio*, do grupo PATAFÍSICA foi performada no dia 2 de outubro às 14h no Auditório do Centro de Artes, UFPEL. Exposição da Mostra de videoarte *Ant(e)Ver*, organizada pela profª. Drª Helene Gomes Sacco. Exposição dos Exposição Discente – PPGAVI – Turma 2018/2, *Af[e]toar*, sob curadoria da mestranda Amanda Machado, aberta para visita de

01 a 11 de outubro na galeria *A sala*, do centro de Artes, UFPEL. E a primeira edição do Festival de Videoarte SPMAV, idealizado pela profª Drª. Rosângela Fachel, que foi também responsável pela curadoria da mostra com os vídeos selecionados exibida na sala EPPA I, do Centro de Artes. UFPEL, de 01 a 4 de outubro. Integraram a mostra: Jean-Michel Rolland (França) – *Traces: Birds*; Yiorgos Drosos (Grécia) – *Time and space, fill in the blank*; Rick Niebe (Itália) – *Prelude*; Danny de Vlugt (Holanda) – *Absent Chronicles*; Nacho Recio (Espanha) – *Shadows of a radio in theeast*; Camila Albrecht Freitas (Brasil) – *Videopoema concreto*; Duda Gonçalves (Brasil) – *Hoje tem pôr do sol do Gotuzzo*; Sandrine Deumier (França) – *Pink Party 01 – Sweet Zombie Duration*; Lorenzo Papanti (Itália) – *Venus of Forces*; Camila Porto Burguêz (Brasil) – *Can't you hear the underground?*; Ursula Jahn (Brasil) – *Gênesis 3:5-6*; Eija Marita Temisevä (Finlândia) – *Session 1*; A. Ziegler, Bianca M. Cesar C. (Brasil) – *com tato: Dermegarens*; Priscila Borges Baelz da Silva (Brasil) – *Ponto Morto*; Úrsula San Cristóbal (Espanha) – *La memoria de unoído*; Johannes Christopher Gérard (Alemanha) – *Dark*; Gabriela Leite da Cunha (Brasil) – *Respingadas*; Dhara Fernanda Nunes Carrara (Brasil) – *Pia(Dor)*; Caitlin Alexandra (Reino Unido) – *Thunder Daniela Lucato/Connecting Fingers Company (Alemanha) - VIENI*; (Freely inspired by "La memoria nel corpo" de Antonella Sica); Johannes Christopher Gérard (Alemanha) – *White Cup*; Álvaro B. Aguiar (composição coletiva – Visualidades tecidas pelos corpos poéticos) (Brasil) – Khalil Charif (Brasil) – *Inventário do Tempo*; Dara de Moraes Blois (Brasil) – Mayra Huerta (México) – *Simulaciones*; Beatriz Rodrigues (Brasil) – *Ladeira habitada*; Cristiano Sant'Anna e Jacson Carboneiro (Brasil) – *Ha Ha Há*. Ocorreu, também, o lançamento da edição física do livro *A Sala - Exposições 2014. Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes da UFPEL*, que foi organizado pelos professores José Luiz Pellegrin, Eduarda (Duda) Gonçalves, Alice Monsell e Guilherme da Rosa, ao qual se seguiu uma mesa com os organizadores do livro acerca da publicação.

Ademais de todas essas atividades organizadas e propostas pelo evento ocorreram as comunicações. Esta publicação tem por objetivo registrar e divulgar os trabalhos apresentados nos seis eixos temáticos propostos para o evento. **Eixo temático I:** Linguagens, cotidiano e afetos – investigações acerca do fazer artístico, reflexões acerca de produções contemporâneas e de seus processos de criação, possíveis entrelaçamentos entre as artes, suas linguagens e o cotidiano em relação à sociedade, a cidade, a política, a ética, os afetos etc. **Eixo temático II:** Sensibilidade, cultura e memória – trabalhos acerca de matrizes e

manifestações culturais, ancestralidades, patrimônios materiais e imateriais, memórias individual e coletiva, entre outras questões identitárias, bem como trabalhos de caráter interdisciplinar, que promovam diálogos entre as artes e outros campos do saber. **Eixo temático III:** Transmídia, multimeios e hibridizações – reflexões sobre as relações entre a produção artística e as tecnologias contemporâneas, sobre a articulação entre a produção poética e a utilização de mídias digitais, redes sociais, inteligência artificial, métodos e suportes híbridos, dispositivos de realidade ampliada, ambientes interativos etc., bem como suas implicações ético-estéticas. **Eixo temático IV:** Olhares outros, representatividade e pertencimento – pesquisas que discutem, analisam, refletem e façam proposições sobre questões referentes à inclusão e à acessibilidade artística, arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental de artistas e espectadores com diferentes capacidades (sensoriais, físicas, cognitivas, múltiplas), de modo a permitir e fomentar diferentes e múltiplas possibilidades acesso à criação e à fruição; **Eixo temático V:** Arte-educação, afetividades e diálogos interdisciplinares – abordagens do ensino de arte e processos de formação estética, tanto em espaços formais quanto em não-formais: práticas pedagógicas que fomentam a sensibilidade perceptiva dos indivíduos; análises reflexivas de experiências docentes; proposições de atividades de formação continuada; criação de materiais didáticos ou paradidáticos; experiências de mediação artística em ambientes culturais; atividades vinculadas a projetos de ensino e extensão; a presença da arte no contexto da Educação Popular; e a interdisciplinaridade entre o ensino de arte e outros campos do saber; **Eixo temático VI:** Artivismo, subjetividade e sociedade – articulações entre o pensar/fazer artístico e questões ético-estéticas emergentes na contemporaneidade, abrindo espaço para pesquisas que, na contramão dos discursos hegemônicos, assumem o compromisso de conferir visibilidade e/ou representatividade às múltiplas subjetividades, colocando em debate questões referentes ao ativismo político, às questões de gênero, às plurais corporeidades, bem como aos mecanismos de censura etc.

As atividades do evento foram encerradas com a leitura de uma “Carta Aberta” do corpo discente do Mestrado em Artes Visuais da UFPel à comunidade referente à adesão do VIII SPMAV às 48h de Greve Nacional da Educação, convocada para os dias 2 e 3 de outubro, dizia o texto:

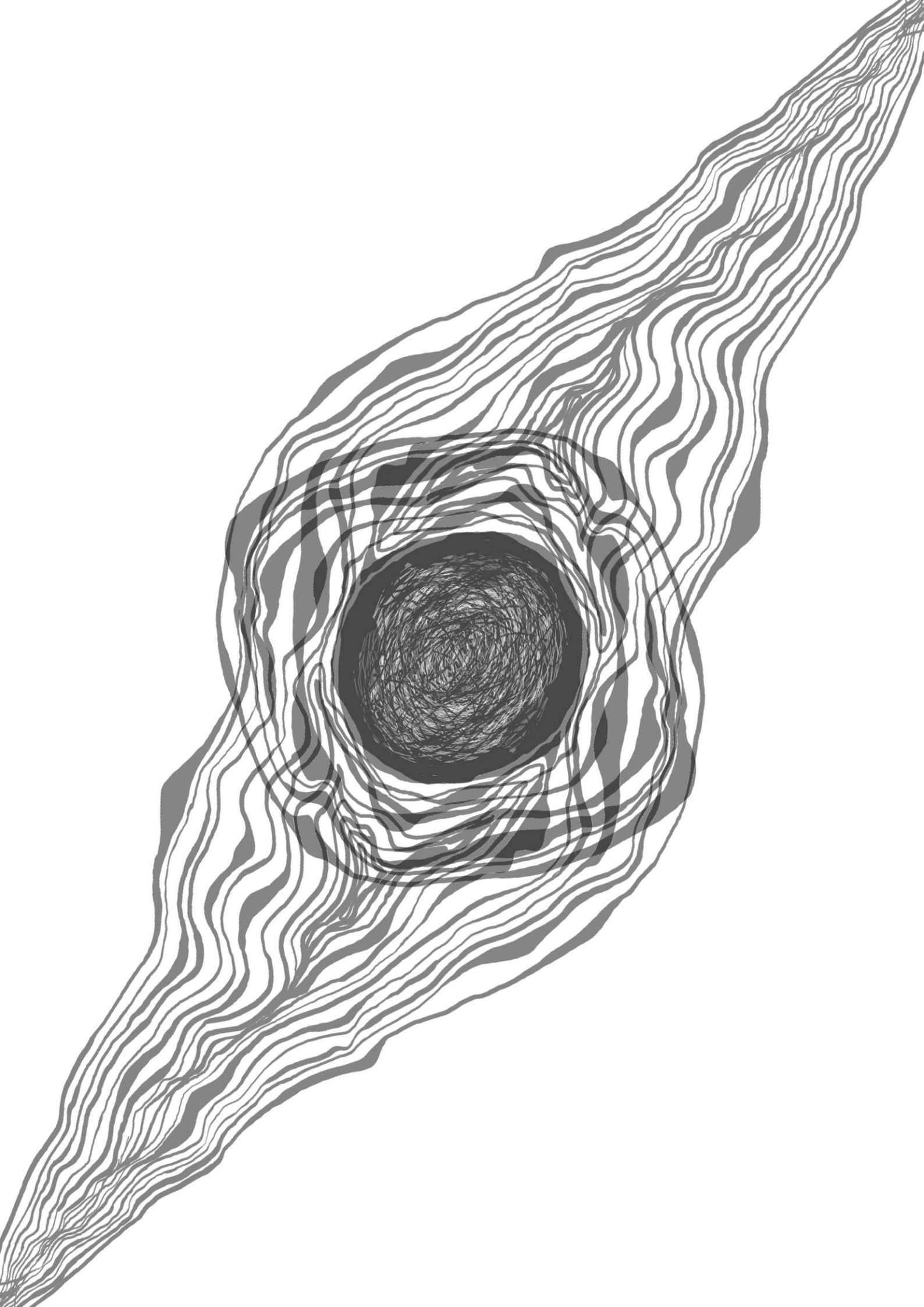
Neste dia dois de outubro, assim como no dia três, a comunidade científica brasileira paralisa seus setores durante greve geral, contra o corte das verbas utilizadas pelas entidades de fomento à pesquisa, para manutenção das mesmas, assim como do desmonte promovido pelo atual governo ao declarar corte de bolsas de graduação e Pós-graduação em todo território nacional, O Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas intitulado “Arte Contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades do cotidiano”, abraça a greve geral mostrando o que de melhor fazemos: pesquisa. É no movimento, nas trocas e nas afetividades entre corpos pesquisadores, artistas e educadores, que exercemos a nossa luta pelo direito ao ensino público gratuito ao cidadão brasileiro. Pelo investimento e permanência da pós-graduação, na qual, através da pesquisa, construímos uma sociedade melhor, mais justa, democrática e consciente. Buscamos uma educação crítica e de qualidade para TODOS! Sem exceção à regra e sem preconceitos! A educação não é mercadoria, mas sim, o pilar da construção humana para o desenvolvimento de sujeitos políticos, que compreendem a complexidade da sua existência e necessidade de sua resistência perante o atentado à criticidade e ao saber construído na experiência. Obrigada à todos vocês que, junto conosco, lutamos por uma política de valorização à pesquisa e à arte! A todos nós, que (re)existimos!

A realização e o sucesso do evento só foram possíveis graças ao trabalho coletivo, solidário e afetivo de organizadores, convidados e participantes. Integraram a Comissão Organizadora do evento os mestrandos: Amanda Machado Madruga, Ana Carolina Tavares Sousa, Ana Paula Siga Langone, Bárbara Cezano Rody, Elivelto Alves de Souza, Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima, Italo Franco Costa, Luana Echevengúá Arrieche, Pedro de Freitas Pereira Paiva, Priscilla Mont-Serrat Pimentel Fernandes, Tarla Roveré, que atuaram com a orientação e coordenação geral dos professores Dr^a. Rosângela Fachel de Medeiros e Dr. Thiago Amorim. E a Comissão Científica internacional foi formada pelos por: Dr. Carlos Fabian Rojas Reyes (Universidad de Cuenca – Equador); Cláudio Tarouco de Azevedo (Universidade Federal do Rio Grande/Universidade Federal de Pelotas); Dr^a. Eduarda Gonçalves (Universidade Federal de Pelotas); Dr. Felipe Merker Castellani (Universidade Federal de Pelotas); Dr^a. Helene Gomes Sacco (Universidade Federal de Pelotas); Dr^a Laura Isabel Cattelli (Universidad Nacional de Rosario/CONICET – Argentina); Dr. Leonardo Sebiane Serrano (Universidade Federal da Bahia) e Dr^a. Paz Lopez (Universidad de Chile – Chile).

Atenciosamente,
A ORGANIZAÇÃO.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil [da] Puc - Rio, v.1, p. 87-93, 1984.
- MANIFESTO NEOCONCRETO. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 23 de mar. de 1959. In: COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal**. São Paulo: Funarte, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SPINOZA, Baruch. **Ética III**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.





RESUMOS EXPANDIDOS
ARTIGOS COMPLETOS

EIXO TEMÁTICO I:
LINGUAGENS, COTIDIANO E AFETOS

Tem como escopo investigar o fazer artístico, dando ênfase a reflexões acerca de produções contemporâneas e de seus processos de criação, possíveis entrelaçamentos entre as artes, suas linguagens e o cotidiano em relação à sociedade, a cidade, a política, a ética, os afetos etc.

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
ARTES VISUAIS E A MICROPOLÍTICA: O SILÊNCIO E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	Ana Claudia Safons Soares Cláudio Tarouco de Azevedo	21 - 23
CORPO PATAFÍSICO E A POÉTICA DA AUTOFIÇÃO	André Martins Ziegler Rosângela Fachel	24 - 28
POÉTICAS DO DESVIO - DA DOUTRINAÇÃO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO	Diana Krüger Martins Renata Azevedo Requião	29 - 37
DA SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR NA ARTE: POR UMA PRÁTICA DO VIVER, DO SUSTENTAR A VIDA E DO CUIDAR DAS COISAS	Elivelto Alves de Souza Helene Gomes Sacco	38 - 42
PRESENTE	Isabella Khauam Maricatto	43 - 45
R\$1,99: UMA ABORDAGEM SOBRE O VALOR DAS COISAS A PARTIR DA ARTE E DAS NARRATIVAS	Joana Schneider Helene Gomes Sacco	46 - 57
EXPERIMENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE PESQUISA EM ARTES VISUAIS	Kathleen Oliveira de Avila Cláudio Tarouco de Azevedo	58 - 69
COISAS BOBAS: POÉTICA CONTEMPORÂNEA	Luana E. Arrieche Eleonora C. da Motta Santos Rosângela Fachel	70 - 74
FOTOGRAFIA, VÍDEO E MICROAÇÕES-ECO-ARTÍSTICAS COMO MEIOS PARA COMPARTILHAR A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL	Mara Regina da Silva Nunes Alice Jean Monsell	75 - 82
O TARÔ COMO LINGUAGEM: CONCEITOS E NARRATIVAS	Mirna Xavier Gonçalves Nádia da Cruz Senna	83 - 90
DIÁLOGOS ENTRE A MATERIALIDADE DA PINTURA CONTEMPORÂNEA E A PRESERVAÇÃO ENQUANTO OBRA EFÊMERA	Pablo Campos López Alice Jean Monsell	91 - 101
ALINHANDO LUGARES E AFETOS: OBJETOS E AÇÕES DE CULTIVO COMO PROPULSIONADORES DE PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS	Pedro Elias Parente da Silveira Eduarda Azevedo Gonçalves	102 - 111
APROPRIAÇÃO DO ARTISTA: ENCONTROS, APROXIMAÇÕES E (RE)SIGNIFICAÇÃO CITAÇÃO POLÍTICA-POÉTICA DE CILDO MEIRELES	Thiago Ligabue Pinto Alice Jean Monsell	112 - 116

**MICROPOLÍTICA EM ARTES VISUAIS:
O SILÊNCIO E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO**

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 trata de uma 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.

Tem como principal objetivo, usar a arte como estratégia para acionar os sentidos perturbando e questionando o poder e a verdade através do sensível, utilizando como suportes fundamentais os vetores micropolíticos e a escuta atenta do que nos cerca. “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).

Vivemos num mundo soterrado por imagens, por discursos superficiais, havendo uma necessidade de compreensão do que é dito além dos códigos

Surgindo assim, a necessidade de debater sobre os discursos e/ou sobre os seus silenciamentos, questionando como a produção artística pode ajudar na tomada de consciência sobre o que se passa a nossa volta e como ativar essa percepção nos locais de ensino. Relacionando ações, projetos e publicações artísticas que se articulam sobre a utilização da arte como estratégia que possibilita acionar os sentidos com relação ao que nos cerca, criando outras realidades para tornar visíveis as já existentes, perturbando e questionando o poder e a verdade através do sensível.

Através da Arte Contemporânea, observamos uma gama de produções artísticas que utilizam-se do cotidiano, aquilo que de fato configura a vida. E estas produções são geradoras de uma multiplicidade de experimentações artísticas, pesquisas e propostas conceituais baseadas em questões ligadas ao contexto sociopolítico.

Trabalhar com a Micropolítica através da Arte, está longe de ser um ato de “doutrinação” político partidário. São pequenas revoluções 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.

Explorando o que vem a ser o “silêncio”, sob a perspectiva dos campos da arte e da filosofia, amparada em alguns autores como: GUATTARI (2012) para tratar sobre os conceitos de micropolítica; CERTEAU (2019) para discorrer sobre os processos de subjetivação; SCHAEFER (2011) sobre a ideia de uma clariaudiência

- a necessidade de apurar nossa sensibilidade auditiva para que possamos perceber os sons que foram se perdendo por conta da vida contemporânea, ou sendo por ela “inaudibilizados”; e, ORLANDI (2008), para pensar os modos de operar o silêncio.

METODOLOGIA

A metodologia de trabalho utilizada é o método cartográfico. Através do mapeamento de algumas produções artísticas contemporâneas e referencial teórico que tratem sobre o tema, somados a produções artísticas e as inserções sociais nos processos educativos realizados através de práticas junto ao Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde – GPAES/CNPq.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Existe uma necessidade de retirar o silêncio como sendo ausência da fala, para que possamos compreender melhor os sinais do mundo e, assim, através do potencial do ensino da Arte, chegarmos mais perto de nos tornarmos sujeitos menos embrutecidos.

Embora o silenciar seja entendido inicialmente como um “impedimento” de comunicação, percebemos que a comunicação é imprescindível no mundo em que vivemos. Mas, podemos compreender que a comunicação possa ser exercida e intensificada pelo silêncio. Nossas emoções podem ser comunicadas através dele. Logo, no silêncio podemos encontrar significações intensas de cumplicidade e compreensão.

Ao analisarmos os infinitos 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.

Ficando a reflexão: o que nos leva a essa construção social do silêncio? O que

significa o silêncio? Como compreendê-lo? Reflexão que deverá observar diversos aspectos como os culturais e sua localização geopolítica – Ocidente e Oriente.

CONCLUSÕES

Através de uma análise mais sensível, teremos uma maior compreensão da comunicação e da linguagem humana. Desta nova sociedade globalizada, onde o pensamento crítico é secundário e/ou superficial. Um olhar sobre a nova imagem humana que surge através da mídia. Uma imagem de um ser sem essência, para o qual a comunicação e a troca de informações são o valor supremo. Uma sociedade globalizada, onde o pensamento crítico é secundário e/ou superficial. O “homo communicans”, cujo o interior é moldado pela mídia, destituído de mais nada.(BRETON, 1992, p.48).

Estamos vivenciando um momento de fortes rupturas. Em tempos de tantas situações anômalas e tensas, temos que encontrar caminhos em busca de soluções.

Entendo, assim como DUARTE (2010, p. 22-23), que “[...] é através da arte que o ser humano simboliza mais de perto o seu encontro primeiro, sensível, com o mundo.”

Assim, a arte revitaliza a sensibilidade humana contribuindo para a formação geral do indivíduo, sendo um meio de (re)humanizá-lo e projetar sua emancipação.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. **O amor que acende a lua**. São Paulo: Editora Papirus, 1999
- BRETON, P. **A utopia da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Campinas, SP: Criar Ed., 2010.
- GUATTARI, F. **As Três Ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2007.
- SHAFER, R. M. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

CORPO PATAFÍSICO E A POÉTICA DA AUTOFICÇÃO

André Martins Ziegler

Universidade Federal de Pelotas – aa.martinz02@gmail.com

Rosângela Fachel - orientadora

Universidade Federal de Pelotas – rosanagelafachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

O registro de si em forma de imagem é uma das expressões mais utilizadas na contemporaneidade. Seja através de fotografias, selfies, vídeos, stories em redes sociais, desenhos e pinturas, entre outras mídias, podemos observar que a procura por representações de si é um fenômeno global. Isso torna-se mais evidente quando prestamos atenção no quanto a humanidade desenvolveu as tecnologias a ponto de deixá-las capazes de registrar e apresentar/compartilhar uma imagem do próprio corpoquase que instantaneamente. Ocorre, assim, uma explosão de imagens caseiras, midiáticas e espetaculares. E o olhar do sujeito reeduca-se de maneira que ele percebe não só o próprio corpo de forma imagética, mas o mundo também.

É neste contexto que imerjo meu corpo em uma investigação poética através das experiências com a mediação artística¹ e criação de imagens fantásticas. Estas me provocam a perceber um corpo patafísico², dualista, paradoxal, que hora ressoa - relaciona-se - em imagens poéticas e outra em imagens normotizadoras. Questionando, assim, que corporeidade é revelada no embate entre um “corpo poético” x “corpo normótico”? Na investigação dessa questão, que se dá através de reflexões acerca de um processo de criação de imagens fantásticas por meio da fotografia e edição digital, é percebido, então, uma poética da autoficção.

¹ O grupo de extensão e pesquisa Patafísica reflete a mediação como um fazer artístico/poético, em que os mediadores, artista e projeto curatorial não se limitam apenas como apresentadores, mas também agem como provocadores/propositores para que o público possa [re]criar novos conceitos/percepções/afetos acerca da obra de arte. Acontecendo, assim, uma discussão e reflexão horizontal – em que o mediador ao mesmo tempo que media é mediado pelo público - a respeito de uma experiência artística. Entendemos esse processo como uma mediação artística.

² A percepção de corpo patafísico parte com as experiências de mediação artística com o grupo Patafísica. O qual reflito que este é um corpo que se sente inquieto. Ele consoa em um constante processo de territorialização. Ou ainda, é um corpo buscando territórios que fomentem os sujeitos a viverem com um brilho no olhar. Ele possui percepções extrafísicas, observa-se em um movimento consoante em valores paradoxais; racionais e sensíveis, materiais e espirituais, técnicos e subjetivos. O corpo patafísico percebe que a vida, assim como o conhecimento, é um processo sem fim; que seguir adiante, na procura da felicidade, não está relacionado com um dever, mas sim com um devir.

DISCUSSÃO

Para investigar a respeito desta corporeidade, que é percebida a partir do embate de imagens paradoxais³, se faz necessário pontuar brevemente o meu repertório de pesquisa em arte. Parto, assim, da problematização levantada no meu projeto de graduação “Corpo Patafísico: Mundo Paralelo” em Artes Visuais (2015). Este foi feito na forma de uma escrita fictícia literária que reflete, com o aporte do conceito de *vontade de potência*⁴ do filósofo Friedrich Fietzsche (1844), algumas reflexões acerca da mecanização dos processos de criação de imagens.

Essa problematização surgiu quando evidenciei um estado de contraste do meu corpo, o qual ressoa sensivelmente, ao criar imagens por meio de processos poéticos e vivenciar mediações artísticas com o grupo Patafísica, e em um estado de embrutecimento, ao [re]produzir imagens vazias em afeto nos processos de criação escolares e empresariais. Percebendo, assim, dois sintomas do meu corpo na contemporaneidade: uma falta consciência de minha própria corporeidade nos processos de criação, principalmente fora do campo das poéticas em artes, e a apartação dela por conta de uma indústria demasiadamente materialista, que a todo momento dispara imagens espetaculares⁵ induzindo o corpo a consumir ao mesmo tempo fazendo com que este perceba-se enquanto um produto a ser consumido.

Surgindo, dessa maneira, narrativas fictícias, que momentos tratam de vivências e reflexões do mundo real e outros de insights poéticos e soluções imaginárias – evidenciando um mundo íntimo, fantástico e surreal – um mundo visto paralelo ao cotidiano. Apresentam-se nas minhas criações representações de um sujeito poético (sensível) e um sujeito normótico (endurecido).

³ Uma imagem que carrega muitos valores de oposição. Por exemplo: imagem de Deus x imagem do Diabo, ou imagem do Corpo Homem x Corpo Mulher.

⁴ Partindo da minha pesquisa feita na conclusão do curso em Artes Visuais a definição do conceito de vontade de potência foi sempre deixada em aberto pelo filósofo Friedrich Fietzsche, mas ao mesmo tempo ele nos indica que essa vontade é a principal força motriz que motiva os seres humanos a criarem as coisas dos mundos e a si mesmos.

⁵ Imagens espetaculares são aquelas que conquistam o imaginário humano através da imposição de uma mídia, cooperação ou emoção. Por exemplo a igreja católica conquistou o imaginário da população ocidental com anjos e santos normalizando/impondo valores puritanos, machistas e homofóbicos. Ou ainda a imagem de um hambúrguer de alguma rede de fast food, a qual convence o consumidor mesmo sendo uma comida maléfica a saúde. Mas há também aquela imagem espetacular que toca o nosso íntimo, como por exemplo se emocionar ao ver um show de opera ou peça de dança.



Figura 3 e 4 – “Aurantis Nebulae” e “Pirata inerte”. Fonte: acervo do autor.

Consequente as experiências da produção de imagens poéticas e a da atuação profissional no mercado de publicidade e fotografia, ingresso no mestrado em artes visuais (2019). E percebo que ao refletir, sobre a relação *corpopoético* x *corpo normótico*⁶, é interessante aprofundar e sensibilizar o meu olhar – já contaminado pelos saberes poéticos - sobre uma microcultura holística e dialética do corpo. Dessa maneira, e provocado a pensar a respeito dessas criações de imagens, surge a percepção de uma poética da autoficção que se dá através de articulações de fluxos imagéticos.

Por conseguinte, então, investigo que o termo autoficção foi criado pelo escritor, professor, tradutor e crítico Serge Doubrovsky (1928) na França. Durante a sua carreira pluralística Doubrovsky fazia da escrita um exercício estrutural de narrativas tautológicas. As quais referenciava suas próprias obras umas nas outras independentemente se fosse de gênero ensaístico ou romântico – ficando reconhecido, assim, por praticar uma escrita que rompia fronteiras entre gêneros literários. A partir de suas bibliografias mescladas com ficção, Doubrovsky refletia sobre a existência de uma “psicanálise existencial” em suas próprias obras. A qual o escritor “define como tributária de um amálgama de trabalhos de Sartre, Merleau-Ponty, Marx, Freud e Hegel” (NOGUEIRA, 2019, p. 6151).

Nessa sua “psicanálise existencial”, o crítico privilegia o homem – o autor – enquanto ser definido histórica e culturalmente. Mais especificamente, descobre-se, à leitura de seu livro sobre a Nova Crítica (1966), por exemplo, que Doubrovsky considera que uma obra é uma trama, uma “rede infinita de significações” respectivas ao texto impresso, mediatizada por um

⁶ Corpo poético trata daquele curto estado de criação, o qual o corpo afasta todos anseios, medos e problematizações que impregnam nosso modo criar. Corpo normótico é aquele que normaliza um estado vazio sem afeto, medo. Um corpo que não se emociona ou que só atua em função de uma lógica mercantilista, sem refletir os valores dos elementos imagéticos que o atravessa.

"universo imaginário" (DOUBROVSKY, 1966, p.101) em cujo centro está um homem definido historicamente, importando-lhe, porém, a existência imaginária do homem, e não sua biografia; e, sobremaneira, interessa-lhe o resultado de sua linguagem, que alinhava, na obra, o seu universo imaginário numa infinidade de significações (ibidem, passim). Assim, o autor, tal como estudado pelo crítico Doubrovsky, é um homem definido por sua linguagem: homem disseminado pelo texto marcadamente através de suas repetições e composições semânticas. (NOGUEIRA, 2019, p. 6151).

Logo desde o cerne do termo autoficção, no campo da literatura, pode-se evidenciar que essa poética trata de uma linguagem feita por redes de significações articuladas por uma dualidade maior: o real e o ficcional. Tornando interessante relaciona-lo nas criações de imagens de minha autoria em artes visuais por representarem, também, uma dualidade do corpo poético (visto como ficcional) x corpo normatizado (visto como real) de minha corporeidade.

Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas de fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas. (ROLNIK, 1998, p.01)

Dessa maneira no mestrado volto o meu olhar para a criação de imagens fantásticas investigando a relações possíveis com minha corporeidade. Para isso reflito inicialmente que tais criações se dão através da intermedialidade, a qual usa na produção de imagens surreais processos de fotografia, apropriação de acervos de imagens digitais e edição digital. Refletindo, assim, que ponho a ver e/ou hibridizo na representação digital de meu corpo diversos elementos – como o corpo de animais, plantas, figurinos, nebulosas, paisagens da natureza, cidades e outros elementos que me permitam reordenar os sentidos estéticos e conceituais de minha corporeidade.

CONCLUSÃO

Desponta-se, assim, para um momento da minha pesquisa poética o qual se faz potente em investigar sobre uma poética da autoficção para aprofundar estudos sobre este corpo patafísico – ou ainda sobre a percepção de minha corporeidade. Pois esta possui uma relação direta com três aspectos importantes das minhas proposições imagéticas: intermedialidade e intertextualidade na construção de narrativas; a da estética fantástica e surrealna representação do meu corpo e corporeidade; e a relação com a filosofia da

diferença, já que este termo pré-estabelece uma articulação entre o real e ficcional – ou ainda, entre o sujeito do cotidiano dito real e o artista ficcionalizador.

REFERÊNCIAS

NOGUEIRA, Luciana Persice. **A autoficção de s. Doubrovsky e o registro da memória de si:** obra em Si Bemol, UERJ Rio de Janeiro, p. 6150-6158, Setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1545>>. Acesso em: setembro de 2019.

ZIEGLER e ROCHEFORT. André Martins e Caroline Corrêa. **Corpo Patafísico e o Mundo Paralelo.** Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, Universidade de Federal Pelotas, Pelotas, 2015.

ZIEGLER e ROCHEFORT. André Martins e Caroline Corrêa. **Corpo Patafísico: o espaço que pulsa vida.** VII SPMVAV, Universidade de Federal Pelotas, Pelotas, 2018.

POÉTICAS DO DESVIO – DA DOCTRINAÇÃO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Diana Krüger Martins

Universidade Federal de Pelotas – dkmartins90@gmail.com

Renata Azevedo Requião

Universidade Federal de Pelotas – ar.renata@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um resumo de minha pesquisa em desenvolvimento, intitulada “Poéticas do desvio – Da doutrinação ao processo de criação”, sob orientação da professora Renata Azevedo Requião, que se dá a partir da Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas. A proposta gira em torno de estabelecer reflexão através de processo artístico que contemple as vivências, pensamentos e impressões resultantes do período em que estive imersa no modo de vida evangélico, entre os anos de 2004 a 2013, que se deu durante minha adolescência e início da fase adulta. Através de diferentes técnicas artísticas, como pintura, desenho, bordado e costura, além de lembranças e fragmentos (físicos ou não) remanescentes daquela época, busco consolidar uma produção poética que me possibilite contemplar a narrativa vivenciada em âmbito pessoal e também proporcionar reflexão a respeito da experiência religiosa protestante contemporânea, com especial ênfase no que tange aos condicionamentos, regras comportamentais e sistemas de controle particulares à condição feminina em tal ambiente.

Para desenvolvimento teórico da referida pesquisa, busco autores que cobrem diferentes tópicos. Para embasamento histórico e social no que tange à difusão do protestantismo em terras brasileiras, é de especial importância a contribuição de Magali do Nascimento Cunha (2007), que cobre em interessantes detalhes a influência da crença evangélica sobre o território nacional, em específico suas estratégias de conquista focadas no público jovem através de todo um sistema de consumo de bens culturais. Abordando o sistema religioso de forma geral, Mircea Eliade (2011), traz colocações pertinentes a respeito da história das mitologias e de seus efeitos sobre a cultura visual da espécie humana. Jean Baudrillard (1992) oferece embasamento no que tange à ideia de simulação, bastante presente na própria estética religiosa, em especial aos modos de expressão típicos da igreja evangélica protestante contemporânea em seus esforços de comunicação

com o público. Por fim, também se fazem altamente convenientes os estudos de Marilena Chauí (1984) sobre o histórico dos tabus referentes ao corpo e à sexualidade feminina provenientes do pensamento religioso.

Já como referencial poético, busco artistas que contemplam questões concernentes às construções sociais em relação à condição feminina, como Louise Bourgeois (1911-2010) e Zöe Buckman (1985). Os tabus relacionados ao corpo também são investigados sob a influência da produção de Monica Piloni (1978). A pintura, primeira técnica que estudei de maneira “oficial” e que suprimi durante meu período de vivência religiosa, possui nos cenários híbridos e levemente surreais de Ana Elisa Egreja (1983) um importante referencial criativo. Por fim, a complexa rede que forma a identidade evangélica contemporânea brasileira é investigada com o auxílio dos retratos de Bárbara Wagner (1980).

DISCUSSÃO

No vocabulário evangélico, “desviar-se” significa “perder-se”, isto é, se afastar não apenas da crença cristã, mas de uma forma mais específica, cortar laços sociais e ideológicos com as doutrinas, valores, costumes e regras comportamentais pregados como corretos dentro do grupo de pessoas que compõe a congregação. Meu trabalho nasce então das reflexões resultantes de meu desvio; atitude que me levou a questionar dogmas, relembrar fatos e explorar sentimentos, doutrinas e demais fragmentos que costumavam compor o centro de minha existência durante adolescência e início da juventude. É um processamento e reavaliação dos paradigmas que defendi e vivenciei com extrema intensidade, durante um período-chave de minha formação como pessoa, especialmente como mulher.

Não faltam artigos, livros, ensaios e estudos sobre a crença protestante, suas incontáveis ramificações e como sua ideologia vem influenciando a sociedade ao longo dos séculos, e o Brasil, especificamente nas últimas décadas. Da mesma forma, no âmbito pessoal não é muito difícil relatar de forma escrita as memórias que guardo de meu período de imersão na crença. Porém, tratando-se do processo de criação que vem a concretizar uma produção artística contemporânea relacionada a esse tema, é necessária uma reflexão cuidadosa, que entrelace conceito e técnica. Sendo assim, na tentativa de contemplar estas lembranças de maneira satisfatória, não apenas no que tange à minha narrativa particular,

mas também às particularidades da vivência evangélica contemporânea, tenho desenvolvido uma série de trabalhos em diferentes linguagens artísticas. Cada qual, de maneira seriada ou individual possui o objetivo de contemplar determinado tópico.

Antes/Durante/Depois

Trata-se de uma tela de linho, de 18 por 24 centímetros, onde estabeleço três fileiras verticais, cada uma contendo quatro miudezas variadas. De forma quase didática, este pequeno acervo deve sua montagem à minha tentativa de estabelecer um “guia visual” que me auxilie a acessar minhas lembranças com maior facilidade. Cada coluna conta com um anel, um pingente de coração, um broche e um pingente. O título faz referência às três fases essenciais que compõem minha história de vida: *Antes* o período de minha infância/pré-adolescência (até os 14 anos), anterior à minha total imersão no modo de vida religioso, *Durante* a adolescência e início da juventude (dos 14 aos 23 anos), quando mais me dediquei à crença evangélica, e, por fim *Depois* os anos posteriores ao meu desligamento da igreja.



Figura 1: *Antes/Durante/Depois*.2018, 18x24 cm. Tela de linho com aplicação de objetos variados. Fonte: Acervo pessoal.

Más conversações

Este trabalho possui seu título baseado na passagem bíblica de 1 Coríntios 15:33 (“Não vos enganeis: as más conversações corrompem os bons costumes.”). Esta mensagem geralmente era apresentada aos adolescentes e jovens da congregação, sendo uma constante advertência sobre os perigos de se formar laços de amizade com pessoas de fora da igreja. Na concepção dos líderes tais relações fatalmente levariam os fiéis ao questionamento da fé, ao pecado, e, conseqüentemente à perdição eterna. Escolho a materialidade das xícaras como menção aos momentos de conversação e confraternização que comecei a ter com pessoas de fora de meu círculo religioso quando passei a frequentar a universidade. Estes laços me levaram aos poucos a expandir minha visão de mundo e compreender que a realidade era imensamente mais complexa do que me era até então ensinada.



Figura 2: *As Más conversações*. 2019. 28x7 cm. Xícaras de porcelana, tinta guache, linha e miçangas.

Série Manutenção

Esta série já concluída, de objetos em formato reduzido, é composta de três trabalhos (*Controle, Construção e Conforto*) cuja poética se apóia na relação entre o público feminino e o abuso de medicamentos (antidepressivos, soníferos, anticoncepcionais, inibidores de apetite, analgésicos e etc.). Seu título se refere justamente ao uso excessivo de remédios como ferramenta de manutenção de um estilo de vida altamente agitado e repleto de responsabilidades que encontram razão de ser nas convenções sociais que

tradicionalmente envolvem a condição feminina. Tais regras e construções quando absorvidas pela doutrinação religiosa, ganham uma dimensão aterradora, no sentido de que o não cumprimento de determinados papéis tidos como “divinamente ordenados”, pode levar a mulher não apenas ao ostracismo social, mas também à perdição eterna.



Figura 3: Série *Manutenção*. 2019. Acrílico, biscuit e objetos variados. 8x4 cm. Fonte: acervo pessoal.

Série *O Céu na Terra*

Esta série de pinturas em desenvolvimento possui sua inspiração na estética empregada pelas igrejas evangélicas em relação à representação do Paraíso. Baseando-me tanto na cenografia montada para cultos e peças teatrais dentro do ambiente religioso quanto em pinturas clássicas da história da arte (especialmente nas obras com temática bíblica de Jan Brueghel, o Jovem (1601-1678), procuro criar cenários que mesclam aparatos litúrgicos (como o púlpito, aparelhagem sonora, eletrodomésticos e etc.) junto a elementos naturais (folhagens e animais diversos), criando composições que causem estranhamento.



Figura 4: *Púlpito*. Série *O Céu na Terra*. 2019. 50x70 cm, acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.

Série Adequações

Trata-se de uma série de pinturas em acrílica, e dimensões reduzidas, com aplicações de quartzo bruto e linhas sobre tela. Nasce das limitações que encontrei junto à doutrinação religiosa no que tange à minha liberdade artística no período da adolescência (época em que comecei a estudar pintura). Ao tomar consciência de meu interesse pela arte, a esposa do pastor de jovens (minha mentora “espiritual”, ou seja, pessoa encarregada de me visitar para conversarmos sobre a maneira “correta” de exercer minha vida à luz dos ensinamentos cristãos), mais de uma vez me advertiu sobre a importância de manter a “santidade do meu fazer artístico”. Isto é, como cristã, eu deveria louvar Deus através de minha arte, evitando temas “inadequados”, como mitologia, cenas de nudez, ou qualquer outra composição que “ferisse” a crença e levasse eu – e as pessoas que porventura tivessem contato com minha produção – a pecar. Eu deveria me policiar para manter minha arte “adequada”. Assim sendo, escolho temáticas neutras (como paisagens e naturezas-mortas) e interfiro sobre elas com linhas e cristais brutos, tentando dar forma à punção de criação que eu possuía e que por muitos anos se encontrou enclausurada pelo receio do pecado.



Figura 5: Paisagem. Série Adequações. 2019. 10x10 cm. Acrílica sobre tela com aplicação de quartzo e linha de costura. Fonte: acervo pessoal.

Costela

Trata-se de um livro de artista, ainda em produção, confeccionado através de costura e bordado. Sua temática contempla especificamente os ensinamentos direcionados ao público feminino, tanto pela Bíblia quanto pelo discurso religioso contemporâneo difundido pelos pastores, pelos livros, pela internet e demais canais de comunicação utilizados pela religião para chegar ao público. Contempla tanto as orientações (sobre comportamento, modéstia ao se vestir, controle da sexualidade, fiscalização das amizades e dos relacionamentos amorosos, maternidade compulsória, submissão e etc.) repassadas a mim e minhas colegas de congregação durante meu período de imersão na crença, quanto ao extenso material doutrinário disponível nos dias atuais (em que a crença evangélica encontra-se ainda mais presente no cenário social/político nacional). Seu título surgiu de uma “piada” comumente proferida no ambiente religioso evangélico sobre o Dia da Mulher (“8 de Março, feliz Dia da Costela”), que, naturalmente nasceu da narrativa bíblica sobre a criação da mulher a partir de uma costela do homem.



Figura 6: *Costela*. Capa de livro de artista. 2018-19. 20x17 cm. Bordado e pedraria sobre tecido.
Fonte: acervo pessoal.

CONCLUSÕES

Como pesquisadora, creio que consigo me expressar com palavras de maneira satisfatória, afinal, foram quase dez anos de imersão intensa em uma cultura religiosa que se encontra altamente em voga no cenário nacional atual. Portanto, muito pode ser lembrado, investigado e compilado, entrecruzando memórias particulares e panoramas teóricos em relação à crença evangélica e suas diversas manifestações no âmbito público e político.

Como artista em formação, porém, creio ser necessária uma maior reflexão que realmente valorize o ato criativo em pé de igualdade com a narrativa teórica. Sendo assim, através de diferentes trabalhos, alguns em série, procuro dar vazão à uma gama diversa de afetos, memórias, questionamentos e indignações.

Os principais objetivos constam não apenas da busca por uma expressão mais “eficiente”, no que tange às questões particulares, mas também prover aqueles que tiverem contato com minha produção de uma reflexão mais detalhada, dotada de um foco intimista a respeito de uma realidade altamente complexa e presente nos dias atuais.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUNHA, Magali do Nascimento. **Explosão Gospel - Um Olhar das Ciências Humanas Sobre o Cenário Evangélico no Brasil**. São Paulo: MAUAD, 2007.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

**DA SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR NA ARTE:
POR UMA PRÁTICA DO VIVER, DO SUSTENTAR A VIDA E DO CUIDAR DAS COISAS**

Elivelto Alves de Souza

Universidade Federal de Pelotas – elivelto.souza@gmail.com

Helene Gomes Sacco

Universidade Federal de Pelotas – sacco.h@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte da análise de minha pesquisa artística em articulação com as reflexões tecidas no curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no qual possuo bolsa fomentada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES). Com origem em minha produção artística, a reflexão da qual parto nesse resumo situa-se no contexto das Artes Visuais Contemporâneas, em diálogos com a Literatura e a Filosofia, e propõe-se a investigar as implicações da produção do sensível e a desenvolver (re)ações entre percepção, duração e memória. Para tanto será abordada a publicação artística de minha autoria intitulada *cuidar, demorar-se, penetrar* (2018).

Em que ações o gesto de cuidar pode culminar? Poderia ele ser responsável pela sobrevivência de um lugar? “Cuidar” etimologicamente deriva da palavra latina *cogitare*, que significa “agitar o pensamento”. Dela deriva a palavra “cuidado”, do latim *cogitatu*, que se refere a “pensamento”, “reflexão”, de onde vem “preocupação”, “cautela”, “atenção”. Sabe-se, pois, que pensar não é uma atividade banal. Para o filósofo Deleuze, pensamos por absoluta necessidade, através de uma força ou impulso que de fato nos atravessa. “Há no mundo uma coisa que nos força a pensar. Esse algo é o objeto de encontro fundamental e não de uma simples reconhecimento” (DELEUZE, 2000, p. 251). Nesse sentido, penso que o que nos força a pensar pode também nos levar a capacidade de cuidar.

Nas investigações que me interessam, o cuidado começa na percepção das coisas. Começa, por exemplo, quando uma família percebe que uma casa abandonada pode render um lugar de vida e a ocupa. Começa com a percepção e em seguida se torna um lugar praticado: o espaço em vias de acontecer, o lugar em construção. Nesse sentido, penso que sem a percepção nada se faz, pois muito mais do que o olhar e o ver, ela liga o pensamento a um sentir. O que está para além da percepção é a prática, é o exercício poético. Assim, o

cuidado ao qual me refiro é um cuidado dado, prestado, dirigido aos lugares. Está, portanto, ligado a ativação dos lugares e ao lugar de vida. Dessa forma, entendo lugar não só como uma localidade ou uma construção arquitetônica, mas também como uma situação ou circunstância. Do lugar me interessa pensar o que a minha presença ou a de outra pessoa pode desencadear. Não a presença apenas como ativação do espaço, mas a presença como fator que chama a percepção do lugar, faz não só ver, mas reparar o lugar, o que está diretamente ligado a sobrevivência da qual me proponho a refletir nesse trabalho.

Partindo da compreensão da arte como experiência, procuro desenvolver trabalhos que consigam promover estados de percepção mais sensível como uma aposta na experiência de aproximação com o mundo. Para o filósofo John Dewey “toda experiência é resultado da interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122), é sempre uma experiência vinculada a um lugar, um contexto, uma historicidade, uma vida. É de uma ideia de presença ativa no mundo que este conceito de experiência emerge. Por isso mesmo ela abre sempre uma dimensão política. Para Dewey, uma das funções da arte seria eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber (DEWEY, 2010, p. 548).

Meus trabalhos e o processo que os antecipam se dão no cotidiano, nas relações que estabeleço com a cidade e nas trocas que surgem desses contatos. É no cotidiano, pois, que as sensibilidades se constroem para mim. No entanto, o cotidiano é também ausência de sensibilidades, de olhares atentos e calorosos, em que tudo já está em um lugar pré-estabelecido e que, talvez por isso, perdemos a capacidade de nos sensibilizar, de nos afetar. Contudo, e ainda assim, é no cotidiano onde podemos buscar uma nova forma de relação com os lugares, com as pessoas, de deixar-nos sensibilizar pelas experiências. E, por isso, é através dele que procuro pensar as possibilidades para reinvenção da relação ordinária que estabelecemos com a cidade e com as interações construídas nela, como o estar, o perceber, o habitar.

DISCUSSÃO

Pergunto-me de que forma eu habito o mundo e, em seguida, sobre o que entendo pela noção de casa para o desenvolvimento dessa reflexão. Encontro o que pensar nas poesias de Ana Martins Marques, no livro *Como se fosse a casa: uma correspondência*

(2017), escrito em parceria com Eduardo Jorge. Em um dos poemas, Marques escreve que sua casa é constituída dos *seus retratos, seu casaco de feltro, sua miopia, a criança que foi e segue sendo, a árvore em frente à casa, o modo como cresceu, o cão de rua que não é seu, mas que acontece de estar ali* (MARQUES, 2017, p. 42-43). Composta por toda a sorte de coisas que me fazem sentir pertencido a um lugar e a meu próprio corpo, desde hábitos até memórias, penso que minha casa também são todas essas coisas de que diz Marques e, ainda, todo o meu corpo que a percebe e tenta cuidá-la.

Esse pensamento sobre as casas, sobre o habitar e o morar, fez com que eu observasse meu lugar, como eu vivo e o que é o viver para mim. Por isso procurei minha própria casa, que estava passando por um processo de mudança em todas as ordens.

Em 2018 precisei sair da casa em que morei desde meu nascimento. A casa teve sua estrutura balançada pelas duras durações de tempo, das intempéries, do desgaste e da erosão. Os ventos fortes, as chuvaradas, o trabalho constante dos cupins no madeiramento do telhado e no piso de parquê... tudo parecia levá-la à ruína, numa força contrária a que eu e minha mãe doávamos a ela, que era da ordem de um tempo mais generoso, do cuidado diário com a casa. Precisamos sair e levamos tudo da casa, da mobília aos objetos que redescobrimos possuir no dia da mudança. Compreendia, assim como Marques (2017), que minha casa não era apenas aquela estrutura que seria ali deixada, entretanto, ainda não havia pensando na relação dela com seus objetos, em como eles também compunham o meu imaginário de casa. Mais tarde, lendo *Aspectos de uma casa* (1979), de Carlos Drummond de Andrade, uma série de seis poemas em que o poeta faz uma leitura do espaço íntimo das casas e das pessoas que as habitam a partir de seus objetos, compreendi que minha casa era constituída de todos os objetos que a compõem e de todos os usos que se fazem deles e, ainda, da forma que são usados ou inutilizados. Assim, ao ir embora, tive certeza que levava parte da minha casa no caminhão de mudança. Entendia que levávamos, de certo modo, a casa conosco.

Mesa, cama, sofá, cadeiras, pratos, talheres e toda a sorte de objetos que compõem uma casa foram empilhados na garagem da casa que nos hospedou, ficando eles em desuso por todo tempo que precisamos estar fora. Uma casa resumida a esse espaço, essa garagem, dentro de uma casa que não era ela mesma. Situação que, mesclada a outras tantas que já me interessavam, me levou a criação do trabalho intitulado *cuidar, demorar-se, penetrar* (2018).

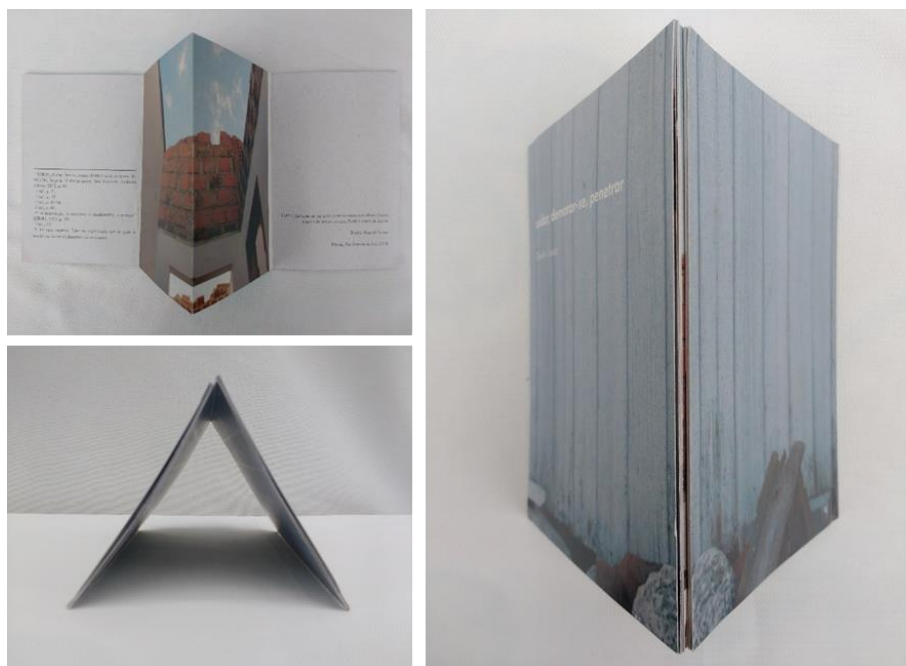


Figura 1. Elivelto Souza. Cuidar, demorar-se, penetrar. Publicação artística. 2018. Fonte: Acervo do artista.

A criação desse trabalho surgiu para mim como um gesto poético que pretendia devolver o telhado da minha casa a ela. Nele falo sobre olhos que procuram a garantia e renovação das coisas, numa reflexão que se deu através da contraposição das casas vizinhas-irmãs da rua Conde de Porto Alegre e dos jardins e plantações de tomates da minha casa, colocados na publicação artística entre cada uma das duas casas, num gesto que aspirava uma doação mútua: dava e elas o meu quintal cuidado, recebia delas o lugar-casa a qual eu me encontrava sem.

A publicação artística, quando fechada, mede cerca de vinte e um centímetros. Quando aberta, chega aos quarenta. Quando fechada é como uma casa ou um livro, podendo assumir a forma da cumeeira de um teclado ou de um livro fechado. Abre sempre pelo meio, como normalmente se abrem as portas e janelas de duas abas de uma casa, revelando sempre um interior, pedindo a leitora ou leitor que o faça sempre com as duas mãos. É formada por várias páginas e dividida em seis partes principais, as quais vejo como janelas que, conforme nos demoramos e penetramos na narrativa, abrem a possibilidade para um novo interior.

Ao abrir pela primeira vez nos deparamos com uma casa que rui, acompanhada de reflexões sobre a sobrevivência do lugar. Ela dá acesso ao interior de meu quintal, à minha plantação de tomates, as implicações do meu cuidado no habitar. O terceiro interior retorna à casa, agora a habitada, percebida, em pé. Logo em seguida, no interior seguinte, as duas

casas vizinhas-irmãs se encontram, aparecem juntas, grudadas como realmente são na vida. A quarta abertura mostra um interior que é puro pensamento expressado por via da palavra. É nesse momento que esse pequeno livrinho, em resposta ao peso das páginas folheadas sempre para as bordas começa a se curvar em seu meio, dando indícios de querer assumir um outro formato. Abre-se, então, o último interior, e a cumeeira que desejava se formar na janela anterior se forma agora. O último interior se abre, penetra-se outra vez; surge então o interior de minha casa que, destelhada, se abre ainda mais uma vez, agora para o céu, para a imensidão do espaço.

CONCLUSÕES

Através da discussão proposta percebe-se o potencial da arte em promover uma percepção mais alargada e um tempo mais generoso que podem colaborar para a capacidade de cuidar, um gesto que configura uma relação mais estreita e envolvida com a realidade da vida. Nesse sentido, percebo o cuidado como gesto poético e ação de resistência potente no cotidiano que pode promover, por via da arte, o pensamento e a reinvenção da relação ordinária que estabelecemos com os lugares, as pessoas e a vida.

REFERÊNCIAS

- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- MARQUES, Ana Martins. **Como se fosse a casa: uma correspondência** / Ana Martins Marques; Eduardo Jorge. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- SACCO, Helene Gomes. **Diário de Construção: Casa-Movente [A1][∞]**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

PRESENTE

Isabella Khauam Maricatto
UFPEl – isa.maricatto@gmail.com

INTRODUÇÃO

O questionamento é “o que permite o estar juntos (Zusammen-seins)?” (MAFFESOLI, 2005, p. 11). A qualidade de vida nas cidades nos faz refletir sobre a complexidade urbana e nos motiva a buscar estratégias que nos levam a “reinventar a relação do sujeito com o corpo”, ou ainda “procurar antídotos” para que alcancemos a saúde em meio ao caos. (GUATARRI, 2012).

Os espaços públicos possuem um potencial de encontro e integração social que podem caracterizar certos tipos de iniciativas que buscam promover a saúde das cidades, considerando a diversidade urbana e analisando a cidade através de uma “visão de conjunto”, ou ainda pelo conceito de “unicidade” proposto por Maffesoli.

A maneira fragmentada de pensar a cidade nos faz refletir sobre nossos hábitos e maneiras de viver, tentando observar quais são as potencialidades presentes na cidade que poderiam gerar frutos e fazer com que a qualidade de vida das pessoas possa aumentar. De acordo com Maffesoli, o cotidiano não pode mais ser considerado como elemento sem importância dentro do contexto social em que vivemos.

Os espaços públicos dentro dessa perspectiva devem garantir a “vitalidade urbana” (JACOBS, 2011), já que, se estiverem saudáveis e prezarem pela sustentabilidade, influenciam de maneira positiva na percepção das pessoas em relação a vida urbana, conformando assim cidades mais saudáveis, resilientes e sustentáveis.

Em meio a esse contexto é importante reconhecer que as iniciativas com propósitos e intenções transformadoras, modificam a maneira de utilização da cidade (SANSÃO FONTES, 2013). Observar a dinâmica da cidade é reconhecer as necessidades cotidianas dos seus moradores, além de compreender que “a vida cotidiana pode ser considerada uma obra de arte.” (MAFFESOLI, 2005, p. 12)

DISCUSSÃO

A pesquisa provoca o encontro, em um dado momento em que a proposta é a reflexão sobre o sentir a cidade. O estar junto na cidade só acontece quando nos

localizamos fisicamente no espaço, seja público ou privado, aberto ou fechado. A perspectiva do encontro nos permite qualificar os espaços de acordo com a nossa própria experiência. Desse modo, as características já não se apresentam como rígidas ou fixas, mas flexíveis. A leitura de Orlandi nos conduz a encontros que desencadeiam atravessamentos, e, a presença do encontro nos atenta ao sentir a potência em cada atravessamento.

A perspectiva de que os espaços públicos devem garantir a “vitalidade urbana”, apresentada por Jane Jacobs (2011), ressalta um olhar amplo sobre a cidade. Assim, a análise dos ritmos urbanos e do modo de vida construído a partir desses próprios ritmos, pode ser caracterizada como a dinâmica do espaço urbano, que é compreendida “sob uma escala corpórea e perspectiva mais holística” (PEREIRA, 2017).

Por esse motivo, a apresentação do presente trabalho no evento – VIII SPMVAV – serviu como proposta de encontro lúdico e participativo, em que os ouvintes se fizeram presentes e, com suas próprias palavras, responderam ao questionamento sobre “o que permite o estar juntos” proposto por Maffesoli (2005).

Ao reunir o material – fala dos participantes – tem-se um caminho para a interpretação e compreensão do encontro e do estar na cidade, que se desenvolve a partir de uma “complexidade do estar” que “é uma troca”. Além de estar presente é necessário “dedicar tempo e atenção ao estar junto” e encontrar a “empatia”, que é a “capacidade de disposição de estar junto com a outra pessoa”. Visto isso, tem-se “outra narrativa” que é “experiência, envolvimento, mistura e junção”. Portanto, é necessário perder tempo e se entregar a possibilidade de estar junto, estar aberto a potencialidade de cada atravessamento. O “estar presente” é o encontro e a “partilha de pequenas transições”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão sobre o questionamento proposto por Maffesoli, sobre o que nos permite estar junto nos apresenta a ideia de tempo e espaço, em que a presença que acontece no encontro nos conecta e nos une. A proposta de compartilhamento que nos permite estar juntos é uma maneira de buscar as potencialidades e qualidades a partir do que nos é apresentado na vida cotidiana. A presença é fundamental para a observação da cidade, já que os modos de vida urbana estão diretamente ligados ao convívio social e as imagens que são manifestadas a partir daquilo que é construído pela cultura e pela prática dos

cidadãos. Do mesmo modo, como foi compartilhado por um dos ouvintes colaboradores na apresentação do trabalho, “a relação entre moléculas é corporal e se dá entre a vibração dos corpos”.

A aproximação do sentir a cidade nos direciona para um olhar mais atento sobre o cotidiano e a escolha dos nossos próprios ritmos urbanos. Agradeço a todos os presentes que colaboraram para a realização da proposta apresentada na apresentação do trabalho no Eixo Temático I: Linguagens, cotidiano e afetos. Ao encontro que proporcionou o despertar para a vida, já que, de acordo com Deleuze, “quando se é acordado num certo momento, a gente é acordado por alguém.” (ORLANDI, 2014).

REFERÊNCIAS

GUATARRI, F. **.As três ecologias**. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt; revisão da tradução Suely Rolnik. Campinas, SP. Papyrus, 2012.

JACOBS, J..**Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MAFFESOLI, M.. A ética da estética. In: MAFFESOLI, M. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Tradução: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005. I, p 11 - 27.

SANSÃO FONTES, A. **.Intervenções Temporárias, Marcas Permanentes**. Rio de Janeiro, RJ. Faperj – Casa da Palavra, 2013.

ORLANDI, L. **.Um gosto pelos encontros**. Territórios de Filosofia, Cidade, 29 de dezembro de 2014. Acessado em 13 de setembro de 2019. Online. Disponível em:

<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/>

PEREIRA, Ana Beatriz Mascarenhas. **Ritmanálise em Santa Tereza: modos de vida urbana**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

**R\$1,99:
UMA ABORDAGEM SOBRE O VALOR DAS COISAS A PARTIR DA ARTE E DAS NARRATIVAS**

Joana Schneider

Universidade Federal de Pelotas – joana.sch@hotmail.com

Helene Gomes Sacco

Universidade Federal de Pelotas – sacco.h@gmail.com

INTRODUÇÃO

A pesquisa *R\$1,99: uma abordagem sobre o valor das coisas a partir da arte e das narrativas* está em fase inicial e vem sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, da Universidade Federal de Pelotas. Neste trabalho, apresento o projeto artístico *Não vale nem R\$1,99*, experimentado embrionariamente em 2015 e que recentemente foi retomado para fomentar as discussões desenvolvidas no mestrado. Neste recorte, dou enfoque aos resultados obtidos na experiência piloto deste projeto artístico e aos aspectos metodológicos que serão adotados para os próximos anos de trabalho.

Tendo como referência as lojas de R\$1,99 - que foram muito populares no Brasil na década de 90 e eram conhecidas como lojas de produtos diversos e de baixa qualidade - o projeto artístico *Não Vale Nem R\$1,99* procura resgatar o valor R\$1,99 e seu significado popular pejorativo para, a partir da compra de objetos usados por menos de R\$1,99 em locais de recirculação e da produção de narrativas, questionar *qual é de fato o valor das coisas na nossa sociedade*. Da contradição entre *valor monetário* - da compra - e *valor subjetivo* - da narrativa - resulta uma problematização sobre o próprio *conceito de valor*. Quanto vale um objeto e como este valor é agregado é a questão norteadora desta pesquisa poético teórica. Neste sentido, o trabalho *Menos-valia [leilão]*, da artista Rosângela Rennó, vem em auxílio para esta pesquisa, sendo uma importante referência no que se refere ao uso dos objetos na arte contemporânea. Através de um fazer artístico que relaciona compra, trabalho e venda, *Menos-valia [leilão]* abre possibilidades para pensar os processos de criação em arte e, principalmente, reflete sobre as formas de atribuição de valor aos objetos.

DISCUSSÃO

Rosângela Rennó é artista e colecionadora. Suas coleções se fundamentam no seu desejo de reunir e de atribuir valor aos restos, às “sobras da cultura”. Ela afirma ser uma “coleccionadora compulsiva” e diz que se “pudesse arquivaria todos os retratos do mundo” (RENNÓ, 2003, p.11). Há divergências sobre o conceito de coleção. Para POMIAN (1984, p.53) coleção pode ser definida como o “conjunto de objetos, naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeito a uma proteção especial em um local fechado e exposto ao público”. Nesta definição, a coleção existe por seu valor simbólico, na medida em que o objeto perde a sua utilidade ou o valor de troca para se tornar portador de sentido. O senso comum, por sua vez, normalmente reconhece uma coleção quando há o recolhimento de objetos de uma mesma tipologia, quando o conjunto de objetos é qualificado como raro, antigo e/ou de alto valor monetário agregado e também quando um conjunto de objetos volta-se a categorias de objetos tradicionais ao mundo do colecionismo - como moedas e cédulas, selos, louçaria, entre outras.

Nestes dois entendimentos de coleção, apesar das divergências, é possível verificar algum tipo de atribuição de valor aos objetos colecionados ou colecionáveis. Para o senso comum, o valor monetário pode ser um dos fatores para atrair o interesse de colecionadores, mas está longe de ser o único. Também há o valor histórico/temporal dos objetos antigos, o valor de unicidade dos objetos raros e o valor agregado pelo conjunto no caso dos objetos tradicionais do colecionismo. E Pomian, mesmo entendendo objetos colecionados como algo que é mantido fora do circuito das atividades econômicas, não despreza o sentido de valor. Pelo contrário, no entendimento de que coleção é um conjunto de objetos reunidos, protegidos e expostos, fica evidente o interesse de proteção de certos valores simbólicos atribuídos aos objetos. Consequentemente, o ato de proteger uma coleção resulta diretamente da vontade - individual ou coletiva - de preservar certos valores. O valor aqui é de outra ordem, está no campo das significações.

O valor das significações - e das ressignificações - também está presente nas coleções de Rosângela Rennó. A artista tem especial interesse por objetos relacionados ao universo da fotografia e começou sua coleção e sua trajetória artística juntando álbuns de família repletos de fotografias velhas. Mais tarde, também passou a procurar estúdios populares e arquivos públicos e particulares para obter mais material, recuperando um

grande volume de imagens cujo destino certamente seria o lixo. Na apresentação do livro *Rosângela Rennó*, de 1998, Felipe Chaimovich coloca que:

A imagem é hoje uma ferramenta de desatenção. Quanto mais imagens conseguimos devorar, mais imagens acabamos por esquecer. Se nossa capacidade de armazenamento é aparentemente muito elástica, a memória ativa guarda apenas uma quantidade limitada de informação. O resto vai para a vala comum do esquecimento. Rosângela Rennó vem revirar este cemitério e seus mortos. (1998, p.7).

Chaimovich aponta que a intenção de Rosângela não é somar imagens ao nosso repertório estético já saturado, mas sim recuperar o repertório afetivo anônimo presente nas fotos das quais se apropria. Ela utiliza fotografias para explorar processos sociais e questões como identidade, valor e memória, recuperando, assim, o que restou dos sentidos das imagens e as abrindo para sentidos novos. Das fotografias, Rosângela expandiu seu interesse para outros objetos e também para as narrativas, reunindo reportagens e notícias recolhidas de jornais. Nestes textos jornalísticos, há uma forte presença imagética, são textos sobre fotografias ou que de alguma maneira sugerem imagens, retratos das pessoas envolvidas nas mais corriqueiras ou inusitadas situações. Nesse processo de apropriação e resignificação, há um trabalho de resgate no qual as coisas emergem de uma situação de sobra - esquecimento - para adquirir novas possibilidades de vida e de valor. Sobre os quase restos e a atribuição de valor, Rosângela coloca que:

A ideia da margem nos meus trabalhos corresponde ao que quase pula pra fora do circuito dos objetos. O que quase vai para o lixo. Interesse-me por esse material, pois me leva a pensar em que medida posso determinar que uma coisa não serve para absolutamente mais nada. Trata-se de uma atribuição de valor, e meu trabalho sempre começa pelo questionamento da atribuição de valor. (Rennó, 2003, p.15).

É a partir da fotografia que Octave Debarry (2010), no seu texto *Segunda mão e segunda vida: objetos, lembranças e fotografias*, 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 permanecem esquecidos em depósitos, porões, sótãos - ou mesmo no lixo - até serem resgatados para uma nova existência. O texto é ilustrado por fotografias de mercados de objetos de segunda mão e de pessoas que acabaram de adquirir algo nestes espaços, os tão aguardados novos donos. Os locais de recirculação - feiras, antiquários, brechós, biques, sebos - muitas vezes são protagonistas neste processo de recuperação, pois a comercialização de usados traz à luz muitos objetos que “resistem a tudo que a sociedade os condena, como a rejeição e o

desaparecimento.” e que, então, “transformados, passam de um status de matéria abandonada, sem valor, ao de um novo objeto muitas vezes cotado a altos preços.” (DEBARY, 2010, p. 28).

É justamente essa atribuição de valor aos objetos usados que Rosângela Rennó aborda no trabalho *Menos-valia [leilão]*, de 2010, no qual a artista utiliza os locais de recirculação como fonte de matéria-prima para a sua obra de arte. Para a execução deste projeto, Rosângela comprou objetos relacionados a fotografia em diversas feiras de rua ao estilo Mercado das Pulgas, fez modificações nestes objetos - agrupou, emoldurou, encaixotou, reorganizou - e depois expôs e revendeu tudo em um leilão realizado durante a 29ª Bienal de São Paulo. O leilão ocorreu no dia 9 de dezembro de 2010 e os objetos foram arrematados por quantias muito superiores às quais foram adquiridos, ou seja, foi agregado valor ao objeto através do trabalho da artista. No título, a artista usa de ironia e brinca com o conceito marxista de *Mais-valia*, o rendimento que está associado a força do trabalho.

Partindo da questão do valor como preocupação central do trabalho, a artista teve o cuidado de registrar as informações de cada etapa do processo de criação - compra, beneficiamento, venda - para, ao fim, fazer cálculos e comparativos percentuais dos valores gastos na aquisição e beneficiamento dos objetos e dos valores pelos quais as peças foram arrematadas. Rosângela registrou todos os dados em tabelas (Figura 1) contendo as seguintes informações: título, local de compra (denominação de origem controlada), custo do objeto (aquisição mais gastos diretos com beneficiamento), lance inicial do leilão, preço final pelo qual o objeto foi adquirido no leilão, percentual de lucro, número do comprador, dimensões e descrição da peça.

TÍTULO		
TITLE		
	denominação de origem controlada	D.O.C.
C.D.O.	controlled designation of origin	
O.C.	object cost custo do objeto	C.O.
S.B.	starting bid lance inicial	L.I.
H.P.	hammer price preço final	P.F.
PROFIT		LUCRO
PURCHASER #		COMPRADOR Nº
DIMENSIONS		DIMENSÕES
		DESCRIÇÃO

Figura 1 – Tabela destinada para registrar as informações dos objetos. *Menos-valia [leilão]*, Rosângela Rennó, 2010. Fonte: Livro *Menos-valia [leilão]*, 2012.

Todas as peças construídas, expostas e leiloadas tiveram os dados registrados, permitindo que se faça um comparativo entre os valores de custo, venda e lucro. São valores realmente impressionantes. A peça *Apagamento por Empilhamento* (Figura 2), por exemplo, teve um lucro de 5823%, tendo em vista que o custo com a compra e o beneficiamento foi R\$37,00 e o preço final foi R\$7700,00. A obra é uma assemblagem construída a partir de porta-retratos adquiridos no México e na descrição é possível ter acesso a alguns detalhes do processo de produção, que foi influenciado pela forma como os objetos foram transportados até o Brasil, empilhados uns sobre os outros. A artista coloca que “por meio de um longo processo de seleção, recomposição e recondicionamento, transformação, recontextualização e exposição, essas peças passaram por sucessivas agregações de valor material e simbólico” (RENNÓ, 2012, p.19). Por fim, cada comprador recebeu o certificado de propriedade de uma parte do projeto *Menos-valia [leilão]*, aspecto que também agrega valor ao objeto pois a prova da autenticidade é fator extremamente relevante para o mercado e para os colecionadores de arte.



Figura 2 –Apagamento por empilhamento, objeto e tabela de registro de dados.
Menos-valia [leilão], Rosângela Rennó, 2010.Fonte: Livro *Menos-valia [leilão]*, 2012.

A obra de Rosângela Rennó faz emergir questões como o colecionismo, o uso dos objetos e narrativas na arte contemporânea, a memória, a atribuição de valor aos restos, as coisas usadas que ganham uma segunda vida através da arte, entre tantas outras reflexões. Importante salientar que Rosângela tem o cuidado de lidar com os números em seus trabalhos, registra seus processos e avalia suas obras através de frequências, porcentagens, estatísticas, fato que demonstra o seu interesse em refletir sobre aspectos da sociedade que, de certa maneira, se organiza às voltas dos valores - monetários ou não. Neste sentido, o projeto *Menos-valia [leilão]* vem como uma contribuição fundamental para pensar a metodologia e os processos de criação para o projeto *Não vale nem R\$1,99*. O processo adotado pela artista - compra, trabalho, exposição, venda, criteriosa catalogação - abre caminhos para pensar os possíveis desdobramentos deste projeto que também parte da apropriação de objetos de segunda mão, compra em locais de recirculação, narrativas, atribuição de valor, exposição e possível comercialização dos objetos. Enfim, são vários pontos de encontro dos quais emergem importantes reflexões acerca da atribuição de valor aos objetos, reflexo direto dos valores da sociedade em que estamos inseridos.

EXPERIÊNCIA PILOTO DO PROJETO *NÃO VALE NEM R\$1,99*

Uma experiência piloto do projeto *Não vale nem R\$1,99* foi realizada em 2015, durante as atividades desenvolvidas no Bacharelado em Artes Visuais. Na ocasião, foram adquiridos 10 objetos, comprados por menos de R\$1,99 em antiquários, feiras de rua, sebos, brechós e briqueiros. Destes 10 objetos, resultaram 10 narrativas ficcionais curtas, pequenas histórias que apresentam uma espécie de passado inventado para estes objetos que já foram usados e, por isso, já tiveram experiências com pessoas. Ou seja, é pelo viés dos objetos que os personagens humanos são apresentados nas narrativas. Aspecto relevante observado na produção textual é a apropriação de termos usualmente adotados pela publicidade, tais como: “Compre já!”, “Ainda dá tempo!”, “Aproveite!”, “Não perca!”, “Você pode ter isso também!”.

Estes objetos iniciais não foram inventariados e, na época, não houve a preocupação com o registro dos dados, como valores gastos e locais de compra. Contudo, o valor máximo de R\$1,99 foi um critério rigorosamente respeitado e ocasionou a compra de diversificados tipos de objetos: um grampo de cabelo, dois broches, um jogo de agulhas, dois livros, uma bolsa, uma fita VHS, um gatilho e a xícara que gerou a narrativa a seguir (Figura 3):

Xícara de café



Depois de uma vida inteira de espancamentos, bastou uma xícara cheia de café, açúcar e veneno de rato para devolver a paz de Joaquina.

Seu marido estava no caixão. Pobre viúva! Chorou o velório todo.

Ninguém desconfiou.

Esta xícara é a liberdade. A liberdade de Joaquina.

Você quer ser livre também?

Figura 3 – História da Xícara de Café. Projeto *Não vale nem R\$1,99*, Joana Schneider, 2015.
Fonte: Acervo da autora.

Na etapa de compra desta experiência piloto, observou-se as negociações simbólicas que acontecem nos locais de recirculação. Os diálogos com os vendedores - muitos deles colecionadores - constituíram uma oportunidade de troca e renderam muitas possibilidades de narrativas porque, como se pôde observar, para este tipo específico de

comerciante a história agrega muito valor à coisa. Assim, cada narrativa já começou a ser criada no encontro com o objeto, com os espaços de recirculação e, é claro, com as pessoas que habitam estes espaços. É importante salientar a riqueza visual destes locais que, diferente dos estabelecimentos comerciais tradicionais, estão em constante transformação. As coisas são muito diferentes entre si – pois estão fora do comércio de produção seriada – e aquilo que chega vai ocupando os espaços do que é vendido, ou seja, os objetos se movimentam preenchendo as paredes e prateleiras numa organização que nunca é a mesma.

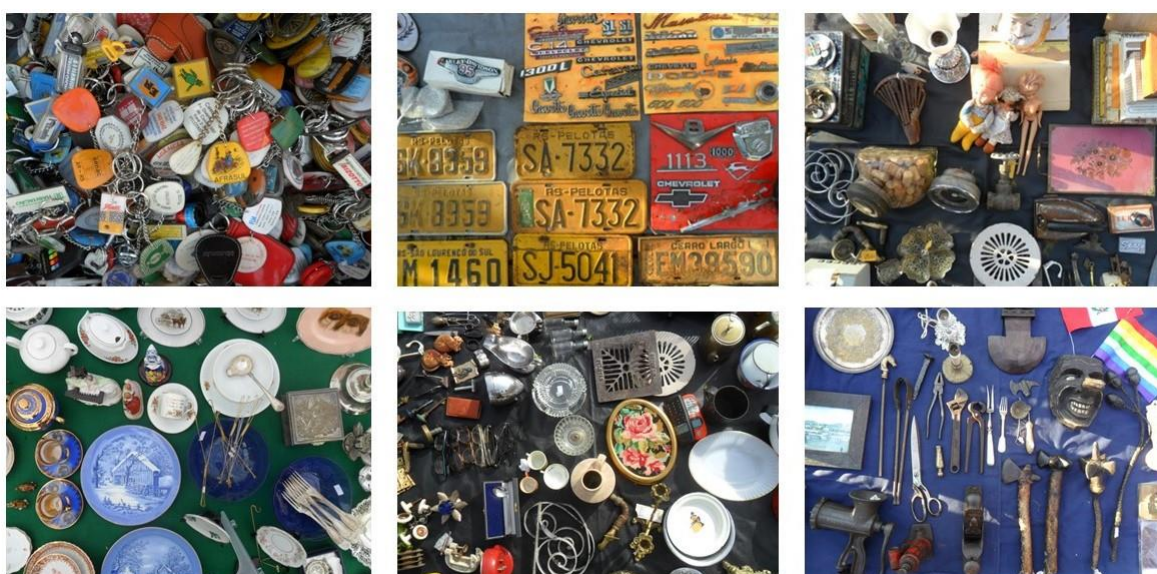


Figura 4- Fotografias dos locais de compra. Projeto *Não vale nem R\$1,99*, Joana Schneider, 2015.
Fonte: Acervo da autora.

Aproveitando esta forma particular de organização, que através da repetição gera uma textura, foram fotografadas as prateleiras repletas de objetos nos antiquários, os móveis amontoados nos biques, os objetos organizados sobre tecidos estendidos no chão nas feiras de rua (Figura 4). A visualidade gerada pelos objetos organizados sobre tecidos coloridos alimentou o interesse pela estamparia e foi o um estímulo para várias experiências com técnicas de reprodução de imagens realizadas ao longo de toda a graduação, em especial as técnicas de estêncil e serigrafia tradicionalmente utilizadas em estamparia em tecido.

Por fim, a forma de organização das feiras foi referência para a montagem que se deu para concluir este experimento inicial. No ateliê, o material gerado (objetos, narrativas e fotografias) foi reunido sobre um tecido estendido no chão. Todo o material impresso estava nas cores preto, vermelho e amarelo, fazendo alusão às cores usualmente utilizadas na

publicidade (Figura 5). Nesta oportunidade houve também a leitura das narrativas para os colegas presentes.



Figura 5 – Primeira experiência de montagem. Projeto *Não vale nem R\$1,99*, Joana Schneider, 2015.
Fonte: Acervo da autora.


PROPOSTA METODOLÓGICA DO PROJETO NÃO VALE NEM R\$1,99

A proposta metodológica adotada para a produção de pesquisa em arte no mestrado é retomar e desenvolver o projeto artístico *Não vale nem R\$1,99*. O valor R\$1,99, fragmentado em 199 centavos, direciona algumas das atividades a serem realizadas no projeto. O processo se inicia com a compra de 199 objetos usados em locais de recirculação. O valor monetário máximo previsto para ser gasto na compra de cada objeto é de R\$1,99, ou seja, o orçamento para esta fase do trabalho não pode ultrapassar R\$396,01. Superada a etapa de compras, a partir dos objetos serão criadas 199 narrativas com teor subjetivo associado à linguagem publicitária. Os recursos da publicidade também serão adotados na apresentação visual do projeto, já que as narrativas serão publicadas individualmente e posteriormente reunidas em um livro/catálogo em formato a ser definido. Por fim, o projeto também resultará em uma exposição individual e há a possibilidade de

montagem em formato de loja onde a produção será exposta e os objetos/narrativas possam, de alguma maneira, ser comercializados.

Paralelamente ao fazer artístico, será desenvolvida pesquisa poético teórica, na qual serão trabalhados artistas e autores que tratam das questões emergentes do processo de criação e das linguagens utilizadas. O ponto de partida para a pesquisa em arte serão autores e artistas que abordam questões que já estão evidentes no projeto, tais como: o conceito de valor e as formas de agregação de valor, os objetos como atores sociais e evocadores de memória, narrativas, sociedade de consumidores, cultura de massa e publicidade. Contudo, como a pesquisa está condicionada ao andamento do trabalho artístico, é certo que ao longo do processo novas questões surgirão e deverão ser apreciadas na dissertação.

Parte importante da metodologia é o processo de inventário destes objetos, aspecto que foi ignorado na experiência piloto. Observando a forma de registro de informações adotada por Rosângela Rennó no projeto *Menos-valia [leilão]*, as informações de cada objeto do projeto *Não vale nem R\$1,99* serão catalogadas em fichas de coleta (Figura 6) contendo os seguintes dados: número (que obedecerá a ordem de compra), fotografia, objeto (podendo informar tipologia e alguma característica: sapato vermelho ou xícara quebrada, por exemplo), local, valor e data de compra, título da narrativa e narrativa. Muito provavelmente, ao longo do processo, novas informações serão adicionadas nesta tabela que, até então, abarca apenas as etapas de compra e de produção das narrativas. Há a possibilidade de inclusão de valores, datas de venda e nomes dos compradores, por exemplo - caso realmente seja adotado o formato de loja e houver a comercialização dos objetos/narrativas como conclusão do projeto.



NÚMERO DE OBJETOS : 199
GASTO MÁXIMO INDIVIDUAL: R\$1,99
ORÇAMENTO TOTAL: R\$396,01

NÚMERO DE NARRATIVAS: 199

DADOS DE COLETA

nº

Objeto: _____

Local de compra: _____

Valor da compra: _____

Data da compra: _____

Título da Narrativa: _____

Narrativa: _____

Foto

Figura 6 – Ficha de coleta. Fonte: Acervo da autora.

CONCLUSÃO

A partir dos resultados obtidos na experiência piloto do projeto *Não vale nem R\$1,99* e dos atravessamentos com o projeto *Menos-valia [leilão]*, de Rosângela Rennó, fica evidente que a atribuição de valor aos objetos se dá em várias esferas, sendo o valor monetário apenas uma possibilidade na ampla gama de formas de conferir valor aos objetos. Nos locais de recirculação, por exemplo, é possível identificar um processo de atribuição de valor a partir do resgate, objetos que tiveram seu valor de uso primário abandonado são ressignificados e postos à disposição de novos donos que prolongam a vida útil dos mesmos ao proporcionar-lhes uma segunda vida. E mais, a própria existência destes locais de revenda já indica um deslocamento de valor do comércio tradicional para um comércio alternativo que atrai um público bastante específico, com diferentes critérios de consumo.

Os colecionadores são presença frequente no comércio de usados, seja como clientes ou como comerciantes. Nestes espaços é possível encontrar o objeto raro, o objeto único, o objeto antigo, enfim, o objeto que falta para compor o conjunto da coleção. A prática do colecionismo geralmente parte da atribuição de algum tipo de valor aos objetos - ou ao conjunto de objetos -coleccionados/coleccionáveis. As coleções, como observou Pomian, visam a proteção de um conjunto de coisas, fato que indica a atribuição de valor, pois o ato de proteger dificilmente estará dissociado de um processo de valoração. Invariavelmente, protegemos aquilo que, de alguma forma, nos é caro - e não só no sentido monetário, mas no sentido afetivo, simbólico, sensível.

As coleções de Rosângela Rennó partem do sensível e tocam na questão do valor de várias maneiras. Sem dúvida há o desejo de reunir e proteger, mas há, sobretudo, um forte intuito de questionar o que é resto, o que não presta mais. Ao resgatar imagens do lixo, do esquecimento, e trazê-las novamente para o campo das significações, a artista executa um processo de valoração pela seleção, pelo deslocamento, pelo trabalho, pela inserção no campo das artes e no mercado de arte. A posição já consolidada de Rosângela no cenário artístico brasileiro também é um processo de valoração que não pode ser ignorado. O trabalho dela, especificamente dela, também agrega valor - pois o mercado das artes também tem os seus critérios.

De certa maneira, o repertório afetivo anônimo recuperado nos objetos das coleções de Rosângela também está presente no projeto *Não vale nem R\$1,99*. Nesta segunda vida

- agora artística - o passado não se descola totalmente dos objetos usados e, de certa forma, é resgatado pelas narrativas ficcionais. A “contação de história” como uma forma de atribuição de valor aparece nas leituras coletivas das narrativas, onde os objetos são carregados de memórias e a xícara, por exemplo, não vem só: vem junto com Joaquina e sua liberdade conquistada a um alto custo. Estas memórias também são uma constante nas conversas com os comerciantes na etapa de compra, pois nos locais de recirculação o ato de contar histórias faz parte das negociações e do processo de convencimento do comprador, fato que passa a fazer muito sentido quando se percebe que contar significa, ao mesmo tempo, narrar enredo, relatar história e fazer conta, calcular. A verdade é que ao contar - histórias ou moedas - pode-se chegar a várias possibilidades de valor.

REFERÊNCIAS

- DEBARY, Octave. **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.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- RENNÓ, Rosângela. **Depoimento**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.
- _____. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

EXPERIMENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE PESQUISA EM ARTES VISUAIS

Kathleen Oliveira de Avila

Programa de Mestrado em Artes Visuais - UFPel – kathleenoavila@gmail.com

Cláudio Tarouco de Azevedo

Universidade Federal de Pelotas - UFPel – claudiohifi@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UFPel, vinculada à linha “Educação em Artes e Processos de Formação Estética”, concentração em “arte contemporânea”. Com o objetivo de investigar questões acerca dos processos de criação poética em fotografia expandida (FERNANDES JUNIOR, 2006), este trecho apresentado desdobrou-se em dois vetores. Primeiramente realizou-se um levantamento da minha trajetória acadêmica na graduação e na pós-graduação, resgatando a relação com o campo fotográfico; disorro sobre semelhanças e singularidades entre as produções de Rochele Zandavalli, Caroline Vallansi, Magda Rebello e a minha, em especial, a série *estreLar*. Atualmente encontro-me no processo de criação artística mediada por influências das artistas contemporâneas citadas anteriormente. Tanto elas como eu nos movimentamos de uma mestiçagem técnica, de experimentação e de ressignificação por meio da fotografia. Cabe ainda salientar que como integrante do Grupo de Pesquisa Arte, ecologia e saúde (GPAES/CNPq) e do Grupo do Projeto de Pesquisa Arte e Natureza: proliferações (CA-UFPel) sigo fomentando meu transcurso poético e criativo na construção da pesquisa.

DISCUSSÃO

Meu primeiro contato com a fotografia veio através da graduação em Artes Visuais Licenciatura pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, no período em que realizei mobilidade acadêmica, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)⁷. Sentia a necessidade de realizar registros dos lugares que estava percorrendo. Então, desenvolvi uma espécie de diário de bordo visual, o qual era complementado esporadicamente através de rascunhos, de desenhos, de textos e de materiais orgânicos,

⁷ Programa de Bolsas Ibero-Americanas (Santander Universidades).

como folhas, pedras e conchas. Assim, tinha o intuito de criar uma memória não só visual, mas também estética, das experiências vivenciadas. Dessa forma, realizava registros do meu corpo com a câmera do celular - habitualmente dos meus pés - nos locais em que, ao atravessar, de alguma forma, manifestaram-se e dispersaram-se em mim sensações.

Posteriormente, para mim o campo da fotografia expandiu-se quando cursei duas disciplinas ofertadas na graduação⁸ e ao entrar em contato com o curso de extensão “Fotografia com câmara obscura”, o qual me tornei bolsista e posteriormente voluntária. No projeto, realizei diversas atividades que me motivaram a desenvolver um projeto de pesquisa chamado “passarinhar⁹” inspirado nas caminhadas, saídas de campo fotográficas e nas relações afetivas que elas proporcionam.

Como citado anteriormente, foi no período como estudante de Artes Visuais que desenvolvi um maior contato com o campo da fotografia. Em minha monografia¹⁰, pesquisei sobre o ato fotográfico a partir de uma percepção fenomenológica (PONTY, 2011) unida a experiência estética do caminhar (CARERI, 2013). Dessa forma, cheguei à compreensão da simbologia da fotografia através da centelha indiciária (DUBOIS, 1993) “que vem como uma manifestação, como pistas de uma presença, como um vestígio ou até mesmo um rastro. Uma marca que não remove sua essência, mas antes relata seu fundamento de relação existencial, o qual a liga diretamente ao que a despertou” (AVILA, 2018, p. 66). Nesse sentido:

A foto não é apenas uma imagem (...), é algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias (...). Uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem, mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografa, em suma, - como inseparável de toda a sua enunciação, (...) implica de fato ontologicamente a questão do sujeito, e mais especialmente do sujeito em processo (DUBOIS, 1993, p.15).

Seguindo as ideias de Dubois, pude perceber que, através do ato fotográfico ocasionado pelo passarinhar, o capturar de uma imagem era o capturar de um olhar, de

8 Introdução a fotografia e Laboratório em Fotografia, disciplinas ofertadas aos cursos do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

9 O passarinhar é uma atividade do desassossego, um fazedor de experiências. Tomo como licença poética, e ressignifico a palavra e o conceito. Quando falo em passarinhar, falo em uma ação passiva, feita de paciência e receptividade, que requer um deslocamento, um caminhar dotado de sensibilidade e aberto à experiência. Uma prática estética, em que entendo de acordo com Virgínia Kastrup (2012) como explorar territórios através do olhar, pela sensibilidade aos cheiros, sabores e sons; que vem a impulsionar o devir-pássaro (AVILA, 2018, p. 68).

10 AVILA, Kathleen Oliveira de. Porto a Porto Cartografa do passarinhar: Percurso poético da formação afetiva de uma professora artista. 2018. 92f. Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

uma fatia de tempo efêmero. Assim, tentando contornar a temporalidade do ato, procurava construir paisagens de memória para acessar toda vez que visualizava as imagens produzidas. No entanto, sentia que a imagem (revelada, impressa ou reproduzida digitalmente) não me bastava, dessa forma, recorria a pós-produção. Depois de ter a imagem em papel, seguia as experimentações em busca de dar continuidade a composição da imagem e ampliar as percepções.

Inicialmente, por intermédio do contato com o curso de extensão e com a colega-artista-pesquisadora Mariana Medeiros, afeiçoei as técnicas *pinhole*¹¹ e *Chlorophyll Process*¹² (Figuras 01 e 02). No entanto, encontrei, através do registro digital, as técnicas sob fortes influências da colega-professora-artista-pesquisadora Shayda Cazaubon (Figura 03), já com a posterior impressão fotográfica, o viés experimental que veio a corroborar no meu processo de criação, pois, além de trabalhar na intencionalidade do ato fotográfico, encontrava o desdobrar, para seguir experienciando o processo estético por meio da foto impressa. Assim, as técnicas de colagem e de costura (Figura 04) vieram agregar minha prática e manifestar um movimento até então não percebido, o impulso em direção ao campo da fotografia expandida.



Figura 01: Kathleen Oliveira. Fotografia com câmara obscura, dimensões de 4 x 5 cm. Fonte: acervo da artista, 2018¹³.



Figura 02: Mariana Medeiros. Experimento fotográfico: Chlorophyll Process em folha de bougainville, dimensões variáveis, 2019. Fonte: acervo da artista, 2019.

11 Pinhole ou fotografia com câmara obscura é um método simples de obtenção de imagens fotográficas, no qual não se utilizam dispositivos óticos. E que qualquer objeto oco, encontrado ou construído, pode ser transformado em câmara e obter imagens (ANGELI, 1999).

12 Photosynthesis Process ou Chlorophyll Process são fotografias feitas diretamente sobre a superfície de grama ou folhas, usando imagens positivas e/ou negativas fotográficas, aproveitando as propriedades fotossintéticas dos pigmentos, principalmente a clorofila verde (BRÄCHER, 2016).

13 Disponível em: <<https://www.instagram.com/medeiroslmari>> Acesso em julho de 2019.



Figura 03: Shayda Cazaubon. Pintando o corpo com luz, 2017. Fotografia projetada, técnica de sobreposição. Fonte: acervo da artista, 2017¹⁴.



Figura 04: Kathleen Oliveira. *Série Rasto da costura 01/10*, 2017. Fotografia digital impressa com interferências de colagens e costura; 30 x 45 cm. Fonte: acervo pessoal, 2018.

Segundo Rubens Fernandes Junior (2006), a fotografia contemporânea vem como um suporte para as diversas manifestações imagéticas que somos expostos diariamente. Dessa forma, é necessário um outro tempo para análise, pois é recorrente a apresentação de ideias de um conceito idealizado que engendra o trabalho do artista, sugerindo a processualidade e intenta provocar o espectador. Assim, concebe-se uma nova maneira de fazer fotografia, a expandida, que focaliza o processo de criação do artista e os procedimentos adotados para a sua concepção, “cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras” (JUNIOR, 2006, p. 11). Nesse contexto:

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, (...) as novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias. Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental,

¹⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/shaydacazaubonfotografia>> Acesso em julho de 2019.

construída, contaminada, tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções (...), a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica (2006, p. 17).

Deste modo percebi ter elementos essenciais, que aproximam a minha produção artística com as das seguintes artistas contemporâneas brasileiras: Rochele Zandavalli, Caroline Vallansi e Magda Rebello, a partir do campo da fotografia expandida.

A série fotográfica “estreLar” (em processo) foi idealizada no verão de 2018 a partir de uma proposição de criação poética de uma disciplina¹⁵ do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – PPGAV/UFPel. No outono de 2019, foi concebida a primeira fotografia que compõe a série de três imagens. Nela retrato o colo de minha mãe, o qual insiro através da costura com linha branca pequenos pontos na imagem em que aparecem marcas sobre sua pele, buscando destacar através do bordadoos sinais sobre seu corpo. Assim, ressignifico essas marcas, transformando-as em pequenas estrelas que, ao serem ligadas pela linha, viram ínfimas constelações. Na cadeira citada anteriormente, fui estimulada a resgatar minhas primeiras lembranças. As encontrei em meio as percepções pautadas nas sensações do corpo. Acredito que esta vem de olhos ínfimos, de um olhar atento aos detalhes e sensações. De uma pequena mão a explorar um colo feminino repleto de sinais das mais diversas formas e cores. Do aconchego caloroso da forma circular dos braços a acolher aquele corpo a repousar. O som da voz a sussurrar e narrar histórias. Através desse exercício acredito veio a difundir-se a linha condutora deste estudo. Que me levou a desvelar memórias de suma relevância para meu processo de criação artística. Como, por exemplo, entender que as pequenas mãos que estavam a dedilhar o colo materno, estavam também a descobrir em cada pintinha um novo universo a ser explorado (Figura 05).

15 “Percurso, narrativas e descrições: mapas poéticos”, ministrada pela prof.^a Dr.^a Renata Azevedo Requião.



Figura 05: Estudo e testes de criação para a série e s t r e L a r. Fonte: acervo pessoal, 2019.

Como pequenas pistas, seus sinais indicavam seu universo exposto ao meu olhar infantil. Os registros dessas memórias foram tão marcantes que mesmo não estando no plano da consciência vieram a se manifestar. A memória, para Filho (1988), resiste, no limiar das histórias autorizadas e apologéticas na tradição da oralidade, na lembrança de acontecimentos fracionários, envolvendo entes queridos e amados que se conheceram e compartilham ao sustentar os mesmos direitos e valores. Ainda conforme o referido autor:

A memória expõe (...) a amabilidade e a brandura ante os sabores, os aromas, as cores, as sonoridades, as formas essenciais de uma cultura: significantes de uma maneira de ser que a subjetividade e a intersubjetividade compuseram de modo mais ou menos inconsciente (...) (1988, p. 96).

Compreendi que de alguma forma estava a expressar os pequenos sinais gravados pelos meus dedos infantis. E agora manifestos por minhas mãos sensíveis as memórias e os afetos. Assim, ainda que não tenha resgatado todas as lembranças e as histórias desses pequenos universos, os revisito, imagino e analiso no atual estudo a partir da composição de um mapa poético – afetivo, o qual chamo estreLar (Figura 06)¹⁶ que nasce do colo materno em que repousei na minha infância.

¹⁶ Este trabalho integra-se a exposição coletiva “Olhares Ecosóficos” do Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde - GPAES/UFPel/CNPq.



Figura 06: Kathleen Oliveira. Série estrelar 01/03, 2019. Fonte: acervo pessoal, 2019.

Como já apontado, ao mapear o peito materno e observar os pequenos sinais que ali se encontravam, fiquei imaginando um grande mapa onde cada pequena pintinha representava uma espécie de estrela que correspondesse a um universo a ser (re)descoberto (Figura 07)¹⁷. Assim, percorro novamente esse lugar de afeto, evocando, dedilhando com meu olhar eminhas mãos o busto materno em busca da experiência primitiva, geradora dos estudos realizados até então. A evocação “(...) atinge-nos não apenas o pensamento, mas também e sempre de novo a imaginação, a fantasia e as emoções, a espontaneidade e a inventividade, numa palavra, todas camadas do humano” (FILHO, 1988, p. 99).



Figura 07: Kathleen Oliveira. Série estrelar 02/03, 2019. Fonte: acervo pessoal, 2019.

Evocando as tradições fotográficas na contemporaneidade, percebo ao analisar o trabalho da professora, artista e pesquisadora Rochele Zandavalli a materialidade da imagem, foto revelada, ser um ponto em confluência com minha produção. Suas imagens possuem inserções, desde a colagem, a colorização manual e até a costura. Caráter

¹⁷ Este trabalho integra-se a exposição coletiva “Afet[o]jar” da turma 2018-2 do PPGAVI/UFPel.

experimental que vai ao encontro do que procuro inserir no meu processo de criação artística. Na série *Rever: retratos ressignificados* (Figura 08) observo a partir desses elementos, que vão desde o princípio da fotografia e de técnicas contemporâneas, a artista tecer diálogo com temas como tempo e memória.



Figura 08: ZANDAVALLI, Rochele, [Sem título]. Da série *Rever: retratos ressignificados*. 2009-2012. Fotografia apropriada, bordada e colorizada a mão, 14 x 9 cm. Fonte: Zandavalli, 2012.

Na série *estreLar*, a materialidade para o meu processo poético também é relevante, pois mesmo que as imagens a qual irei trabalhar não sejam apropriações ou de origem analógica, como vemos no trabalho de Zandavalli; é através da fisicalidade, do toque sobre a imagem no papel fotográfico que iniciarei a desenvolver também as questões de tempo e de memória. Tema que observo ser pertinente dentro do campo das artes visuais contemporâneas. Nesse sentido, Kátia Canton (2009) complementa as ideias, expondo que

Já vimos como as narrativas enviesadas da arte contemporânea quebraram a sequência cronológica de passado-presente-futuro e o viés do começo-meio-fim, deslocando as estruturas de temporalidade para novos estatutos que, nos recortes e remendos, nos jogos que misturam justaposição, sobreposição e repetição, configuram outras formas de produzir histórias e criar sentido (2009, p. 25).

A série *Rever: retratos ressignificados* e a série em processo *estreLar*, se distanciam no fato de que, para Zandavalli, a escolha pela imagem parte do princípio básico dela não ter nenhuma referência de seu contexto. Imagens que vêm de diferentes lugares de coleta como antiquários, sebos, brechós, etc., cujo objetivo está na apropriação e na ressignificação em decorrência de uma narrativa ficcional e enviesada - através do uso de retratos analógicos e da mistura de técnicas usualmente vistas como obsoletas e contemporâneas. E na seleção da imagem, a qual pretendo trabalhar na pós-produção, sua história e relações com as narrativas imagéticas que me atravessam é de suma relevância.

Pois é a partir das memórias de infância e seu desdobrar ao universo imaginário que inicio a produção fotográfica e me encaminho para a costura. Dessa forma, alinhavo textos poéticos, aspirando o diálogo dos materiais através da narrativa visual. Os textos e as costuras partem do mesmo viés, do deslocamento do pensamento sobre o papel, por hora expresso através da linha de algodão, por outra pelo grafite do lápis. Movimento esse que procura alinhar reminiscências de sonhos e utopias ao tempo presente. Zandavalli (2012), em sua dissertação de mestrado, comenta também sobre essa sobreposição temporal em sua produção.

Esta costura entre materiais, imagens e aparelhos vindos de diferentes momentos do passado ou do presente é explicitada pela escolha do bordado. Esta é uma técnica que por sua natureza explicita o passar do tempo transcorrido em sua própria feitura. Ao observar as imagens resultantes, o espectador se depara com diferentes temporalidades, dentre elas a da feitura da imagem fotográfica e a da feitura do bordado, que é bem mais vagarosa e pode ser lida em cada ponto tecido (2012, p. 23).

Por essa linha, posso relacionar também com a série estreLar, o trabalho da artista visual, pesquisadora e professora Caroline Valansi. Na série Memórias Inventadas em Costura Simples (Figura 08), a artista do mesmo modo que Zandavali, trabalha com a apropriação e ressignificação através de costura, colagens e/ou desenhos. Remendando partes ou sobrepondo as imagens tramas e alguns desenhos. Dessa forma, vai inventariando e criando a narrativa visual de sua poética que enuncia a transitoriedade através da linguagem múltipla de suas composições. Traços identitários também presentes na série estreLar, uma vez que não só de costura a primeira imagem se compôs, mas também da colagem, mesmo que imperceptível a um olhar apressado. Todavia, não intento a transitoriedade através da composição, somente anseio as camadas temporais. Visto que a primeira camada se compõe da imagem no tempo presente e a partir das inserções inicia-se a sobrepor as memórias fragmentadas e, por isso, compostas pelo imaginário de um tempo passado.

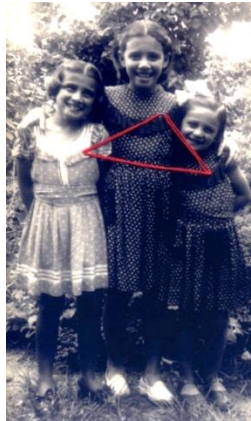


Figura 09: Irmãs. 60 x 100 cm. Fotografia. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão.
Fonte: Valansi, 2019¹⁸.

Afastando-se do conceito de apropriação utilizado por Zandavali e Valansi, Magda Rebello, no projeto artístico (in)Vível - o corpo além da imagem, concentra-se na produção de imagens do seu corpo (autorretrato), e é através dele que estabelece a relação com a imagem e o contesta enquanto expressão artística. Este, um conjunto de obras selecionadas que a artista produziu ao longo da sua pesquisa para dissertação. Para ela, o corpo é uma matéria fotossensível como o papel fotográfico, “nele temos gravados toda a luz que captamos em nossas vidas que aparecem em forma de sinais, rugas e marcas, como uma película de instantâneo que vai sendo gravada ininterruptamente” (REBELLO, 2016, p. 58). É por esse viés que encontro aproximações nos nossos trabalhos, uma vez que já na minha pesquisa monográfica analisava essas relações do espaço com e sobre o corpo, através das marcas, dos sinais e dos rastros. Foi por essa perspectiva que iniciei a série “rasto da costura”, considerando as trocas promovidas por meio do ato de caminhar. Naquele período, estabeleci afinidade com a obra de Richard Long, a partir do aporte teórico de Francesco Careri ao considerar que

A natureza está a intervir muito mais sobre o artista que ao contrário. Pois seus trabalhos são dispostos sobre a superfície da crosta terrestre, não alterando sua estrutura (...) E que é seu corpo, o único instrumento utilizado para mensurar o espaço. “A estrutura física do território reflete-se sobre o corpo em movimento” (AVILA *apud* CARERI, 2012, p.133).

Cabe salientar que diferente das artistas citadas anteriormente, minha relação com trabalho de Rebello, toma uma dimensão mais próxima. Pois foi durante meu período de mobilidade acadêmica que ao visitar uma exposição coletiva de arte contemporânea, Expo 2016, realizada no museu Santa Joana na cidade de Aveiro - Portugal, onde que tive a

¹⁸ Disponível em: <<http://carolinevalansi.com.br/2009-2006-Memorias-Inventadas-em-Costuras-Simples-Invented-Memories>> Acesso em: jun. 2019.

oportunidade conhecer as obras *Cérvix*, *Origo*, *Superfície*, *Omnes Sancti*, *Enlace* (Figura 10) ea artista. Instigada pela mestiçagem utilizada na técnica fotográfica, iniciei a investigar sobre seu trabalho e vim a conhecer sua pesquisa que buscou relacionar a fotografia questões referentes à Cosmologia, como tempo, espaço e universo.



Figura 10: Enlace, 20 x 30 cm. Fotografia digital e linha. Fonte: Rebello, 2016¹⁹.

Relacionar-se com o universo, com a mitologia grega e cuidar a origem etimológica das palavras a compor o trabalho é uma dentre tantas similaridades entre nossos trabalhos. Mas o que percebo singularizar a série *estreLar* é a origem materna e as relações que se desenvolve com mitologias maternas. Para esse primeiro momento, não repouso meu olhar sobre meu corpo, nem um corpo desconhecido. Estabeleço pouso no ninho e avalio as potencialidades em expansão ali presentes. Percebo, em suas cores, a energia simbólica a confluir outras produções artísticas. Distanciando-me das poéticas das artistas citadas até então, ao usar fotografias coloridas e inserir elementos que dialoguem com essa paleta de cores, reverencio então a matéria prima que tanto venero em minha atual produção, o peito feminino e sua pele.

CONCLUSÃO

Para Kossoy (2014), a fotografia será sempre uma ação ou um efeito que estabelece uma relação de percepção da mensagem que se quer transmitir, seja ela simultânea ou consecutiva entre Imagem e observador. Dessa forma, a fotografia não pode retratar o caráter daquilo que tem em si o próprio princípio, pois, segundo o autor, “como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela” (KOSSOY, 2014, p. 121). Em vista disto, como futura professora de Artes Visuais e no momento, atuando como artista e

¹⁹ Disponível em: < <https://magdarebello.wixsite.com/magdarebello/in-visivel> > Acesso em maio de 2019.

pesquisadora observo no processo fotográfico e nos diversos procedimentos de mestiçagem técnica a possibilidade da mudança de percepção, os quais oportunizam resultados poéticos alternativos que ampliam o espaço para o diálogo, pensamento crítico acerca do ato fotográfico e o fazer artístico. Dessa forma, a pesquisa em processo proporciona a invenção de práticas pedagógicas na busca pelo saber da experiência.

REFERÊNCIAS

- ANGELI, Juliana Corrêa Hermes. **Passagens: o registro de fluxos de tempo**. Porto Alegre, 1999. 52p. Projeto de Graduação, Instituto de Artes - Departamento de Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- BRÄCHER, Andréa. **Gramma, fotossíntese e fotografia: o trabalho artístico de ackroyd e Harvey**. Arte: seus espaços e/em nosso tempo, anais do 25º encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas. Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/andrea_bracher.pdf > Acesso em: 20/06/2019
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética** / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**; tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. FACOM, São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: < www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf > Acesso em: 20/06/2019
- GONÇALVES FILHO, José Moura. **Olhar e Memória**. In: NOVAES, Adauto. (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- REBELLO, Magda Souza do Nascimento. **(in)Visível: o corpo além imagem**. 2017. 143f. Dissertação (Mestrado) – Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017. Disponível em: < <https://ria.ua.pt/handle/10773/24051> > Acesso em: 21/03/2019
- ZANDAVALLI, Rochele. **Rever: retratos ressignificados**. 2012. 139f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

COISAS BOBAS: POÉTICA CONTEMPORÂNEA

Luana E. Arrieche

Universidade Federal de Pelotas – Luana_arrieche@hotmail.com

Eleonora Campos da Motta Santos

Universidade Federal de Pelotas – eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Rosângela Fachel

Universidade Federal de Pelotas - rosangelafachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

O seguinte texto versa sobre o vídeo que titulei: Coisas Bobas²⁰, exposto na Afet[o]ar exposição discente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), em outubro de 2019, na galeria de arte: A Sala, no centro de artes da UFPel, exposição que ocorreu paralelamente ao evento que dá visibilidade para essa escrita (VIII SPMVA). O mesmo vídeo foi exposto no Sarau Poético oriundo da disciplina “Narrativas e Poéticas Queer” ofertada no primeiro semestre de 2019 pelo PPGAVI e também foi exposto na Mostra de Audiovisual “Fresta”, em novembro do mesmo ano, na Universidade Federal de Rio Grande (FURG).

Coisas Bobas é uma produção audiovisual resultante do meu processo de pesquisa e criação intitulado: POÉTICAS VISUAIS: VIDEODANÇA PERFORMATIVIDADE FEMININA, em desenvolvimento no Mestrado em Artes Visuais do PPGAVI, UFPel. Dedicado à memória de minha mãe, Alba C. Echevengué Arrieche, o vídeo apresenta uma bricolagem de fotografias editadas em alternância, fotos de textos escritos de minha mãe em seus diários (que revelam a forma como ela utilizava a escrita de si como técnica de auto-reflexão) e fotos minhas criadas a partir da reverberação da leitura de seus textos. A montagem é acompanhada por minha voz em off na leitura de uma carta que escrevi para ela: “Mãe, mais uma vez irás fazer parte de minhas “coisas bobas”!!”. Nesta obra imbrico então as escritas de si: de minha mãe e minha, como um processo de criação, que é também de cura, de despertar e subjetivar experiências.

Para McLaren (2016), em diálogo com Foucault, a escrita de si é uma prática que proporciona a constituição ativa do eu, proporcionando aos indivíduos o movimento de transformar e conhecer a si, no intuito de alcançar um estado de perfeição. Ao escrever, o indivíduo se posiciona de forma ambivalente pois, assim como objetifica o sujeito, também

²⁰Link para acesso ao vídeo: <https://drive.google.com/drive/folders/1kmdchO6xmsIIWqHaugtVy-eosRygJmy4?usp=sharing>

atua na sua própria autoconstrução (MCLAREN, 2016). Desta forma Coisas Bobas é uma investigação poética acerca dos discursos femininos que me atravessam e a respeito da performatividade de gênero (BUTLER, 1990), que reitera heteronormatividade.

DISCUSSÃO

Por intermédio das experiências vivenciadas na disciplina “Narrativas poéticas Queer” ministrada pela prof^a Dr^a Rosângela Fachel, ofertada pelo PPGAVI, no primeiro semestre de 2019 fui instigada a criar. O objetivo era materializar em uma poética os assuntos discutidos no âmbito da disciplina, assuntos que também atravessam minha pesquisa em andamento no mesmo programa. Assuntos esses que estavam me instigando a refletir sobre minha própria vida.

O que é gênero? O que é ser mulher? Começo a me despertar para um conjunto de ações que ao longo dos anos vão compor uma identidade feminina: padrões de comportamento de gênero (sentar, andar, falar, etc.), modos de expressar sentimentos, espaços reconhecidos como apropriados, entre outros. Elementos que vão compor imagens que representam o feminino.

Com base em leituras em Butler (2005) e Louro (2018) vou refletindo sobre sexo e gênero, buscando ampliar meu modo de ver e analisar assuntos que, até o momento, eu não havia questionado. Desafio-me a ler estudiosos sobre gênero, para refletir sobre a representação do ser mulher na sociedade, por via de memórias afetivas relativas a minha mãe, filha e avós.

A partir de leituras em Butler (2005) começo a refletir que sexo e gênero são construções discursivas, e que, por intermédio da linguagem somos vistos e compreendidos através da dicotomia masculina e feminina. É por via do corpo que, segundo Louro (2018), supostamente determinamos, por uma perspectiva binária, quem é o homem e quem é a mulher dentro da sociedade. A anatomia, ou mais precisamente, os órgãos genitais, irão determinar os papéis de gênero que o indivíduo deverá seguir, considerando que estamos respondendo a lógica da heterossexualidade compulsória.

Atentando-me ao conceito de performatividade de gênero refletido em Butler (2005), através das leituras e discussões realizadas por intermédio da disciplina citada anteriormente compreendo que se trata de uma sucessão de atos que, ao mesmo tempo

em que nomeia, constrói o sujeito. Assim como também está limitado ao sexo, sendo uma ação que regula, constrange e limita os sujeitos.

Judit Butler toma emprestado da lingüística o conceito de performatividade, para afirmar que a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, “faz” aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos. Esse é um processo constrangido e limitado desde seu início, pois o sujeito não decide sobre o seu sexo que irá ou não assumir; na verdade, as normas regulatórias de uma sociedade abrem possibilidades que ele assume, apropria e materializa. Ainda que essas normas reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, paradoxalmente, elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam (LOURO, 2018, p. 41).

Conjuntamente às leituras e às discussões, começo a refletir quais são os discursos que ratificam o que é ser mulher e como esses discursos constroem modos de serem mulheres? Lembro de ouvir frases como essas: uma menina não deve fazer isso... Mulheres devem se produzir, usar maquiagem, cuidar dos cabelos, usar batom... Meninas são gentis, doces, pacientes... Mulheres devem por natureza vivenciar a maternidade, mas também podem escolher não serem mães... Estou também olhando para o modo que minha mãe me ensinou a ser mulher e de como ela no final da sua vida se viu a frente de questionamentos, inseguranças e medos. Vi minha mãe envelhecer e, rapidamente, transformar-se por causa da doença que enfrentou, por cirurgias que passou, por se perceber tão próximo da inexistência da vida. E, frente a essa realidade, a essas imagens, nasce o desejo de criar Coisas Bobas, no sentido do que diz Salles(1998) o desejo do artista move a criação e almeja a materialização da poética, que só é quando existe.

A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhamento de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível (SALLES,1998, p.54).

Encontrar textos de minha mãe após seu falecimento primeiramente proporcionou, por via da criação, extravasar sentimentos. É através da arte que posso me ver, me questionar e (re)inventar. Atento-me para a escrita de si pois acredito que a partir dos textos encontrados posso ter pistas do modo que minha mãe se percebia no mundo. Exercício de escrita que também aprendi a realizar, em espelho a ela, ao longo dos anos. Percebo que este tipo de escrita nos permite confessar, extravasar, documentar e criar, uma vez que,

como diz McLaren (2016) em diálogo com os escritos de Foucault, ao escrever objetificamos subjetividades, movimento que promove conhecimento e produção de si.

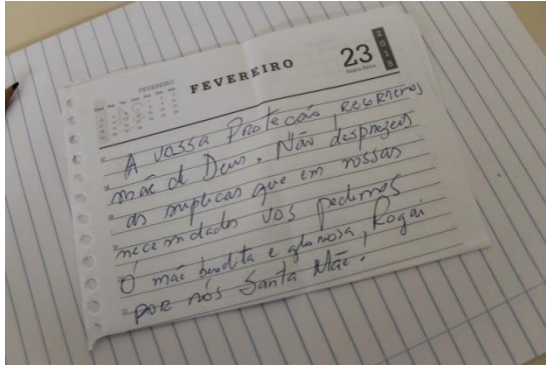


Figura 1 - acervo pessoal, registro fotográfico de textos de diários.

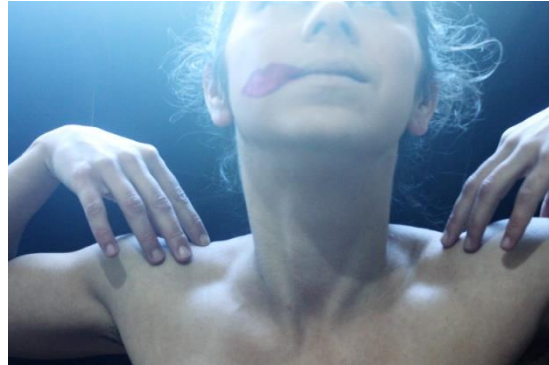


Figura 2 - Acervo pessoal, imagem que compõem Coisas Bobas.

CONCLUSÃO

Frente ao desejo da criação, não sabia ao certo onde e como seriam materializadas todas as imagens e sensações que me moviam. Como lido em Salles (1998, p.52) “[...] não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento” e, neste movimento de criar e refletir, vejo-me impelida para a transformação, começo a exercitar e despertar meu modo de ver para além de uma perspectiva binária, de identidades fixas, limitadas e reguladas em torno do sexo.

Deste modo, a partir da criação de Coisas Bobas foi possível perceber elementos que estavam instigando meu processo criativo. Refletir sobre performatividade de gênero permite questionar representações que me movem e inquietam para a pesquisa/criação. A figura da mulher composta por elementos que representam seu lugar na sociedade: o modo que se comporta, a maneira que deve gerir suas subjetividades, os papéis que deve cumprir ao longo da vida e como todos esses elementos constituem corpos femininos, são reflexões que venho a ver com clareza após a criação. Também percebo que a escrita de si é um caminho para acessar e me despertar para discursos, é o modo que encontro para transformação e auto-reflexão.

Ademais, compreendo que a experiência de criação é um exercício de ver. Minhas práticas, anterior ao Mestrado em Artes Visuais, estavam direcionadas a pensar a composição coreográfica por meio de enquadramentos, tendo o vídeo como dispositivo e criador, no entanto, até o momento não havia me questionado sobre o processo e quais eram as motivações para a criação. Deste modo, percebo que estar mestranda em Artes

Visuais me possibilita acessar outros formatos artísticos, como: escrita de cartas, videoarte, fotografias, desenhos, instalações, performances, entre outros, que deixam pistas e documentam meu processo criativo em videodança.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. – 17ª ed- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019
- MC LAREN, Margaret A. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. 3.rev. amp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

FOTOGRAFIA, VÍDEO E MICROAÇÕES-ECO-ARTÍSTICAS COMO MEIOS PARA COMPARTILHAR A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

Mara Regina da Silva Nunes

Universidade Federal de Pelotas – mara.mrsn@gmail.com

Alice Jean Monsell

Universidade Federal de Pelotas – alicemondomestico@gmail.com

RESUMO: A pesquisa Balneário dos Prazeres: Fotografia e Vídeo na Conservação Ambiental, realizada no Mestrado em Artes Visuais da UFPel, objetiva abordar a fotografia e o vídeo como meios artísticos para desenvolver experiências sensíveis que podem levar a uma consciência sobre a conservação ambiental no entorno da comunidade do Balneário dos Prazeres, Praia do Laranjal, Pelotas – RS, às margens da Lagoa dos Patos. Entre os aportes teóricos estudados são: Felix Guattari, Nelson Brissac Peixoto, Frans Krajcberg, Philippe Dubois e Karina Dias. As ações individuais e coletivas propostas e seu registro em fotografias e vídeos cultivam a inter-relação entre Mara Nunes e a comunidade do Balneário dos Prazeres durante pequenas ações compartilhadas que revelam a degradação ambiental por meio de atos de plantar árvores ou caminhar na mata, os quais são microações-eco-artísticas, que envolvem a colaboração de uma criança e seus pais no processo e na captação e edição das imagens do vídeo. O processo colaborativo sensibiliza as pessoas em relação à destruição da mata e ao descarte impróprio no Balneário dos Prazeres e, posteriormente, a projeção do vídeo pode alcançar outros públicos, mostrando a realidade da degradação ambiental do lugar. A fotografia é outro meio poético para compartilhar o que percebo e registro na mata durante as caminhadas, como a erosão na beira da Lagoa e a queima dos troncos de árvores no Laranjal. Em outros trabalhos fotográficos, reordeno e congelo materiais descartados que foram coletados. Assim, a fotografia e as percepções videogravadas dos colaboradores se tornam meios poéticos que podem levar a uma maior consciência ecológica do Balneário dos Prazeres.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa discutir a pesquisa que realizei em uma comunidade do Balneário dos Prazeres e integra a investigação de mestrado desde o começo de 2018 e tenho participado como colaboradora do Projeto de pesquisa Sobras do Cotidiano e Contextos dx Artista em deslocamento – UFPel que está vinculado ao Grupo de Pesquisa DesIOCC - Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas do CNPq/UFPel.

A minha pesquisa vem hoje envolve através de atos de plantar árvores e de caminhar na mata junto a comunidade do Balneário dos Prazeres, os quais são chamadas microações-eco-artísticas, que envolvem, inicialmente, a colaboração de uma criança e seus pais no processo e na captação e edição das imagens do vídeo. A fotografia e o encontro colaborativo com os moradores.

O processo colaborativo sensibiliza as pessoas em relação à destruição da mata e ao descarte impróprio no Balneário dos Prazeres. Posteriormente, a projeção do vídeo

produzido em colaboração com vizinhos pode alcançar outros públicos, mostrando a realidade da degradação ambiental do lugar. A fotografia é outro meio poético para compartilhar o que percebo e registra na mata durante caminhadas, como a erosão na beira da Lagoa, e a queima dos troncos das figueiras que são árvores nativas do lugar. Em outros trabalhos fotográficos, reordeno e congelo, na água, materiais descartados que foram coletados. A fotografia e as percepções videografadas dos colaboradores, se tornam meios poéticos que podem levar a uma maior consciência ecológica sobre o Balneário dos Prazeres. Tenho como objetivo ampliar o contato com as pessoas do local, e desenvolver um projeto colaborativo como a oficina eco-artística que está sendo realizada com crianças de oito a nove anos, as quais são moradores da comunidade. Desta forma, gradualmente, ao aumentar as microações-eco-artísticas no Balneário dos Prazeres, e também criou uma rede colaborativa que possa discutir ou até resolver alguns dos problemas locais em relação ao meio ambiente.

DISCUSSÃO

A imagem abaixo (Figura1) Mostra uma das cenas que estão contidas no *vídeo*, um vídeo que mostra uma cena de plantio de mudas de palmeira e de figueira no meio da mata do Balneário dos Prazeres.



Figura 1 - Mara Nunes e Gustavo Britto, *Plantando*, Balneário dos Prazeres, cena do vídeo *vida*, 2019. Fonte: Fotografia, Laura Timm Velasques.

Ao buscar direcionar meu trabalho para a comunidade, começo a interagir usando vários meios artísticos, e noto que o brincar, ou a ação lúdica, ou ações de plantar são inicialmente uma das formas que encontrei de ir ao encontro da criança, e de sua família para estabelecer uma maior aproximação, e colaboração (Figura1) com a família Britto, que são moradores do Balneário. Ao mesmo tempo, penso sobre o que está sendo realizado, e do quanto pode contribuir para um crescimento subjetivo, as relações sociais e com o meio ambiente. Neles, encontram-se os “três registros ecológicos” descritos em *As três ecologias* de Félix Guattari (2012, p.8).

O autor acima citado afirma que, “O princípio particular à ecologia social diz respeito à promoção de um investimento afetivo e pragmático em grupos humanos de diversos tamanhos” (GUATTARI, 2012, p. 45). A relação afetiva é a cola para criar um contexto para uma interação social que é o que estou tentando fazer a partir do encontro que tenho com as pessoas que, ao mesmo tempo, trata da relação da artista com a comunidade, como pode ser vista na imagem da (Figura 2), também uma cena do vídeo *Vida*, uma arte participativa e propositiva que está sendo introduzida no contexto do Balneário dos Prazeres.



Figura 2 – Mara Nunes e Gustavo V. Britto, cena do vídeo *Vida*, 2019..
Fonte: Fotografia, LauraTimm Velasques

A falta de tempo, a velocidade de como as coisas acontecem, a não percepção do nosso entorno. Nelson Brissac Peixoto (2003) coloca desta forma.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos

deslocamentos cotidianos, a rapidez que o nosso olhar desfia sobre as coisas. Uma dimensão que está no centro e em todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo (PEIXOTO,2003, p.209).

A sensação de falta de tempo nos leva a não perceber o que existe a nossa volta. Estamos permanentemente visualizando somente superficialmente as coisas. Assim, fica difícil parar e olhar com maior profundidade, e a falta de tempo nos afasta uns dos outros, não falamos e nem dividimos o que pensamos. Nesse sentido, no contato que tenho com os moradores dá a ver o quanto as pessoas gostam que eu as escute e de participarem das propostas.

Ir ao encontro do meu vizinho, busco levar um potencial para transformações entre as pessoas, posso ver os olhos das crianças e de seus pais que ficam felizes em colaborar de alguma forma. Na pesquisa tanto a fotografia, como o vídeo e a interação por meio das relações sociais são importantes, há uma multiplicidade de formas e se desenvolvem gradualmente, e de forma crescente tendo como foco a conservação ambiental.

Um referente que trago em minha pesquisa é o artista Frans Krajcberg que chama a atenção através de suas esculturas e de sua luta na preservação das florestas brasileiras. Seu trabalho sempre foi de denúncia, por vivenciar as destruições pelas queimadas. Buscava mostrar nas esculturas e fotografias a agressão dos homens ao dizimavam as florestas. No texto *(R)Evolução Frans Krajcberg, O Poeta dos Vestígios*. De acordo com Krajcberg conforme citado por Fernandino, (2014p.263) diz:

Cresci neste mundo chamado natureza, mas foi no Brasil que ela me provocou um grande impacto. Eu a compreendi e tomei consciência de que sou parte dela”[...] Desde então, o que faço é denunciar a violência contra a vida. Esta casca de Árvore queimada sou eu”, fazendo referência a uma árvore queimada pelo fogo que estava a sua volta naquele momento.

A minha forma de olhar, e na preocupação com a ecologia ambiental (Guattari,2012), com as pessoas da comunidade e com a situação de desaparecimento da mata do Balneário dos Prazeres, me levaram a ter essa identificação com o trabalho do artista Krajcberg e com sua postura de luta. Há uma força que se estabelece por meio de nossos objetivos, em que o processo criativo , e a pesquisa dão condições para que tenhamos perseverança diante das adversidades.

Assim, o artista Krajcberg nunca desistiu e ao presenciar as queimadas de florestas inteiras, fez do trabalho uma luta constante por consciëntização. O olhar do artista faz que

eu busque ter essa mesma postura, um projeto de vida voltado a ecologia ambiental (Guattari,2012), a comunidade a qual pertenço.

Sendo colaboradora do Projeto de pesquisa Sobras do Cotidiano e Contextos dx Artista em deslocamento – UFPel que está vinculado ao Grupo de Pesquisa DeslOCC - Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas do CNPq/UFPel, e tem como líderes: Alice Monsell e Duda Gonçalves são importantes pelo desenvolvimento obtido tanto teórico como prático em minha pesquisa.



Figura 3 – Mara Nunes, caminhada, Balneário dos Prazeres, 2019

As dificuldades que acontecem nas caminhadas vejo como um crescimento, são momentos em que acontecem revelações que na maioria das vezes não nos damos conta. Uma artista que coloca bem essa situação é Karina DIAS (2012, p. 130) que diz:

Experimentar a paisagem no cotidiano seria ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulariam, onde os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em invisão, em uma visão interna. Não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo, no espaço de sempre, a diferença. (DIAS,2012, p130).

Custamos a ver o que existe a nossa frente, como foi o caso de muitas vezes passar pelos mesmos lugares, e não me dar conta das marcas de destruição que existiam

no balneário como é o caso da (Figura 3), que mostra a destruição pelo fogo no tronco da figueira. O buraco é tão grande que entra uma pessoa dentro.

A artista Karina Dias, explica que existem pontos de não visão e, nesse sentido passo a me dar conta de que não enxergava o que estava bem claro a minha frente. O ato de caminhar nos arredores da minha casa, no Balneário e na praia permitiram que me desse conta das marcas que existiam no meu entorno.

A fotografia e o vídeo são outros modos de ver, e por meio dessas linguagens, consigo mostrar o contexto em que vivo, as árvores, a mata e as reações das pessoas que caminham comigo, captadas em filme, se dão naturalmente por meio do vídeo, uma vez que nada é escrito, e não existe roteiro. São linguagens contrastantes, pois a fotografia é estática e o vídeo tem movimento, porém se complementam. No desenrolar do meu processo poético, a imagem fotográfica é o resultado de uma série de observações e percepções de um processo material que acontece no tempo. Como diz Dubois (1993, p.15) , uma fotografia “não é apenas o produto de uma técnica de um saber fazer”; vai muito além do que aparenta ser. No meu trabalho, existe uma caminhada, e nela, há percepções, reflexões e experiências, há o encontro com a minha comunidade.

Como podemos ver na imagem da (Figura 4), uma prática de ver que me levou a aprofundar o olhar.



Figura 4 - Mara Nunes, *Imersão pelo olhar*, 2019. Fonte: *Fotografia*, Gilson Nunes.

No desenrolar do meu processo poético a imagem fotográfica é o resultado de uma série de observações e percepções de um processo material que acontece no tempo. Como

diz Dubois (1993, p.15) , uma fotografia “não é apenas o produto de uma técnica de um saber fazer”; vai muito além do que aparenta ser. No meu trabalho, existe uma caminhada, e nela, há percepções, reflexões e experiências, há o encontro com a minha comunidade.

Na imagem da (Figura 5) podemos ver o que acontece devido a grave erosão que existe no Balneário dos Prazeres. A caminhada(Careri, 2013) me oportuniza essa observação e ao mesmo tempo o registro fotográfico e progressivo do que acontece com as figueiras.



Figura 5 – Mara Nunes, Erosão entrópica I, Arte Postal, 10x15 papel reciclado, fotografia e impressão digital, 2019

CONCLUSÃO

Através da minha pesquisa, objetivo abordar a fotografia e o vídeo como meios artísticos para desenvolver experiências sensíveis. No contato com os moradores que participam nas oficinas-eco-artísticas, e nas microações-eco-artísticas existe uma prática voltada para a comunidade, como forma de conhecer melhor a realidade do meio ambiente do Balneário dos Prazeres. Portanto a utilização de uma multiplicidade de linguagens se transversalizam para chegar a algo maior que é a consciência ecológica, o desenvolvimento social e subjetivo, ideias que se encontram no conceito de *ecosofia* de Félix Guattari (2012).

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. I. ed. tradução Frederico Ronaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

DIAS, K. Notas sobre paisagem, visão e invisão - DOI 10.5216/vis.v6i1e12.18075. **Visualidades**, 6(1 e 2), 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**, tradução Marina Appenzeler, - Campinas, São Paulo: Papirus, 1993. (Série Ofício da Arte e Forma)

FERDINANDO, F. (R)Evolução Frans Krajcberg, O poeta dos vestígios. In. **Revista Universidade Federal de Minas Gerais**, UFMG, Minas Gerais, v.21, n1 E 2, 260-277, jan./dez. 2014.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**, tradução Maria Cristina F. Bitencourt, revisão da tradução Suely Rolnik - 21ª ed- Campinas. SP. Papirus, 2012.

PEIXOTO Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. rev. ampl. São Paulo: Senac, 2003.

O tarô como linguagem: conceitos e narrativas

Mirna Xavier Gonçalves – PPGAV/ Universidade Federal de Pelotas
Nádia da Cruz Senna – Universidade Federal de Pelotas

Resumo: O presente trabalho observa os processos de significação através dos baralhos de tarô – objeto da cultura popular brasileira consistente em 78 cartas de viés altamente simbólico e que visa, entre diversas funções, uma releitura da realidade daquele que o lê – voltando seu interesse especialmente às questões que podem contribuir para um olhar à poética visual de artistas visuais contemporâneos, trazendo também as narrativas incutidas nestes baralhos para a atmosfera cotidiana, provendo possibilidades para uma sensibilização da engessada vida urbana no século XXI. Através deste estudo, os significados das cartas de tarô poderão fazer reverberar sua potência narrativa, mitológica, iconológica e simbólica para contribuir – junto com a arte contemporânea – para um deslocar de pontos de vista sobre cotidiano.

Palavras-chave: jornada; poética; arte contemporânea; símbolo

Introdução:

O tarô é um objeto que permeia o imaginário do brasileiro. Suas menções são coladas em postes, sendo oferecidas nas ruas e constantemente são tomadas pelo povo como um apelo vindo do charlatanismo. Esta visão trata o tarô como um objeto vazio de significado, de história e de potencial, o que não condiz com a realidade. Os significados do baralho, seu trajeto narrativo, e seu diálogo com a vida cotidiana são pontos que auxiliam o desvelamento deste objeto para aproximá-lo de uma abordagem contemporânea.

Um baralho de tarô completo deve possuir 78 cartas, dentre as quais existem 22 arcanos maiores – as cartas tidas como mais importantes do baralho – e os 56 arcanos menores – que tratam dos pormenores da vida de cada indivíduo no momento de uma consulta oracular. Desde o nascimento desse objeto, em meados do século XV, os baralhos vêm passando por diversas alterações pictóricas, narrativas, formais, mas sua estrutura permanece.

O tarô aqui também será utilizado como ótica e ponto de vista para observar obras, artistas, poéticas visuais e outras questões pertinentes ao campo da arte. Para isso, algumas cartas foram selecionadas e suas relações serão tecidas a partir de semelhanças entre o arcano e o objeto em questão, principalmente visando o significado da carta e suas possibilidades na arte. Neste caso, serão vistas as cartas de número XVIII e XIX, A Lua e O Sol, respectivamente.

Este estudo, portanto, engloba noções de pesquisa da obra dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark e como seus trabalhos e suas poéticas podem ser observadas através dos significados imbuídos nos baralhos de tarô, trazendo O Sol associado à Hélio Oiticica e A Lua, à Lygia Clark – e, através da iconologia e dos símbolos destes arcanos busca-se enriquecer o debate sobre a obra destes artistas e utilizar o tarô como ótica de observação poética dentro do campo das artes visuais.

O tarô fala: processos de significação

Um dos interesses desta pesquisa é observar, através de um ponto de vista semiótico e iconográfico, como o tarô e seus símbolos podem se desdobrar para a construção de sentido de outros processos. Dentre os questionamentos levantados por este estudo estão: como (ou se), através de um ponto de vista iconológico e semiótico, o baralho de tarô – cuja narrativa é construída para se adequar à vida do consulente (aquele que recebe a leitura de tarô) – pode ser aplicado para observar os mais diversos objetos, neste caso específico a arte contemporânea.

Sabendo que as cartas do baralho, especialmente as descritas dentro do grupo dos arcanos maiores, constroem uma narrativa linear entre si, na qual uma carta dialoga tanto com a sua anterior quanto com a sua seguinte, construindo um modo de se comunicar com o consulente e o cartomante, como esta comunicação pode ser levada para outros pontos? Qual a potência dos símbolos do tarô como construtores de sentido fora de seu uso designado?

Para adentrar esta questão é interessante voltar o olhar para a semiótica peirceana, que define a palavra “símbolo”, que será constantemente repetida neste trabalho. C. S. Peirce, afirma:

Um símbolo é um representante cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra ‘man’, (homem) mas isso é apenas uma réplica [...]. É uma forma geral de sucessão de três sons ou representantes de sons, que só se torna um signo pelo dado de que um hábito ou lei adquirida fará com que suas réplicas sejam interpretadas como significando ‘man’. (PEIRCE, 2005, p. 71).

Em outras palavras, um símbolo necessita de uma convenção para funcionar como signo. É necessário que haja, no caso do exemplo colocado por Peirce, um dicionário que explique que a palavra “man” se correlacione com os fonemas de “man” e com o

significado de “man” como “homem”. Sem conhecimento prévio da língua inglesa, a palavra “man” é somente um aglomerado de letras e/ou fonemas. No tarô, tal observação é essencial, já que o significado convencionado de diversas figuras representadas numa lâmina encaminha o observador para a leitura acurada da narrativa das cartas.

Peirce, em sua descrição do que é símbolo, imediatamente compara-o à linguagem. A mesma premissa é válida para o tarô: sem a convenção cultural de seu significado – aqui esta convenção não é atada necessariamente a um contexto socio- histórico, mas sim é um conglomerado de manifestações culturais que se unem se acordo com a temática da carta.

Para uma análise interpretativa das imagens das cartas é essencial trazer a definição de iconologia como proposta por Panofsky: Iconologia, portanto, é um método de interpretação [...] A exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (PANOFSKY, 1986, p. 54).

Este termo, portanto, abrange a pesquisa do significado que uma imagem pode ter dentro do contexto na qual ela é representada. O primeiro passo da análise iconológica é a observação iconográfica – a correta identificação do que exatamente está representado na obra e a averiguação de seus possíveis significados através das mitologias ao redor do globo.

Além disso, ainda trabalhando com semiótica, é importante citar o tarô no conceito de texto como uma articulação de dois planos: Plano de Expressão e Plano de Conteúdo. Ana Cláudia Oliveira explicita melhor como se dá este processo, especialmente dentro do campo da linguagem visual:

Os formantes, unidades aquém dos signos, reúnem-se pela sua atuação sintagmática em um número de figuras da expressão: unidades oriundas das combinações de formantes que ainda são não-signos. Por sua vez, as figuras da expressão são reunidas pelo modo articulatório de seu agir, que reúne as figuras em categoria elementar do plano da expressão. Num plano do conteúdo, cada uma das figuras que formam a categoria da expressão corresponde isomorficamente a um conjunto igual de figuras do conteúdo que são reunidos na categoria do conteúdo. Uma rede relacional rege, pois, a totalidade de sentido, mantida pela relação de semiose entre o que é denominado por L. Hjelmslev de plano da expressão e plano do conteúdo [...] (OLIVEIRA, 2005, p.112).

Sendo assim, nota-se que o plano de expressão contempla a visualidade do objeto de estudo, que no caso do tarô trata das alegorias imagéticas representadas em cada carta: as escolhas de visualidade para os personagens, as cores, a própria observação

iconográfica, que visa identificar o que é cada elemento representado na cena de cada arcano.

Já o plano de conteúdo trata da possível narrativa abrigada por estas imagens. Neste caso, portanto, os significados convencionados das cartas fazem esse papel, trazendo palavras-chave, conceitos, mitos, alegorias, passagens históricas e questões cotidianas que se entremeiam pelos arcanos.

Para que haja a semiose, ou seja, a observação significativa sob o olhar semiótico, é necessário que exista o diálogo entre ambos os planos, criando assim um processo semi-simbólico, que pode ser notado quando um plano de conteúdo único (o significado da carta, neste caso) pode ser representado de algumas possíveis formas (as imagens que são representadas em cada baralho diferente). Sobre isto, a já citada autora pontua que:

Em razão dessa semiose entre os dois planos, é um sistema do tipo semi-simbólico que caracteriza a natureza da linguagem pictórica. Muito mais do que representar idéias, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para ser imagem diante de nosso olhar e, por esse modo de existência presentificante, desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens. (OLIVEIRA, 1995, p. 2)

O foco principal desta pesquisa será a articulação entre o plano de conteúdo das cartas em relação à poética dos artistas selecionados, adentrando as questões de plano de expressão somente quando necessário para esclarecer as conexões entre carta e artista.

Hélio Oiticica e O Sol – ação e movimento

Hélio Oiticica, artista visual carioca, integrou o movimento neoconcreto brasileiro, se destacando pelas transgressões que impôs ao projeto Concreto, como a escolha de materiais simples e descartados para a construção de suas obras. Interessa, particularmente, a ação artística a partir de uma superfície de cor lançada ao espaço, conhecida como Parangolés. A obra/performance consiste em objetos – tecidos, lonas, tendas, etc – que são vestidos pelo público, que então, dança e se move de forma a dar vida ao plano.

A primeira das relações de Hélio com O Sol é, coincidentemente, seu nome: Hélio, deus grego associado ao Sol. A carta em questão associa este corpo celeste ao dia, à ação e à iluminação, traz associações ao movimento, à extroversão, a novos pontos de vista e ao coletivo (WAITE, 1999).

Associando estas questões de percepção através do outro com o trabalho “Parangolés” proposto por Hélio Oiticica, temos diálogos interessantes:

O vestir já em si se constitui uma totalidade vivencial da obra pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu estar como "indivíduo" no mundo diferenciado e ao mesmo tempo "coletivo", para o de "participar" como centro motor, núcleo, mas não só "motor" como principalmente "simbólico" dentro da estrutura-obra. (OITICICA. 1986. p. 71)

Cada um destes significados se relaciona com a presença física do Sol e as percepções humanas diante dele: o calor, seu trajeto cíclico mais longo e menos sutil do que o comparado à lua – as estações e o percurso do dia são mais demarcados que as consequências lunares de mudança nas marés e suas associações com o feminino, por exemplo.

A relação entre a presença do sol e a atividade, é posta em destaque quando comparada à dualidade oposta: lua e repouso, sendo a noite comumente associada à um período de descanso. Além disso, a própria energia solar é nutritiva e age como força motriz: sem ela não há fertilidade da terra e, contemporaneamente, esta força é canalizada para gerar energia elétrica. O Sol como fonte de ação e movimento está presente no imaginário coletivo desde tempos imemoriais.

Hélio Oiticica ainda traz, de forma inadvertida, relações com o tarô e a carta em questão em seus escritos descrevendo seu processo poético. Sobre “Parangolés”, o artista comenta:

Desde o primeiro "estandarte" que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da "manifestação da cor no espaço ambiental". Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturação que é aqui fundamental; o "ato" do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura; a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do "ato expressivo" (Idem. p. 70)

A relação com os significados associados à carta do Sol se evidencia pelas pretensões do artista. Oiticica busca a movimentação do corpo, a expressão, visa a totalidade por meio do coletivo – não é a parte pelo todo, mas sim o todo pelo todo. Quem dá vida à obra é o povo, o grupo de pessoas que interage e descobre a poética do artista junto com o próprio.

Ele comenta essa importância: “[...] a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc.” (IDEM, p. 73) e também reconhece a importância sociocultural de seu trabalho: “É portanto, para mim, uma experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações, etc.” (IDEM. p. 72)

Além disso, o próprio apelo visual da carta é relacionado ao do artista. Ambos trazem a figura do pano em movimento como algo marcado em sua história e sua visualidade. Esta representação da ação demonstra grande parte da sua poética. (Figura 1).

Lygia Clark e A Lua – introspecção e cura

Lygia Clark traz o oposto do que é dado como poética pela carta do Sol, mas através de práticas semelhantes às de Oiticica. A artista mineira, conhecida pela obra Bichos, traz em sua poética questões de autoconhecimento e cura terapêutica através do coletivo. O individual se encontra através do todo, o que já preconiza muito da carta A Lua, que traz o simbolismo noturno, o recolhimento e a emoção, bem como aspectos de maternidade e sensibilidade, empatia e introversão. (WAITE, 1999)

Em 1959, Clark redige uma carta ao já falecido Mondrian, e coloca-se num momento de incerteza e fala de seus sentimentos: “Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário”. (CLARK, 1959. p. 46)

Lygia inicia o texto em primeira pessoa, tal como Hélio Oiticica, mas, ao contrário dele, ela não foca em seu processo criativo, ou em como seu trabalho se desdobra. Ela inicia o texto falando de seu sentimento. E não qualquer sentimento, mas solidão. De uma inquietação profunda que a moveu a revisitar o trabalho de Mondrian, que, de acordo com ela mesma, se assemelha a ela na sua solidão. O texto de Lygia é movido por uma força empática e sensível, que se expõe ao vulnerável. Esta vulnerabilidade apoiada no sentimento é trabalhada na carta A Lua, que sugere um repouso e um retorno ao íntimo, que é o processo de Lygia Clark nesta carta.

Ela prossegue: “Pois hoje eu senti hoje essa transcendência através da natureza, de noite, no amor [...]. Mas com o tempo, numa outra crise, já isto não adiantou e foi o ‘vazio-pleno’, a noite, o silêncio dela que se tornou minha moradia.” (Idem. p. 46)

Neste trecho, Lygia fala de suas sensações e suas epifanias, que vêm através de seus sentimentos. A palavra “noite” é citada constantemente neste excerto, bem como suas qualidades. Lygia aqui soa como se ela própria fosse a Lua representada na carta. Ela, através de sua sensibilidade e do período de inatividade noturna, sublima a poética de seus trabalhos e reflete sobre as questões que envolvem sua prática artística, como em *Objetos Relacionais*, onde ela interage com objetos propondo introspecção. (Figura 2)

A artista ainda escreve: “Hoje eu choro – o choro me cobre, me segue, me conforta e acalenta, de um certo modo, esta superfície dura, inflexível e fria da fidelidade à uma ideia.” (Idem. p. 49). A superfície comentada por ela é a mesma que, ironicamente, torna-se flexível e mutável nas mãos de Lygia, especialmente no trabalho *Bichos*, cujas dobradiças e a interação com o público permitem uma alteração de forma, garantindo diversas possibilidades à obra.

Conclusões

A conexão entre Hélio Oiticica e Lygia Clark quando comparados aos conceitos que envolvem os arcanos O Sol e A Lua estão amplamente visíveis tanto visualmente em seus trabalhos, quanto em seus modos de escrita, de lidar com o público e suas preocupações em relação à arte.

A ótica destes arcanos nos provê diferentes pontos de vista sob os quais podemos apreciar a obra de Oiticica, Clark e muitos outros artistas, para que seja possível um enriquecimento de debates sobre as obras, as poéticas e todo o universo que orbita o campo da arte.



Figura 1: Carta de Tarô “O Sol” (por Pamela Colman Smith) justaposta à imagem de uma performance de Parangolés (por Hélio Oiticica, participante não-identificado) sendo realizada

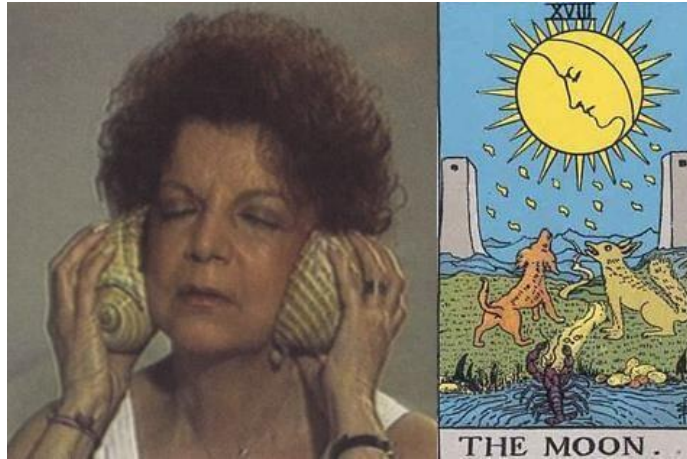


Figura 2: Carta de Tarô “A Lua” (por Pamela Colman Smith) justaposta à imagem de uma performance de Objetos Relacionais (por Lygia Clark) sendo realizada

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLARK, Lygia. “Carta a Mondrian”. In: FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 1960/1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

OLIVEIRA, Ana Cláudia. **As Semioses Pictóricas**. Face, Revista de Semiótica e Comunicação, vol.4, número 2, 1995, pp.104-145. Versão completa online em <www.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/as-semioses-pictoricas-ana-claudia.pdf>. Acesso em 14/06/17.

PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. 1999. 3ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo, São Paulo. WAITE, A. E. **O Tarô Ilustrado de Waite**. 1999. Editora Kuarup. Porto Alegre, RS.

**DIÁLOGOS ENTRE A MATERIALIDADE DA PINTURA CONTEMPORÂNEA E A
PRESERVAÇÃO ENQUANTO OBRA EFÊMERA.**

Pablo Campos López

Ufpel- pablo.daniel.campos@hotmail.com

Alice Jean Monsell

PPGAV-Ufpel- alicemondomestico@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este projeto pretende trazer a discussão sobre as questões materiais, técnicas, do comportamento e estabilidade física da pintura no contexto artístico contemporâneo. Uma análise do exercício poético visual que surge como premissa e evidência nas obras do contexto artístico e pictórico desenvolvido desde a década de 1980 até a atualidade na cidade de Pelotas-RS. As artistas Harly Couto (Pelotas, 1938-) e Lenir de Miranda (Pedro Osório, 1945-), possuem trabalhos de expressiva fatura e densidade material, os quais analisaremos em seu potencial de permanência dada a quantidade e diversidade de elementos inseridos na fatura pictórica. Colheremos depoimentos e inquiriremos sobre sua forma de fazer e como cada artista pensa a arte contemporânea. Esta dialógica supõe falar de um tempo presente em que o artista acrescentará a este discurso a sua versão do exercício poético criativo da pintura, uma arte por vezes, na contramão das tendências artísticas utilizadas amplamente no contexto contemporâneo: *Assemblage pictórica*.

Para dimensionar a relevância da obra de Couto e de Miranda é importante entender o contexto da pintura em Pelotas. Seus precursores foram dois expoentes da pintura figurativa e do retrato épico e clássico: O italiano Frederico Trebbi (Roma, 1837- Pelotas, 1928), e Guilherme Litran (Almeria, Espanha c. 1840- Pelotas, 1897), durante o século XX o pintor Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887- Rio de Janeiro, 1983) desenvolve uma volumosa obra que abrange paisagens, retratos e figura humana (DAMASCENO, 1971, p. 42).

A declarada ruptura da obra das artistas para com as tendências clássicas imperantes na arte acadêmica da cidade de Pelotas é algo relevante de uma abordagem detalhada. Este desdobramento resulta não apenas relevante pelo rumo inverso adotado pelas artistas, o mesmo irrompe numa história da arte predominantemente representada pelo trabalho de artistas homens.

Em Calvo, vemos que os objetos artísticos da atualidade possuem extrema fragilidade determinada pela instabilidade dos materiais, por exemplo nos polímeros, principal elemento das tintas a óleo, há incompatibilidade de elementos constitutivos oriundos de objetos do cotidiano transformados em objeto artístico se misturados com elementos de origem vegetal (CALVO. 2002, p. 315).

Com tudo isso, podemos perguntar-nos: Na assemblage pictórica de Couto e de Miranda há uma explícita priorização da visualidade e textura em detrimento da permanência? No caso das artistas um elemento recorrente é o suporte frágil feito de papel ou fotografias que apresentam condições de estabilidade precárias. Inúmeras condições materiais existentes na arte e pintura contemporânea a caracterizam, na sua execução quanto na sua composição física, como obras efêmeras, fato este que também definiremos e conceituaremos.

Sobre a permanência das obras G. Fidelis afirma que no contexto da pintura e da arte atual há um paradigma material e ético que contempla o artista e o profissional encarregado da guarda e preservação no que tange às maneiras de prolongar a vida do objeto de arte. (FIDELIS. 2002, p. 24)

Visto isso, nossa análise adentra visando intermediar uma questão relevante nesta investigação: A permanência ou efemeridade do objeto de arte.

Por entender que poucos materiais são capazes de preservar seu estado original sem ser afetados e deteriorados por condições ambientais, de proteção e condições precárias de guarda. Sendo desta maneira, boa parte deles, alterados na sua composição e modificados nas suas características e propriedades físicas e químicas, caracterizam uma materialidade precária. (FIGUEIREDO JUNIOR. 2012, p. 11-12)

Trabalhando um pouco sobre o valor cultural que o trabalho das artistas abrange e significa como linguagem expressiva, Dewey acrescenta o seguinte:

[...] a representação também pode significar que a obra de arte diz àqueles que a apreciam alguma coisa sobre a natureza da sua própria experiência do mundo: que ela apresenta o mundo em uma experiência nova que eles vivenciam [...] Uma ambiguidade semelhante envolve a questão do significado na obra de arte [...] negar um significado à arte costuma apoiar-se na suposição de que o tipo de valor (e sentido) que a obra de arte possui é tão singular que não tem comunhão nem ligação com o conteúdo de outras modalidades de experiência que não a estética. (DEWEY. 2010, p. 181-182)

Sobre esta questão um deslocamento acontece na contemporaneidade, uma ruptura que determina nuances no estado do objeto de arte. Para Cauquelin “a ordem atual representa a figura do artista como um *embreante* que apresenta sua *voz enunciante*” e circula entre a objetividade da sua materialidade e a subjetividade da sua mensagem (CAUQUELIN. 2005, p. 88).

Seguindo o raciocínio de J. Lancri, precisamos elucidar a proposta do artista e as formas que na sua obra operam para obter o resultado visual em seus trabalhos. (REY. 2006. p. 93)

Visto que utilizaremos uma série de termos técnicos que não são de amplo domínio elaboraremos um glossário explicativo para familiarizar o leitor e facilitar o acesso a este trabalho. Tais definições de termos visam ampliar a abrangência deste trabalho facilitando o acesso a termos científicos que esclareçam melhor a problemática, trazendo-os assim para um público maior.

DISCUSSÃO

Qual é o limiar ético aceitável que devemos adotar para preservar objetos de arte efêmeros, onde muitos deles se reportam a um instante por vezes restrito ao tempo de uma exposição?

A resposta a esta questão vemos em Brandi, ele afirma que o ato da restauração deve ter como premissa a instância estética da obra de arte, na sua mais ampla acepção, como imagem e consistência material. Neste ponto, cada um dos estágios da passagem do tempo em que a obra é experimentada sofre variações decorrentes da exposição à temperatura, umidade, luz e agentes contaminantes. Uma vez reconhecida uma obra em sua integridade e materialidade, vemos que “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro”. (BRANDI. 2004, p. 30)

Nas colagens e assemblagens realizadas por de Miranda e Couto, encontramos uma diversidade de suportes, assim como uma gama de possibilidades visuais criadas pela materialidade pictórica delas oferece. Vemos neles elementos orgânicos e inorgânicos; De certa maneira, para nossa hipótese de preservação ser válida precisamos saber o quê foi empregado e o material que integra a formação de imagem; Assim como devemos saber qual foi a intenção da artista no que tange a durabilidade da obra. Procuramos evidenciar

para saber tratar e prolongar o tempo de guarda e exposição das obras, aportando, dentro do possível, um repertório que sugira melhorias nas condições de preservação. Aqui novamente regressamos a nosso paradigma: Será isso que as artistas querem? Difícil é neste momento não ficar na contracorrente deste movimento. O que realmente devo preservar sem interferir a intenção real da artista ou será melhor ficarmos apenas com o registro fotográfico da execução?

Esta abordagem tem sua relevância como indagatória das questões de permanência e preservação devido a que Lenir de Miranda e Harly Couto trabalham com densidade e mistura material executando assemblages. Elas mesmas declaram em entrevista que este tipo de trabalho dá ênfase na textura da sua pintura. Esta diversidade, como veremos, faz surgir uma série de condicionantes de permanência pela maneira em que diferentes materiais reagem a condições ambientais, de armazenagem e guarda. Esta situação possui um elemento agregado: A umidade intensa na cidade de Pelotas no Rio Grande do Sul, umas das mais úmidas do Brasil.

O ato de *conservar* é entendido como sinónimo de preservar, aplicável também à conservação preventiva. Nele são minimizados os danos ocasionados pelo tempo e as condições as quais uma obra é exposta, seja no seu local de exposição ou guarda. (CALVO, 2003. p. 42) C. Brandi define *restauração* como o momento metodológico em que se reconhece a obra de arte na sua conformação física e na sua complexidade dual entre história e estética. Primordialmente, a restauração busca reestabelecer a unidade potencial da obra. Neste estágio de intervenção é importante tomar todo cuidado de não cometer um falso artístico ou histórico. Ou mesmo, por exemplo, apagando a pátina ou qualquer traço evidente de passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2004. p. 30-33)

Uma vez realizado o diagnóstico nas obras, faremos cruzamentos de situações que, para a bibliografia, provoquem impermanência e comprometam a estabilidade material questionando- ou comprovando - assim a efemeridade dos processos de fatura. Uma pesquisa que mostre as possíveis reações materiais nos aproximará de um diálogo entre o objeto de arte e possíveis maneiras de aplicar práticas de guarda. Estas, entendemos, servirão às artistas ou aquela instituição que abrigue as obras para seu futuro legado.

O pesquisador Humberto de Carvalho nos propõe desenvolver questões que direcionem nossa investigação para uma instância que defina os espaços de guarda, sejam estes museológicos, de exposição ou particulares, para determinar os valores simbólicos

instituindo categorias de materiais identificáveis como de pouca durabilidade e descartável. Para tal constatação ele elabora uma tabela na qual diferenciaremos alguns elementos de notória fragilidade. (FREIRE. 2015, p. 18)

Com os processos de industrialização introduzidos no Brasil no início do século XX, a arte experimentou durante o modernismo, pós 1950, processos de melhoramento dos materiais o que alterou ostensivamente a qualidade das pinturas utilizadas pelos artistas, facilitando desta forma a fatura e produção dos artistas no país. Até então a pouca durabilidade do material empregado em trabalhos artísticos, todos oriundos da indústria nacional, apresentavam uma qualidade precária por serem produzidos, maioritariamente, com matérias primas de origem natural. (ASBURY, 2014. p. 16)

Para preservar trabalhos efêmeros, Cristina Freire sugere que é relevante entender, antes que mais nada, as redes simbólicas em que estes objetos de arte estão inseridos. (FREIRE. 2009, p. 40-42) Nem sempre encontraremos uma clara intenção do artista em condicionar a vida do seu trabalho. Isso pode depender, no caso das colagens, por exemplo, da heterogeneidade e fragilidade que pode ser mais acentuada ou atenuada pela qualidade dos materiais e a reação a certas misturas de colas e pigmentos.

Se bem é certo que qualidade em muitos materiais nem sempre é fator primordial, há duas formas de reação possíveis: A degradação pela sua própria fragilidade; Vejamos aqui o caso de muitos polímeros(derivados plásticos). Ou pelo deterioro causado pela mistura com outros elementos quimicamente incompatíveis. Divulgar estes processos requer uma prática visual que identifique as causas físicas que condicionam os elementos inseridos, sejam estas determinadas pela mistura ou diretamente pela qualidade do objeto empregado na fatura. (GOMEZ. 2008, p. 25-27).

Esta questão nem sempre é algo amplamente dominado, ou empregado, pelo artista no ato criativo.

A temática da efemeridade e permanência da arte contemporânea precisa ser revista através da intencionalidade do propositor, considerando se a precariedade das escolhas materiais forma parte da proposta; Contamos aqui com a visão das artistas para elucidar este tema e sua preocupação com estas questões da arte. Nossa abordagem científica, primeiramente, definirá alguns conceitos básicos que permeiem a diversidade e a materialidade pictórica da arte contemporânea.

Calvo afirma que não há um método específico e padrão de restauro. Cada obra apresenta num universo particular suas próprias fragilidades e instabilidades materiais. Precisamos de uma análise acurada dos elementos para determinar toda possibilidade e condição que em cada material se degrada para, a partir disso, como medida primordial, sugerir alterações nas condições de guarda, temperatura ambiental ou exposição que eventualmente poderiam acentuar o dano. Basicamente, evitaremos como premissa básica a intervenção e priorizaremos a prevenção na adoção de uma linha de cuidados paliativos de preservação (CALVO. 2006, p. 27)

Nossa metodologia de trabalho funda-se na obra e no pensamento exposto pelo crítico J. Lancri. Ele afirma que

na arte contemporânea se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguimos aprender a obra. Temos que ter explicações sobre a proposta e a forma de fazer do artista [...] parece então, que o importante é invisível ao olho, mas precisa ser desvendado. Conexão entre linguagem e prática é tão indissociável quanto o corpo e a alma: um precisa do outro para existir. (REY. 1996. p. 90-91)

Uma das mais principais críticas à qualidade destes elementos, tanto materiais, quanto adesivos e pigmentos, surge no Brasil depois da década de 1950. Para o crítico e curador de arte Michael Asbury, o principal precursor de reivindicações que facilitaram a importação e aquisição de materiais de qualidade, foi o artista gaúcho Iberê Camargo²¹. Recém regressando ao Brasil depois da sua viagem de estudos na Europa, em 1953, o artista Iberê Camargo integrou a equipe do Instituto Municipal de Belas Artes do Rio. Desde aqui ele atuou politicamente pressionando o presidente Getúlio Vargas a recebê-lo numa audiência, sem intermediários, para tratar a situação do ensino de arte e reivindicar descontos para importação de material artístico. (ASBURY, 2014. p. 17)

Esta necessidade de discutir e tipificar as questões da arte no movimento contemporâneo na cidade de Pelotas decorre da experiência, no caso do autor deste trabalho, como conservador e restaurador de obras artísticas. A vivência empírica em distintas instâncias mostrou, em certas obras pictóricas, a necessidade de expor e dar maior visibilidade a questões de permanência a través de uma visão ampliada e acadêmica. Dando assim maior criticidade e relevância à discussão de permanência, guarda e preservação dos elementos materiais da arte e dos objetos artísticos. Esta

²¹Fonte: Catalogo da exposição "Meu Personagem" de Iberê Camargo. Curadoria de Michael Asbury. Porto Alegre, 2013. Pág. 25-27.

consideração decorre, como antes foi mencionado, da fragilidade material de uma ampla gama de materiais, plásticos e seus derivados, empregados na atualidade e que são recorrentemente utilizados como matéria prima em trabalhos contemporâneos de arte.

Para detectar anomalias realizaremos exames organolépticos²² que identifiquem a materialidade. Da mesma forma, por serem trabalho de artistas em atividade, faremos perguntas diretas às artistas sobre estas questões indagando sobre possíveis alterações detectadas no seu trabalho. Exames científicos mais específicos, por uma questão de tempo, não serão realizados.

Neste ponto, logo que identificamos os materiais por meio de estudos direcionados e uma metodologia específica conhecida como exame organoléptico (exame superficial com emprego de lupa de aumento) procuraremos as formas possíveis de prolongar a vida material da obra e seus diversos registros. Estudando os pormenores da carreira das artistas, seu estilo e técnica buscaremos minimizar o confronto heterogêneo de materiais e minimiza-lo. Já há estudos que comprovam o impacto, de curto prazo, da mistura heterogênea de materiais. É primordial realizar uma abordagem que confronte o tipo de material e a qualidade para ele referida, elaborando um levantamento dos elementos em alguns trabalhos escolhidos das duas artistas, de Miranda e Couto, para discorrer sobre as fragilidades de cada elemento que compõem a obra de cada uma. (NEWHEY; BOFF, et al. 2005, p. 38-40)

Uma reflexão relevante é saber quais questões motivaram estes diversos comportamentos de camadas pictóricas, alterações na cor, ou em decorrência de técnicas mistas. E se esta for a condicionante de permanência, quais elementos provocaram esta precoce durabilidade sobre certos elementos da obra em detrimento de outros.

Até que ponto haverá uma intencionalidade do artista para que estas situações, que alteram a matéria se fazem presente logo após a obra ser executada. Freire afirma que permanência ou efemeridade são questões pré-determinadas no atelier como gesto pictórico e estilo do executor. O debate sobre como preservar o objeto artístico contemporâneo não é recente. Uma vez que as mesmas práticas artísticas ultrapassam o limite do material e convencionalmente epistemológico da instituição de guarda dos

²²Esta acepção se refere a todo e qualquer exame realizado a olho nu e com lupas com o intuito de identificar a materialidade e suas características, tanto como as patologias que apresenta a obra. In: CALVO. Ana. 2002, p. 60-62 "elexamen de la pintura".

acervos surge este paradigma da materialidade, sua propositada, ou não durabilidade e os dilemas de (in)permanência. (FREIRE, 2015. p. 9)

CONCLUSÃO

A atuação e participação do autor deste trabalho em diversos trabalhos de restauração de importantes obras de arte, tanto clássicas, modernas e contemporâneas, fez surgir questionamentos sobre a permanência e efemeridade da obra de arte atrelada diretamente à estabilidade dos materiais empregados hoje na arte.

Junto com esta ciência sobre as formas de fazer arte e as questões metodológicas da pesquisa em conservação do objeto de arte contemporâneo percebemos nas entrevistas realizadas às artistas, independente das condições de guarda e exposição que estas tiveram, elas apresentam diversos comportamentos de alteração na materialidade do seu trabalho.

Ao falarmos de arte convocamos um conjunto expressivo, poético e material de forças que é necessário abordar todas as questões da arte a partir do ponto de vista de quem vê a obra de arte com o olhar da preservação e guarda: O conservador de obras de arte. Esta temática traz a experiência daquilo que deu errado na técnica plástica à luz de uma abordagem científica da materialidade pictórica. Neste ponto de nossa investigação desenvolveremos uma discussão sobre a pertinência e necessidade de dar seguimento, ou início, a tarefas de preservação coordenadas e realizadas por especialistas do restauro. A concepção errônea de que acervos contemporâneos não são acometidos por processos de degradação é descartada categoricamente por Cristina Freire. Ela agrega que a multiplicidade material dos projetos e obras contemporâneos acarreta um cuidado adicional na medida em que estes extrapolam os limites materiais e epistemológicos convencionais institucionais. (FREIRE, 2015, p. 10)

Estas questões, consideramos, devem ser analisadas e discutidas num contexto mais amplo e abrangente, pela sua relevância para a preservação da imagem e da matéria. Sua importância reside na pouca demonstração empírica dos resultados por seus estudos e aplicabilidades serem ainda recentes. Discutir a materialidade da obra em de Miranda e Couto visa ampliar uma necessária discussão temática no marco da obra contemporânea do nosso estado, pela diversidade material é relevante aderirmos a seguir estes padrões de

casos para eliminar as causas de erro no restauro de materiais de fabricação recentes. (op. cit. p. 12)

O debate que contrapõem a teoria e prática da preservação e conservação realizado nas plataformas e grupos internacionais de trabalho é um pertinente referencial metodológico. Entendemos que é momento de direcionar tais debates e estudos de casos para uma plena imersão na nossa conjuntura, seja esta estrutural, pelas dificuldades sazonais e museológicas das nossas coleções. Vemos uma diferença entre a temática do patrimônio e preservação que, é nossa opinião, vive cercada por um direcionamento para questões de memória e história da arte do que para questões de preservação dos bens culturais móveis, neste caso, na pintura contemporânea.

Da mesma forma queremos elucidar a intenção de manter permanente, ou não, os objetos de arte ou se, condicionados na sua durabilidade, como parte de um processo simbólico inerente à forma da artista inscrever seu objeto de arte num lapso de tempo. Este diálogo abre um debate deontológico sobre a pertinência de prolongar a vida útil de objetos museais para além do tempo para o qual foram criados. Ao propor este ensaio sobre a importância da obra de Couto e De Miranda propomos restituir, ou instituir, uma Memória Visual da obra de ambas.

A influente investigação da professora e pesquisadora Cristina Freire fornece estudos de casos de obras de artistas renomados da arte moderna e contemporânea do Museu de Arte Contemporânea-USP. Este foi um nosso referente de pesquisa e fundamentação teórica que evidencia as problemáticas do valor da obra de arte, da efemeridade da pintura e o necessário confronto com questões éticas da conservação do objeto contemporâneo. (FREIRE, 2015)

As coleções de arte contemporânea que abordaremos são bens culturais portadores de imagem e registros de uma época. Como tudo na arte contemporânea vai e vem com facilidade, no nosso caso são registros que retratam uma época regida pela comunicação e que muda a cada hora. Sendo captados na forma de obras pictóricas estes registros carregam a visão única e particular do executor, numa instância por tanto irrepetível. Por isto, trata-se de bens com valor material e imaterial e devem ser zelosamente guardados como reforços enfáticos de uma construção de identidade coletiva captada pela visão do artista. Neste viés, Candau acrescenta:

Afetiva e mágica, enraizada no concreto, no gesto, na imagem e no objeto, a memória “se compõe de detalhes que a confrontam; nutre-se de

lembranças vagas, globais e flutuantes, particulares e simbólicas, sensíveis a todas as formas de transmissão, censura ou projeções” (CANDAU, 2012, p. 132)

É a maneira como de Miranda e H. Couto, cada uma em sua forma e materialidade registram o contemporâneo, com gestos pictóricos, numa fisicalidade que transita o limiar do efêmero de um processo poético como obra/objeto de arte povoada de elementos de diversas procedências. Se olharmos atentamente numa imersão sensorial, podemos ver a forma como elas plasmam o cotidiano.

Todas estas questões, como já mencionado, foram parte do questionário entregue às artistas H. Couto e de Miranda. Ao mesmo tempo em que daremos voz às artistas, levantaremos uma discussão que permita dar maior abrangência ao valor e durabilidade dos materiais, quando esta seja a proposta ao executar o trabalho. O tema da preservação de coleções realizadas por elas no final do século XX deve levantar uma hipótese importante: Há como programar objetivamente a escolha de elementos para que isso determine um tempo de vida maior à obra terminada? A escolha de obras específicas que estudaremos surge da necessidade de focar em objetos de arte com a maior diversidade material, com recorrente aparecimento de fragilidades superficiais. Como relataram ambas, possuem o costume de voltar sobre obras que ainda não consideram concluídas, neste retorno ouvimos relatos de situações de alteração declaradas por elas. Dos questionários aplicados às artistas sobre objetos artísticos queremos aprofundar, no possível, se o surgimento de problemas que condiciona a leitura da imagem e permanência pode ser eliminado pela escolha consciente da matéria prima. Ouvindo relatos específicos sobre alguns trabalhos das artistas, elencaremos situações que tipifiquem patologias já estudadas pela teoria do restauro. (FREIRE.2009, p. 36).

REFERÊNCIAS

- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia- São Paulo: 4ª edição. Ateliê Editorial, 2004.
- CALVO, Ana. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Madrid: Editora El Serbal. 2002.
- CALVO, Ana. **Técnicas e Conservação de Pintura**. Lisboa: Editora Américo Fraga Lames. 2006.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fortes, 2005.
- DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: Uma introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte conceitual no Museu**. São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Editora Iluminuras. 1999.
- FREIRE, Cristina. (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo da Universidade de São Paulo, 2015.
- GÓMEZ, M^a. Luisa. **La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte**. Madri: Ediciones Cátedra. 2008.
- Iberê Camargo, **"O Carretel - Meu Personagem"**. Publicação da Fundação Iberê Camargo por ocasião da exposição homônima sobre a obra do artista. Com a curadoria de Michael Ashbury. Porto Alegre, março 2013- março de 2014. Pag. 11. Catálogo.
- .NEWHEY; BOFF etall. **Science for Conservators: AdhesiveandCoatings**. Conservation Science Teaching Series. Museum&GalleriesComission, ICOM and ICMS publication: London and New York. 2005.

**ALINHANDO LUGARES E AFETOS: OBJETOS E AÇÕES DE CULTIVO COMO
PROPULSIONADORES DE PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS.**

Pedro Elias Parente da Silveira
UFPeI - pepsilveirarts@gmail.com

Eduarda Azevedo Gonçalves^(orientadora)
UFPeI - dudagon@terra.com.br - orientadora

Felipe Merker Castellani^(coorientador)
UFPeI - felipemerkercastellani@gmail.com

INTRODUÇÃO AO PERCURSO

Neste texto discorro sobre o projeto de pesquisa que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPeI, na linha *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*. Esta pesquisa surge de um olhar e reflexão acerca de objetos e ações utilizados por meu pai e outros moradores da zona rural do município de Piratini-RS, para auxiliar no plantio e outros afazeres da vida no campo, e que atribuem singularidade à paisagem. Busco pensar a retórica presente nestes objetos a partir das ações que estes indicam, como: erigir, sustentar, amarrar. O fato deles serem produzidos pensando numa determinada situação, ou contexto, onde muitas vezes o improviso é o principal método empregado, me faz enxergar neles uma aproximação com o modo construtivo comumente compreendido por *gambiarra*. Assim, nomeio de *gambiarra sulina* estas invenções que encontro em meio a paisagem sulina. Nesta pesquisa, estabeleço aproximações dos processos de feitura dessas gambiarras com procedimentos da arte, e noto, neste modo construção uma característica de desvio da lógica de produção de um objeto capitalista, devido à reutilização de materiais para realizar a construção de objetos e arquiteturas.

Assim, me interessa a partir dos meus procedimentos poéticos e vínculos afetivos, direcionar o olhar para estes objetos e invenções ordinárias e rerepresentá-los num outro contexto. Desta forma, ressalto que disserto aqui pelo viés da arte, ou seja, dou enfoque para os aspectos estéticos e processuais que fazem estes objetos se aproximarem de procedimentos artísticos, bem como, reflito sobre como estes reverberam em minha produção artística.

ABORDAGEM DO TERRITÓRIO

Estas gambiarras são comuns no meio rural onde cresci e saltam ao meu olhar de artista e pesquisador, quando no ano de 2017, no período que era bolsista de iniciação científica no projeto de pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas, iniciei um processo de prospectar as características do Sul do Rio Grande do Sul. Desta maneira, retornei para a chácara onde passei boa parte da minha infância, no interior de Piratini.

Ao entrar em imersão no local com um olhar sensível proporcionado por um repertório de arte, meu foco voltou-se para as ações e objetos que meu pai desenvolve a partir da reutilização de materiais como: madeiras, plásticos, arames, cordas, etc. Bem como das relações entre objetos e a paisagem, que alteram a espacialidade do lugar. Um estranhamento surge do reemprego de objetos em funções para as quais não foram projetados. Enganando o olhar do mais desavisado, uma porta deixa de ser abertura e passagem, se torna parede, como no caso de um galpão que se encontra nos fundos de casa (Fig.1). Assim, é gerado um primeiro questionamento: O que são essas invenções e modos construtivos que encontro em meio ao campo? Muitas se assemelham com arquiteturas, por uma relação de escala e por terem a função de abrigo: galpões, ou outras arquiteturas que protegem plantas e postes de energia (Fig.2). Outras são objetos de trabalho, socadores, marcos e carretéis de lavoura, etc. Assim se constituem duas modalidades uma de *arquiteturas* e outra de *objetos*.

Desta maneira, instigado pela potência do que se apresentava nesta paisagem, iniciei o processo de: caminhar pelo espaço, observar o entorno e coletar subsídios como: fotografias, desenhos, e outros materiais referentes a essas arquiteturas e objetos que constituem um acervo. Estes funcionam como fontes para o estudo sobre os modos de construir dessas gambiarras e como motivos para o desenvolvimento de minha produção e pesquisa em arte.



Fig.1 Pedro Elias Parente.Porta/parede.Desenho, 2018.

Fig.2 Pedro Elias Parente. Arquitetura espontânea sulina (cultivo). Desenho, 2017.

Assim, o caminhar é uma das bases da metodologia, até por que, é por meio dele que exploro o espaço ao meu redor, a cidade e o campo: Francesco Careri, ao discorrer sobre o ato de caminhar nos fala que, uma vez satisfeita as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite e modifique mundo”. Ainda Segundo Francesco Careri, “o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território”. (CARERI, 2013, p. 27).

Para compreender melhor minha abordagem, trago a incursão de Robert Smithson à *Passaic, New Jersey* em 1967 onde o artista, ao se deparar com um canteiro de obras abandonado, que se caracteriza como uma paisagem entrópica, acaba enxergando a transformação de uma paisagem a partir da ação humana, onde enxergava potência de arte.O artista discute sobre os limites entre um estado natural em relação a um artificial, a partir de objetos e arquiteturas em desuso encontrados nesse lugar, os quais elencou como foco de interesse e caracterizou como *monumentos*. Da experiência de Smithson resulta um texto de escrita criativa, que é publicado na Art Fórum em 1967 e fotografias.

Outras noções de Smithson, que contribuem para ampliar esta pesquisa são de *Site* e *Non-site*. O *Site*, seria o local da experiência, onde o artista é afetado. Destes colhe recursos para apresentá-los num espaço de arte, galerias, através de dispositivos chamados de *Non-sites*, que podem ser compreendidos como resíduos que direcionam os espectadores para o espaço real da experiência de arte. Esses são constituídos por fotografias, mapas, textos articulados com materiais coletados da paisagem. Segundo Fernanda Junqueira, Smithson desenvolve estes conceitos para “explicitar esse campo de convergência formado pela bipolaridade mente e matéria, arte e realidade” o “*Non-site*” reconduz por sua vez à experiência dialética do lugar – “*Site*”. Assim, “convoca o sujeito a reexperimentar a imensidão de suas possibilidades espaciais” (1996, p.551).

Outro artista, que aproxima arte do cotidiano é Allan Kaprow, e que na tentativa de escapar do que ele chama de “armadilhas que a arte prepara” (Kaprow, 1971) atenta para ações banais com o intuito de desenvolver trabalhos que visam se desviar do sistema da arte, propor experiências outras, que ele nomeava de *não-arte*. Assim, propõe as *atividades* (*activities*) na década de 1970, onde o foco central é *perceber a vida*, construí-la, estar atento a ela e a suas delicadezas”. (NARDIM, 2011, p 108). Diferentemente de Kaprow, estou pensando além da experiência, em dados estéticos, e uma proximidade com a arte que ele procurava negar.

O desenhar e o caminhar são meios norteadores dos meus procedimentos nesta pesquisa e funcionam como modos de compreender e atuar no espaço. Penso a partir de Smithson e de Kaprow maneiras de olhar e dar a ver os objetos e lugares por mim investigados em contextos variados. Percebo nestes artistas uma genealogia do meu olhar e raciocínio criativo que se volta para o cotidiano com o intuito de pensar uma produção de arte.

PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO ENCONTRADOS NO TERRITÓRIO PERCORRIDO.

Busco então compreender o que são essas gambiarras e entender a proximidade com arte que se apresentava ao meu olhar de artista e pesquisador. Atento para processo de construção desses objetos e chego ao conceito de *bricolagem*, de Levi- Strauss, que é um procedimento de construir ou pensar, que se configura a partir de coleta e da junção de materiais heterogêneos, onde não há um plano ou meta final estabelecida, se constituído ao acaso (STRAUSS, 1989). O “bricoleur”, segundo a Levi-Strauss, é um sujeito que se situa

entre a arte e a engenharia, que possui um saber que é constituído por sua relação com os materiais e o mundo (STRAUSS, 1989). Assim, esses objetos e tecnologias rurais criadas por meu pai podem ser identificadas como bricolagens, deste modo nomeio o seu feitor como um *bricoleur rural*. O mesmo conceito é utilizado por Paola Berenstein em “A estética da Ginga” para dar a ver o processo de erguimento das casas das favelas na década de 1970. Segundo a autora, essas são concebidas “sem projeto, ao acaso, com a coleta de materiais que se apresentam ao redor dos moradores[...]”, e que compostas por “[...] fragmentos de cidade, restos de materiais, são o ponto de partida e o que determina a configuração final destas construções” (2001, p.24). Este processo é utilizado devido a condição econômica e social na qual essas pessoas vivem, onde muitas vezes precisam improvisar com o que o contexto lhes oferece para sobreviver. Este modo construtivo acarreta numa espacialidade própria da favela, que se dá de forma rizomática, ou labiríntica, que culmina num modo de se locomover por esse espaço, que reverbera na obra de Hélio Oiticica (BERENSTEIN, 2001).

É por meio de um processo de bricolagem que os objetos que aqui apresento se originam, realizados com materiais que meu pai encontra nas cercanias, construções em desuso, que são amarrados, pregados, acoplados uns aos outros para sanar as necessidades de um determinado momento. Assim, tem origem o que nomeio na pesquisa por *gambiarrras sulinas*. Essas, possuem uma estética fragmentária e me remeteram a procedimentos de artistas como Kurt Schwitters. Assim como essas *arquiteturas/objetos rurais*, a obra de Schwitters se constituiu a partir da junção de fragmentos, atributo presente até mesmo no termo que utiliza para nomear sua arte *Merz*. “A palavra *Merz* surgiu, como se sabe, em uma colagem de Schwitters de 1919, enquanto fragmento de uma publicidade impressa do banco *COMMERZBANK*”. Para Elida Tessler, o que Schwitters tenta, “é desenvolver a integração de todos esforços artísticos em um pensamento central que é *Merz*. (TESSLER, 1996, p.62). Esses fragmentos do mundo selecionados ao acaso eram acoplados na arquitetura de sua própria casa, gerando *Merzbau*, uma arquitetura em constante mutação, sem fim.

As pilhas de “lixo” livres de suportes que constituem a assemblage arquitetural de Schiwitters estavam em constante fluxo, desde que o artista acrescentava ou subtraía itens e criava novas configurações com o uso de madeira, papelão, pedaços de ferro, mobília quebrada, tíquetes de trens, catas de jogar e assim por diante. (PERLOFF, 1993, p.149 apud Barrios, 2009, p.1316).

Para Berenstein, “quando não há projeto, a construção não tem uma forma final pré-estabelecida e por isso nunca termina”. (2001, p. 24). Esse fazer, sem projeto, sem um fim pré-estabelecido, conecta o construtor dos barracos com Schwitters e esses com o construtor das *arquitecturas/esculturas rurais espontâneas*. Porém, ser uma construção sem fim, era um fator movente de Merzbau, sendo que essa arquitetura deveria se transformar continuamente até a morte de seu autor. É nesse intensão, de fazer arte que Pedro Garcia, meu pai, se diferencia do artista Kurt Schwitters. Entretanto as relações são evidenciadas por mim, artista e pesquisador, que sou afetado pelas coisas cotidianas, e pela relação dessas com arte. O que move o processo do *bricoleur rural* é o cultivo de plantas, que acarreta numa mudança da espacialidade da própria paisagem que o rodeia, que caracteriza e revela um modo de habitar esse lugar. De acordo com Levi -Strauss, a bricolagem “‘fala’, não somente com as coisas, mas também, por meio das coisas: Conta por meio das escolhas feitas, entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor” (1989, p.32).

O processo de fabricação desses objetos, aliados a ação realizadas com eles na paisagem, me instigam a pensar os limites da arte e da vida, e como estas invenções que se parecem com arte, podem servir ou se relacionar como disparadores de processos de criação. Assim, buscando aproximar de meus modos operatórios me questiono: Qual a relação de proximidade entre estes objetos, as formas de usar eles com um modo de desenhar e de esculpir?

OBJETOS DO PERCURSO: Desenhar a paisagem

Um dos objetos que tem incidido em minha produção é uma estaca, que se divide em duas partes, sendo que uma delas funciona enquanto carretel, do qual emerge uma linha, utilizada para delimitar carreiros para a plantação de milho e feijão. Ela é feita a partir de madeiras e cordas, materiais que são misturados e articulados ao acaso. Compreendo essa estaca como um instrumento de desenho e observo que a ação de desenrolar a linha e movê-la pela paisagem criando os canteiros, como uma grande ação de desenhar e modificar a espacialidade da paisagem. Noto também que nesta ação de plantar há um corpo quase performático que atua sobre a paisagem esticando a linha fincando a estaca no chão, delimitando espaços e depositando os grãos no solo, um corpo que de trabalho, que repete o mesmo gesto inúmeras vezes.

Após notar estas características de performatividade e de desenho, comecei a confeccionar objetos que podem disparar ações que envolvem o corpo (ou não) e se configuram como formas de (re)apresentar e ressignificar ações e objetos ordinários encontrados nos caminhares por este lugar. Estes objetos surgiram a partir da síntese formal dos referenciais coletados, onde é levado em consideração a ação ou retórica por estes apresentada. Aponto como exemplo a série *Marco – Metodos para medir e alinhar territórios*.



Figura 3. Pedro Elias Parente, Marco 1. Método para medir e alinhar territórios. 2019.
Figura 4. Pedro Elias Parente, Marco 2. Método para medir e alinhar territórios. 2019.

No caso do Marco 1 (Fig.3) busquei reconstituir o objeto utilizado por meu pai fielmente, tendo em vista que o original se perdera. Porém, nos demais desdobramentos não me interesso por mimetizá-lo, mas por recriá-lo, acentuar algumas funções e retirar outras, reiterar suas proximidades com o desenho e com o corpo (Fig.4). No caso de Marco 2, altero e repito a forma de origem para que o objeto ganhe massa, e que sua função de carretel seja salientada.

Diferente de Smithson e de outros artistas que trazem os lugares explorados para um espaço expositivo por meio de materiais coletados, meu processo está ligado à captação da ideia, da reflexão acerca da construção ou o uso a que estes se destinam. Mas, assim como obras da *Land Art*, esses objetos e *gambiarras sulinas*, acabam modificando a paisagem e indicam uma operação *artificializante* da mesma. Francesco Careri ao discorrer sobre a incursão de artistas da *Land Art* à paisagens desérticas e florestas, aponta que o processo de caminhar está no cerne destas ações, e que estas muitas vezes resultam em trabalhos que utilizam os materiais fornecidos pelo próprio

contexto e que quando articulado pelos artistas modificam a paisagem. Segundo o autor esta abordagem dos anos 60 vai em direção à um princípio da linguagem da escultura e da arquitetura. Essa origem estaria conforme Careri no menir, bem como no ato de caminhar. O menir seria o arquétipo da escultura inorgânica, bem como o obelisco e a pirâmide (2013, p.120). O menir se constitui de uma pedra encontrada no chão, na horizontal, que é verticalizada, funcionando como um marco, e que se constitui como uma das primeiras formas de modificação simbólica e artificial de uma paisagem.

A retomada a um estatuto original da escultura e arquitetura vai de encontro então a esses primeiros monumentos, sobre os quais, a partir de Gilles Tiberghien, Careri elucida que

Muitas das obras da LandArt situam-se 'aquém do próprio simbólico, na esfera de indivisão da arquitetura e da escultura, que corresponde ao que Hegel chama a necessidade primitiva e arte. [...] Onde o campo de ação comum é a atividade de transformação simbólica do território (CARERI, 2013 p.120).

Assim, como estas ações transformavam o território no passado, se configura como forma de delimitar, marcar e habitar um território, as obras da landArt, também inscrevem a presença humana na paisagem. De modo semelhante, através de suas gambiarras sulinas, *arquitecturas e objetos o bricoleur rural* redesenha lentamente a paisagem ao seu redor. São recursos, gambiarras, onde mais do que criar táticas para sanar necessidades, exerce sua criatividade, e transforma a paisagem ao seu redor, sem o objetivo de ser arte, mas por uma vontade de criar e modificar o seu mundo, que se aproxima de um fazer artístico para mim.

Destaco que não me interesso em copiar este processo, mas em entender o raciocínio presente nele e a forma que isto constitui uma retórica do contexto e dos objetos. Ressalto minha relação afetiva, já que trabalhei com alguns deles na adolescência, ajudando meu pai a plantar e a colher. Porém o contexto no qual ele cria é diferente do meu, sua subjetividade diferente da minha. Assim, há uma aproximação entre arte e vida em minha pesquisa. Ricardo Basbaum ao discorrer sobre o tensionamento dos termos arte e vida, fala a partir das proposições de Allan Kaprow:

[...] o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem a arte e nem a vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam. Há um desejo efetivo de transformação de um e de outro campo. (BASBAUM, 2017, p. 241)

Em determinado momento o termo *arte* segundo Basbaum, passou a ser um equivalente a *artevida*. Para não neutralizar os termos e os contextos dos campos, o artista/pesquisador propõe flexionar os termos no plural, para “artes/vidas” (2017, p.242). Assim, leva-se em conta as individualidades presentes nos processos de cada um. Vejo potência e arte nos processos de meu pai. Porém compreendo que seu contexto é outro e sua intenção também. Suas invenções saltam ao meu olhar de artista e pesquisador, como uma forma de abordar e viver o mundo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCORRIDO

As gambiarras sulinas aqui analisadas ajudam a dar forma ao mundo desse “*bricoleur rural*”. Ele não tem por objetivo criar arte, mas transformar o espaço ao seu redor, e através dessas transformações evidencia a singularidade de um fazer e de uma paisagem. Busco então através da análise e comparação dessas arquiteturas com obras e conceitos da arte, estabelecer um vínculo entre arte e vida, arte e cotidiano. Procuro dar a ver aqui o processo criativo por trás dessas gambiarras, tanto quanto aspectos estéticos, as potencialidades ou latências de arte presente nas *mesmas*. Reflexionar sobre essas construções, sem deixar de considerar o contexto onde estas estão inseridas, além de utilizá-las como subsídio para pensar a arte e seus modos de fazer olhar o mundo são fatores moventes desta pesquisa.

Percebo na escrita, que a estética, as potencialidades ou latências de arte presente nas *arquiteturas* e *objetos* construídos por meu pai influenciam minha relação com a paisagem, meus modos de pensar e produzir a arte, e de olhar o mundo. Talvez meu interesse pelo desenho enquanto linguagem e forma de atuar e compreender o espaço, esteja nos desenhos formados pelas linhas de arame, que encontro neste lugar onde cresci. Desta maneira, busco a partir do meu trabalho dar a ver essas invenções ordinárias, que me fazem pensar a arte e o mundo, onde enxergo uma arte viva.

REFERÊNCIAS

- 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
- JAQUES, Paola Berenstein. *A Estética da Ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica/ Paola Berenstein Jacques, – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pág. 160.

- STRAUSS, C. L. 1908 - **O pensamento selvagem** / Claude Lévi-Strauss; Tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- BARRIOS, Vicente Martínez; **Materialidade e Sentido**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais -21 a 26/09/2009 – Salvador, Bahia. pág. 1313-1324. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/vicente_martinez_barrios.pdf. Acessado em: 05/03/2018
- BASBAU, Richardo; **Artes Vidas**– Poiésis, Niteroi, V.8 N.29, p.235-256, Jan – Jun. 2017
- JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura. RJ, v.14 set.1996.
- KAPROW, Allan; **A educação do a-artista**. *Malasartes*, nº3 – abril, maio, junho. Rio de Janeiro, 1976
- NARDIM, Thaise; **As atividades de Allan Kaprow**: Antes de agir basta viver. Revista-Valise, Porto Alegre, v.1 n.1, julho de 2011.
- SMITHSON, Robert; Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Publicado originalmente em Artforum, dezembro 1967: trad. Agnaldo Farias in. **Espaço & debates** v.23 São Paulo, NERU, 2003, p.121 -129.
- TESSLER, Elida; **Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida**: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. Porto Alegre: Porto Arte. V.7 n. 11. P. 57-67, mai. 1996.

APROPRIAÇÃO DO ARTISTA: ENCONTROS, APROXIMAÇÕES E (RE)SIGNIFICAÇÃO NA
CITAÇÃO POLÍTICA-POÉTICA DE CILDO MEIRELES

Thiago Ligabue Pinto

PPGAV – Universidade Federal de Pelotas – thiagoligabue@hotmail.com

Alice Jean Monsell

PPGAV – Universidade Federal de Pelotas – alicemondomestico@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta de forma parcial minha pesquisa em andamento desenvolvida no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O projeto, por meio da investigação poética, tem por objetivo elaborar e aproximar duas propostas: a primeira, uma série de trabalhos em desenho e serigrafia, intitulada *Visitas* e a segunda, uma instalação nomeada provisoriamente de *Projeto Desvio para o Acadêmico*.

De forma mais ampla, a pesquisa versa sobre a apropriação em arte e seus desdobramentos poéticos como intersecção entre questões do espaço privado e do político, que emergem nos meus desenhos e na futura instalação. Esta pesquisa parte de uma série de trabalhos artísticos que vem sendo desenvolvidos desde 2016, e que tratam de procedimentos e conceitos artísticos como a apropriação e a citação de obras de outros artistas. Neste projeto, busco também uma aproximação de duas linhas de trabalho na minha poética que inicialmente não convergem, partindo de uma série de desenhos com serigrafia e chegando a uma instalação com a temática política.

A pesquisa explora a operação de apropriação que, no meu trabalho bidimensional, envolve a inserção de imagens da obra de outros artistas no espaço dos meus desenhos, ocasionando um encontro destas imagens com meu autorretrato. Para a instalação, organizo uma variedade de materiais de viés esquerdista e/ou marxista, por meio da coleção, coleta e compra. No trabalho tridimensional ainda, pretendo apresentar um espaço para a interação entre o público e o material colecionado (livros, catálogos de exposições e panfletos), com móveis arranjados de forma que remetam a uma sala de leitura.

Neste texto, apresento com maior ênfase os trabalhos bidimensionais em desenho e serigrafia e abordo, pontualmente, a experimentação com uma proposta de instalação sendo desenvolvida no projeto do Mestrado, em relação à qual descrevo algumas intenções.

DISCUSSÃO

O trabalho apresentado a seguir faz parte de minha pesquisa para o Mestrado em Artes Visuais e é um prosseguimento de uma série de desenhos produzida por mim, entre 2016 e 2017, intitulada *Convites*. Este trabalho mais recente, nomeado *Visita: Análise – Consultório do Dr. Cildo* (Figura 1), serve de ponto de partida para a produção de uma série de quatro ou cinco trabalhos que abordarão os mesmos conceitos e procedimentos presentes neste, completando o sentido da série.

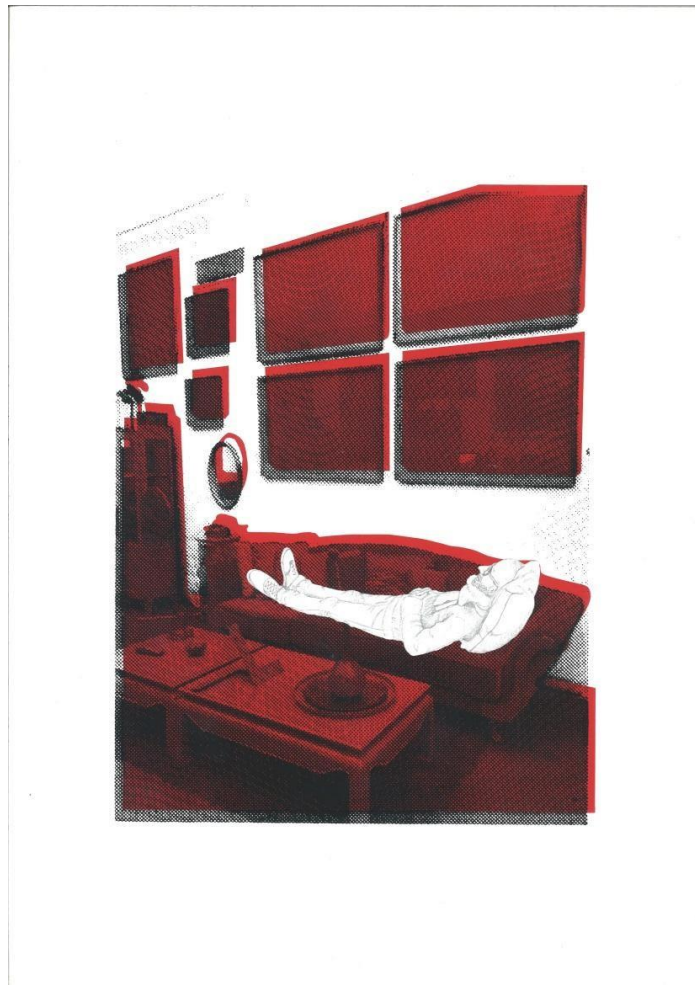


Figura 1: Thiago Ligabue. *Visita – Análise: Consultório do Dr. Cildo*. Serigrafia, desenho (grafite) e colagem sobre papel, 42 x 29,7 cm, 2018. Fonte: Autor

Este desenho foi elaborado com lápis grafite, impressão serigráfica e colagem sobre folha canson A3. Como procedimento, me aproprio especificamente de um registro fotográfico da obra *Desvio para o Vermelho* do artista Cildo Meireles, descaracterizando tal imagem utilizando-a como plano de fundo e contextualização para meu autorretrato.

Algumas das questões teóricas que emergem de meu trabalho bidimensional envolvem o *citacionismo* (CHIARELLI, 2001), ainda questões sobre a autoria, o autorretrato e a referência artística dentro da minha produção. Somado a isso, minha pesquisa investiga fundamentalmente os procedimentos associados à apropriação, e os modos de “incorporar” objetos e imagens (ENCICLOPÉDIA, 2019) de obras de outros autores em meu trabalho, procedimento este, recorrente em minha obra e uma das características principais em minha poética. O crítico de arte Nicolás BOURRIAUD (2009) aborda de forma mais ampla a apropriação, destacada por ele como uma das características marcantes da pós-produção.

Meus desenhos, que citam obras de artistas como Cildo Meireles, Lygia Clark e William Kentridge, entre outros, apontam para questões de autoria discutidas nos textos de Roland BARTHES (1988) e Michel FOUCAULT (1992). Ainda, sobre o conceito de *citacionismo*, além de Tadeu Chiarelli, crítico e curador de arte, discuto Ana Mae BARBOSA (1987), educadora e diretora de museu.

No espaço do meu desenho, a imagem citada encontra-se com meu autorretrato composto em lápis grafite. Em seu livro, *Espelho de Artista*, a pesquisadora e artista Katia CANTON (2001) discorre sobre o gênero *autorretrato* chegando no contemporâneo. Canton faz um levantamento sobre o autorretrato ao longo da história da arte, usando, como exemplo, os mais variados artistas das mais variadas épocas, como se verifica nesta passagem:

Os artistas começaram a pintar seus próprios rostos. Isso porque eles também queriam: deixar sua imagem gravada para o futuro; sentir que eram importantes como pessoas humanas e como profissionais; expressar em suas pinturas o que sentiam internamente, suas emoções e seus pensamentos; usar suas próprias imagens como pretextos para elaborar obras de arte, cuidando das cores, das pinceladas, dos contornos, das texturas. (CANTON, 2001, p. 05)

Ou ainda, quando diferencia o uso do autorretrato entre as épocas, faz referência aos artistas contemporâneos que criam propostas por meio da tática de usar sua

própria imagem ou rosto. CANTON (2001) evidencia que, na contemporaneidade, os artistas possuem uma tendência para “brincar” com a própria imagem. Assim o artista se coloca no autorretrato com total liberdade para fazer o que bem entende, não estando preso às convenções de verossimilhança ou de perpetuar sua imagem e por consequência seu nome, como no passado.

Deste modo, me utilizo do humor para me colocar na forma de um autorretrato justaposto (ou inserido) na imagem apropriada da obra de outro artista. Em meu desenho (Figura 2), brinco com minha autoimagem colocando a representação linear do „personagem”, em análise no sofá da famosa instalação *Desvio para o Vermelho* do artista Cildo Meireles. O desenho monta uma cena irônica: o arranjo figurativo representado sobre o papel mostra meu autorretrato deitado em um divã, recebendo tratamento psicológico no consultório do Dr. Cildo.

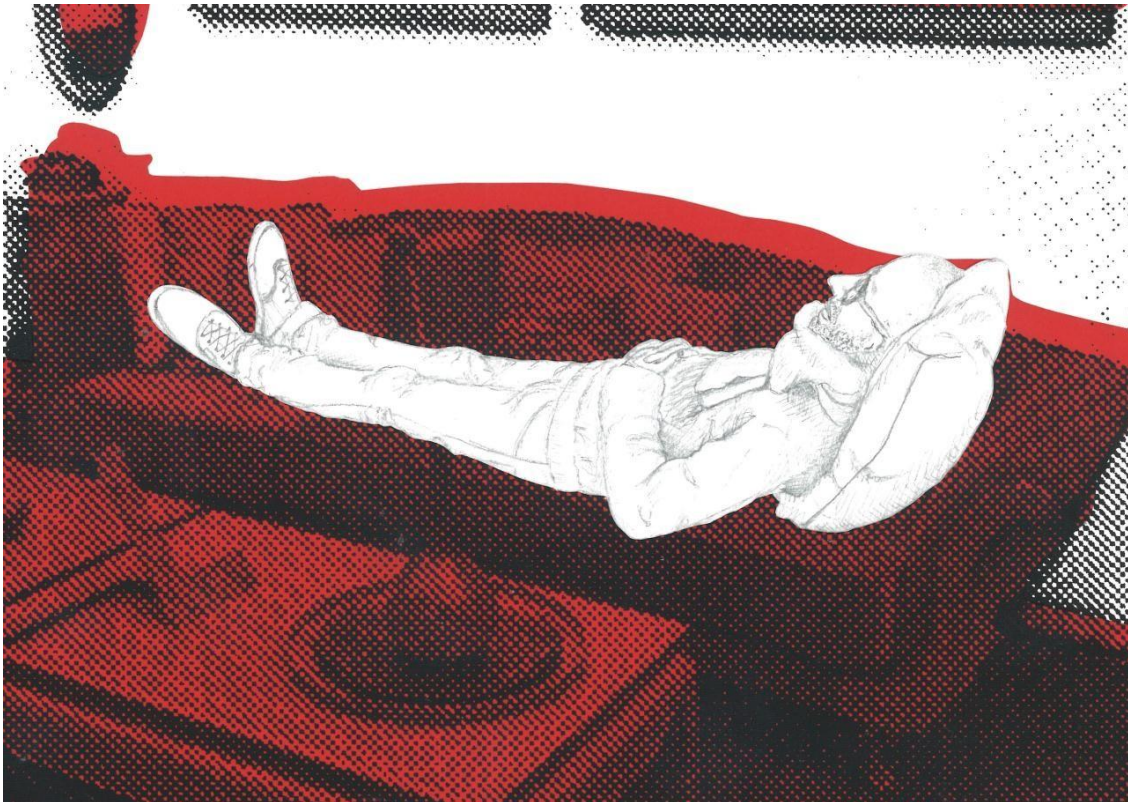


Figura 2 – Thiago Ligabue. Detalhe do trabalho *Visita: Análise – Consultório do Dr. Cildo*.
Fonte: Autor

CONCLUSÕES

Neste texto busquei apresentar brevemente o meu trabalho artístico e questões da minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais que se encontra em fase inicial de andamento. Coloquei em evidência meu trabalho em serigrafia para fazer um recorte na questão do meu autorretrato e sua relação com a imagem apropriada da obra de Meireles. Destes procedimentos - a apropriação, a citação e a inserção do autorretrato - surge o humor que, de certa forma, é fio condutor de dois caminhos poéticos em minha obra que inicialmente pareciam distantes.

Meu processo criativo, que envolve a transição do desenho bidimensional para o espaço da instalação, vai se modificar, assim como alguns dos teóricos, conceitos e abordagens discutidos aqui. Destaco ainda que, na parte prática do trabalho, os desenhos possuem maior destaque até o momento por serem, há mais tempo, o objeto de estudo em minha pesquisa, notando que seu desenvolvimento se iniciou ainda no período de minha graduação com outra série gráfica intitulada *Convites*. Com a elaboração da instalação, a pesquisa expande da representação da cena no espaço privado para a presença no espaço público/político ao ganhar novos rumos e desafios referentes à experimentação com a tridimensionalidade dos trabalhos ambientais.

REFERÊNCIAS

- APROPRIAÇÃO . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 09 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7
- BARBOSA, Ana Mae; CHIARELLI, Tadeu. **Imagens de segunda geração**. Catálogo de exposição artística. São Paulo: Edicon, 1987.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Kátia. **Espelho de artista**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo [org.]. **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Marcad"Água, 2001. Pp. 257-270.
- CITACIONISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo39/citacionismo>>. Acesso em: 02 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp.129-160.

EIXO TEMÁTICO II:
SENSIBILIDADE, CULTURA E MEMÓRIA

Quer reunir trabalhos acerca de matrizes e manifestações culturais, ancestralidades, patrimônios materiais e imateriais, memórias individual e coletiva, entre outras questões identitárias, bem como trabalhos de caráter interdisciplinar, que promovam diálogos entre as artes e outros campos do saber.

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
ESPETÁCULO AMÉRICA UNIDA: COMPREENDENDO O CONTEXTO DE REALIZAÇÃO	Beliza Gonzales Rocha Thiago Silva de Amorim Jesus	123 - 133
LADRILHOS HIDRÁULICOS EM RELEVO: ORNAMENTOS, HISTÓRIA E ACERVO	Diego Henrique Barboza Reginaldo da Nóbrega Tavares Angela Raffin Pohlmann	134 - 142
OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA: RESSIGNIFICANDO O LIXO TECNOLÓGICO ATRAVÉS DA ARTE	Giulia Rizzato Angela Raffin Pohlmann Reginaldo da Nóbrega Tavares	143 - 147
FOTOGRAFIA ABSTRATA: UMA REDUÇÃO DE ELEMENTOS GEOMÉTRICOS NA IMAGEM PELA AMPLIAÇÃO ÓTICA DO OLHAR	Hamilton O. Bittencourt Junior Angela Raffin Pohlmann	148 - 152

ESPETÁCULO AMÉRICA UNIDA: INVESTIGANDO O CONTEXTO DE REALIZAÇÃO

Beliza Gonzales Rocha

Universidade Federal de Pelotas – beliza.gr@gmail.com

Thiago Silva de Amorim Jesus

Universidade Federal de Pelotas – thiagofolclore@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho refere-se aos movimentos iniciais da pesquisa que me proponho a desenvolver no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel sob o título provisório de “*América Unida: a ideia de diluição de fronteiras que emerge do processo criativo do espetáculo*”. Vinculada à Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, esta investigação está ligada ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, e está sob a orientação do professor Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus.

A pesquisa se justifica em manter o diálogo com a temática dos processos de criação, assunto que também desenvolvi no meu trabalho de conclusão de curso na licenciatura em Dança da UFPel, analisando o processo criativo de “*entre Lo(r)cas tramas*”, espetáculo de dança dirigido por mim que teve a participação de seis intérpretes-criadoras. Desta forma, agora busco investigar o universo do espetáculo *América Unida*, ocupando um lugar diferente da pesquisa anterior, me colocando como investigadora diante deste processo.

Detenho-me em voltar o olhar para a criação do espetáculo, pretendendo relacionar a performance à diversidade de corpos e identidades que se mostram presentes dentro desse processo cênico. Assim, ampliando a visão para além do processo coreográfico.

E diante desta abordagem inicial, objetivo apresentar brevemente pontos principais do projeto de dissertação em desenvolvimento e algumas informações referentes à gestão e organização do *Encuentro Internacional de Folclore y Arte Popular América Unida*. Ainda, neste trabalho busco relatar parte do processo de criação do espetáculo, a partir de minha primeira ida a campo que aconteceu entre os dias 13 e 22 de setembro de 2019, período em que foi realizado o *Encuentro América Unida* neste ano.

Inicialmente tenho como tema do projeto a investigação sobre a ideia de diluição de fronteiras que emerge do processo criativo do espetáculo de dança *América Unida*. E diante

disto, trago o seguinte questionamento como problema de pesquisa: como se estabelece a ideia de diluição de fronteiras, surgida no espetáculo *América Unida*, diante de seu processo de criação? A partir do tema e problema enxergo como hipótese deste trabalho o uso da cultura popular como um instrumento de integração e aproximação para se chegar à ideia de que não existem fronteiras entre os países que integram o evento.

A investigação torna-se relevante não somente em termos coreográficos, mas também a partir da visualidade que se apresenta dentro desse contexto. O movimento e o conjunto visual proposto pelas manifestações populares vindas de cada país participante, são aspectos que contribuem na performance e colaboram para a ideia de união entre as Américas.

Aponto que o objetivo geral deste estudo caracteriza-se por refletir de que modo o processo de criação do espetáculo *América Unida* contribui para que se desenvolva uma ideia de diluição de fronteiras. E que os objetivos específicos são: Investigar como se apresenta a ideia de diluição de fronteiras neste processo de criação; Refletir como a cultura popular contribui para que se alcance a ideia de diluição; Analisar por meio do movimento como se cria a ideia de diluição de fronteiras no espetáculo; Identificar em que medida a visualidade do espetáculo contribui na performance para a criação desta ideia de diluição de fronteiras.

Assim, após apresentar alguns pontos do projeto de dissertação, volto a salientar que tenho como objetivo maior, discutir neste trabalho o contexto de realização do *Encuentro América Unida* em sua edição de 2019. Para tanto, na sequência do texto destaco os caminhos que estou percorrendo nesta primeira etapa da pesquisa.

DISCUSSÃO

Neste início de pesquisa, concentro-me em dois movimentos paralelos: a busca por referências bibliográficas que versam sobre os conceitos contidos no projeto (TAYLOR, 2013; BIÃO, 2009; CANCLINI, 2015), bem como a leitura das mesmas; e o registro e organização dos dados coletados a partir da primeira ida a campo.

Para aproximar-me do universo do *América Unida* e ter acesso ao seu processo criativo, segui o caminho da etnografia (MATTOS, 2011), inserindo-me no contexto como observadora para registrar e buscar significados no ambiente criativo do encontro. Os estudos etnográficos caracterizam-se “pela observação direta e por um período de tempo,

das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas” (MATTOS, 2011, p.51) e a partir desta abordagem e observação, aproximei-me do campo da pesquisa, seus sujeitos e seu universo.

Ao mesmo tempo, faço uso da netnografia (POLIVANOV, 2013), compreendendo-a como um artifício que colabora para manter a manutenção e desdobramento das etapas da pesquisa, considerando a distância que existe entre os participantes do *América Unida* e eu.

A netnografia se caracteriza como um meio “para demarcar as adaptações do método etnográfico em relação tanto à coleta e análise de dados, quanto à ética de pesquisa” (POLIVANOV, 2013, p. 65 *apud* FRAGOSO, RECUERO E AMARAL, 2011, p. 198-201), assim entendo que a mesma seja uma ferramenta metodológica que oportuniza um suporte à pesquisa, proporcionando o contato com os sujeitos em momentos além das idas a campo.

Minha primeira imersão presencial no campo da pesquisa aconteceu durante a realização da 14ª edição do *Encuentro América Unida*, ocorrida entre os dias 13 e 22 de setembro de 2019. Período em que pude vivenciar todas as atividades relativas ao encontro e também o desenvolvimento do processo criativo do espetáculo. Saliento que este foi um primeiro momento de imersão no universo do *América Unida* sob a perspectiva da pesquisa, porém já atuei como participante do evento em outras ocasiões.

Minha relação com o *América Unida* inicia em 2015 quando torno-me integrante do elenco da Abambaé¹, grupo representante do Brasil no evento. Nas edições seguintes, em 2017 e 2018, passo a ter um contato maior, podendo acompanhar os ensaios de montagem, a organização do espetáculo e entrar em contato com os participantes vindos de diferentes países. Ainda assim, minha aproximação com o evento sempre se manteve a partir da condição de participante. Agora, neste momento, volto ao *América Unida* percebendo-o como meu campo de pesquisa, ou seja, imersa no seu contexto outra vez, mas sob a condição de observadora.

O *Encuentro Internacional de Folclore y Arte Popular América Unida*, origina-se em Ciudad del Plata, no Uruguai, sob a gestão do coreógrafo Gustavo Verno. Iniciado em 2005,

¹ A *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras* tem sua origem no ano de 2005, na cidade de Cruz Alta. Foi idealizada por um grupo de cinco estudantes do extinto Curso de Dança da UNICRUZ: Thiago Amorim, Janaína Jorge, Jaciara Jorge, Igor Pretto e Stephanie Pretto. Desde 2008 a Abambaé está sediada em Pelotas e atualmente sob a direção de Thiago Amorim. A companhia tem por característica levar aos palcos as danças e manifestações brasileiras, difundindo a diversidade cultural pelos diferentes lugares onde já esteve presente tanto no Brasil, como no exterior.

tornou-se um evento internacional envolvendo grupos de danças folclóricas de diversos países latino-americanos. Ao longo deste tempo, já se realizaram 14 edições e o América Unida já pode reunir mais de 10 países em cena, proporcionando apresentações artísticas e propostas educativas, em prol da valorização do patrimônio cultural imaterial e promovendo o intercâmbio cultural entre os diversos participantes e locais onde circula.

Realizado anualmente, tem por característica a reunião de casais de bailarinos de diferentes países da América Latina, que por meio da linguagem da dança difundem a cultura popular. Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Bolívia, Venezuela, México, Paraguai, Peru e Uruguai, são os países que ao longo das 14 edições já estiveram participando do *América Unida*. Além disso, o *Encuentro* foi sediado não somente em Ciudad del Plata - Uruguay, seu local de origem, mas também em Quilmes - Argentina, Antioquia - Colômbia e Pelotas - Brasil.

Desde que fui apresentada ao *América Unidame* senti motivada a pesquisar e escrever sobre o seu processo de criação. Processo que resulta em um espetáculo que une produções coreográficas de diferentes países, criadas individualmente por cada grupo, e também coreografias coletivas, que são desenvolvidas nos primeiros dias de encontro.

Estas coreografias coletivas e o modo como são trabalhadas é que me encaminham para esta pesquisa. Desta forma, destaco que o foco de meu projeto se encontra na análise do processo criativo destes momentos coletivos do espetáculo, os quais participam todos os bailarinos. A fim de encontrar no movimento, na visualidade e na performance as características que levam a ideia de união entre os países participantes.



Figura 1 – Momento de criação no América Unida 2018. Fotografia: Pol Jenkins, 2018.



Figura 2 – Coreografia coletiva no encerramento do espetáculo América Unida 2018.
Fotografia: Pol Jenkins, 2018.

O formato atual do *América Unida* compreende o desenvolvimento e apresentação do espetáculo de dança, a realização de oficinas sobre cultura popular e apresentações em escolas e projetos sociais, e ainda atividades de integração entre os participantes do evento e a comunidade local. O grupo anfitrião responsável pela realização do encontro é o Ballet Folclórico del Plata, grupo uruguaio coordenado por Gustavo Verno. Além disso, o *América Unida* tem a participação de artesãos e outros artistas locais, bem como a participação das famílias dos bailarinos e da comunidade vizinha como grupo de apoio.

A estrutura do espetáculo está organizada do seguinte modo:

- (1) coreografia de abertura, reunindo todos os bailarinos em cena;
- (2) primeiro ato em que os casais de cada país apresentam um quadro de danças abordando uma proposta temática²;
- (3) segundo ato no qual cada país retorna com uma segunda proposta temática;
- (4) coreografia de encerramento que reúne todas as delegações em cena. O espetáculo possui uma narrativa entre a participação de cada país, que une as diferentes propostas (ROCHA; JESUS, 2019, p. 3).

Convém destacar que a primeira vez em que todos os bailarinos atuaram em uma mesma coreografia foi na edição de 2010, e a partir desta edição a ideia permaneceu durante os anos que se seguiram. Na dissertação “*Abambaé – “terra dos homens”*: A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda”,

² As propostas temáticas são apresentadas a cada delegação alguns meses antes do encontro. Cada grupo deve criar a partir de seu repertório, duas propostas diferentes com duração de até 7 minutos cada. Danças cujas poéticas sejam de origem afro ou indígena, ou que representem determinada região do país ou ainda que sejam danças tradicionais ou estilizadas.

Sabrina Manzke, relata como aconteceu esta decisão de colocar os bailarinos em cena juntos, dançando a mesma coreografia:

Geralmente nestes festivais, os países convidados realizam oficinas com alguma de suas danças, que são ensinadas aos bailarinos dos outros países participantes. A escolha da Abambaé foi o Samba de Roda. No final da oficina ao olharem todos os países juntos dançando a coreografia da companhia, Thiago e Gustavo Verno (organizador do festival) resolveram que ela devia ir para o palco. Sendo assim, no encerramento do festival todos os bailarinos, de todos os países, subiram ao palco vestidos de branco para dançarem juntos o Samba de Roda (MANZKE, 2016, p. 64).

A partir desta primeira coreografia dançada coletivamente, originou-se a ideia de a cada edição propor um momento com todos os bailarinos juntos em cena e assim tem-se mantido.

No caso do encontro de 2010, esta coreografia passa a ter um significado grandioso, pois a ideia do organizador do encontro Gustavo Verno e do diretor da Abambaé Thiago Amorim, era que não estavam só no palco bailarinos fazendo uma performance de uma coreografia, neste caso, brasileira e o samba de roda, mas sim estavam no palco representantes de diferentes países – Brasil, Argentina, Uruguai, Venezuela, Paraguai, Chile, Peru, Bolívia e Colômbia – representando a América Unida, em um mesmo ato, de branco, transmitindo nestes poucos minutos uma única mensagem – em tempo de intolerância e violência crescente – a união dos diferentes povos em busca da paz mundial (MANZKE, 2016, p. 157-158).



Figura 3 – Oficina de Samba de Roda no América Unida em 2010. Fonte: Manzke, 2016, p. 160.



Figura 4 – Samba de Roda durante o espetáculo em 2010. Fonte: Manzke, 2016, p. 160.

Para obter informações sobre a gestão e preparação do 14º *América Unida*, e preparar-me para a ida a campo realizei perguntas direcionadas a Gustavo Verno, diretor geral do evento. Tive como estratégia aproximar-me por meio das redes sociais (via *WhatsApp*) para um possível encurtamento de distâncias. Conduzi a conversa a partir de duas perguntas que visavam entender como se dá a organização do *Encuentro* em 2019: *Como o América Unida está estruturado a partir das comissões artística, pedagógica e logística? Como se faz possível o América Unida, quanto ao apoio de instituições e recursos financeiros?*

Através de suas respostas pude perceber que o trabalho de organização acontece de forma coletiva, partindo de uma equipe formada por integrantes dos grupos dos quatro países que participam do evento há mais tempo: Ballet Folclórico del Plata - Uruguai, Colectivo de Danza Ofrendas - Argentina, Abambaé Companhia de Danças Brasileiras - Brasil e Agrupación Pellü Trapëmm - Chile.

Essa organização acontece previamente ao evento em encontros que variam entre presenciais e virtuais, devido ao fato dos integrantes estarem em países diferentes. E assim, a partir desta equipe, se subdividem grupos de trabalho responsáveis por diversas atribuições. Gustavo Verno relata que:

En realidad tenemos un grupo que se llama planificación y consulta que está integrado por los compañeros de Chile, Argentina, Brasil y Uruguay y allí establecemos los lineamientos generales de la propuesta de cada edición, sí? Y luego se selecciona un director artístico cada año de diferente nacionalidad. [...] La coordinación artística está a cargo del argentino Guillermo Cantero, y ha compuesto un equipo con Roxana Gil de Argentina, Mauro Lescano de Argentina y Beliza de Brasil. [...] estamos trabajando con una equipo pedagógico que está compuesto por tres maestras de enseñanza primaria, que la característica de esas personas es que saben

bailar folklore, saben de los talleres de folklore de la Cueva de América³ y están en conjunto, en consulta pedagógica a Thiago Amorim. [...] Nosotros trabajamos con un concepto que se llama gestión cultural comunitaria. Son seis vecinos que trabajan todo el año para recaudar fondos y desde allí se deciden y se definen diferentes grupos de trabajo. [...] grupo de comunicación [...] el ballet folklórico del plata, que es grupo anfitrión en Uruguay [...] equipo de consulta técnica [...] y la coordinación general que articula con todos esos grupos(VERNO, 2019, s/p)⁴.

A respeito dos aspectos financeiros e institucionais, Gustavo salienta que:

Nosotros tenemos poco apoyo institucional. Nosotros tenemos apoyo del gobierno departamental [...] y tenemos un poco de apoyo del Ministerio de Cultura, pero es insuficiente. Nosotros trabajamos todo el año, desde enero hasta la fecha. Generamos diferentes eventos para recaudar recursos, dinero. Y eso se encarga el equipo de apoyo(VERNO, 2019, s/p)⁵.

Diante desta fala percebo a importância da chamada equipe de apoio, que se une ao *América Unida* a fim de colaborar na arrecadação de recursos para que o evento seja viabilizado. Percebo que a gestão comunitária é um fator importante que impulsiona a realização do evento, mesmo que se receba algum recurso vindo do governo são as ações comunitárias que promovem a maior arrecadação de recursos.

A edição de 2019, realizada durante 10 dias no mês de setembro, percorreu quatro cidades do Uruguai: Montevideu, Ciudad del Plata, Rosário e Libertad. Teve como participantes os seguintes grupos: Ballet Folclórico del Plata - Uruguai, Mitã Rory - Paraguai, Compañia Herencia Viva - Colômbia e Centro de Investigacion y Difusion del Arte y Folcklore Perudanza - Peru. E ainda contou com o apoio das delegações da Argentina e Brasil. No

³A chamada “La Cueva de América” é um espaço cultural multifuncional que desde a sua inauguração em 2018 passou a ser o local de apresentações dos espetáculos do *América Unida* em Ciudad del Plata. Além disso, o espaço abriga durante todo o ano eventos que envolvem a comunidade local como peças de teatro, apresentações musicais, noite de jogos, oficinas de folclore e dança, entre outros.

⁴“[...] na realidade temos um grupo chamado *planejamento e consulta* composto pelos companheiros do Chile, Argentina, Brasil e Uruguai e ali estabelecemos os alinhamentos gerais da proposta de cada edição, sim? Logo é selecionado um diretor artístico de nacionalidade diferente a cada ano [...] A coordenação artística está sob o comando do argentino Guillermo Cantero, e foi composta uma equipe com Roxana Gil da Argentina, Mauro Lescano da Argentina e Beliza do Brasil [...] estamos trabalhando com uma equipe pedagógica composta por três professoras de ensino primário, e a característica dessas pessoas é que sabem dançar danças folclóricas, sabem sobre as oficinas na Cueva de la América e estão conjuntamente em consulta pedagógica com Thiago Amorim [...] Nós trabalhamos a partir de um conceito que se chama *gestão cultural comunitária*. São seis vizinhos que trabalham todo o ano para arrecadar fundos e que se dividem e definem diferentes grupos de trabalho. [...] grupo de comunicação [...] o Ballet Folclórico del Plata, que é o grupo anfitrião no Uruguai [...] equipe de consulta técnica [...] e a coordenação geral que se articula com todos esses grupos”. Tradução minha.

⁵“[...] nós temos pouco apoio institucional. Temos apoio do governo departamental [...] e temos um pouco de apoio do Ministério da Cultura, mas é insuficiente. Nós trabalhamos todo o ano, de janeiro até a data. Geramos diferentes eventos para arrecadar recursos, dinheiro. E a equipe de apoio esta encarregada disso”. Tradução minha.

total contou com o envolvimento de aproximadamente 30 artistas, mais as equipes de apoio e pedagógica.

Durante os primeiros dias do *Encuentro América Unida*, foram realizados os ensaios de preparação para o espetáculo. Cada grupo já havia preparado previamente duas propostas de apresentação e ao reunirem-se participaram da criação das três coreografias coletivas desta edição: coreografia de abertura, transição entre o primeiro e segundo atos e encerramento do espetáculo. Toda a coordenação artística esteve sob a responsabilidade de Guillermo Cantero, diretor e coreógrafo argentino, como já havia sido previsto anteriormente.



Figura 5 – Momentos de criação no América Unida 2019. Fotografia: Pol Jenkins, 2019.



Figura 6 – Ensaios do espetáculo América Unida 2019. Fotografia: Pol Jenkins, 2019.



Figura 7 – Encerramento do espetáculo América Unida 2019. Fotografia: Pol Jenkins, 2019.

Durante esta edição pude acompanhar a montagem artística e também participar colaborando nesta montagem. Realizei entrevistas com determinados participantes, alguns que estavam participando pela primeira vez do *América Unida* e outros que já participaram de mais edições.

Além disso, fiz uso do diário de campo para registrar cada momento do *Encuentro América Unida*, não somente sob a perspectiva da criação do espetáculo, mas também registrando momentos de oficinas, atividades de integração, convívio entre os bailarinos e também momentos de descontração que aconteceram a cada dia desta edição.

CONCLUSÃO

Reafirmo que esta escrita faz parte dos primeiros movimentos da pesquisa que começo a desenvolver no PPGAV da UFPel. O recorte que escolho para este trabalho tratou de expor as ideias principais do projeto de dissertação e trazer para a discussão uma apresentação do que é o *Encuentro Internacional de Folclore y Arte Popular América Unida*, como se dá a sua gestão e minhas primeiras movimentações diante do seu universo.

Como preparação para a primeira ida a campo, entrei em contato previamente com o gestor do *América Unida* para obter informações a respeito da organização do evento. E assim, poder chegar ao evento já entendendo como o mesmo está organizado. Estando no *América Unida*, pude acompanhar o processo de criação do espetáculo e aproximar-me do seu universo e das pessoas envolvidas.

Para o segmento da pesquisa pretendo trabalhar com outras formas de contato(virtual). E ainda buscar um aprofundamento teórico diante dos novos conceitos que surgiram a partir destes primeiros movimentos da investigação.

REFERÊNCIAS

- BIÃO, Armindo. (org.) **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 23, out., 2009. Salvador: UFBA/PPGAC.**
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 7 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015
- CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Processos de criação em danças brasileiras: o folclore como inspiração. In: **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.** Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8308745-Processos-de-criacao-em-dancas-brasileiras-o-folclore-como-inspiracao.html>> Acesso em: 20 de maio de 2019.
- HOFFMANN, Carmen Anita; JESUS, Thiago Silva de Amorim. FIFAP – Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas: dança, educação, cultura e inserção comunitária. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança.** Manaus: ANDA, 2018. p. 596-602.
- MANZKE, Sabrina Marques. **Abambaé – “terra dos homens”:** a invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.
- MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de, CASTRO, Paula Almeida de. (Org.) **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 49-83. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902-03.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2019.
- PEREIRA, Iza Paula Nogueira; ROCHA, Beliza Gonzales; JESUS, Thiago Silva de Amorim; HOFFMANN, Carmen Anita. América Unida: Diluindo as Fronteiras. In: **ANAIS DO 3º CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPEL.** Pelotas: Editora da UFPEl, 2016. Disponível em: <wp.ufpel.edu.br/congrssoextensao> Acesso em 16 de maio de 2019.
- POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Esferas.** Brasília: ano 12,n. 3, p. 61-71, jul. a dez., 2013.
- ROCHA, Beliza Gonzales; JESUS, Thiago Silva de Amorim. Espetáculo América Unida: Impressões etnográficas iniciais. In: **ANAIS DO XXI ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UFPEL – ENPOS.** Pelotas: UFPEl, 2019. Disponível em: <http://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2019/LA_01608.pdf> Acesso em: 08 de novembro de 2019.
- TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VERNO, Gustavo. **Perguntas sobre América Unida.** WhatsApp: Conversa privada com Gustavo Verno. 7 set. 2019. 20:00. 1 mensagem de áudio whatsapp.

LADRILHOS HIDRÁULICOS EM RELEVO: ORNAMENTOS, HISTÓRIA E ACERVO

Diego Henrique Barboza

Universidade Federal de Pelotas – diego.hrq@gmail.com

Reginaldo da Nóbrega Tavares

Universidade Federal de Pelotas – regi.ntavares@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann

Universidade Federal de Pelotas – angelapohlmann.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é resultado da observação dos aspectos históricos presentes na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e propõe a educação do olhar por meio do estudo da história e do simbolismo presente nos ladrilhos hidráulicos em relevo, tendo como resultado o processo de reprodução de imagens, nos chamando a atenção por seu simbolismo e sua estética, uma vez que vimos neste patrimônio histórico, um potencial para uma fonte inesgotável de saberes históricos e culturais. Tema desenvolvido dentro do projeto de extensão, através da bolsa da PREC no ateliê 103 do Centro de Artes da UFPel e pesquisa de campo dentro da Fábrica de Mosaico de Pelotas.

O centro histórico da cidade de Pelotas tem suas calçadas assentadas com ladrilhos hidráulicos em relevo, exibindo uma riqueza de motivos geométricos em ornamentos que estão para além de uma época ou cultura específica. Expressam beleza, organicidade e são o reflexo da história e do tempo, perdurando no cotidiano em um elo entre as fronteiras suspensas de uma pluralidade universal, reflexo de um passado que se mantém e se mistura no presente, nos fazendo repensar a espacialidade no futuro.

Através de um percurso que assimila a história e o simbolismo presente nos ladrilhos hidráulicos é possível a análise por meio de um mapeamento iconográfico intuitivo, levantando as origens e as influências históricas dos estilos de seus desenhos. Levando em consideração questões da própria história da arte, ligadas à linguagem e à estética, encontramos na mimese, um prospecto da imitação constante de representações e formas na perpetuação da memória, como preservação e propagação de sua origem.

A arte incorpora questões da natureza humana e da civilização de seu tempo permeadas por ciclos de consensos e discórdias, continuidades e rupturas, cujas formas de

pensar a estética vão se modelando e convergindo, gerando mudanças necessárias, mas também permitindo novas formas de fruições estéticas:

Progresso, degradação, sobrevivência, renascimento e modificação são, todos eles, aspectos da conexão que liga a complexa rede da civilização. Basta uma olhada nos detalhes triviais de nossa própria vida diária para nos pormos a pensar o quanto somos nós realmente seus originadores e o quanto somos apenas os transmissores e modificadores dos resultados de eras muito antigas. Olhando à nossa volta, nos ambientes em que vivemos, podemos verificar o quanto aquele que conhece apenas o seu tempo pode ser capaz de corretamente compreendê-lo. Aqui está a madressilva da Assíria, ali a flor-de-lis de Anjou, uma cornija com uma sanca grega em volta do teto; o estilo de Luis XIV e seu antecessor, a Renascença, partilham o mesmo espelho. Transformados, deslocados ou mutilados, esses elementos de arte ainda carregam suas histórias plenamente estampadas; e, se a história ainda mais antiga é menos fácil de ser lida, não vamos dizer que, porque não podemos discerni-la claramente, então não existe história ali. (TYLOR, 1871, p. 40)

É importante salientar, que o ladrilho hidráulico é criado em um processo artesanal, sendo altamente resistente, com durabilidade em torno de cem anos e pouco impacto ambiental. Ele resulta do aprimoramento das tecnologias de manejo de massas de liga usadas na sua construção, e aparece como remanescente de culturas primitivas e civilizações antigas, o que nos remete a técnicas como a cerâmica, os mosaicos e a azulejaria, em um estilo ornamental que assimila os desenhos de diversas culturas e seus aculturamentos.

Seus motivos geométricos podem ser resultado de uma confluência estética baseada em trocas de saberes entre povos ocidentais e orientais na Idade Média, podemos citar tanto Constantinopla, como mais tardiamente a Península Ibérica mourisca, recebendo influência simbólica tanto das igrejas Ortodoxas e Romanas como do Islamismo, marcadas pela forte influência e predominância de motivos helenísticos e orientais, em uma conjunção que já marcava o Império Bizantino e sua predileção pelo porcelanato.

Atualmente existem três categorias de pisos conhecidos como ladrilhos hidráulicos: o primeiro, de uso em interiores, sem relevo, geralmente possuem ornamentos decorativos mais elaborados. O segundo é de uso em exteriores e predominantemente empregado em calçadas com sua forma ornamentada em relevo, sendo o principal foco deste trabalho. E mais recentemente, os ladrilhos hidráulicos táteis, que possuem pequenos relevos com texturas simples, normalmente aplicados em zonas de acesso, sinalizando e tornando o percurso mais acessível para cegos.

A composição dos ornamentos nos ladrilhos geralmente é feita em um conjunto de quatro ladrilhos para a formação de um motivo completo, a formação de peças unitárias dando forma a um único desenho é o que caracteriza uma formação em mosaico, mas podendo se encontrar também placas com desenhos unitários, bem como formas em sequência, sendo principalmente usadas como bordas, em que o centro da calçada compõe outra variação. Ao observá-los é comum acontecer o que denominamos nas teorias da forma, de Gestalt, sendo caracterizada pelo fato de o desenho se auto completar ou priorizar uma parte do motivo em detrimento do outro em um mesmo desenho (OLIVEIRA, 1994) se tratando de um fenômeno ótico ligado à percepção, mas que também pode ser reforçado devido ao uso de cores nos ladrilhos direcionando o olhar do observador (Figura 1).



Figura 1: Exemplo entre duas calçadas, de cores, estilos e bordas.

Isso nos leva a pensar sobre os elementos da sintaxe visual como unidade básica da criação, nos quais temos na geometria um meio de entender a forma e a estrutura, pois toda arte surge de formas básicas como o ponto e a linha (KANDINSKY, 1997), que a partir de suas tensões, dão razão à existência de curvas e por consequência às formas.

Dessa maneira, salientamos o potencial que os desenhos ornamentais e simbólicos infundem sobre a mente humana, uma vez que o imaginário é fruto de uma série de percepções acumuladas ao longo do tempo. Por meio da imagem, estas percepções

retornam em um fluxo de lembranças de algo já experienciado, independentemente do tempo, e por vezes, mais realçado em imagens de caráter abstrato.

Temos como referência a obra do artista e professor da Bauhaus, Wassily Kandinsky, cujas ideias contidas em seu livro “Ponto e Linha Sobre Plano”, publicado em 1926, fornecem as bases da forma. Sua obra abstracionista era a expressão visual de linhas, formas geométricas e cor, permitindo um diálogo entre sua obra artística e sua escrita, explicitando que as formas possuem algo além da sua aparência. Cada elemento visual é um conjunto de relações que interagem em fluxo, da psique humana à força da materialidade. O ponto, a linha, as curvas e as direções diagonal, horizontal e vertical, expressam conceitos em ressonância com suas formas de movimento, por meio de ritmos, tensões e harmonias, muito comum nos ornamentos dos ladrilhos hidráulicos, nos permitindo perceber não apenas suas origens históricas, mas fazendo remeter dessa forma, também a sentimentos que poderiam pairar pelas sensações do artista, nos sendo transmitidas em dias atuais por meio dessa linguagem em comum, dada na criação.

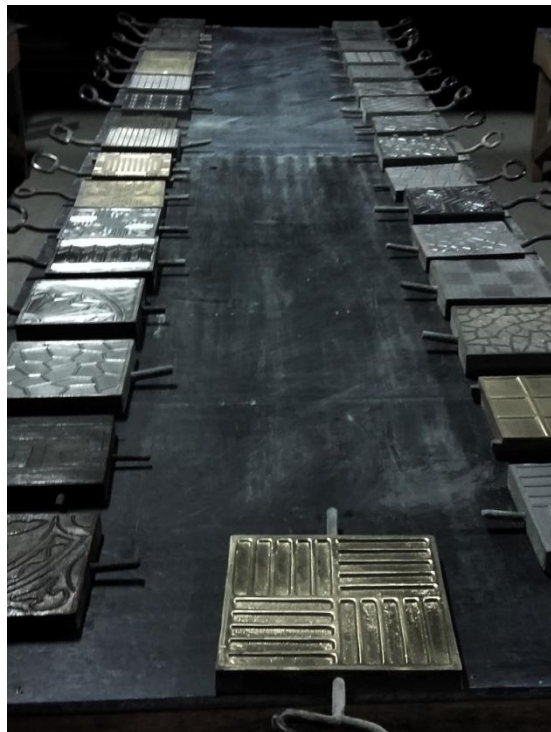


Figura 2: Formas de metal de diferentes épocas na Fábrica de Mosaicos de Pelotas.

A atual fábrica de ladrilhos hidráulicos de Pelotas (Figura 2) classifica os ladrilhos em cinco estilos: (1) os tradicionais, que expressam motivos de origem Clássica, predominantemente inspirados nos ornamentos Gregos; (2) os geométricos, trazendo desenhos de formas geométricas no geral, como quadrados, cubos, variados tipos de

estrelas e formas geométricas, bem como diferentes formas de cruces remetendo a diversos períodos com as quais as adotaram; (3) os florais, que são compostos de adornos de formas orgânicas inspiradas em plantas; (4) os psicodélicos, que tendem a ter uma repetição maior de formas geométricas, com motivos desenvolvidos de maneira a dar ideia de movimento, sendo o ziguezague das linhas uma maneira em comum para salientar este movimento, e por fim, (5) os contemporâneos, que tendem a ter uma forma mais limpa e rígida, mas igualmente de trato geométrico, comumente com repetições de padronagens básicas.

No Brasil, o ladrilho é um legado de Portugal, onde já era utilizado após sua origem na Europa em meados do século XIX, após ter sido patenteado o cimento Portland, usado em sua fabricação, a partir de camadas de pó de mármore, cimento e pigmentação à base óxidos de ferro, sendo então prensado, em um processo complexo, que pode levar até duas semanas para a fabricação completa de uma peça nova a partir do zero, já que é preciso confeccionar suas formas de metal. Antigamente esses metais eram fundidos por um artesão, no entanto hoje já se tem máquinas que fundem e moldam suas matrizes, de acordo com as diretrizes da Fábrica de Mosaico de Pelotas.

A demanda foi grande em Pelotas no século XIX, servindo de elemento decorativo nos casarões da nobreza, tendo seu crescimento devido a riqueza produzida pelo charque no final do século XVIII (KRUGER, 2014). Estima-se que existiram na cidade cerca de dezessete fábricas, registro que pode ser constatado em parte nos próprios pisos, uma vez que os fabricantes seguiam a tendência de deixar um ladrilho com o registro autoral de fabricação.

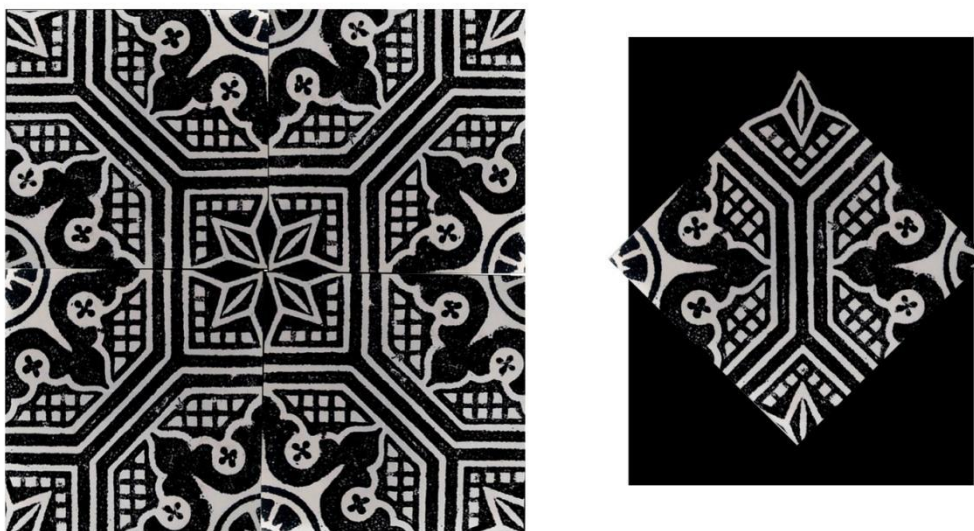
De acordo com as pesquisas na fábrica remanescente, cada fábrica detinha o próprio acervo de desenhos em que somente aquela fábrica o reproduzia, muitos destes motivos e desenhos surgiram a partir da contratação de artistas internacionais, inclusive da França, onde o ladrilho hidráulico foi apresentado oficialmente pela primeira vez ao mundo.

Outra questão importante trata dos critérios na ornamentação, amplamente debatidas no início do século XIX, colocando sob suspeita a decisão de quando ornamentar ou não, bem como o aspecto relativo à beleza do ornamento. Com a industrialização crescente no século XX, muitas empresas passaram a produzir objetos ornados à revelia, deixando de ser uma produção exclusiva, pensada pelos artesãos.

Reflexo desta mesma situação, embora em outro contexto, vemos nas calçadas de Pelotas muitos ladrilhos sortidos numa mesma calçada. Pode-se supor que, na ausência de um ladrilho que compõe um motivo geométrico, foi colocado um ladrilho com outro desenho, quebrando a sequência e a padronagem. Algumas vezes, essa composição é aleatória, sem relevo ou qualquer critério, às vezes até mesmo formando novas composições inesperadas. Tais questões são relativas ao modo de vida contemporâneo e à falta de medidas de conservação.

DISCUSSÃO

A partir da coleta de alguns exemplares, criamos um acervo com alguns dos principais modelos de ladrilhos hidráulicos em relevo existentes na cidade de Pelotas. Foram escolhidos aqueles que exibem maior complexidade de motivos geométricos e simbólicos, e também, alguns ladrilhos com relevo. Estes ladrilhos com relevo nos remeteram aos processos de impressão de matrizes em gravura nas Artes Visuais, pois o próprio ladrilho pode servir como uma matriz pronta para obtenção de impressões dos desenhos que ele contém em alto relevo (Figuras 3 e 4).

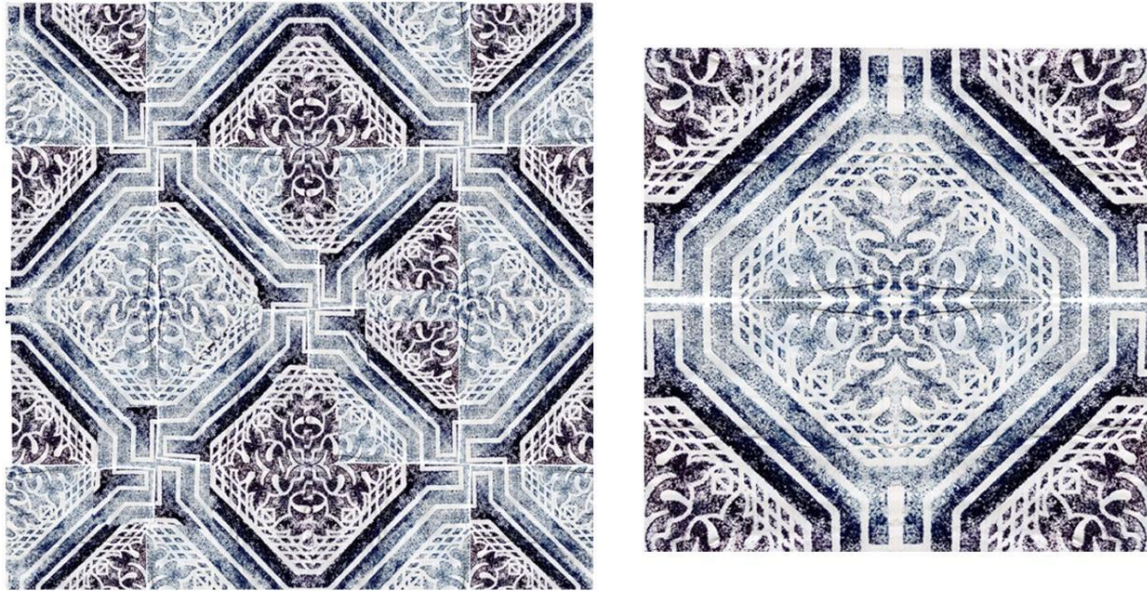


Figuras 3 e 4: Impressão do ladrilho hidráulico a partir de quatro ladrilhos e ao lado um unitário
Fonte: o grupo

As impressões foram realizadas sobre adesivo e sobre papel, sendo utilizadas tintas adequadas ao substrato. Após, utilizamos um programa para edição de imagens para fazer as repetições e rebatimentos das imagens e, assim, obter o desenho completo do motivo em diferentes ângulos de montagem. Os adesivos utilizados são sobras de materiais

reciclados, sendo que alguns possuíam impressões prévias. Isto demandou um trabalho de seleção para compor as imagens a fim de obter um melhor resultado estético.

A seguir, apresentamos alguns resultados obtidos (Figuras 5 a 12).



Figuras 5 e 6: Impressão de conjunto de ladrilhos formando a suástica hindu. A impressão a direita mostra o desenho central unitário formado pela confluência de quatro ladrilhos.

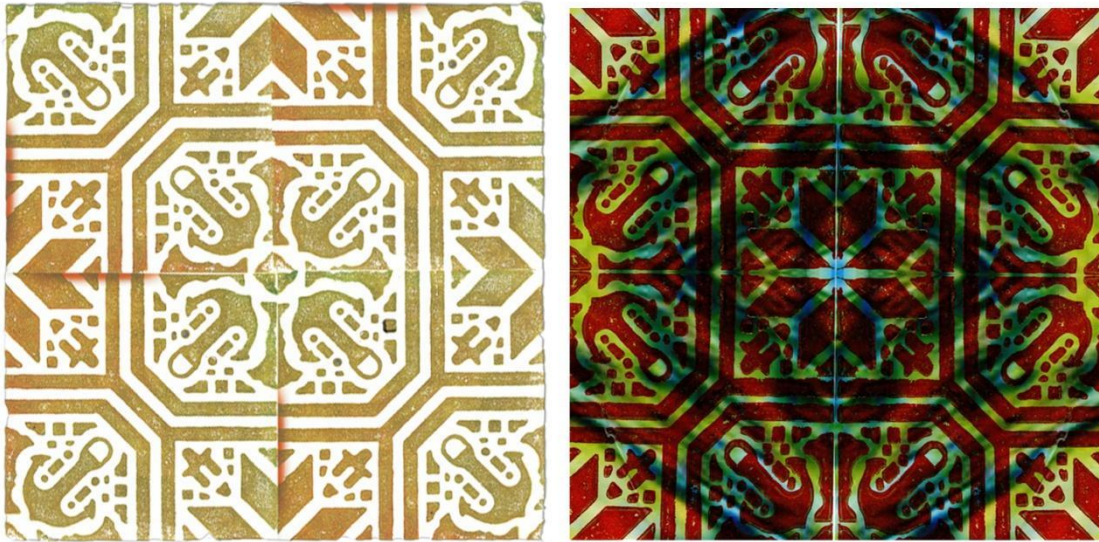
Fonte: o grupo



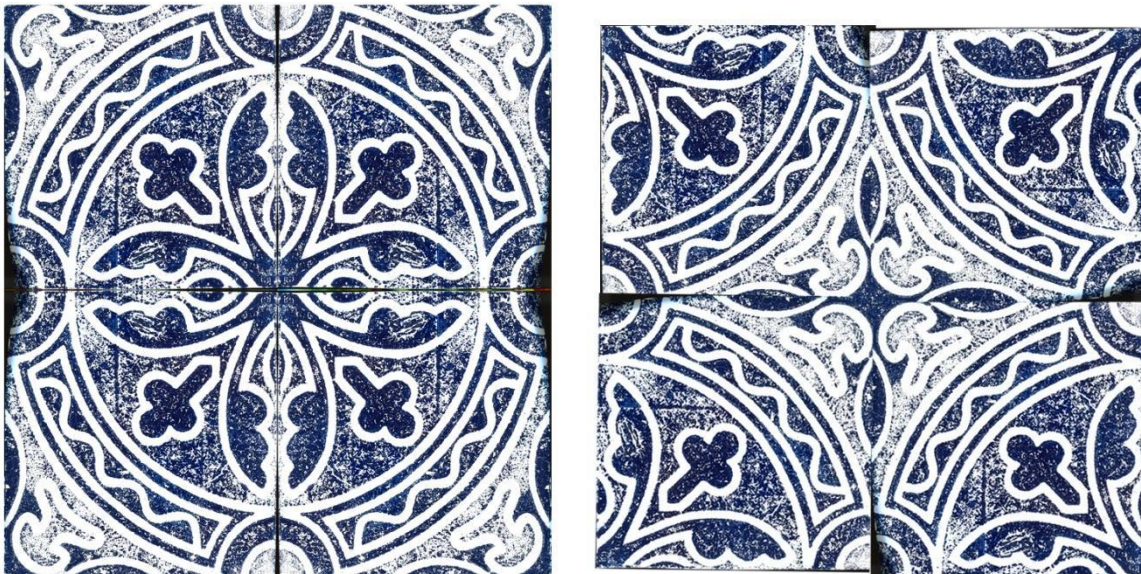
Imagem 7: Mesmo ladrilho da Imagem 1, com outro foco. Fonte: o grupo



Figura 8: Sequência ladrilhos de florais comumente usada nas bordas das calçadas.
Fonte: o grupo



Figuras 9 e 10: Impressão de duas formas do mesmo conjunto. Fonte: o grupo



Figuras 11 e 12: Impressão do mesmo ladrilho, em duas montagens diferentes. Fonte: o grupo
Fonte: o grupo

CONCLUSÕES

O ladrilho hidráulico é um produto artesanal, seus motivos refletem as diversas culturas e aculturamentos, seus ornamentos expressam os legados artísticos das confluências entre o ocidente e o oriente. Reavivado nos últimos tempos por arquitetos que passaram a utilizá-los novamente em seus projetos, os ladrilhos valorizam sua história expressa em seus ornamentos. Quando devidamente empregados, formam uma confluência estética de beleza e simetria por meio das formas consagradas pelo tempo e pela história. Este trabalho buscou a valorização e o resgate de detalhes do patrimônio histórico pensando na nossa história e suas influências. Através da conscientização desses valores, podemos traçar novos percursos, mesmo que estes envolvam pesquisar nossas culturas e nossas origens. Agradecemos ao CNPq o apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

REFERÊNCIAS

- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Martins Fontes, 1997.
- MORGAN, TYLOR, FRAZER – Textos selecionados, apresentação e revisão: Celso Castro; tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005.
- Arthur Thiago T. Medeiros¹, Alcilia Afonso² Grace Sampaio³ - **Ladrilho hidráulico: a valorização do território através do design de superfície**. Monografia. 2015. Curso de Design da Universidade Federal de Campina Grande.
- KRÜGER, GISELA J. Os Ladrilhos Hidráulicos no Patrimônio Arquitetônico Urbano Na Zona Central De Pelotas. In: **3° COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO - DESAFIOS E PERSPECTIVAS**. Belo Horizonte. 2014
- OLIVEIRA, ANA LÚCIA. **Ladrilhos Hidráulicos**. TCC (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Pelotas, 1994
- FÁBRICA DE MOSAICOS DE PELOTAS. **Modelos de Ladrilhos**. Disponível em:<<http://fabricademosaicicos.com.br/modelos-contemporaneos-12.html>> Acesso em: 22/09/2019.

**OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA:
RESSIGNIFICANDO O LIXO TECNOLÓGICO ATRAVÉS DA ARTE**

Giulia Rizzato;

Universidade Federal de Pelotas - giuliarizzato@hotmail.com

Reginaldo da Nóbrega Tavares;

Universidade Federal de Pelotas - regi.ntavares@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann;

Universidade Federal de Pelotas - angelapohlmann.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A obsolescência programada, também chamada de obsolescência planejada, acontece quando um produto lançado no mercado se torna inutilizável em um período de tempo relativamente curto de forma proposital, ou seja, quando empresas lançam mercadorias para que sejam rapidamente descartadas e estimulam o consumidor a comprar novamente.

O documentário de 2010 de Cosima Dannoritzer, *A conspiração da Lâmpada*, aborda como desde a década de 20, quase 100 anos atrás, os fabricantes começam a encurtar a vida útil de seus produtos a fim de aumentar a demanda por consumo, desenvolvendo um movimento que faz com que aparelhos tecnológicos se tornem rapidamente descartáveis em grande escala. Posteriormente ao descarte, esse lixo é processado por comunidades pobres em países subdesenvolvidos, como Gana na África Ocidental, que recebe a maior parte de lixo eletrônico produzido mundialmente, causando enormes danos à saúde de seus habitantes devido à queima de materiais tóxicos que compõem os produtos eletrônicos.

Pensando em arte e tecnologia: como poderíamos nos apropriar de um sistema que no faz consumir desenfreadamente e produzir cada vez mais lixo tecnológico?

DISCUSSÃO

Dentro do projeto de pesquisa "Gravura artística e engenharia digital: o trabalho de equipe em experiências multidisciplinares", que se desenvolve no Ateliê 103 do Centro de Artes da UFPel, foram desenvolvidos diversos trabalhos e objetos em conjunto reaproveitando produtos até então obsoletos, colocando em pauta o papel do artista que objetiva subverter "as determinações do aparato técnico e a função da máquina ou do

programa que ele utiliza, os manejando no sentido contrário ao de sua produtividade programada” (MACHADO, 2007, p. 14).

Dentre esses projetos desenvolvidos no Ateliê 103, vemos a série *Malandra* da artista Jéssica Porciúncula, o objeto de performance *Ressonante* de Giulia Rizzato - ambas estudantes do curso de Artes Visuais: Bacharelado -, os amplificadores de Amadeu Machado - na época estudante do curso de História, atualmente matriculado em Música Popular - como produtos voltados para este pensamento de reutilização.

As *Malandras* da Jéssica contêm duas caixas amplificadoras, entrada p2 para áudio, saída de áudio p2 para fone de ouvido, controle de volume e extensão com cinco entradas de fonte de energia, que se transformaram em uma “mala de amplificação sonora nômade” (Fig. 1).

A obra está inserida no vão entre o objeto funcional e o artístico, entre a necessidade da função sonora e as provocações que a estética, materialidade e conceito carregam de forma inerente no objeto como um todo. Dialoga com questões funcionais como a amplificação sonora acessível, mobilidade e praticidade no transporte e materialmente sustentável, fortalecendo a autonomia do artista independente. Carrega fortemente em sua construção um olhar multidisciplinar para as relações da engenharia com a arte, assumindo que sua construção foi possível devido o entrelaçamento dessas áreas dentro do projeto (PORCIÚNCULA, 2018).



Figura 1. mala, caixas e gaveta que foram utilizadas para *Malandra*.
Fonte: acervo pessoal de Jéssica Porciúncula, 2018.

Já o objeto de Giulia, surge a partir de reflexões referentes à ansiedade e autopreservação do indivíduo, e objetiva expressar a esquizofrenia política que estamos enfrentando em nosso atual cenário político.

Com o auxílio de colegas do Ateliê 103, a artista incorpora duas saídas de alto falantes de uma caixa de som encontrada no lixo, acopladas em uma carcaça de outro *headphone* obsoleto, onde foi conectado uma placa de mp3 com os arquivos gravados, e o utilizou enquanto objeto de performance em uma ação no meio urbano (centro de Pelotas).

Como principal referência visual pode-se recorrer ao trabalho *Electrical Walks* (2004) da artista alemã Christina Kubisch, onde a artista caminha pelas ruas de Cologne com um *headphone* que capta campos eletromagnéticos do espaço público e os transforma em áudio para dentro de seu fone. Ao trazer atenção para a influência tecnológica que geralmente ignoramos, Kubisch nos aponta a fisicalidade presente que nos é invisível, dando abertura para associarmos seu trabalho ao *Ressonante* e seu discurso sobre a conformidade frente à política brasileira emergente (Fig. 2, 3).

Pensando nesse contexto onde a política beira a tal absurdo que nos gera risos de nervoso, transformo um objeto do cotidiano (um headphone) em uma ilustração do que tem acontecido com milhões de brasileiros: um alto falante que projeta algumas frases faladas de nossos 'representantes do povo', de modo a ecoar esses momentos desastrosos e demonstrar como o inadmissível está sendo admitido por nós com conformidade (RIZZATO, 2019, no prelo).



Figura 2. *Ressonante* em processo de construção, 2019. Fonte: acervo pessoal de Giulia Rizzato.



Figura 3. *Ressonante*. Performance, 2019. Fonte: acervo pessoal de Giulia Rizzato.

Apesar de os amplificadores de Amadeu Machado não terem sido desenvolvidos a partir de uma lógica voltada para reflexão artística, seu movimento de construir um aparelho por suas próprias mãos utilizando outros já considerados obsoletos volta-se para uma cultura onde o indivíduo passa de consumidor e transforma-se agente criador, “ultrapassando os limites das máquinas semióticas e reinventando seus programas e suas finalidades”. (MACHADO, 2007, p.14).

Uma série de alto falantes descartados de forma indevida em via pública, oriundos de televisores jogados fora foram encontrados por Amadeu no bairro Fátima (Fig.4), próximo ao campus Anglo da UFPel, que pontua a importância da utilização de materiais reciclados como “um dos pontos chave das experiências, que visavam, além do baixo custo, uma

forma de questionar nossa relação com os materiais cotidianamente descartados e rotulados e lixo” em entrevista escrita para o presente artigo.



Figura 4. Alto falantes descartados e resultado final do amplificador.
Fonte: acervo pessoal de Amadeu Machado, 2019.

CONCLUSÕES

A partir das produções realizadas dentro do Ateliê 103, pode-se observar uma linha de pensamento que induz e estimula seus participantes a olhar o universo que habitamos de forma muito mais profunda. Identificar estratégias de reutilização em aparatos tecnológicos e meios eletrônicos nos faz mudar nossa posição existencial de passiva para ativa, nos faz observar o mundo para além da “caixa-preta” de Flusser (1983), compreendendo-o em sua estrutura e promovendo assim um movimento de mudança sustentável como “uma possibilidade fora do radar artístico tradicional” e “que produz resultados não só impressionantes como também de grande abrangência e com enorme poder de transformação social” (LEMOS, CACCURI, 2009, p. 3), citando a artista e teórica Vivian Caccuri e o especialista em tecnologia Ronaldo Lemos, que concluem:

No meio de tantas possibilidades, é muito possível que a conjunção entre periferia e tecnologia talvez seja a mais fértil, inovadora e sustentável de todas as novas formas de produção cultural que se abrem nesse novo milênio (LEMOS, CACCURI, 2009, p. 3).

Considerando que o descarte desenfreado de produtos eletrônicos têm afetado a vida de milhares de pessoas, desenvolver métodos de reutilização desses objetos é de extrema importância para um consumo mais consciente. Partindo do princípio que arte é expressão cultural, trazer olhares desse meio e promover discussões sobre uso criativo de produtos tecnológicos, abre possibilidades para repensarmos nossa forma de utilizar tecnologia em âmbito social, e trabalharmos, assim, a partir de um pensamento de consumo mais sustentável.

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

REFERÊNCIAS

- CACCURI, Vivian; LEMOS, Ronaldo. **Arte, tecnologia e ilegalidade: o futuro da criatividade.** Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE) - Direito Rio - CTS: Artigos e Livros, Rio de Janeiro, n.2, p.1-3, 2009.
- CONCEIÇÃO, Joelma. P., ARAÚJO, Paulo S., CONCEIÇÃO, Márcio. M. **OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA – TECNOLOGIA A SERVIÇO DO CAPITAL.** INOVAE. Journal of Engineering, Architecture and Technology Innovation, 2014.
- DANNORTZER, Cosima. **A conspiração da Lâmpada (La Historia Secreta de la Obsolescencia Programada).** 2010. Espanha/França. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=roPG_KSnDxs>.
- DW. **Lixo eletrônico em África é uma ameaça para a população.** 2012. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/lixo-eletrónico-em-áfrica-é-uma-ameaça-para-a-população/a-15743931>>. Acesso em 06 jul. 2019.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 [1a. edição 1983].
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PORCIÚNCULA, Jéssica. F8nt3: mala de amplificação sonora nômade. In: **Anais do IV Congresso de Ensino de Graduação UFPel,** Pelotas, 2018.
- RIZZATO, Giulia. **Ressonante: esquizofrenia política, gambiarra e ativismo.** II Seminário Internacional Convergências - Goethe Institut, Porto Alegre - RS. 2019 (no prelo).

FOTOGRAFIA ABSTRATA: UMA REDUÇÃO DE ELEMENTOS GEOMÉTRICOS NA IMAGEM PELA AMPLIAÇÃO ÓTICA DO OLHAR

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior

Universidade Federal de Pelotas – hamilton.bittencourt@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann

Universidade Federal de Pelotas – angelapohlmann.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, aborda o desenvolvimento de um ensaio fotográfico que se divide pela contemplação poética do espaço físico e o saber fazer técnico para capturar imagens "miradas" no ambiente urbano. Esse ensaio será parte do trabalho prático que irei desenvolver no mestrado, à medida que essa pesquisa também irá compor a dissertação.

Primeiramente vale ressaltar que o método adotado para abordar esse estudo é a metodologia em poéticas visuais, através de uma pesquisa refletindo o processo de produção artística.

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais se caracteriza como um campo que se dedica a projetos e trabalhos em artes visuais, com ênfase no desenvolvimento de poéticas e pesquisas, teóricas e experimentais, sobre processos artísticos, utilizando diversos suportes. Essa linha objetiva desenvolver a investigação e a reflexão do modo de produção a partir das relações entre procedimentos e linguagens, buscando contribuir efetivamente para a prática, análise e construção do conhecimento do fazer artístico e de suas manifestações contemporâneas (PELED, 2012, p. 116).

O viés poético procura uma forma de contemplação da cidade de Pelotas/RS através do olhar que busca ater-se a um enquadramento mínimo dentro da pluralidade visual da urbe, para isso, fazendo uso da fotografia abstrata geométrica em preto e branco.

Na questão do fazer técnico, utiliza-se câmera digital DSLR⁶, com lente teleobjetiva zoom, o que possibilita uma ampliação do enquadramento para imagem fotografada. Esse olhar, ampliado em telezoom, procura por uma imagem que tenha potência visual plástica, se utilizando de arestas, cantos, ângulos, linhas, desenho da luz e sombra, contraste dos diferentes materiais empregados nas construções contemporâneas na cidade, tendo como fundo o céu.

⁶Digital Single Lens Reflex

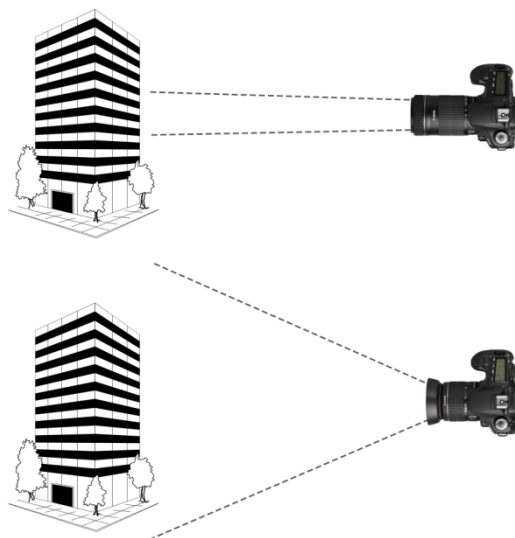


Figura 1 - Ângulo de enquadramento das lentes objetivas.

Essa dicotomia "redução x ampliação" no campo a ser fotografado se dá pelo fato de que quando se emprega o zoom na lente, com a tele-objetiva, se reduz o enquadramento capturado na fotografia. Quanto maior for o zoom, menor é o ângulo de visão da câmera (Figura 1). Então, ao mesmo tempo que o zoom amplia o alcance de "visão" do dispositivo e aumenta o tamanho dos objetos na fotografia, reduz o número de elementos presentes dentro desse enquadramento.

Para escolher onde fotografar procuro formas limpas, então busco evitar construções com adornos ou telhados, também evito paredes desgastadas pela ação do tempo, me atenho a buscar geometrias na paisagem da urbe pelotense, mesmo assim é possível notar uma certa organicidade nas estruturas, uma poeira, marcas da chuva que escorreu sobre a superfície, imprecisão na execução de revestimentos, reflexos, etc.

Quando visualizo algo em que encontro potencial para fotografar começo a me deslocar na rua para encontrar o ponto de vista que me permita obter as melhores escolhas de composição. Segundo Busselle (1993), essa habilidade para enquadrar e arranjar as formas em uma fotografia é resultado do movimento do fotógrafo que procura pontos de vista que favoreçam a composição que ele busca para a imagem.

DISCUSSÃO

Esse fazer artístico exige olhar atento, tempo de contemplar o horizonte da cidade, sensibilidade de percepção visual e domínio técnico para conceber as fotografias, tanto na captura quanto na edição das imagens, para traduzir o visível urbano em fotografia

abstrata. Nesse processo, são captadas várias imagens fotográficas - aqui uma grande vantagem da fotografia digital - variando ângulos, recortes de enquadramento, e incidência de luz e sombra.

Em uma dada cena urbana, onde existem elementos de arquitetura, o que me interessa para fazer a imagem são os detalhes geométricos de algumas construções de estilo moderno, de onde quero capturar formas básicas. Para conseguir isolar o que me interessa de cada mirada, faço uso do zoom para recortar a porção da paisagem que será fotografada (Figura 2). Usando a tele-objetiva consigo evitar telhados adjacentes, fios de postes, vegetação e placas que poderiam ser elementos que causariam distração na imagem. Conforme Busselle (1993), O enquadramento é de certa forma a moldura da fotografia, ele determina a espacialidade bidimensional da imagem, ele a contém dentro de si.



Figura 2 – Enquadramento das fotografias com lente grande angular e tele-objetiva respectivamente.

De certa forma, com as minhas miradas eu acabo roubando esses pedaços das construções, sobremaneira comerciais, com o meu enquadramento, resignificando seu propósito à *la* Marcel Duchamp, como uma espécie de *readymade*, a exemplo também de Hilla e Berndt Becher (ABREU, 2011).

Na edição e pós-produção, escolho as fotografias que julgo ter melhor composição visual, ajusto contraste para evidenciar as linhas, posso recortar um pouco o enquadramento (*crop*) para deixar mais equilibradas, ou desequilibradas se for o propósito. Normalmente são feitos poucos ajustes para não perder resolução; o ideal é sempre vir mais bem enquadrada possível da câmera.

Utilizei fotografia digital no formato RAW, que é o formato que retém a maior quantidade de dados da fotografia, funciona como se fosse um negativo digital, esse formato propicia que ajustes com maior amplitude de tons sejam feitos na pós-produção. Inclusive o formato RAW captura a fotografia em cores, ignorando a escolha do *Picture Profile* da câmera. Na hora de fotografar escolho o perfil *monochrome*, que é preto e branco, isso ajuda a ter uma prévia de como ficará a fotografia final, mas é na pós-produção que faço a conversão monocromática final, entre outras coisas o arquivo RAW me dá a possibilidade, nessa conversão, de clarear ou escurecer os tons de cinza conforme as cores presentes na fotografia; por exemplo, se na foto tiver uma porção de céu, eu posso ajustar que esse azul do céu se transforme em um cinza mais claro ou mais escuro.

Tenho seguido uma trajetória que se originou durante a graduação em Cinema e Audiovisual pela UFPEL, onde meu Trabalho de Conclusão de Curso foi “Dramaticidade e expressividade do contraste da luz e sombra na cinematografia do Expressionismo Alemão até o *Film Noir*”, meu interesse por imagens e geometrias data ainda de mais cedo, no curso técnico de Desenho Industrial na então Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPEL), hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSUL-Pelotas). Ainda mais importante é relatar que o que me levou a escolher o curso técnico foram as aulas de Educação Artística no 1º Grau, do professor Rogério (não lembro o sobrenome), vão-se aí uns 25 anos. Foram naquelas aulas de pintura, desenho e colagem que nasceu um *designerzinho*. Faz pouco tempo que organizei essas memórias fazendo o *link* dos acontecimentos que me levaram até esse momento, no Mestrado em Artes Visuais. Isso pode mostrar o quão importante é o ensino de artes, ele pode levar a uma carreira profissional.

CONCLUSÃO

Esteticamente essas fotografias têm coerência visual, pela composição e plasticidade, mas não carregam um significado explícito em sí. Como arte abstrata essa significância está muito mais no imaginário do artista do que possivelmente do fruidor de arte. Talvez esse aspecto de um certo suspense, pode ser o atrativo para o espectador, e como uma vez disse Susan Sontag (2004, s/p): “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”.

Ainda em estágio inicial essa pesquisa não permite conclusões preliminares, mas relembrando minha trajetória até aqui, analisando a prática fotográfica proposta e imaginando as etapas do projeto que virão, é preciso organizar quais relações são possíveis a partir das atuais constatações e quais os caminhos seguir para a dissertação de mestrado.

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

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. P. **O Inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções**. 2011. Tese (Doutorado em Escola de Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BUSSELLE, M. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1993.
- PELED, Y. Metodologias em Poéticas Visuais. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 19, n. 33, p. 115-132, 2012.
- SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <<http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-Susan-Sontag.pdf>> Acesso em: 05 nov. 2019.

EIXO TEMÁTICO III:
TRANSMÍDIA, MULTIMEIOS E HIBRIDIZAÇÕES

Visa a refletir sobre as relações entre a produção artística e as tecnologias contemporâneas, sobre a articulação entre a produção poética e a utilização de mídias digitais, redes sociais, inteligência artificial, métodos e suportes híbridos, dispositivos de realidade ampliada, ambientes interativos etc., bem como suas implicações ético-estéticas.

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
ARTE DIGITAL FEMINISTA: UM MAPEAMENTO DO ATIVISMO VIRTUAL	Camila Porto Burguêz Felipe Merker Castellani	159 - 163
PIA(DOR): VIDEOARTE EXPERIMENTAL SOBRE TECNOLOGIAS DO IMAGINÁRIO E NARRATIVAS DE SI	Dhara Fernanda N. Carrara Cláudia Mariza M. Brandão	164 - 168
GLITCHES FANTASMAGÓRICOS: DESENHO A PARTIR DOS ERROS DE COMPUTADOR	Isadora Cristina B. Rodrigues	169 - 173

ARTE DIGITAL FEMINISTA: UM MAPEAMENTO DO ATIVISMO VIRTUAL

Camila Porto Burguêz
PPGAV/UFPel – *porto.camilab@gmail.com*

Felipe Merker Castellani
PPGAV/UFPel – *felipemerkercastellani@gmail.com*

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva realizar um mapeamento de obras feministas na internet e nas mídias sociais como parte da pesquisa de mestrado, em andamento, da autora. Como aponta SILVA (2017), já podemos encontrar nas redes sociais movimentos sociais que buscam escapes do espaço de controle virtual, procurando assim novos meios de comunicação alternativa. Nesse sentido, lançamos mão aqui dos estudos feministas como forma de alicerçar a necessidade latente, que vem sendo cada vez mais presente, de ocupar espaços de contestação nas redes sociais (BEIGUELMAN, 2011-2012). Utilizamos como principal fundamentação teórica os textos de BEAUVOIR (1970), FRIEDAN (1971) e WOLF (1992) que guiam esta pesquisa em termos de feminismo e visam apontar os problemas da realidade da mulher, as origens de sua opressão e o funcionamento do sistema capitalista e patriarcal como um todo. Por fim, buscamos coletar dados e analisar as obras em questão, utilizando NOGUEIRA (2017) como principal embasamento da metodologia feminista em arte.

Torna-se importante frisar que este texto traz também porções de um trabalho em andamento que vem sendo transformado e incorporado em todos trabalhos da autora que giram em torno deste projeto de pesquisa. Portanto, como forma de melhor contextualizar este trabalho no projeto de pesquisa principal, abaixo utilizamos um pequeno recorte do mesmo onde explicitamos de forma nítida seu tema e como o levantamento aqui iniciado faz parte como uma etapa importante.

Observando diante de uma perspectiva feminista as questões inicialmente descritas aqui e levando em conta os já tão discutidos moldes físicos e comportamentais experienciados pelas mulheres e disseminados hoje principalmente pela publicidade, assim como aponta WOLF (1992) podemos perceber que essas situações adversas à emancipação da mulher não somente permanecem, mas agora também adquirem novas potências e formas de padronização de gênero por meio de um individualismo incentivado pelo

superconsumo e mascarado pelas ideias de autenticidade e autocuidado (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Diante disso, utilizamos das ideias de táticas e estratégias de CERTEAU (1994), que propõe formas de resistência por meio de pequenas mudanças em nossa vida cotidiana. Assim como afirma SILVA (2017), essas “microresistências” e “microliberdades” podem ser estabelecidas na rede de internet. O autor visualiza no trabalho de CERTEAU (1994) indicações das possibilidades de fuga do sistema dominante online.

Deste modo, manifesta-se aqui uma preocupação com a visibilidade e a liberdade de expressão de artistas mulheres e feministas que procuram contestar o sistema capitalista e patriarcal por meio do ativismo digital. Sendo assim, como tática política feminista e proposta prática desse projeto de dissertação é pensado um zine virtual como espaço de publicação e exposição de obras de arte digitais feitas por mulheres. A escolha dessa peça gráfica é feita levando em consideração o papel histórico e o caráter libertário que o zine desempenhou dentro dos movimentos de contracultura e do feminismo, sendo considerado uma importante ferramenta da comunicação alternativa e da cultura *do it yourself*, assim como afirma CAMARGO (2011).

DISCUSSÃO

Para o mapeamento aqui proposto, buscamos encontrar nas redes sociais e nas páginas pessoais de artistas mulheres contemporâneas afinidades e temas em comum com a produção poética e bibliográfica da autora. Sendo assim, algumas questões estéticas e ideológicas foram traçadas a partir de pontos convergentes entre os meios de expressões artísticos presentes nas mídias online e as representações de subjetividades femininas nas produções aqui citadas.

Sam Madhu (Figura 1) alimenta seu perfil no site *Instagram* com publicações de suas pinturas digitais. A artista indiana atua pelo meio de produção de imagens virtuais, abordando temas como feminismo, tecnologia e psicodelia. Suas obras trazem para as plataformas visuais os arquétipos femininos presentes no hinduísmo e fazem referência à imagem demoníaca da mulher, resultando assim em uma estética agressiva e extremamente vívida, estabelecendo também um diálogo entre as linguagens comuns dentro destas redes sociais e os tópicos por ela discutidos.



Figura 1 - Publicação da artista @sam_madhu.

Disponível em: https://www.instagram.com/sam_madhu/ Acesso em: 06 de nov. de 2019.

Ainda na mesma plataforma de compartilhamento de imagens, a artista conhecida como *Exotic Cancer* (Figura 2) constrói uma produção digital poética que traz à tona questões relacionadas à indústria do sexo e suas experiências pessoais com a rotina e os problemas enfrentados por *strippers*. A artista canadense também faz uso de uma estética própria das redes sociais, explorando os conceitos de *selfie*, autorretrato e o superconsumo ligados à vida noturna e ao bombardeamento de anúncios nas mídias online.



Figura 2 - Publicação da artista @exotic.cancer. Disponível em: <https://www.instagram.com/exotic.cancer/> Acesso em: 06 de nov. de 2019.

Podemos encontrar outros formatos de manifestações feministas nas redes sociais, como publicações alternativas. Nestas publicações, mulheres organizam obras e criações femininas dentro de configurações das mídias tradicionais e alternativas como, por exemplo, zines, revistas e sites. Como amostra deste tipo de ativismo, podemos citar a artista Rafaela Inácio (Figura 3). A artista e tatuadora pelotense lança chamadas para mulheres publicarem textos poéticos, poesias, poemas visuais e semelhantes. O processo de seleção ocorre na rede social *Instagram*, onde as chamadas são divulgadas, assim como o processo de criação das publicações são comentados e expostos.

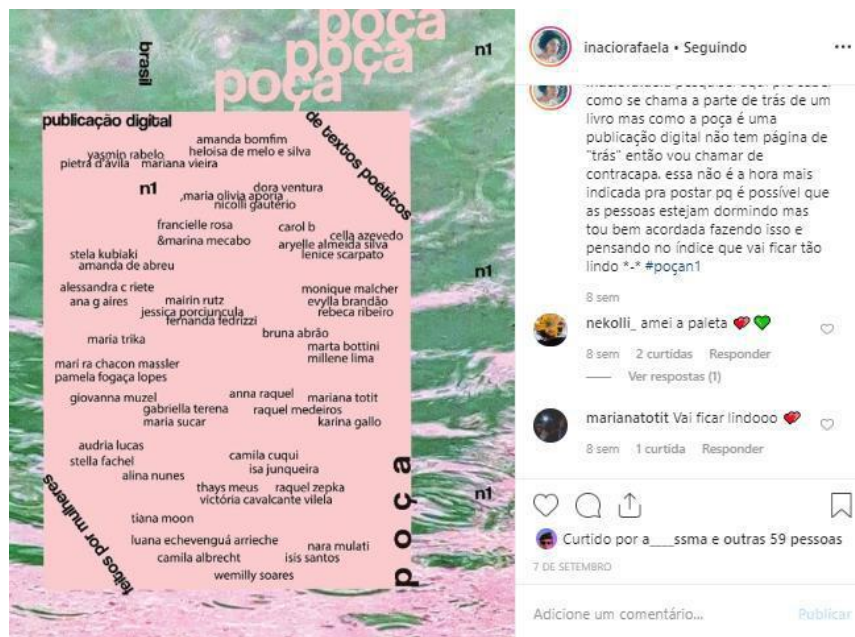


Figura 3 - Publicação da artista @inaciorafaela. Disponível em: <https://www.instagram.com/inaciorafaela/>
Acesso em: 06 de nov. de 2019

CONCLUSÕES

Este trabalho apresentou o princípio de um levantamento de artistas digitais mulheres, levando em consideração temas, estéticas e localizações geográficas e culturais destas produções poéticas. Compreendemos que as questões aqui discutidas a respeito da arte e do ativismo digital são imensamente pertinentes para o âmbito acadêmico, já que os mesmos vêm se desenvolvendo e surgindo a partir de novas linguagens muito presentes na arte contemporânea. A infinidade de possibilidades oferecidas pela arte digital vai das diferentes plataformas digitais até o manuseio de recursos práticos, como as múltiplas abordagens do gesto artístico. Além disso, é de extrema importância que a experiência artística seja explorada sob o olhar da mulher, assim reconhecendo os efeitos da linguagem artística nos movimentos de resistência e da relação da mulher com o próprio corpo que

desde os primórdios é visto como obediente e, ao mesmo tempo, transgressor. Por isso, acreditamos que esse trabalho possua capacidade de contribuir para a pesquisa em Artes Visuais, criando assim um mapeamento das manifestações artísticas em questão e futuramente contribuindo com pesquisadoras que percorrerão temas semelhantes ao desse trabalho.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Espaços de subordinação e contestação nas redes sociais**. São Paulo, Revista USP, n. 92, p. 20-31, 2011-2012.
- CAMARGO, Michelle. **“Manifeste-se, faça um zine!”: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007)**. Campinas, Cadernos Pagu, v. 36, p.155-186, 2011.
- FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. **Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas**. Curitiba, Revista Vórtex, v.5, n.2, p.1-20, 2017.
- SILVA, Tarcisio Torres. **Ativismo digital e imagem: estratégias de engajamento e mobilização em rede**. São Paulo: Paco Editorial, 2017.
- WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PIA(DOR): VIDEOARTE EXPERIMENTAL SOBRE TECNOLOGIAS DO IMAGINÁRIO E NARRATIVAS DE SI

Dhara Fernanda Nunes Carrara

Universidade Federal de Pelotas – dharafernanda.piraju@gmail.com

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Universidade Federal de Pelotas – attos@vetorial.net

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma ramificação da pesquisa que está em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na linha de Educação em Artes e Processos de Formação Estética, cujo tema enfatiza as inter-relações entre arte/educação e tecnologias. A referida proposta visa explorar o uso das tecnologias contemporâneas em consonância com os preceitos da educação estética e dos processos de criação poética, com foco nas implicações ético-estéticas.

O intuito deste texto é o de apresentar o processo de criação artística que resultou no videoarte experimental intitulado *Pia(dor)*¹, desenvolvido em 2019, apresentando uma análise das etapas de produção, técnicas, resultado final e dos atravessamentos envolvidos. Além disso, o texto aborda questões referentes à potência simbólica do imaginário, as narrativas de si e as “tecnologias do imaginário” (SILVA, 2003), estabelecendo relações entre o processo de criação artística e as tecnologias contemporâneas, assim como as mídias digitais. A sua base teórica está estruturada em Gilbert Durand (2000), no que diz respeito ao imaginário; no conceito de *foto-graphia* e sua ênfase retórica (BRANDÃO, 2012); e Arlindo Machado (1997) no que tange ao processo de significação da videoarte, de estratégias e perspectivas próprias. Dessa maneira, este estudo também implica em refletir sobre a produção, tanto sobre o processo como o resultado, de linguagens em multimeios, transmídia e hibridização.

¹ Essa produção recentemente participou do I Festival de Videoarte SPMVAV, realizado em Pelotas pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 2019. Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1lpWViSntvYswlpVryTdqECh5V60S6RxE>> Acessado em: 08 de outubro de 2019.

DISCUSSÃO

O videoarte “*Pia(dor)*” surgiu de um descontentamento pessoal com o contexto social-político atual, o qual enfatiza e reforça preconceitos através de discursos de ódio, principalmente no que diz respeito às mulheres, lgbs+² e meio ambiente. Foi em repúdio a esses ataques que também me atravessam enquanto mulher, lésbica e defensora do meio ambiente, professora, artista e pesquisadora, que decidi por meio das minhas áreas de atuação responder criticamente à essas situações que me afetam.

O “*Pia(dor)*” é um videoarte composto por uma sequência fotográfica que apresenta meu corpo nu, se movimentando e deslocando em analogia às ações de um pássaro preso em uma gaiola. Além do visual, há de fundo o canto do pássaro patativa chorona ou como também é conhecido, chorão. Canto este selecionado pela dramaticidade e melancolia presentes.

Essa construção visual estabelece então uma relação com atravessamentos que fazem parte de minha existência e com meu corpo, sendo que a partir dele exploro essas ramificações sobre identidade e aprisionamento dos corpos, ambos de cunho social-político. Assim, ao ter meu corpo presente na sequência fotográfica e posteriormente, videográfica, mais do que representar meu corpo, eu componho uma narrativa/escrita de mim (BRANDÃO, 2012), provocando percepções através do imaginário, os quais “difundem-se por meio de tecnologias próprias, que podem ser chamadas de tecnologias do imaginário” (SILVA, 2003, p. 8).

Segundo Silva, o imaginário “deve sempre ser entendido como algo mais amplo do que um conjunto de imagens” (2003, p. 9), “o imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (2003, p. 9) e, as tecnologias do imaginário atuam como meios que mobilizam sujeitos, interpelam a realidade, estimulando ações e produzindo sentidos (SILVA, 2003).

A realidade do aprisionamento das mulheres, das mulheres gordas, das lésbicas são emergidos na representação do corpo presente, que se encontra preso fisicamente, psicologicamente e moralmente, manifestando esse “controle” também nas ações corporais tensas, nas expressões faciais, apresentando um rosto melancólico, representando mas também apresentando a condição humana desses grupos,

² O sinal de + é por vezes adicionado ao final para representar qualquer outra pessoa que não seja coberta pelas letras iniciais. As letras iniciais representam em ordem lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transsexuais.

encarcerados por morais e sociais. Por isso, que questões identitárias se relacionam fortemente na obra, porque ainda que através de uma metáfora visual, apresentam cruzamentos e questões pertinentes a mim, sendo assim, de caráter autobiográfico.

O título também atua como parte do trabalho artístico desenvolvido, apresentando uma analogia crítica a esse aprisionamento. Assim, o ambiente “gaiola”, que tem por finalidade aprisionar geralmente um pássaro, condenando-o a viver preso em um pequeno espaço, limitado a piar, se configura como um objeto para “piar a dor”.

A discussão inicial parte desse aprisionamento dos animais resultante do sistema capitalista, que trata tudo e todos como mercadoria, direcionando-se para o corpo presente, preso e limitado, que no caso é o de uma mulher lésbica. Há diversas possibilidades de leituras e significações (MACHADO, 1995) do *Pia(dor)*, porém, há uma constante nessas leituras, ou seja, o discurso ético-estético-político, questionando ações sociais comuns e suas implicações.

O planejamento do videoarte se deu em etapas: o esboço inicial, destinado ao planejamento geral, os registros fotográficos e a pós-produção, na qual foram trabalhadas e finalizadas imagens e sons. Partindo do esboço inicial que visava a construção de um vídeo com configurações de movimento baseadas em um gif, concluí serem necessárias 10 fotografias, realizadas a posteriori. Após, trabalhei na gaiola que era a imagem de fundo estática, para enfatizar o encarceramento com as cores, saturação, contraste e textura. Para a realizar as fotografias, utilizei o que eu tinha a minha disposição, tanto de aparelho como de local, por isso, usei a câmera de 13mp do meu smartphone, o meu quarto como local para as fotos e registrei ao todo 21 fotografias, selecionando as 10 necessárias. Para as edições de imagem utilizei o software Photoshop CS6, e o programa Wondershare Filmora para a produção do vídeo. O videoarte finalizado ficou com 24 segundos.

O intuito do “*Pia(dor)*” é ser um gatilho rápido para uma reflexão e debate sobre o capitalismo, preconceitos, convivência, educação ambiental, entre tantos outros viés, viabilizando assim, um espaço de pensar a si mesmo, o outro, o meio e o sistema. Isso, através do viés da poética e do exercício de (micro)política (GUATARRI; ROLNIK, 1996), revelando sínteses de diversos contrastes intrínsecos às relações humanas através da arte, libertando das amarras do sistema capitalista e dos preconceitos tão presentes, de forma então a provocar fissuras nessas ideias enraizadas a partir de uma experiência estética:

As práticas estéticas "fazem" as coisas, elas intervêm no comum, na medida em que colocam em prática algumas maneiras de serem sensíveis,

maneiras de fazer e habitar lugares para o indivíduo. Assim, as práticas artísticas são compostas como práticas de poder, como formas de intervir nos modos de ser e como modos de ocupar o comum. Bem, essas práticas também são empregadas nos usos do espaço e do tempo: as práticas estéticas podem ser entendidas como redes de espaço-tempo que focalizam as forças com as quais a arte afeta o comum. Essas práticas são exibidas como uma maneira de "fazer as coisas", que intervêm nos modos de ser e de ver uma existência que cria comunidade. Ou seja, as práticas estéticas materializam maneiras de fazer as coisas, materializam a atividade que constitui um regime do sensível, que constitui uma política dos modos de fazer a experiência do comum parecer e dizer³ (FARINA, 2009, p. 13, tradução nossa).

A arte sensibiliza, pois dialoga com o subjetivo, dá margem à manifestação do imaginário (DURAND, 2000), e é do simbolismo presente nesse imaginário que se tem a potência simbólica (SILVA, 2003), discursiva e sensível que consegue reafetar/reexistir as experiências do cotidiano, gerando *afectos* e *perceptos* (DELEUZE; GUATARRI, 1992). Isto porque:

Todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário[...] O concreto é empurrado, impulsionado e catalisado por forças imaginais. Nisso não se esconde um velho idealismo, travestido de novo em função de uma renovação de terminologia, mas transparece uma constatação antropológica: o ser humano é movido pelos imaginários que engendra (SILVA, 2003, p. 7).

Através da imaginação simbólica, espera-se estimular o desenvolvimento de um pensamento ético-estético, para assim, dar espaço para reflexão crítica através da experiência estética e então, desfazer amarras sociais e morais.

CONCLUSÃO

Portanto, o videoarte intitulado "*Pia(dor)*" constitui-se como uma ação de (micro)política que visa resistir aos embates diários e cada vez mais comuns nas mídias contemporâneas, protestando politicamente através da poética, respondendo com pesquisa, educação e arte à afrontamentos e discursos opressores presentes no atual

³Las prácticas estéticas "hacen" cosas, intervienen en lo común, en la medida en que ponen en actividad unas maneras de ser sensible, unos modos de hacer y de habitar los lugares por el individuo. Así, las prácticas artísticas se componen como prácticas de poder, como maneras de intervenir en las formas de ser y como maneras de ocupar lo común. Pues, esas prácticas se despliegan también en usos de los espacios y del tiempo: las prácticas estéticas pueden ser comprendidas como redes espacio-temporales que enfocan las fuerzas con que el arte afecta a lo común. Esas prácticas se despliegan como un modo de "hacer cosas", que intervienen en los modos de ser y de ver una existencia que hace comunidad. Es decir, las prácticas estéticas materializan unos modos de hacer cosas, materializan la actividad que constituye un régimen de lo sensible, que constituye una política de las formas de hacer ver y hacer decir la experiencia de lo común.

contexto social-político. Isso, pois se querem me calar, irei gritar, se querem me invisibilizar, irei ser cada vez mais presente, vista, ouvida, pois se fere minha existência, serei resistência.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, C. M. M. **Entre Photos, Graphias, Imaginários e Memórias: a (re)invenção do ser profess@r.** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/bitstream/123456789/1678/1/Claudia%20Mariza%20Mattos%20Brandao_Tese.pdf
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas, SP: Papirus, 1984.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.
- FARINA, Cynthia; RODRIGUES, Carla. **Cartografias do Sensível.** Estética e subjetivação na contemporaneidade. Organizado por Cynthia Farina e Carla Rodrigues. – Porto Alegre: EDITORA Evangraf Ltda., 2009. 136p.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** 8ª ed. São Paulo: Martin Fontes, 1999.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. 203p.
- MACHADO, A. **A Arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

GLITCHES FANTASMAGÓRICOS: DESENHOS A PARTIR DOS ERROS DE COMPUTADOR

Isadora Cristina Bortolossi

Universidade Federal de Pelotas – isaartt@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann

Universidade Federal de Pelotas – angelapohlmann.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

Apresento neste texto um fragmento do trabalho poético e artístico que venho produzindo em meio à minha pesquisa de mestrado, desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. A partir das temáticas e procedimentos que me motivam e auxiliam a elaborar as obras que compõem uma série de imagens de minha autoria, traço aqui uma reflexão sobre meu processo de criação e a maneira como o emprego intencional e estético de erros de computador alteram os desenhos digitais que venho produzindo.

A relação de minha produção artística com o computador se dá além dos métodos que venho utilizando para realizá-la. Tendo como temática os relacionamentos mediados pela Internet, que se estabelecem através de plataformas *online* como as redes sociais, ou aplicativos de mensagens instantâneas para *smartphone*, exploro as próprias características do arquivo de computador como potência criativa para versar visualmente a respeito de algumas questões ligadas a estes relacionamentos – como a distância, o vazio e a ausência do corpo, valendo-me de ideias desenvolvidas por LE BRETON (2013) e BAYM (2015) a respeito da interação *online*. Com isto em mente, realizo primeiramente os desenhos digitais, feitos no computador, que são então submetidos a alguns processos utilizados na *glitch art*, que causam efeitos de erro nas imagens (como o *databending*, explicitado adiante), com os quais busco alterar a visualidade destes desenhos para poetizar os relacionamentos mediados pelo computador (Fig. 1).

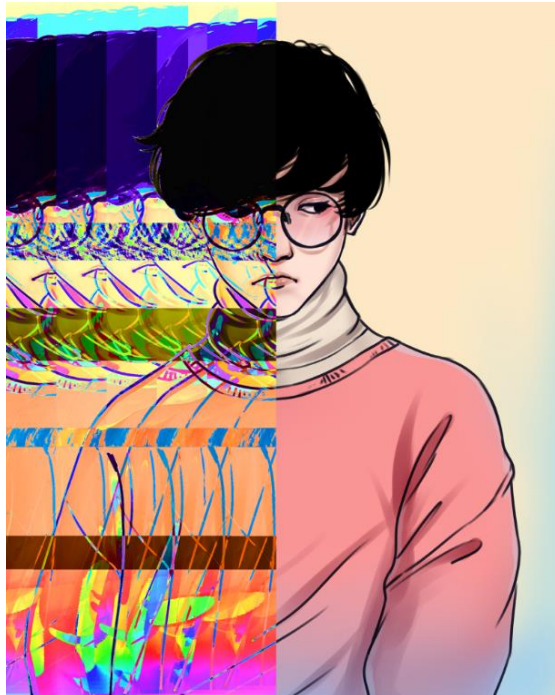


Figura 1 - Isadora Bortolossi, *De Volta à realidade*, desenho digital e *databending*, 2018.
(Fonte: arquivo pessoal)

Outro conceito envolvido na relação com o computador, em meu trabalho, é a ligação que parte de uma imaginação coletiva entre a ideia de fantasma e a maneira como os aparelhos eletrônicos – rádios, televisores, computadores e até celulares – facilitam o contato com, e até mesmo proliferam a existência destes, seres imateriais (HAN, 2018). A fim de enriquecer a conexão entre estas ideias, utilizo então o conceito filosófico *Unheimlich* (FREUD, 2010) como lente para observar os relacionamentos mediados, reconhecendo o sentimento de estranhamento causado por se relacionar com pessoas geograficamente distantes (TANNER, 2016), reforçando a noção do outro como um fantasma – existência percebida como incorpórea, imaterial.

Busco, assim, unir o desenho e a *glitch art*, através de sua técnica que se baseia nos erros de computador para fins estéticos, para ponderar estes processos digitais e eletrônicos como coautores destas obras, procurando uma forma de poetizar o que percebo como os fantasmas dos relacionamentos mediados pela Internet.

DISCUSSÃO

Para discorrer a respeito de meu processo de criação neste trabalho poético, é preciso explicar alguns termos frequentemente utilizados em minha pesquisa, como *glitch* e *databending*, e que se encontram diretamente ligados ao que venho produzindo. Assim, os

defino brevemente aqui, juntamente com as reflexões sobre minha produção e seu processo.

No contexto da computação, a palavra *Glitch* vem sendo utilizada para denominar manifestação de um erro, a qual pode se dar visual ou sonoramente, e que ocorre em aparelhos eletrônicos. Esta manifestação geralmente acontece de maneira inesperada, quando “um *glitch* é um pulso indesejado na saída de uma rede lógica combinatória – uma mudança momentânea em um valor de saída que deveria ter permanecido inalterado”⁴ (KATZ, 2005, p. 132), e não necessariamente significa que tenha parado de funcionar: “o maquinário ainda está funcionando, mas o desempenho é ruim – irritante, problemático ou completamente inútil”⁵ (SANGILD, 2004, p. 199). Aproveitando-se, então, desta característica, artistas digitais tem utilizado os erros de computador de forma intencional e provocada para produzir obras e compor o que atualmente é chamado de *glitch art*: obras artísticas que se apropriam destes erros com fins estéticos, reconhecendo o potencial criativo daquilo que não é completamente controlável. Segundo FELICIANO:

Os acasos acontecem na produção *glitch* devido à resposta inesperada do sistema no momento de exploração e experimentação dos meios digitais, o que transforma os dispositivos eletrônicos em uma espécie de colaboradores artísticos, ao ponto de as decisões estéticas produzidas serem fruto de uma troca (...) (2018, p. 27-28)

Apesar de ser possível realizar escolhas, como por exemplo de que tipo de processo será utilizado, ou até mesmo em que parte do arquivo de imagem, a maneira como os *glitches* se dão nas imagens ao se produzir *glitch art* é dependente do acaso – e um acaso gerado pelo computador, através de sua lógica de funcionamento e composição. Sendo assim, a máquina se torna, em parte, um coautor da imagem final. MARINO (2017) afirma: “a *glitch art* está ligada ao conceito de *erro* pelo fato de ser fundamentada em propostas *erráticas* de criação, em que o artista se apropria de métodos e resultados do qual não tem total controle” (p. 25, grifos do autor). Sendo assim, os resultados visuais se dão ao acaso, de modo até, pode-se dizer, aleatório.

Um dos meios de gerar *glitches* visuais é através da edição de arquivos de imagem previamente existentes. Um arquivo de computador em formato de imagem pode ter seu código diretamente alterado a fim de provocar erros. Sendo assim, a série de obras que

⁴Tradução nossa do inglês: “A glitch is an unwanted pulse at the output of a combinational logic network – a momentary change in an output value that should have remained unchanged.”

⁵Tradução nossa do inglês: “It is not a collapse of the machinery. The machinery is still running, but the performance is poor—either annoying, problematic, or downright useless.”

tenho produzido tem como matéria-prima, por assim dizer, desenhos digitais, criados com o uso de uma mesa gráfica: dispositivo de entrada para computador que transfere os traços feitos sobre ela com uma caneta especial para um programa próprio para o desenhona tela do mesmo. Estes desenhos são salvos como arquivos de imagem no computador, sobre os quais se pode provocar os *glitches*. Este processo é conhecido como *databending*, palavra que remete ao “*circuitbending* – uma prática em que brinquedos de criança, teclados baratos e pedais de efeito são deliberadamente curto-circuitados ao dobrar a placa de circuito para gerar sons espontâneos e imprevisíveis”⁶ (GEERE, 2010, s/p). O *databending* denomina, então, a prática de alterar as informações do código de um arquivo, desconstruindo-as, o que consequentemente produz erros visuais, *glitches*, sobre eles (Fig. 2).



Figura 2 – Comparação entre desenho digital original de uma das obras da série, *girl-holding-a-ghost* (à esquerda) e *databending* final (à direita). (Fonte: arquivo pessoal)

Algumas das características dos *glitches* visuais incluem a mudança de cores a partir do original, a fragmentação e o deslocamento de partes da imagem, que podem descaracterizar o desenho ou até mesmo torná-lo difícil de decifrar em uma imagem figurativa, dependendo do nível ou quantidade de alterações realizadas – uma colaboração entre minha produção, e a produção do computador, como um coautor.

⁶Tradução nossa do inglês: “circuit bending - a practice where childrens' toys, cheap keyboards and effects pedals are deliberately short-circuited by bending the circuit board to generate spontaneous and unpredictable sounds”.

CONCLUSÕES

Procurei aqui apresentar um recorte do que tenho desenvolvido em minha pesquisa de mestrado no PPGAV-UFPel, e do que se tornará parte de minha dissertação. A análise artística, poética e acadêmica de minhas próprias obras, no âmbito do mestrado e levando em consideração os processos de desenho digital e da *glitch art*, têm me instigado a pensar criticamente sobre a estética que procuro desenvolver e apresentar através das imagens que tenho criado, bem como o uso do erro e do acaso como potência criativa. Olhar para as tecnologias atuais como potencialidades para a criação artística pode contribuir para novas interações entre o artista e a sua obra, gerando novas imagens.

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

REFERÊNCIAS

- BAYM, Nancy. **Personal Connections in the Digital Age**. Cambridge: Polity Press, 2015.
- FELICIANO, Livia C. **GLITCH ART: uma estética do erro**. 2018.129f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: **Obras Completas volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.328-376.
- GEERE, Duncan. **Glitch art created by databending**. *Wired*. Acessado em 9 jun. 2019. Online. Disponível em: <https://www.wired.co.uk/article/glitch-art-databending>.
- HAN, Byung-Chul. **No Exame: perspectivas do digital**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2015.
- MARINO, R. P. **Rupturas Codificadas: Uma Análise Crítica da GlitchArt**. 2017. 176f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Campinas.
- SANGILD, T. Glitch – The Beauty of Malfunction. In: WASHBURNE, C.; DERNO, M. **Bad Music: The Music We Love to Hate**. Nova York/Londres: Routledge, 2004. p. 198-211.
- TANNER, Grafton. **Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Hampshire: Zero Books, 2016.

EIXO TEMÁTICO IV:
**OLHARES OUTROS, REPRESENTATIVIDADE
E PERTENCIMENTO**

Busca reunir pesquisas que discutam, analisem, reflitam e façam proposições sobre questões referentes à inclusão e à acessibilidade artística, arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental de artistas e espectadores com diferentes capacidades (sensoriais, físicas, cognitivas, múltiplas), de modo a permitir e fomentar diferentes e múltiplas possibilidades acesso à criação e à fruição;

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
GIRLS ARTIST GANG: REFLEXÕES ACERCA DE UMA COMUNIDADE DIGITAL VOLTADA A ARTISTAS MULHERES	Bianca Mörschbacher Lúcia B. Costa Weymar	179 - 182

GIRLS ARTIST GANG: COMUNIDADE DIGITAL VOLTADA PARA MULHERES ARTISTAS

Bianca Mörschbacher

Universidade Federal de Pelotas – bianca.morschbacher@gmail.com

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Universidade Federal de Pelotas – luciaweymar@gmail.com

INTRODUÇÃO

Ao longo de pesquisa maior pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas que trata de ilustração digital temos realizado reflexões sobre como se dá a formação teórica e/ou prática do artista digital. Tomando como referência minha trajetória enquanto artista-pesquisadora percebo a importância da internet neste contexto, pois, atualmente, é através dela que muitos artistas têm acesso a conteúdos que servem de aporte para suas produções. É no meio digital, também, que se tem contato com demais pessoas interessadas pelos mesmos assuntos formando, assim, redes de contatos profissionais e informais. Tal ambiente digital abarca *sites*, *blogs*, redes sociais, grupos e fóruns, os quais possibilitam a realização de trocas de conhecimentos, conteúdos, opiniões, etc.

É interessante pensar essas plataformas virtuais, que contemplam e abrigam produções em artes visuais, por exemplo, como um ambiente virtual de troca entre artistas conectando-os a partir de diversos locais do mundo.

São promovidos encontros e interações a distância, determinando o surgimento de comunidades virtuais, em grupos que se formam e se estimulam por conexões de idéias. As comunicações que se fazem na Net demandam um pensamento associativo, não-linear, explorando estruturas manipuláveis, através de *links*, que permitem abrir e fechar janelas no ciberespaço. [...] O corpo assume a capacidade de circular no planeta, entrando em zonas privadas de intimidade de casas, conecta-se numa rede mundial. (DOMINGUES, 1997 p. 21)

Este ambiente acaba por ser percebido enquanto um espaço rico em possibilidades de criação e reflexão, isto é, enquanto um grande ateliê que abraça as necessidades dos artistas contemporâneos que não somente desenvolvem seus procedimentos técnicos como também produzem pensamentos estéticos, sociais e culturais a respeito da relação da sua arte com século em que vivem. Neste contexto, proponho o uso do termo “ateliê digital”, o qual pode ser entendido como um espaço de estudo, produção, reflexão e troca entre demais artistas, assim como um ateliê físico, porém, no ciberespaço.

Seleciono, para refletirmos acerca desse ateliê digital de artista contemporâneo, o grupo presente na plataforma Facebook intitulado “Girls Artist Gang (GAG)”. A escolha deste grupo se dá pela potência de interação entre mulheres artistas que não necessariamente fazem parte do circuito tradicional da arte e/ou do campo acadêmico das artes visuais. Questiono, assim, como se dá o funcionamento do grupo, o porquê dessas estratégias em construir tais espaços de troca, e ainda, qual a importância e a potência desse tipo de ateliê digital.

Para embasar as questões teóricas uso como aportes referenciais bibliográficos sobre arte no meio digital e sobre cibercultura as autoras DOMINGUES (1997 e 2009) e SANTAELLA (2003), a fim de proceder uma análise exploratória do GAG a partir dos aspectos referentes a proposta, funcionamento e interação entre as integrantes.

DISCUSSÃO

“Girls Artist Gang” (Fig. 1) é um grupo fechado no Facebook (apenas membros têm acesso ao seu conteúdo) que também possui página nesta plataforma e perfil na rede instagram. O grupo foca em conteúdos e assuntos relacionados às artes visuais e permite publicações tais como compartilhamento de produção pessoal, debates, dúvidas, compartilhamento de materiais de estudos, notícias, dentre outras. Uma característica muito relevante subentendida no próprio nome é o fato de “Girls Artist Gang” ser formado apenas por mulheres.

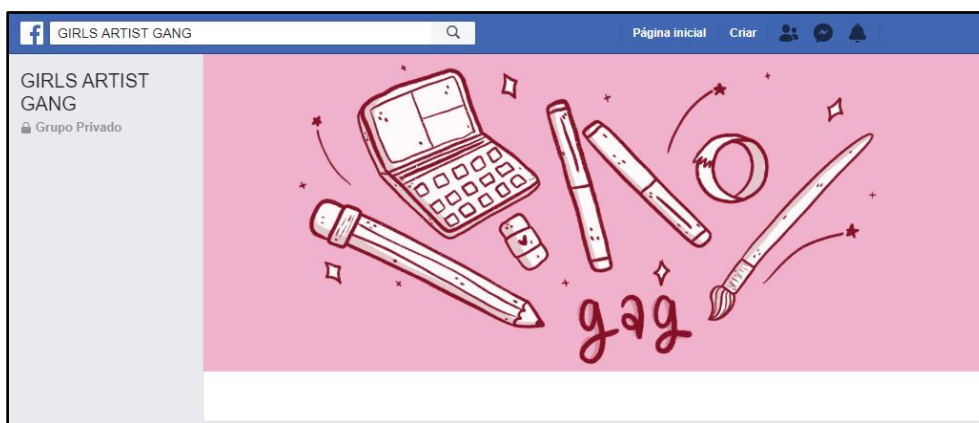


Fig. 1: Grupo no Facebook “Girls Artist Gang”.

A proposta do GAG é reunir ilustradoras mulheres que se encontram espalhadas pelo país em um ambiente onde possam compartilhar suas produções de diferentes estilos e técnicas bem como incentivar novas produções através de desafios e proposição de temáticas.

As regras são claras e diretas: a) apenas mulheres podem participar do grupo; b) são permitidas somente publicações relacionadas à arte; c) o respeito deve ser mantido; d) não é permitido o compartilhamento de produtos e conteúdos provenientes de pirataria, como cursos, programas e plágio e e) não é permitido expor fora do grupo conteúdo publicado pelas participantes.

As integrantes do GAG compartilham: a) produções autorais e estudos seja para pedir opiniões, dicas, críticas, ou, apenas, para apresentar ao grupo; b) notícias; vídeos e *blogs* que consideram interessantes e/ou úteis às demais; c) materiais de estudo e tutoriais; d) dúvidas e curiosidades; e) conquistas e frustrações; f) divulgação de produtos, serviços, redes sociais, portfólio e, enfim, g) oportunidades de emprego e trabalhos de *freelancer*.

É possível perceber nas publicações e comentários, através da interação entre as integrantes, que o respeito e o incentivo prevalecem. Elas ajudam umas às outras com dicas e críticas construtivas, apreciam trabalhos, inspiram-se e se apoiam. Infiro, igualmente, que há bastante fluidez e leveza nessas relações e que, em sua maioria, as integrantes se sentem mais confortáveis para realizar publicações e comentários em questão da ausência masculina no grupo.

CONCLUSÕES

O objetivo do grupo “Girls Artist Gang” é unir artistas mulheres que se encontram espalhadas pelo Brasil em um espaço digital onde possam compartilhar suas produções, de diferentes estilos e técnicas, formando, assim, uma comunidade na qual sintam-se acolhidas e respeitadas. No GAG são trocados, também, conhecimentos, materiais de estudo, notícias, dúvidas sobre o mundo artístico, etc.

Nesta pesquisa realizei uma exploração mais aprofundada do funcionamento desta comunidade em específico bem como uma breve reflexão sobre a importância de grupos como este especialmente em relação ao fato de serem destinados somente a mulheres. As integrantes do “Girls Artist Gang” buscam se conhecer e se unir através do ambiente digital a fim de criar um ambiente confortável para interagir, desenvolverem-se enquanto artistas e somarem forças – através do apoio, respeito e empatia – para enfrentar as complexidades de ser artista e mulher na atualidade.

REFERÊNCIAS

DOMINGUES, D. *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DOMINGUES, D. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

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

EIXO TEMÁTICO V:
**ARTE-EDUCAÇÃO, AFETIVIDADES E
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES**

Tem como objetivo abordagens do ensino de arte e processos de formação estética, tanto em espaços formais quanto em não-formais: práticas pedagógicas que fomentam a sensibilidade perceptiva dos indivíduos; análises reflexivas de experiências docentes; proposições de atividades de formação continuada; criação de materiais didáticos ou paradidáticos; experiências de mediação artística em ambientes culturais; atividades vinculadas a projetos de ensino e extensão; a presença da arte no contexto da Educação Popular; e a interdisciplinaridade entre o ensino de arte e outros campos do saber.

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
CERÂMICA, PLANTAS E RELAÇÕES AFETIVAS	Berenice Knuth Bailfus Cláudia Mariza M. Brandão	189 - 192
ARTE-EDUCAÇÃO EM OFICINAS: UMA EXPERIÊNCIA NA EXTENSÃO	Helenara Plaszewski Mirela Ribeiro Meira	193 - 200
O LIVRO DE ARTISTA COMO CAMPO DE JOGO	Ítalo Franco Costa Cláudia Mariza M. Brandão	201 - 204
TEATRO QUEER: O TEATRO COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NA ESCOLA	Maicon Barbosa Eleonora Santos Rosângela Fachel	205 - 209
UMA PROPOSTA LÚDICA PARA O ENSINO DE ARTES VISUAIS: POSSIBILIDADES AFETIVAS	Mairin Jordane Rutz Cláudio Tarouco de Azevedo	210 - 213
O BRINCAR COMO PRODUÇÃO DE CORPOS PRODUTIVOS PARA CAPITALISMO	Marcos Aurélio Carmo A Eleonora C. Motta Santos Angela Raffin Pohlmann	214 - 218
ENSINO E PRÁTICA CURATORIAL: LABORATÓRIO DE CURADORIA DO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO	Renan S. do Espírito Santo Amanda Machado Madruga Lauer Alves Nunes dos Santos	219 - 222
CORPOS BRINCANTES: UMA REFLEXÃO SOBRE UMA PRÁTICA POÉTICA	Renata Lopes Sopena	223 - 234
PROCESSOS DE FORMAÇÃO DOCENTE	Ronaldo Luís Campello Ursula Rosa da Silva	235 - 239
A ESCRITA QUE DANÇA, A DANÇA QUE ESCREVE: OFICINA DE TRANSCRIÇÃO NA ESCOLA	Taís Chaves Prestes Maria Fonseca Falkembach	240 - 248
EXPERIÊNCIAS DO CORPO NA INSTITUIÇÃO DE ENSINO: UMA PRÁTICA POÉTICA DA EDUCAÇÃO	Tarla Roveré Larissa Patron Chaves	249 - 253

CERÂMICA, PLANTAS E RELAÇÕES AFETIVAS

Berenice Knuth Bailfus

Universidade Federal de Pelotas – bere.bailfus@gmail.com

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Universidade Federal de Pelotas – attos@vetorial.net

INTRODUÇÃO

Este trabalho resulta da pesquisa desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais – Licenciatura, e embasa a pesquisa que está em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, do Centro de Artes (CA), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na linha de Educação em Artes e Processos de Formação Estética. O foco da referida pesquisa foi a relação pessoal da pesquisadora no Projeto de Extensão Mini Jardim, vinculado às disciplinas de Cerâmica do CA, que visa criação de peças de argila e a troca de conhecimentos sobre plantas, valorizando as relações interpessoais no grupo e a prática da desaceleração em relação às imposições do mundo em que vivemos.

DISCUSSÃO

A proposta relaciona as experiências de vida da pesquisadora com as teorias de Marcos Reigota (1999) em “A floresta e a escola: por uma educação ambiental pós-moderna”, discutindo sobre a importância de abordarmos a educação ambiental no contexto contemporâneo de forma interdisciplinar; Félix Guattari (1999) em “As três ecologias”, no qual ele aponta a necessidade de mudanças urgentes na mentalidade dos sujeitos contemporâneos para transformação dos rumos da qualidade de vida sobre o planeta, destacando como um dos meios a importância da formação de pequenos grupos; e Nicolas Bourriaud (2009) em “Estética Relacional”, refletindo sobre como é imperativo que a sociedade pós-moderna invente novos meios de conviver e estar em grupo, demonstrando o papel das Artes Visuais como recurso para a conscientização ambiental dos sujeitos e as contribuições da arte e da estética nessa luta.

As relações afetivas que permeiam o grupo e as ações desenvolvidas no referido projeto de extensão podem ser estendidas para todos os espaços educacionais, colaborando para pensamentos que não considerem o mundo “separado”, em oposição,

civilização versus natureza. O projeto Mini Jardim reconecta os participantes com o círculo da vida, pelo manejo das plantas e o manuseio do barro e propicia que o olhar fica mais atento e cuidadoso para com o mundo ao redor, questões essas, dentre outras, que serão aprofundadas na dissertação de Mestrado.

O grupo de pessoas do Projeto Mini Jardim, que será um dos objetos estudado na dissertação, formou-se em 2014 e deriva de um antigo projeto vinculado as disciplinas de Cerâmica, intitulado “Transitar”. O Mini Jardim ainda mantém alguns membros do antigo projeto, como também recebeu novos interessados no decorrer dos anos. Mantém-se no mesmo espaço Ateliê de Cerâmica do CAe adicionou novas demandas de acordo com solicitações dos membros, compreendendo, principalmente, a troca de conhecimentos sobre plantas e a valorização das relações afetivas que ali surgem, mantendo o foco na criação de peças em cerâmica.

As atividades do grupo consistem na criação de peças de cerâmica, podendo ser suporte ou não para os mini jardins, oficinas de troca de plantas, cactos e suculentas, oficinas de kokedamas e terrários sustentáveis. Outras oficinas acontecem, embora não com a mesma frequência, assim como as oficinas de sabão com gorduras reaproveitadas, oficina de pigmentos de tecidos com hortaliças, chás e flores, dentre outras.

O grupo realiza anualmente uma exposição de seus pequenos jardins nos espaços ofertados na cidade, mas participa sempre que convidado de outras exposições. Os trabalhos apresentados consistem em pequenos jardins criados em suportes côncavos de cerâmica, troncos de árvores caídos e objetos reaproveitados, nos quais são plantados os exemplares angariados nas oficinas de troca de mudas e também aquelas cultivadas pelos membros em suas casas. A ornamentação e composição fica a critério de cada um, variando entre pequenas peças de cerâmica a simples exposição das plantas de forma harmoniosa. O tema do jardim varia de acordo com o seu proponente, podendo abranger protestos políticos, educação ambiental, entre outros.

A experiência estética que o criar e o apreciar um pequeno jardim proporciona é o mais importante. Isso, pois consideramos a relação com a subjetividade, que oportuniza o desvelar das percepções entre arte e vida, agindo como geradora de consciência, percepção, atenção e reflexão (DEWEY, 2010).

Atualmente cerca de vinte e cinco pessoas frequentam o ateliê de cerâmica nas tardes de quinta-feira, alunos e ex-alunos da UFPel, professores aposentados da rede

municipal e estadual, e membros da comunidade em geral, criando um ambiente afetivo, no qual as atividades são realizadas em conjunto. Também acontecem encontros de confraternização fora do ateliê, para simplesmente conversar, sorrir e brindar a vida, que agregados aos demais constituem-se como ações demicropolíticas necessárias para vencer as imposições contemporâneas do capitalismo:

A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções “comunicacionais” mas também por mutações existentes que dizem respeito a essência da subjetividade. Nesse domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microsociais quanto em escalas institucionais maiores (GUATTARI, 2001, p.16).

As ações desenvolvidas nos últimos anos têm fortificado a tentativa de fugir do contexto sufocante em que vivemos hoje, por mostrar formas capazes de amenizar no indivíduo os reflexos da sociedade que se vive, as imposições da mídia, a dependência da tecnológica e o consumo desenfreado. Quando os encontros acontecem, deixamos do lado de fora, todas essas questões e focamos no contato, no compartilhamento de saberes, na troca afetiva, e outras questões que abafam essa dependência do sistema. Segundo Borriaud, inventar novos meios de estar em grupo, ultrapassando a fatalidade pode ser um viés para superar as imposições que a nós foram legadas:

Retomar a ideia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa inventar modos de estar juntos, formas de interação que ultrapassem os guetos do technoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. Não podemos dar prosseguimento a modernidade a não ser superando as lutas que ela nos legou: em nossa sociedade pós-industriais, o mais urgente não é mais a emancipação do indivíduos, e sim, a comunicação inter-humana, a emancipação da dimensão relacional da existência (BORRIAUD, 2009, p.84).

Não podemos separar as relações humanas do pensamento ecológico, pois estão interligados, destacando que para realizarmos as atividades do projeto, precisamos de um espaço que subsidie as ações. O espaço acima de tudo é o planeta terra, que precisa estar saudável para nos garantir o ar para respirarmos e sobrevivermos neste planeta que apresenta um grande caos.

Por isso abordo a importância das pequenas ações, pequenas trocas, pequenos conhecimentos disseminados que remontam resultados, como por exemplo quando realizamos uma oficina de terrário com vidros reaproveitados, algo que poderia estar sendo encaminhado para o lixo. Pontuando que não estamos aqui enfatizando o consumo e sim

desdobrando maneiras de impedir que uma embalagem seja descartada. Outro exemplo é a oficina de kokedamas, uma técnica asiática muito antiga e fácil de preparar, que consiste na criação de suportes sustentáveis para abrigar plantas, desprezando a necessidade de se utilizar uma embalagem plástica que logo se estraga e vai para o descarte. A kokedama pode durar muitos anos, basta que se designe o aporte necessário para a sua conservação.

CONCLUSÃO

Reigota destaca que para começar a conscientizar as pessoas devemos nos apegar em problemas que afetam a todos através da disseminação do conhecimento:

O princípio da conscientização procura chamar a atenção dos habitantes do planeta para os problemas que afetam a todos, e o conhecimento é apresentado como elemento necessário para adquirir uma compreensão essencial do meio ambiente global das questões que estão a ele interligados e a responsabilidades de cada um diante dos fatos (REIGOTA, 1999, p.86).

Por pertencermos e vivenciarmos o contexto contemporâneo, estamos aptos a atuar e encontrar formas menos poluentes e mais sustentáveis possíveis para embarcar na luta por um mundo mais saudável para vivermos. Sendo assim, cabe destacar as contribuições do referido projeto no âmbito de uma formação humana voltada para as solicitações do mundo ao redor, ressaltando a importância das artes visuais e da estética para a transformação de mentalidades e comportamentos.

REFERÊNCIAS

- BORRIAUD, Nicolas, **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Tradução de Denise Bottmann.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2001.
- REIGOTA, Marcos. **A floresta e a escola: por uma educação ambiental pós-moderna**. São Paulo: Cortez, 1999.

ARTE-EDUCAÇÃO EM OFICINAS: UMA EXPERIÊNCIA NA EXTENSÃO

Helena PlaszewskiUniversidade Federal de Pelotas – helenara.ufpel@gmail.com

Mirela Ribeiro Meira

Universidade Federal de Pelotas – mirelameira@gmail.com

RESUMO: Versamos aqui sobre um projeto extensionista da UFPel, que objetiva qualificar processos pedagógicos no fazer docente, oportunizando espaços de criação, prazer, descoberta, auto e hetero percepção, a partir de contextos sensíveis e artísticos. É desenvolvido por docentes e discentes com 75 educandas entre 6-12 anos em situação de vulnerabilidade social. Estrutura-se em três momentos interligados: processos formativos, oficinas e avaliação/memórias dos acontecidos. Os envolvidos fruem e interagem com os processos da arte enquanto área de conhecimento, evento configurador de sentidos que proporciona transformações, reavaliação de escolhas e novos olhares para a vida. Nela, o “real” não se deixa apreender, é inseparável da existência, e, ao se aproximar da (des)ordem, dionisíaca, na forma da *criação*, desnaturaliza o olhar, “bagunça” referências, predispondo à abertura ao mundo (MAFFESOLI, 2004). O processo de convivência com a arte é dialógico, ressignifica ensinar/aprender. Como resultado, observamos uma compreensão alargada da teoria, da prática, da criação, da arte, e uma formação mais qualificada, atravessada pela sensibilidade. A imersão na arte, em seus processos, tem permitido trans-figurar atos, realidades, posturas, a partir de dados do sensível e do inteligível, constituindo uma Metamorfose Pedagógica (LEMINSKI, 1994). Esta, auto-referente, proporciona a emergência de um espírito criador, crítico, irreverente e incerto, mantendo aberta a possibilidade de trans-mutação, de meta-morfose, decorrentes do contato com a criação. Esse processo, resgata o prazer da estesia e de um olhar mais humanizador.

PALAVRAS-CHAVE: Educação, Educação Estética, Arte, Processos Formativos.

INTRODUÇÃO

Diante da complexidade e dos desafios de nosso tempo: miséria, violência, esgotamento dos recursos naturais do planeta, exclusão social, falta de valores, entre outras situações; nos faz pensar os modos de ser e agir que estabelecemos na sociedade, o qual fazemos parte, em especial, no que se refere a propor situações de ensino e aprendizagem aos educandos, proporcionando um espaço de trocas de experiências e consequente formação.

Dessa forma, a metamorfose no perfil e nas atribuições do professor, exigida pela conjuntura atual em que estamos inseridos, é um bom motivo para (re)pensar os espaços de formação e a imprescindibilidade de que esse processo seja mais abrangente e diversificado. No campo da formação inicial de professores, não basta que o licenciando assimile apenas conteúdos. É necessário que produza uma relação com o que aprende, conferindo sentido às atividades e possibilitando a reflexão sobre o que pensa e faz.

Na Educação Superior ações de ensino, pesquisa e extensão são funções da universidade que contribuem para auxiliar no enfrentamento aos problemas que se colocam nos tempos atuais. Tratamos neste trabalho, em específico, as experiências da extensão universitária, um rico espaço, onde os alunos assumem uma atitude de interface entre a universidade e a comunidade da qual fazem parte, promovendo espaço para que a indissociabilidade não seja contemplada apenas enquanto afirmação de um princípio institucional, mas realmente cumprindo seu papel na produção de conhecimentos, sentidos, valores e garantindo que o comprometimento social de uma instituição de ensino superior efetive e favoreça a constituição de uma sociedade radicalmente justa e humana. Segundo Freire (1983, p.46) a extensão no sentido de comunicação, “diálogo e não transferência de um saber, mas um encontro com os sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados”

Então, versamos aqui sobre um projeto extensionista da universidade Federal de Pelotas (UFPel), em andamento desde 2017, que objetiva qualificar processos pedagógicos no fazer docente, oportunizando espaços de criação, prazer, descoberta, auto e hetero percepção, a partir de contextos sensíveis e artísticos.

Tal objetivo justifica-se pela permanente necessidade de constituir práticas educativas que as articule com as dimensões teóricas; intensificar os processos formativos que valorizem o conhecimento produzido no campo institucional; problematizar sobre o que sabe e faz o professor em formação na perspectiva de uma articulação entre elementos teóricos (epistemológicos) e práticos (metodologias de ensino); estimular a criação e o exercício da imaginação; fomentar um processo de produção de expressão de significados e de (re)valorização dos participantes; permitir a dignificação e a qualificação das relações pessoais e interpessoais; entender as atribuições de valor em relação aos sentimentos; potencializar o repertório estético, sensível e expressivo das crianças; promover a construção de habilidades sensorial, motora, mental e psíquica para o domínio da experiência do conhecimento científico e cultural; potencializar a ação da universidade em práticas educativas de inclusão social; possibilitar que os alunos da UFPel desfrutem de um ambiente para a discussão das situações encontradas nas classes da educação básica.

METODOLOGIA

As oficinas, enfoque metodológico que estrutura o projeto¹, ocorrem no Instituto Nossa Senhora da Conceição na cidade de Pelotas, em nosso estado do Rio Grande do Sul. No citado instituto estão matriculadas 75 educandas em situação de vulnerabilidade social, com idades entre 6 e 12 anos, divididas em três turmas, a saber: dos 6 aos 8 anos (1º e 2º Anos), dos 8 aos 10 anos (3º e 4º Anos) e dos 10 aos 12 anos (4º, 5º e 6º Anos). O projeto se desenvolve em três etapas interligadas: *1ª Etapa*: Antes da realização da ação no Instituto Nossa Senhora da Conceição, ocorre um encontro de formação pedagógica na FaE/UFPel, momento no qual o professor responsável pela oficina aborda a importância do trabalho com a referida temática e apresenta/disponibiliza o seu Plano de Aula. Artigos e/ou textos, que contemplem a temática da oficina, são encaminhados previamente para a leitura daqueles que participam do projeto, pois, como a proposta articula ensino e extensão, existe a intencionalidade de qualificar os processos formativos dos futuros educadores envolvidos nesse trabalho; *2ª Etapa*: Concluída a primeira fase (momento de formação), desenvolve-se a oficina no Instituto Nossa Senhora da Conceição, sendo uma hora de trabalho em cada uma das três turmas; *3ª Etapa*: Após a realização da oficina, os participantes produzem uma memória da ação, avaliando o seu planejamento e desenvolvimento.

A articulação entre as três etapas tem potencializado a ampliação da formação inicial dos acadêmicos participantes do projeto, o que é perceptível ao longo do seu decurso.

Os envolvidos fruem e interagem com os processos da arte enquanto área de conhecimento, evento configurador de sentidos que proporciona transformações, reavaliação de escolhas e novos olhares para a vida. Nela, o “real” não se deixa apreender, é inseparável da existência, e, ao se aproximar da (des)ordem, dionisíaca, na forma da *criação*, desnaturaliza o olhar, “bagunça” referências, predispondo à abertura ao mundo (MAFFESOLI, 2004). O processo de convivência com a arte é dialógico, ressignifica o ensinar/aprender. Como resultado, observamos uma compreensão alargada da teoria, da prática, da criação, da arte, e uma formação mais qualificada, atravessada pela sensibilidade.

¹A metodologia, descrita nesse item, também encontra-se especificada nos projetos de extensão e de ensino desenvolvidos pelo grupo de professores e alunos no Instituto Nossa Senhora da Conceição.

Resultado e discussão

O projeto está em andamento, algumas oficinas já ocorreram, tais como: *Cartas que escrevo*; *Na sala de aula também se faz Teatro*, *Leitura Literária*, *Fotografia na escola*, *Oficina de criação coletiva*(MEIRA, 2009), *Comunicação Sonora – dizer sem falar*, *Fanzine*, *Caça-palavras: a busca pela poesia*, *Construa o monstro que se assombra*, entre outras. A experiência tem propiciado um aprendizado substancial, já que ocorre o diálogo entre a teoria (momento da formação) e a prática (oficina). Nesse sentido, a efetiva constituição da práxis se configura como um primeiro processo formativo potencializado pelo projeto.

Também, como um proeminente aprendizado oriundo da participação na referida proposta, a compreensão sobre as diferentes metodologias de ensino. Cada professor responsável pelas oficinas apresenta, nas formações desenvolvidas na Faculdade de Educação da UFPel, um itinerário de trabalho que articula pressupostos teóricos, de planejamento, de execução e de avaliação que tem ampliado o repertório dos participantes acerca dessas questões tão relevantes na formação de futuros educadores.

Outro elemento a ser destacado refere-se ao diálogo como ferramenta formadora da docência. Todas as etapas do projeto estão estribadas no compromisso horizontal e respeitos ao outro e a sua legítima fala. Tanto os espaços de discussão como aqueles vinculados à ação são permeados por esse princípio. O diálogo, com efeito, potencializa uma aprendizagem mais qualitativa e insere os sujeitos em processos educativos mais humanizadores. Assim, é possível compreender um rol de saberes e um conjunto de estratégias que são mobilizadas para dar conta da docência e que ampliam as discussões em torno da formação de professores. Esses aspectos, por seu turno, consubstanciam as práxis pedagógicas desenvolvidas.

Maurice Tardif, em sua obra *Saberes docentes e formação profissional*, apresenta uma reflexão que julgamos importante diante do escopo desse escrito, afirmando que:

[...] o saber não é uma coisa que flutua no espaço: o saber dos professores é o saber *deles* e está relacionado com a pessoa e a identidade deles, com sua experiência de vida e com a sua história profissional, com suas relações com os alunos em sala de aula e com os outros atores escolares na escola, etc (TARDIF, 2002, p.11).

Por conseguinte, o saber não é um conteúdo restrito em si mesmo, mas revela-se através das relações estabelecidas entre o professor e o aluno. Dessa forma, abrange um conjunto de situações de naturezas diferentes, em que se criam mecanismos e possibilidades para que exista a construção de conhecimentos de maneira crítica e ética. A

atuação nessa proposta tem sido um espaço-tempo de profícuas aprendizagens relativas à formação e ao *quefazer* docente.

Cabe ressaltar que o desenho, a pintura, as modelagens, as construções, assim como a música, a dança e o teatro, são uma primeira escrita, sua *poetização*. O gosto de pintar, desenhar, criar parece instintivo em qualquer criança, que se exprime acerca do mundo que a cerca muito antes de saber escrever, diz Read (1982) e relacionar-se com materiais e técnicas expressivas, desenvolve a convivência, promove a aceitação de diferenças, provoca interações.

É encantador observar como as meninas desenvolvem sua expressão em espirais, sóis, casa, gentes, destravando a expressão, tão conhecida frase recorrentemente escutada: “Professora, eu não sei desenhar, dançar, cantar, fazer.” Combatendo a pobreza expressiva, a incapacidade criadora e de conhecimento em arte, que pode movimentar as crianças do projeto e os futuros professores em direção a seu ser, à descoberta de que podem criar, naturalmente, e não excepcionalmente.

As oficinas conforma um “estar” enquanto “evento, cuja temática são as pessoas em relação. Aproxima-se da afirmação de que a arte é comunicação, alegria, prazer e vida. A beleza está nos olhos, nas atitudes, mas principalmente na iniciativa de transformar, criar e arriscar. Deflagram uma mudança conceitual, vivencial, reflexiva, de compreensão e ação dos envolvidos, o que demanda uma transposição de alguns referenciais tanto no campo da arte quanto da pedagogia.

O sentido teleológico da Arte é o de estar sempre em *invenção* e, portanto, admitir riscos, a contradição, a ousadia, a capacidade de *bagunçar* precisam ser incentivados também na formação. Para educar, precisamos instigar, ampliar, provocar, estimular, ir mais além, apurar nosso olhar para ver com os olhos estrangeiros, problematizadores, inquietos” (VIEIRA DA CUNHA, 2002, p.48). Isso passa por negar os estereótipos culturais dos modelos prontos, das imagens únicas, das cópias mimeografadas.

Acreditamos que provê de *sentido* transformador o viver a partir do viver mesmo, e presume ainda uma compreensão desse sentido, do sentido advindo do refinamento da sensibilidade.

Então, optamos, pela Educação Estética como campo referencial, e pela Arte como uma das vias de desenvolvimento de potenciais criadores, de sensibilidade e conhecimento. A Educação Estética, mais ampla, qualifica processos. O valor estético tem

na arte testemunho, valor cultural, de contágio afetivo, paixão, maravilhamento, emoção, euforia, poder, catarse: “é pra isso que a poesia existe. Pra dizer o que não se diz. E só assim aumentar o campo dos prováveis do dizer”, diz Leminski (2001, p.90).

No que concerne o campo da docência, a *metamorfose*, a transformação de uma coisa em outra, pode promover experiências estéticas capazes de enfrentar não só a homogeneização quanto as regressões da sensibilidade de nossa época (DUARTE JR., 2001), cuja preponderância racional contribuiu para a perda do emocionamento, da desconsideração de que a *existência* é atravessada pelo sentir. Então, a docência sob a ótica de um processo que requer metamorfoses éticas, estéticas, políticas, de saberes, fazeres, pensares, em permanente disputa no campo dos sabres, requer (re)pensar os espaços de formação e a imprescindibilidade do estético para tal, para uma formação mais abrangente, diversificada, criadora. No campo da formação inicial de professores, não basta que o licenciando assimile conteúdos – ordem, mas que produza uma relação criadora (desordem) com o que aprende, conferindo sentido às atividades e possibilitando a reflexão sobre o que pensa e faz.

Na formação de professores ou na vida, imprescindíveis para compor a *experiência* (*ético-estética*), cujo *fazer*, em sua radicalidade de pensamento em ação, necessita de um campo de experimentação e investigação, poético. E, assim, manifestar a *criação*, a *produção de sentido* numa perspectiva histórico/crítica e, sobretudo, sensível, imanente, contingente, transcendente, de sacralidade. Por isso, é fundamental uma formação estética e artística “para além de disciplinas ou cursos que passeiam panoramicamente por técnicas e atividades artísticas” como destaca Loponte (2008).

Em relação à inclusão e ênfase no campo estético, notamos que este, uma “constelação de ações e sentimentos”, favoreceu a “correspondência das pessoas entre si, destas com as coisas e símbolos”, reportou à “potência de sentir, à criação em seu estado nascente” (GUATTARI, 1996, p. 21). Criou-se no grupo uma ética de singularidades que rompe consensos, subjetividades dominantes, dogmatismos e, se dirige ao sem-sentido, às contradições insolúveis, ao “curto-circuito entre a complexidade e o caos” (GUATTARI, 1996, p.132).

Considerações Reflexivas

A participação em um projeto de extensão contribui na edificação de diferentes processos formativos. Desta maneira, a reflexão sobre esse movimento pode reverberar em aprendizagens proeminentes e que ressignifiquem a própria produção da docência, provocando nos participantes a compreensão do constituir-se o/a educador/a como um campo complexo e dinâmico.

Percebemos a efetiva constituição da práxis que se configura como um primeiro processo formativo potencializado pelo projeto. A experiência tem contribuído para a qualificação dos processos acadêmico-formativos, tem avultado e ressignificado os tempos-espços formativos, além de reafirmar nosso compromisso social com a comunidade.

A *experiência* (estética) é intransferível, relacional, relativizadora do sujeito *universal* pensante da modernidade e sua identidade rígida. Constitui uma “ética” que permite “a união dos membros de uma mesma comunidade” através de processos de identificação caleidoscópicos, fluidos, mutantes. Ultrapassa o lugar comum, pois a experiência do eu é uma experiência do mundo: resumido, circundante, que partilho com outros e que reflete um ambiente *difuso* que focaliza a vivência, a espontaneidade, a intuição, a empatia, curto-circuita fragmentações de toda a ordem.

A imersão na arte, em seus processos, tem permitido trans-figurar atos, realidades, posturas, a partir de dados do sensível e do inteligível, constituindo uma Metamorfose Pedagógica (LEMINSKI, 1994). Esta, auto-referente, proporciona a emergência de um espírito criador, crítico, irreverente e incerto, mantendo aberta a possibilidade de transmutação, de meta-morfose, decorrentes do contato com a criação. Esse processo, resgata o prazer da estesia e de um olhar mais humanizador.

Contudo, temos observado através da arte, que a Educação Estética possibilitou visibilidades a partir de realidades internas, onde a desordem foi transformada em novas organizações, plasmando-se em marcas, registros. Falou de desconfortos, perturbações, dissensos, correlacionou amor e poesia, razão e desrazão, participação, fervor, comunhão, embriaguez, exaltação. Na Arte, estendeu-se à existência, configurou o que Nietzsche recomenda: “fazer da vida uma obra de arte”². *Experimentar em comum* suscitou um *valor*, foi vetor de criação, qual seja, uma *potência coletiva* que cria uma obra de Arte: *a vida social em seu todo*, lembra Maffesoli (2001). A qualificação da sensibilidade

² Apud Maffesoli, 1996, p. 12.

se deu mais importante- *junto-com-os-outros*, garantiu transformações intra, inter e transubjetivas, construiu seu espaço como conhecimento, prazer, festa, jogo, trabalho e vida.

REFERÊNCIAS

- DUARTE-JUNIOR, João Francisco. **O Sentido dos Sentidos**. Curitiba: Criar, 2001.
- FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 7. ed. Trad. Rosisca Darcy de Oliveira. Prefácio de Jacques Chonchol. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GUATTARI, Felix. Caosmose: O Novo Paradigma Estético. In: PRIGOGINE, Ilya. **Novos Paradigmas, Cultura e Porto Alegre**: Artes Médicas, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. **Anseios Crípticos**. 2 ed. Curitiba, Paraná, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LOPONTE, Luciana. Arte e metáforas contemporâneas para pensar infância e educação. In: **Revista Brasileira de Educação**. Revista Eletrônica. Vol.13, no. 37. Rio de Janeiro: Jan / Abr. 2008.
- MAFFESOLI, Michel. **A Parte do Diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do político**. P. Alegre: Ed, Sulina, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MEIRA, Mirela, R. (Trans)Professoralidade em ação: metodologias criadoras na (trans)formação estética e artística em oficinas de criação coletiva. In: MEIRA, Mirela, R.; SILVA, Úrsula R. da; CASTEL, Cleusa P. **Transprofessoralidades**: sobre Metodologias do Ensino da Arte. Pelotas: Editora UFPel, 2013.
- READ, Herbert. **Educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- VIEIRA DA CUNHA, Susana (org.) 3 ed. Pintando Bordando Rasgando Melecando na Educação Infantil. In: **A Expressão Plástica, Musical e Dramática no Cotidiano da Criança**. Porto Alegre: Mediação. 2002.

O LIVRO DE ARTISTA COMO CAMPO DE JOGO

Ítalo Franco Costa

Universidade Federal de Pelotas – italofrancocosta@gmail.com

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Universidade Federal de Pelotas – attos@vetorial.net

INTRODUÇÃO

Este texto parte da pesquisa de mestrado que está sendo encaminhada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV/UFPel), na linha de pesquisa em Educação em Artes e Processos de Formação Estética. Possui o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a qual incentiva a continuidade desta pesquisa. A dissertação, ainda em fase inicial, propõe-se a discutir o livro de artista como meio potente para visibilizar a subjetividade dos sujeitos através do imaginário, sendo a experiência estética uma forma de criar uma condição de jogo, como pensou Nietzsche (GUERVÓS, 2011), entre este meio expressivo e artístico e o inconsciente de quem o produz. Isto, pois diz o filósofo “Se serve da figura do jogo, porque ela constitui a forma suprema e mais valiosa da relação do homem com o mundo, e nele é possível ver o modelo de uma atividade humana verdadeiramente livre e inocente” (Idem, 2011, p. 3).

Assim, atravessado pelo contexto social de uma ascensão de governos com caráter totalitário no mundo, especialmente no Brasil, forças totalizadoras cerceiam o pensamento crítico dos sujeitos. Ao propor o jogo como forma de (re)inventar percepções do mundo através de um pensamento estético, a experiência derivada dele pode ganhar qualidades emancipatórias. Isto pois “na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona, um saber diferente do saber científico e da lógica da reflexão” (Idem, 2005, p. 24), ou seja, a experiência estética possui a qualidade de construção de um saber diferenciado que envolve razão e sensibilidade.

DISCUSSÃO

O livro de artista, como entendemos, possui inúmeras formas de se dar como produto de arte, pois é campo híbrido e por tal característica possui tantas indefinições quanto definições acerca de seu conceito. Aqui o divido em dois grupos mais abrangentes,

sendo o primeiro referente às peças múltiplas (ou apenas *múltiplos*), que são aqueles em sua maioria impressos a baixo custo ou confeccionados de forma artesanal, de tiragem em massa ou reduzida, seguindo a tradição da confecção do livro ou não. O segundo é formado pelos livros-objetos, que são compreendidos como peças únicas ou também de tiragem reduzida, com características artesanais e/ou escultóricas. Neste sentido, ao que tange este artigo, focarei apenas no primeiro grupo, o qual acredito possuir um maior potencial de disseminação de um pensamento estético por seu caráter de multiplicidade.

Considerando que uma das principais qualidades do livro de artista é sua *injúria*³ frente à forma canônica do objeto livro, foram selecionadas três características deste suporte artístico essenciais para o entendimento da pesquisa, sendo elas: materialidade, confecção e fácil circulação. Assim, busca-se pensar a dimensão do jogo estético visto por Nietzsche, durante o ato de criação do livro de artista.

Em termos usuais pode-se dizer que um livro possui páginas, capas, contracapas, guardas, lombada, e apresenta-se num volume encadernado. Tradicionalmente um livro é feito de papel, é portátil, possui páginas sequenciais a serem folheadas, apresenta imagens e/ou elementos escriturais impressos e um fluxo de compreensão ou leitura linear. Em termos simbólicos, um livro é um contentor de conhecimento, compilador de informações, espaço para preservação da cultura (SOUZA, 2009, p. 67).

Quando se pensa em livro de artista, percebe-se que muitas das características ditas como canônicas do objeto livro são subvertidas ou destruídas, no entanto, durante este processo deve residir uma atenção especial para não subverter ou destruir a essência do livro mesmo. Uma vez que a concepção do livro de artista é também se apropriar do conceito do livro, a obra que parte dele precisa também encontrar um propósito de ser livro, assim explorando todas as possibilidades que ela permite. É necessário entender que apenas se pode explorar ou subverter aquilo que a forma do livro permite.

Neste sentido, não há como escapar de uma das características principais do objeto livro: sua temporalidade. Isto pois “mesmo quando o artista recusa a ordem sequencial, a progressão das páginas, a força narrativa que o movimento do folhear possibilita, essa opção tem que ser conscientemente planejada” (SOUZA, 2009, p. 77). E é esta percepção, do folhear como força narrativa, da presença constante do tato, tanto neste ato quanto na

³ Termo utilizado por Paulo Silveira em seu livro *A Página Violada*. De acordo com o autor: “É agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria aplica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É esforço de ataque ao fetiche” (SILVEIRA, 2008, p. 28).

confeção do livro de artista desde sua costura e encadernação até a escolha dos materiais, que tem a possibilidade de provocar uma experiência estética naquele que o cria e/ou que o folheia. Isto pensando também na dimensão estética do jogo Nietzscheano na qual o indivíduo se entrega ao fazer do livro de artista e às regras dele. Uma vez que “o jogo não implica apenas uma atitude neutra ou passiva, pois jogar também significa transformar e transformar-se, criar e criar-se” (GUERVÓS, 2011, p. 55). Se pensarmos que nesta relação de jogo não há necessariamente um perdedor ou ganhador, a qualidade que se destaca é a de troca, pois a confecção do livro de artista tem a possibilidade de produzir tanto um novo sujeito quanto um novo objeto de arte.

Graças a esta qualidade de múltiplo o livro de artista consegue alcançar um público que muitas vezes não possui muito contato com o universo da arte. Distribuído em feiras e outros espaços informais, este tipo de suporte interessa a esta pesquisa pois sua circulação promove um certo diálogo entre um pensamento estético com quem o recebe e, no caso do livro de artista, o folheia.

Podemos pensar que há duas etapas do jogo na produção do livro de artista. A primeira seria do artista com seu trabalho e o segundo do trabalho com quem o folheia. A importância do jogo neste sentido, reside nele significar “que aqueles que dele participam se entregam ao ritmo do jogo, ao prazer em sua realização rítmica” (Idem, 2011, p. 66), ou seja, é na relação com o lúdico que a experiência estética também pode acontecer.

CONCLUSÃO

Assim, esta potência de promover tal mediação, tocante a experiência estética, está fortemente inserida entre o artista e seu fazer, e aqui interessa pensar como expandir esta experiência entre pessoas que possuíram pouco ou nenhum contato com a arte, ou melhor: como promover a experiência estética através de um grupo de pessoas, a partir de um fazer coletivo?

Foi pensado em como a materialidade, assim como a confecção e circulação, fazem do livro de artista um suporte privilegiado para a disseminação de um pensamento estético autoformador. Neste sentido, a autoformação (MENEZES, 2007) se apresenta como uma prática que une dimensões individuais e coletivas, trabalhando as potencialidades dos sujeitos como autores de sua própria história, repensando os percalços e vitórias que o constituem enquanto seres unos e sociais.

É importante ressaltar que dentro do livro de artista a experiência estética pode se dar especialmente como jogo. É nessa união com o lúdico que podem ser construídos saberes que não são totalmente do campo da razão, mas também do sensível.

Desmantelando o processo da confecção do livro de artista, foi traçado também os processos que levam à disseminação deste pensamento estético, desde a confecção do livro de artista até sua distribuição já em forma de múltiplo.

Em tempos de autoritarismo reside na arte a potência da liberdade do pensamento. O livro de artista aqui também pode ser pensado como uma forma de resistência por carregar consigo um pensamento estético que visa a sensibilização de uma população cada vez mais distante de seus semelhantes.

REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. Pensamento: 1995.
- GUERVÓS, Luís Enrique de Santiago. **A Dimensão Estética do Jogo na Filosofia de F. Nietzsche**. *Cadernos Nietzsche n°28*. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/CN_28_049_072_artigo_2.pdf>. Acesso em: 20/05/2019
- HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- MENEZES, Jaci. **História de vida e formação de professores**. Brasil: TV Escola, 2007.
- SILVA, Carolina Votto. **Hélio Oiticica e o Jogo Como Condição Estética**. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/carolina_votto_silva.pdf> Acesso em: 20/05/2019.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2001.
- SOUZA, Márcia Regina Pereira De. **O livro de artista como lugar tátil**. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2009.

TEATRO QUEER, CORPO E IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NA ESCOLA

Maicon Barbosa

Universidade Federal de Pelotas - maicon_fob@hotmail.com

Eleonora Santos

Universidade Federal de Pelotas - eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Rosângela Fachel

Universidade Federal de Pelotas- rosangelafachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

O resumo submetido ao VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais é o meu anteprojeto de mestrado apresentado ao Programa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

As questões de gênero e sexualidade nas escolas é algo que venho pesquisando desde a Especialização em Educação que fiz no Instituto Federal Sul Rio-Grandense, em 2013. Sempre me interessei por temas ligados à sexualidade, isso desde a adolescência, quando "descobri" a minha orientação sexual. A escola parece ser o primeiro lugar onde nos despertamos para a descoberta da nossa sexualidade, e também onde sofremos todas as formas de preconceito por não estarmos enquadrados dentro dos padrões da normalidade. E quando a criança ou adolescente não se identifica com o corpo que lhe foi atribuído? Não se adéqua aos padrões impostos pela sociedade referente ao seu gênero?

A minha formação acadêmica é em Teatro licenciatura, o teatro como instrumento pedagógico sempre esteve muito presente nos meus trabalhos dentro e fora da academia. Dentre os trabalhos teatrais no qual realizei destaque dois de minha autoria, *O Cárcere da Alma Femininae A culpa foi da água*. Essas duas peças teatrais foram muito importantes para a minha construção pessoal e profissional, e é por isso que as trago para este projeto de mestrado. Os dois espetáculos são embasados partindo da ideia da temática *queer* linha de pensamento que repensa as normas sociais a respeito de gênero e sexualidade estudadas pela autora Judith Butler. Também sou professor de Arte da rede pública estadual desde 2014.

Como as produções de Teatro Queer atuam nos processos de ensino-aprendizagem de teatro na escola? O teatro surge para auxiliar nessa discussão, pois a arte é fundamental para o desenvolvimento do saber sensível (DUARTE, 2006), mais especificamente o Teatro,

por ser a linguagem artística que conheço e tem me ajudado a enfrentar os percalços com a realidade Escolar.

A escola é um dos primeiros contatos que a criança vai ter com os padrões estabelecidos pela sociedade é onde nós construímos a nossa identidade social, assim como menciona o professor Luiz Paulo da Moita Lopes:

Dentre os espaços institucionais em que atuamos, a escola tem sido continuamente apontada como um dos mais importantes na construção de quem somos ou dessa fragmentação identitária. É um dos primeiros espaços sociais onde a criança tem acesso, longe da vigilância imediata da família, a outros modos de ser humano diferentes daqueles do mundo relativamente homogeneizado da família. Ou seja, é na escola que em geral a criança se expõe, pela primeira vez, às diferenças em que nos constituem e que, portanto, representam as primeiras ameaças ao mundo da família. (MOITA LOPES, 2002, p. 16)

O cotidiano escolar se depara a todo instante com a exigência de saber lidar com a sexualidade, não só por meio das atitudes dos alunos, mas também e especialmente através de sua fala. A ideia da nossa identidade social vai sendo construída na escola e é na mesma onde o “diferente” é tratado como problema e são colocadas dentro da norma central da “heteronormatividade”.As professoras Rosimeri Aquino e Rosângela Soares falam que a escola nega outras sexualidades.

A esses mitos, associa-se a ignorância como uma forma de proteção. A ideia é que quanto menos os/as jovens souberem sobre homossexualismo, tanto mais estarão protegidos/as em relação a ele. Ou seja, o não conhecer pode ser preventivo de decisões consideradas não adequadas ou fora da norma. (LOURO, FELIPE, GOELLNER, 2012, p. 89)

O século XXI já se encontra em sua segunda década, mas a sexualidade ainda é tabu. Muito se fala em sexo, mas ainda pouco se orienta de fato. Pouquíssimo se informa. A sexualidade precisa ser mais debatida, principalmente nas escolas onde sabemos que é o lugar onde é a florada, tanto nas crianças como adolescentes pois estão se descobrindo, e é neste momento que se deve conversar e não constranger os alunos com situações referentes ao uso indevido de palavras de ordem como isto é certo ou errado.

Acredito que o teatro na educação possa contribuir para essa discussão acerca do corpo e sexualidade. De acordo com Camargo (2003)

O teatro no ensino fundamental, proporciona experiências que contribuem para o crescimento integrado da criança e adolescente sob vários aspectos. No plano individual, o desenvolvimento de suas capacidades expressivas e artísticas; no plano coletivo, por ser uma atividade grupal, oferece os exercícios das relações de cooperação, diálogo, respeito mútuo, reflexão de como reagir com os colegas, flexibilidade de aceitação das diferenças e

aquisição de sua autonomia, como resultado de poder agir e pensar como maior “liberdade”. (CAMARGO, 2003, p.39)

O teatro tem essa característica particular de nos fazer pensar e refletir sobre si e o coletivo e também de pensar o mundo no qual vivemos. Gestos simples, porém grandiosos, que podem fazer toda a diferença na nossa vida e de outras pessoas.

Nesta pesquisa tenho por objetivo verificar o repertório de trabalhos queer no campo do teatro no Brasil, e também potencializar, através das imagens com quais essas obras trabalham, as discussões de gênero e sexualidade dentro do âmbito escolar, buscando romper a lógica do padrão de heteronormatividade imposto socialmente e ressaltar a existência de novas identidades de gênero.

Pretendo com essa pesquisa me aprofundar nas questões de gênero e sexualidade nas escolas introduzindo as imagens do teatro como interlocutor das discussões. Pretendo também ampliar o número de mediadores capacitados para a discussão mais consciente e responsável sobre processos que resistem a novas compreensões, tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade, e assim, tornando aquele aluno “invisível”, visível. Por isso a necessidade, enquanto educador, de investigar esse tema, para poder desmascarar ou desconstruir o senso comum já estabelecido ou pré-estabelecido no discurso da construção de gênero.

Quando nasce, um bebê é um corpo humano que vem ao mundo. Passam a existir o corpo e o mundo- o corpo no mundo. Esse corpo não traz consigo nenhum preconceito, *parti pris*, ideias inabaláveis, certezas ou dúvidas ontológicas. Não torce por nenhum time de futebol e não professa nenhuma religião- longe disso. Não faz filosofia, nem compara valores- desconhece valores: é apenas um corpo humano. (BOAL, 2009, p.50)

O meu interesse em pesquisar as questões de gênero e sexualidade nas escolas surgiu em 2013 durante as aulas de especialização em Educação no Instituto Federal Sul-Rio-Grandense. Ao pesquisar esse tema tenho percebido que existem alguns teóricos interessados em investigá-los, a academia tem se preocupado em escrever sobre essas questões, como descreve o professor Luiz Paulo da Moita Lopes:

Essa preocupação com a compreensão de quem somos no mundo social parece ser umas das questões que mais atrai tanto a mídia como o mundo acadêmico hoje em dia. É rara a semana em que não há matérias assinadas nos jornais sobre a temática da identidade ou reportagens que focalizam grupos identitários específicos: mulheres, homens, gays, lésbicas, negros, indígenas, etc. (LOPES, 2002, p. 14)

Como educador penso que os pais poderiam conversar mais com seus filhos sobre a sexualidade e como lidar com ela. Não se pode deixar essa função apenas para a escola e professores. Nesta direção, esta proposta de estudo colabora para evidenciar que o papel da escola é o de propiciar uma discussão, ao mesmo tempo em que é a família a primeira fonte onde filhos devem buscar informações. A autora Guacira Lopes Louro fala a respeito da chamada heteronormatização e da lógica predominante que algumas instituições, como a família e a escola, têm de enquadrar o que está fora do padrão de normalidade.

Desde os primeiros anos de vida, várias instancias sociais, em especial a família e a escola, realizam um investimento contínuo e cuidadoso no sentido de garantir a “aquisição” da heterossexualidade. Parece um contrasenso a realização de um esforço tão grande para assegurar algo que, a princípio, deveria ocorrer normalmente, seguindo a própria “imposição” da Natureza. Contudo, o tal desenvolvimento esperado, desejado e previsto não está assegurado, o que justifica por em funcionamento um processo de heteronormatividade. (LOURO, 2000, p.101)

Na pesquisa que venho realizando para este anteprojeto de mestrado não tenho encontrado autores de teatro que falem especificamente sobre sexualidade, gênero, mas encontrei grupos de teatro que trabalham com o Teatro *Queer: Luís Antonio – Gabriela* (2011) que estreou em São Paulo e foi dirigido por Nelson Baskerville, pode ser visto como uma espécie de espetáculo (auto)biográfico. O espetáculo conta a história do diretor e da sua irmã/do seu irmão *Luís Antonio-Gabriela*, que nasceu biologicamente com órgão genital considerado masculino e que se muda para a Espanha, onde vive como Gabriela. O grupo cearense *As Travestidas*, a partir do qual surge *BRTRANS*, espetáculo solo de Silvero Pereira, dirigido por Jezebel de Carli *Uma flor de dama*, outro espetáculo de Silvero Pereira, baseado no conto *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu. Certamente todos esses trabalhos, e muito outros, merecem investigações bastante extensas não apenas sobre suas propostas estéticas, mas também sobre seu papel social no combate à LGBTfobia e seus processos de criação.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CAMARGO, Maria Aparecida Santana. **Teatro na escola: a linguagem da inclusão**. Passo Fundo: UPF, 2003.
- DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos. A educação (do) sensível**. 4 ed. Curitiba, PR: Criar Edições Ltda., 2006.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: InVerso, 2015
- FOCAULT, Michel: **História da sexualidade I. A vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

- LOURO, Guacira Lopes: **O corpo educado**. Belo Horizonte. Autêntica, 1999.
- _____. **Currículo, Gênero e Sexualidade**. Porto Editora LDA. Porto – Portugal, 2000.
- _____. **Gênero, sexualidade e educação**. Editora vozes Ltda. Petrópolis - RJ, 2007.
- _____; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (organizadores). **Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. 8 ed- Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas- SP: Mercado de letras, 2002.
- _____. **Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família**. Campinas- SP: Mercado de letras, 2003.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**/ Sara Salih: tradução e notas Guacira Lopes Louro. -1.ed.;5 reimp: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018

UMA PROPOSTA LUDICA PARA O ENSINO DE ARTES VISUAIS: POSSIBILIDADES AFETIVAS

Mairin Jordane Rutz

Universidade Federal de Pelotas – mairinjordanerutz@hotmail.com

Cláudio Tarouco de Azevedo

Universidade Federal de Pelotas – claudiohifi@yahoo.com.br

RESUMO: A presente escrita apresenta a investigação inicial vinculada à minha pesquisa como mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, na Linha de Pesquisa Educação Estética e Ensino da Arte. A pesquisa em processo é um desdobramento da monografia de graduação que versa sobre uma proposta lúdica para o ensino de Artes Visuais e seus impactos na produção de saberes e criação de objetos propositores. Uma das reflexões que pretende-se fazer ao longo da pesquisa permeia a produção de afetos (MEIRA; PILLOTTO, 2010). Nesse sentido, o que podem ser os afetos? Como se produzem afetos em atividades lúdicas para o ensino de Artes Visuais e quais os modos narrativos escritos e visuais podem enunciar os dados a serem analisados?

PALAVRAS-CHAVE: atividades lúdicas; afetos; produção de afetos;

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de uma investigação inicial junto ao PPGAV- UFPel, que busca desdobramentos de minha monografia de conclusão de curso intitulada “Sala de aula é lugar para viajar: uma proposta lúdica de ensino de Artes com objetos propositores”. A pesquisa versou sobre uma proposta lúdica de ensino em formato de “viagem” utilizando materiais como mala, mapa, diários de viagem, postais, carimbos e passaporte, disponibilizando, ao final, um protótipo da mala para ser utilizado por demais professores como recurso pedagógico em suas aulas. No atual estudo, objetiva-se apresentar uma possibilidade de reflexão envolvendo o afeto como meio de potencialização do ensino.

Sabe-se que educação passa diariamente por mudanças e transformações, com isso, se faz necessário que professores busquem se atualizar e encontrar novos métodos de mediar conhecimentos que facilitem o processo de aprendizagem do aluno e que possam proporcionar melhores relações em sala de aula. Meira e Pillotto (2010) apontam que as pesquisas sobre métodos contemporâneos para a educação ainda priorizam em suas práticas de ensino uma aprendizagem voltada ao pensamento técnico, não dando importância a aspectos afetivos, mas cognitivos e disciplinares. Elas ressaltam que afeto e conhecimento não devem ser pensados separadamente, “aprender pela via da razão separada do afeto e do sensível não satisfaz as condições necessárias a uma formação

integral”. (2010, p.24).A educação sensível surge como uma possibilidade de auxiliar nesse processo, baseada em sensações, experiências e sentimentos.

Desta forma, a partir da ideia do educar sensível, nesse momento da pesquisa, surgem vários questionamentos a serem respondido ao longo do estudo, como: o que podem ser os afetos? Como se produzem afetos em atividades lúdicas para o ensino de Artes Visuais e quais os modos narrativos escritos e visuais podem enunciar os dados a serem analisados?

DISCUSSÃO

Ao longo da graduação me interessei por questões ligadas ao ensino da Arte, permeando principalmente propostas lúdicas visto seu potencial e sua contribuição no ensino. Encontrei na “viagem”⁴ uma potência para o ensino da arte, temática que estava presente nas disciplinas e estágios. Desenvolvi ao longo do meu estágio supervisionado em educação, Artes Visuais II essa temática, propondo aos alunos a confecção de materiais como mala, mapa, diários de viagem, passaporte, carimbos e postais, associando temas da arte, além de realizarem uma viagem para estudarem determinado conteúdo. Cada material foi pensando com uma finalidade⁵ no contexto do ensino.

A proposta surgiu como uma forma de trabalhar de maneira lúdica temas, linguagens e conteúdos de arte, de forma que os alunos se sentissem envolvidos na construção do conhecimento. O intuito era propor um jogo como se estivessem viajando pela história da arte.

A proposta apontou resultados satisfatórios, como, por exemplo, envolvimento dos alunos nas aulas, na construção e manuseio dos materiais, cooperação entre os estudantes, relatos que a curiosidade foi despertada. Ao final, visto as possibilidades, criou-se um material para ser utilizado por outros professores, como forma de conduzir e propor as aulas. (Figuras 1 e 2)

⁴ A escolha se dá pelo fato do “viajar” estar presente no meu cotidiano, onde ao longo da graduação deslocava diariamente do interior do município de pelotas até a cidade, assim como acontece também na pesquisa de mestrado.

⁵ A mala foi suporte dos demais materiais, o diário suporte de registro de anotações das aulas, passaporte marcar os conteúdos estudados, os carimbos criados a partir do conteúdo para marcar o passaporte, o mapa oferecer um panorama dos conteúdos estudados/viajados.



Figura 1 e 2: protótipo de material; Fonte: acervo da pesquisadora

Agora, durante a pesquisa de mestrado, me proponho buscar desdobramentos e estratégias de potencializar a utilização da proposta e do material. Uma das reflexões que pretende-se fazer ao longo da pesquisa permeia a produção de afetos. Para Meira e Pillotto (2010) o afeto é fator essencial nos processos de ensino e aprendizagem e traz grandes contribuições.

Educar pelo afeto pode ser um caminho possível, um caminho de maravilhamento capaz de modelar e modular paixões alegres que motivem atos de conhecimento e compreensão compatíveis com os desafios do presente. (MEIRA; PILLOTTO, 2010, p.38).

Falar do afeto como aspecto do fazer pedagógico é dar sentido às formas de propor e realizar atividades. O afeto possibilita que aconteça um aprendizado efetivo e significativo. Para Meira (2010, p. 20):

Tão importante quanto o afeto é a forma de motivação apropriada pelos professores no contexto educacional, pois motivação é também movida pela afetividade, cujas relações são construídas pelos interesses, pelos desafios, pelos impulsos, pelas emoções e por todos os sentimentos que são capazes de afetar/tocar uma pessoa.

Uma das lacunas que se evidenciou quanto a utilização da proposta refere-se aos diários de viagem, que foram pouco explorados. Deseja-se assim, dar ênfase na utilização dos mesmos e por meio da afetividade potencializa-la. Busca-se trabalhar aspectos da cultura dos alunos relacionando com conteúdos artísticos, de forma a aproxima-los ainda mais com a arte, entendendo que as experiências vivenciadas pelos estudantes, tanto no ambiente escolar como em outros, associadas à contextualização de conteúdos feita pelo professor, possibilitarão o desenvolvimento de uma educação sensível pela qual os alunos produzirão algum sentimento e interesses quanto esses conteúdos.

Pretende-se para o próximo ano realizar intervenções em sala de aula em uma escola de ensino médio do município de Arroio do Padre, promovendo a construção dos materiais e o uso da proposta de viagem pelo conhecimento, agora pelo viés da cultura.

Busca-se levar temáticas que se relacionem com a cultura do aluno e do cotidiano, prevendo relações com a Interculturalidade e a estética do cotidiano como provocação para o estudo da arte incorporando os fazeres especiais das comunidades e suas influências étnicas(RICHTER, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa está em sua etapa inicial, no momento estão sendo planejadas as atividades a serem desenvolvidas, procurando alternativas de trabalhar aspectos culturais dos alunos. Considera-se que esse seja um meio de aproxima-los com a arte e produzir afetos, visto a importância da afetividade no processo de ensino aprendizagem.

Entende-se que a proposta de viagem possui potencial no ensino da arte quanto ao seu aspecto lúdico e envolvente, e que associa-la a educação sensível que leve em conta as experiências, sensações e sentimentos é uma alternativa capaz de desenvolver a proposta. A interculturalidade surge como uma possibilidade para trabalhar conteúdos da arte, proporcionando relações afetivas e saberes sensíveis. Pretende-se a partir do referencial teórico e da prática em sala de aula buscar respostas aos questionamentos feitos nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia** - saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOFSTAETTER, A. **Possibilidade e experiências de criação de material didático para o ensino de Artes Visuais**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24º, 2015, Santa Maria, Rs. Anais do 24º Encontro da ANPAP. Santa Maria, 2015. p. 607-622.
- LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista brasileira de educação, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.
- MEIRA, Marly Ribeiro. PILLOTO, Sílvia. **Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica**/ Marly Ribeiro Meira e Sílvia Sell Duarte Pillotto. Porto Alegre: Mediação, 2010.
- RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais**. Campinas, SP: mercado das letras. 2003

BRINCADEIRAS INFANTIS COMO CONTROLE DE CORPOS NA LÓGICA DASOCIEDADE CAPITALISTA

Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Universidade Federal de Pelotas – marcosaurelioca.8@gmail.com

Eleonora Campos Da Motta Santos (Co-orientadora)

Universidade Federal de Pelotas – eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann (Orientadora)

Universidade Federal de Pelotas – angelapohlmann.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa está em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, e visa analisar as brincadeiras infantis e o corpo como ferramentas de controle social. A investigação pretende verificar como esse corpo se torna objetificado e manipulável dentro da lógica de produção do trabalho no capitalismo.

Todo jogo ou brincadeira apresenta um conjunto de regras, que são construídas dentro do contexto social de cada grupo, sendo essas regras alicerçadas na resolução de problemas imediatos (SPOLIN, 2012).

No brincar de “faz de conta”, o sujeito tem a possibilidade de imaginar e vivenciar uma mimese do cotidiano social, vislumbrando assim possibilidades de interpretar uma atividade que lhes atraia dentro do seu contexto social. Esse ato de brincar assume um papel crucial na formação de homens racionais e produtivos, considerando parâmetros da sociedade capitalista moderna (LEMOS, 2007), compreendendo o brincar como uma “tecnologia política de corpo” (FOUCAULT, 1987).

O capitalismo surge como um modo de produção que se utiliza da materialidade com a finalidade de produzir o cotidiano da vida social humana. Na lógica capitalista o modo de produção e organização da vida é fundamental, pois ao se produzir em grande escala é possível gerar grandes lucros, desta forma para se chegar nesse resultado é preciso uma preparação do sujeito para compreender e saber gerir esta lógica. Em complemento a esta ideia, Baptista (2013) afirma que o trabalho dentro dos ideais capitalistas se configuram como uma construção do ser humano em seus pilares fundamentais, e é nesta lógica que “[...] examinar-se-á o processo de constituição da consciência, do corpo, do corpo da consciência e da consciência do corpo. (p. 25)”.

A consciência do corpo é construída a partir das diversas relações produzidas e vivenciadas nas sociedades capitalistas, onde este processo de construção da consciência do sujeito e da consciência do corpo é contínuo, pois transformamos e somos transformados a cada elemento, desde o primeiro momento em que manuseamos a materialidade ao nosso redor até o fim de nossa vida.

Compreendemos o corpo como uma construção social e cultural. Cada sociedade possui sua forma de pensar e agir com esse corpo. O corpo com o viés de externalização das experiências e da identificação da personalidade de sujeito se torna um “objeto” utilizado pela nossa consciência para externalizar nossa visão de mundo, mas não estou querendo dizer que nosso corpo é um objeto a ser utilizado e descartado, ou um objeto que pode ser substituído. Tilly (2014) fornece uma concepção de corpo objetificado, ao afirmar que:

Estamos sempre em nosso corpo e não podemos sair dele. Conseguimos desviar de objetos físicos ou nos afastar de indivíduos, mas nunca escapar de nossos próprios corpos. Dado que não posso retirar meu corpo de mim, ele não pode ser uma coisa do mesmo jeito que uma mesa ou outro objeto físico. Assim, posso me movimentar e experienciar diferentes aspectos de uma coisa, mas eu sempre o estarei fazendo através do meu corpo (Tilly, 2014, p. 26).

O corpo é algo próprio do sujeito, algo que transmite sua “consciência corporal”, porém as influências que esse sujeito recebe corrobora em suas ações corporais. Desse modo, por mais que seu corpo e sua consciência seja propriamente dele, as informações e influências que receberá não são suas. De acordo com o processo civilizatório todas as sociedades independentes de seu modo de produção se utilizam de diversos mecanismos que visam a domesticação e controle social.

Nessa perspectiva, o brincar pode ser visto como uma forma de controle social, visto que é nele que o sujeito irá ter a oportunidade de aprender sobre determinados elementos, bem como aprender com os outros integrantes da brincadeira.

Quando brincamos, temos a possibilidade de imaginar e reimaginar o universo à nossa volta, podemos extravasar nossas subjetividade e anseios, bem como aprender com os sujeitos que estão ao nosso redor. No brincar, o sujeito tem a oportunidade de aprender se divertindo. Pensar a aprendizagem na brincadeira, é compreender que esse elemento pode ou não ser o objetivo central do ato de brincar, mas o aprender enquanto elemento de uma brincadeira nunca deixará de existir no momento da atividade.

Sendo assim, esse projeto busca investigar de que forma as brincadeiras são utilizadas como mecanismos de domesticação e controle social, através da construção da consciência do corpo e consciência dos sujeitos, dentro da lógica capitalista, e como o corpo se torna algo objetificado na lógica social em que está inserido.

DISCUSSÃO

Essa proposta utilizará como método de investigação a pesquisa do tipo exploratória, para analisar as brincadeiras infantis, na tentativa de identificar seus valores e intenções na construção de corpos e sujeitos domesticados dentro da lógica das sociedades capitalistas.

Para Gil (2002, p. 41), na pesquisa do tipo exploratória, o pesquisador apresenta uma certa “familiaridade com o problema”. Nesse tipo de pesquisa, o planejamento se torna algo bastante flexível, pois os novos elementos que se apresentam podem ser integrados à pesquisa.

Para desenvolver a pesquisa serão realizadas observações das performances que fazem parte do desenvolvimento das brincadeiras. A partir do registro destas observações, serão realizadas as análises críticas dos resultados obtidos. Para isso, iremos nos deter nas observações e na análise dos gestos, dos sons e das regras que irão aparecendo durante as brincadeiras registradas. Cada sujeito possui uma certa bagagem social. Quando o sujeito brinca, ele tende a transportar essa bagagem para dentro do brincar, influenciando assim os outros sujeitos. Desse modo, por meio de observações, analisaremos como o corpo individual e coletivo se expressa no desenvolver das brincadeiras.

Dentro de uma concepção social, o corpo não é compreendido como algo estático, algo que possui uma única forma e modelo; ao contrário, o corpo pode assumir diversos papéis, de acordo com o seguimento em que está inserido. Desse modo, enquanto que para um trabalhador da construção civil seu corpo deve ser forte para suprir a demanda de seu trabalho, tendo assim um “valor de uso” que também não deixa de ser um “valor de troca”, por outro lado, para um empresário seu corpo não necessita desta força física, visto que este não é um requisito indispensável ao seu cotidiano.

Pensando essa lógica dentro do brincar de “faz de conta”, o sujeito tem a possibilidade de imaginar e vivenciar o cotidiano social, vislumbrando assim possibilidades de interpretar uma atividade que lhes atraía dentro do seu contexto social. Esse ato de

brincar assume um papel crucial na formação de homens racionais e produtivos, isso é, considerando parâmetros da sociedade capitalista moderna (LEMOS, 2007)

Todo jogo ou brincadeira apresenta em seu ato um conjunto de regras, que são construídas dentro do contexto social de cada grupo, sendo essas regras alicerçadas na resolução de problemas imediatos (SPOLIN, 2012). Quando o sujeito compartilha a brincadeira com outros sujeitos, todos têm a possibilidade de apreender e criar o processo, tornado assim a execução de cada brincadeira única. Entretanto, cada vez que criamos novas aprendizagens do mundo por meio de uma brincadeira, estamos transportando nossas visões de mundo para os outros sujeitos, ao mesmo tempo em que estamos sendo influenciados pelos outros.

É importante enfatizar que o modo próprio de comunicar do brincar não se refere a um pensamento ilógico, mas a um discurso organizado com lógica e características próprias, o qual permite que as crianças transponham espaços e tempos e transitem entre os planos da imaginação e da fantasia explorando suas contradições e possibilidades. Assim, o plano informal das brincadeiras possibilita a construção e a ampliação de competências e conhecimentos nos planos da cognição e das interações sociais, o que certamente tem consequências na aquisição de conhecimentos nos planos da aprendizagem formal. (BORBA, 2007, p. 38).

Pensando esse brincar dentro do plano formal de aprendizagem, temos todo um processo idealizado de sujeito produzido para a lógica do sistema social vigente, considerando que o próprio sistema educacional segue também as concepções de sociedade e de sujeito imposta pela sociedade. Ou seja, de forma indireta, estas concepções sociais transportadas para dentro do ato de brincar, refletindo assim nas possíveis aprendizagens que o sujeito venha a receber mesmo neste plano informal do brincar.

O corpo, nesse processo, se torna o que Mauss (1974, p. 219) classificou como “corpo utensílio” dentro da lógica social, pois será por meio dele que o sujeito irá transportar toda a aprendizagem que foi internalizada em seu processo de educação. Esse processo inclui também as brincadeiras que se tornam, assim, um dos mecanismos de controle social. Seguindo este mesmo viés, Michel Foucault (1987, p. 29) fala de “tecnologias políticas de corpo” e de suas micro-relações de poder, nas quais a noção de sujeito é construída e pensada em uma lógica de produção do trabalho.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Tadeu João Ribeiro. **A educação do corpo na sociedade do capital**. Curitiba: Appris, 2013.
- BORBA, A. M. O brincar como um modo de ser e estar no mundo. In: **Orientações para a inclusão da criança de seis anos de idade**. Brasília: Ministério da Educação, 2007.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projeto de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- LEMOS, F. C. S. A apropriação do brincar como instrumento de disciplina e controle das crianças. **Est. e Pesq. em Psico**. N. 1, UERJ, RJ, 2007.
- MAUSS, Marcel. As técnicas Corporais. In: **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss, v. 2, São Paulo: editora Edusp, 1974. p. 211-233,
- SPOLIN, V. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**; Trad: KOUDELA, I. D. SP: Perspectiva, 2012.
- TILLEY, Chris. Do corpo ao lugar à paisagem uma perspectiva fenomenológica. **Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**. n. 1, v. 8, janeiro-junho de 2014.

**ENSINO E PRÁTICA CURATORIAL:
LABORATÓRIO DE CURADORIA DO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO**

Renan Silva do Espirito Santo
UFPeI – renan.ssanto@hotmail.com

Amanda Machado Madruga
UFPeI – mdg.amanda@gmail.com

Lauer Alves Nunes dos Santos
UFPeI – lauer.ufpel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A curadoria é uma área de atuação que vem ganhando visibilidade e grande importância desde os anos 60, sobretudo a partir de Harald Szeemann e a figura do curador independente, principalmente dentro das artes visuais. De modo geral, a figura do curador pode ser descrita como o profissional responsável pela definição conceitualmente o espaço, as obras e o público de uma exposição– e isso implica a articulação de inúmeros elementos e atores envolvidos. No Brasil, essa prática pode ser encontrada por volta dos anos 70, ainda que não utilizando-se do termo curador, pelas ações de Frederico Moraes no Rio de Janeiro (MAM Rio), e em São Paulo por Walter Zanini e, posteriormente, Sheila Leirner (Bienal de São Paulo); levantando questionamentos através das estruturas utilizadas na organização de suas exposições e propiciando uma abertura para novas experimentações, fundindo novas linguagens e obras de períodos distintos.

O Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo surge a partir do reconhecimento da lacuna existente de uma demanda de estudos sobre a área dentro dos cursos de artes visuais e museologia da Universidade Federal de Pelotas, na medida em que visa operacionalizar de maneira integrada um importante conhecimento relativo a concepção e realização de exposições que é a prática da curadoria - uma área recente também termos acadêmicos e que ganha progressiva importância da concepção de exposições e organização de acervos. Ainda que cursos sobre suas práticas(em especial, em programas de pós graduação) surgem a medida que cresce a importância dessa figura dentro do sistema da arte, é pertinente estimular o ensino da curadoria ainda dentro dos programas de graduação.

Ensino em curadoria:

O Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (LAC/MALG) surge da necessidade de abordar essa atividade que é a responsável pela organização de acervos e exposições no âmbito do ensino, pesquisa e extensão na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais, Museologia e outros afins.

Ao entender a importância de estudos sobre curadoria, no primeiro semestre de 2018 foi ofertada a disciplina “Tópicos Especiais em Curadoria” para o curso de Bacharelado em Artes Visuais. Desde então, as aulas visam apresentar a área no âmbito do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, conjugando os estudos teóricos às atividades práticas de concepção e realização de exposições, dentro do possível o que aponta, também, o trabalho com acervos de instituições museológicas, galerias e coleções privadas.

O plano de ensino é constituído pela análise do percurso histórico da profissão vinculada a curadoria através da revisão bibliográfica; a criação de repertório a partir do estudo de exposições como as bienais; e a interação com a construção conceitual das mostras organizadas pelo MALG; além da visitação às atividades culturais vigentes na cidade de Pelotas. A avaliação final prevê a análise de uma exposição, selecionada pelo próprio aluno, sob o modelo de artigo acadêmico.

Pesquisa em curadoria:

A partir das atividades de ensino, do levantamento da bibliografia e conhecimento da área, surgiu o projeto de pesquisa pertencente ao LAC/MALG denominado “Perspectivas contemporâneas de curadoria em arte”. Possui como objetivos o levantamento sistematização dos principais autores e conceitos de curadoria em artes visuais vigentes; estudar a curadoria na cidade de Pelotas/RS, desde seus antecedentes até a atualidade; realizar estudo sobre o papel e atividade do curador na atualidade em distintas instituições de arte: (a) no Brasil; (b) noutro país da América Latina; (c) noutro país desenvolvido; identificar a existência e enfoque da formação em curadoria em cursos de artes visuais, museologia e outros afins (design, arquitetura); publicar os resultados do estudo em periódicos ou eventos da área e propor a realização de atividades de curadoria a partir dos resultados obtidos.

Atualmente, o grupo encontra-se em intensa atividade de levantamento e sistematização de referências curatoriais tanto no Brasil como no exterior e, ainda, na construção de artigos acadêmicos para futuras publicações, apresentando os resultados das revisões bibliográficas já feitas e de entrevistas com profissionais da área.

Extensão em curadoria:

Através do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, o Laboratório de Curadoria propõe práticas expositivas ao Núcleo de Curadoria do Museu priorizando exercícios com o acervo. Isso não exclui a possibilidade de propostas curatoriais com outras instituições e espaços. O MALG possui três galerias: Luciana Renck Reis, Marina de Moraes Pires e Leopoldo Gotuzzo, sendo a primeira a mais utilizada para as atividades do LAC/MALG.

A exposição “Sabores nas coleções do MALG” é um dos exemplos de curadoria proposta pelo grupo em 2019. A proposta surge a partir da Rede de Museus da UFPEL que, em contato com o CDL de Pelotas sugeriu que os museus realizassem ações em diálogo com a Fenadoce, um importante evento para o calendário turístico e comercial da cidade. Assim, o MALG, através do Laboratório de Curadoria selecionou no acervo obras que apresentavam naturezas mortas com a temática da gastronomia. Ainda, podemos citar a mostra “Geometrias: em torno da pureza das formas”, abordando as tendências abstracionistas em um contexto local; e a exposição com viés biográfico “Entre Mundos: Lenora Rosenfield”.

CONCLUSÃO

Através de atividades de ensino, pesquisa e extensão; o Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo visa contribuir nos estudos curatoriais, algo que apresenta exponencial crescimento nas últimas décadas. A partir da disciplina “Tópicos Especiais em Curadoria” é possível entender a conexão existente com a pesquisa que envolve referenciais teóricos e práticos desenvolvidos em sala de aula. Ainda, percebe-se a influência de ambos nas exposições constituídas enquanto grupo na Galeria Luciana Renck Reis do MALG, algo que concretiza o trabalho do LAC/MALG em prática curatorial.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela (orgs). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paul: Santander Cultural, 2017.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas/SP: Papirus, 1994.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre/RS: Zouk, 2014.
- CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares: as salas de exposições na São Paulo de 1905 a 1930**. Porto Alegre/RS:Zouk, 2011.
- CHIARELLI, Tadeu. **Identidade/Não-identidade: a fotografia brasileira hoje**. In: Arte internacional Brasileira. São Paulo: Editorial Lemos, 1999. OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- _____. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEÊ, 2010. O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PÉREZ-GONZALÉZ, Edward. **El museo en despliegue: Lugar de ocurrencias**. Trabajo de investigación para optar al título de Doctor en Arquitectura. Universidad del Zulia. Facultad de Arquitectura y Diseño. División de Estudios para Graduados. Maracaibo. Venezuela. 2013. 156 p.
- RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RUPP, Betinna. **Curadorias na arte contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte**; orientadora Maria Amélia Bulhões Garcia, dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2010.
- TEJO, Cristiana (Coord.). **Panorama do Pensamento Emergente**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CORPOS BRINCANTES: UMA REFLEXÃO SOBRE UMA PRÁTICA POÉTICA.Renata L. Sopena

UFPEL - re.sopena@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão sobre os processos de desenvolvimento de uma prática poética com o intuito de compreender os diversos aspectos que a envolvem. Estes processos – Processo de Sensibilização e Expressão, Processo Lúdico e Processo Criativo serão analisados no decorrer do artigo com o aporte teórico de John Dewey, Jorge Larrosa e Duarte Junior para fundamentar os aspectos de valor formativo nas experiências de vida; Isabel Marques, Tania Nhary e Liubliana Siqueira sobre a relação do corpo com o brincar, o lúdico e a dança; e os autores Cipriano Luckesi, Gilles Brougère e Johan Huizinga para conceituar lúdico, ludicidade e seus desdobramentos. Esta prática poética intitulada O Brincar como disparador no processo criativo teve como objetivo investigar, através da experiência lúdica, a corporeidade de um determinado grupo proporcionando ações, movimentos, brincadeiras que deram origem a uma coreografia que possibilitou criar uma vídeo-dança.

PALAVRAS – CHAVE: Prática Poética, Lúdico, Vídeo-dança.

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz em seu cerne reflexões a cerca de uma prática poética realizada em parceria com a colega Luana Arrieche para a disciplina – O Desenho do Corpo, O corpo que desenha, ministrada pelos professores Nádia da Cruz Senna e Thiago Silva de Amorim Jesus, intitulada O Brincar como disparador no processo criativo.

A prática poética teve como objetivo investigar, através da experiência lúdica, a corporeidade de um determinado grupo, que foi composto por duas colegas da disciplina, onde este teve como ponto de partida alguns encontros que proporcionaram aos integrantes momentos de lembranças de brincadeiras vividas na infância sendo estas relatadas e incorporadas ao corpo, de forma a compreender como estes corpos se comportavam ao vivenciar as brincadeiras vividas.

Para fundamentar o conceito de experiência trago John Dewey, Jorge Larrosa e Duarte Junior, autores que ressaltam a importância do valor formativo nas experiências de vida. Para discutir a relação entre corpo, dança e lúdico trago Isabel Marques, Tania Nhary e Liubliana Siqueira. Para compreender os conceitos de lúdico, brinquedo, brincar e jogo trago Cipriano Luckesi, Gilles Brougère e Johan Huizinga.

O artigo inicia-se com uma breve análise dos conceitos da dimensão lúdica – jogo, brincadeira, brincar e lúdico, seguindo para a compreensão do que seriam a experiência lúdica e os corpos lúdicos. Compreendendo estes termos passamos a refletir a cerca destes

corpos lúdicos e corpos brincantes e os seus desdobramentos na dimensão lúdica. Após trago reflexões a cercado processo criativo/reflexivo da prática poética revelando aspectos referentes ao que foi analisado e discutido nos encontros com o grupo.

A ideia desta prática poética foi dar espaço para a expressão dos sentimentos do corpo que dança, brinca e se diverte, através do despertar desse corpo. Assim, o grupo recebe estímulos para expressar suas emoções, ganham confiança para poder se conectar com seu próprio corpo e comunicar-se através do brincar.

O LÚDICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Sabemos que é impossível falarmos de corpo e não falarmos de experiência. Experiência essa que está relacionada não só às experiências corporais, mas também relacionada às experiências vividas com valor formativo.

O conceito de experiência a que venho discutir são os de John Dewey, Jorge Larrosa e Duarte Junior. Estes autores ressaltam a importância do valor formativo nas experiências vividas pelos seres humanos. Para dialogar com estes autores trago Cipriano Luckesi, Gilles Brougère, Santa Marli Pires dos Santos e Johan Huizinga para fundamentar os conceitos de lúdico e os seus desdobramentos.

Segundo Larrosa (2015, p.28), “é experiência aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e que ao passar, nos forma e nos transforma”.

Ao trazer a linguagem corporal através do universo lúdico para a prática artística e poética realizada pelo grupo de colegas, teve como desafio a “herança” corporal, cultural e lúdica trazida por cada indivíduo, e o “novo” com a chegada das brincadeiras nesta dimensão. A interação, além do pensar-sentir-agir a brincadeira, esteve intrinsecamente relacionada à criação. De forma intensa e transformadora, esse processo, acima de tudo coletivo, foi como uma travessia para o inesperado, em que todos foram sujeitos criadores. Larrosa(2015, p.25) destaca que “O sujeito da experiência seria algo como território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos”.

Foi a partir da experiência desse sujeito, que é corpo, memória, sentimento e ação, que busquei evidenciar, por meio das brincadeiras, a incorporação da linguagem da dança no grupo, através das experiências e formação da colega/parceira Luana, e também uma

experiência cultural, estética e artística. Duarte Júnior (1981, p. 136) retorna à raiz grega da palavra estética para resgatar seu significado, “estética - aisthesis, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado, a capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo”.

O corpo, nesta investigação, foi vivenciado no conceito de experiência coletiva, indo do sentir a si próprio e o outro, para o sentir o mundo de forma integrada; parte da movimentação presente no ato de brincar para uma estética corporal coletiva, no que se refere ao exercício do grupo durante o processo de criação. O que resulta, assim, em uma experiência artística e estética, que Dewey (2010, p. 125) define da seguinte forma: “[...] artístico se refere primordialmente ao ato de produção, e estético, ao de percepção [...]”. Embora o vocabulário dessa conceituação separe a dimensão ativa e a receptiva, a experiência com as brincadeiras, o corpo, o movimento e a dança podem revelar profunda conexão entre eles. O ato de brincar foi proposto neste estudo como ação/movimento, relação que levou à sensibilização e expressão coletiva quando transformada em movimentos que deram origem a uma vídeo-dança, abarcando as dimensões ativas e receptivas, a apreciação a toda produção.

Reunindo as ideias de Dewey, Larrosa e Duarte Junior, temos como experiência algo que nos passa e através das relações com o mundo, nos transforma individual e coletivamente. Posto isto, nós somos os sujeitos dessa transformação.

Paulo Freire, educador e pedagogo brasileiro, um dos pensadores da história e representante da pedagogia crítica, defende a educação da autonomia, libertadora e humanizadora. Segundo Freire, assim como para os autores já mencionados, o ser humano é um ser relacional, “É, portanto, através de sua experiência nestas relações que o homem desenvolve sua ação-reflexiva” (FREIRE, 1979, p. 08).

Diante da definição sobre a experiência julga-se necessário abordar sobre as experiências lúdicas conceituadas por Cipriano Luckesi que nos esclarece, de forma simples, o que é lúdico, ludicidade e experiências lúdicas. Veja como ele compreende a ludicidade:

[...] quando estamos definindo ludicidade como um estado de consciência, onde se dá uma experiência em estado de plenitude, não estamos falando, em si, das atividades objetivas que podem ser descritas sociológica e culturalmente como atividade lúdica, como jogos ou coisas semelhantes. Estamos sim, falando do estado interno do sujeito que vivencia a

experiência lúdica. Mesmo quando o sujeito está vivenciando essa experiência com outros, a ludicidade é interna [...] (LUCKESI, 2002, p. 6).

A ludicidade confere uma qualidade ao que é lúdico. O autor, no texto *Ludicidade e formação do educador*, declara:

Ludicidade não é um termo dicionarizado. Vagarosamente, ele está sendo inventado, à medida que vamos tendo a compreensão mais adequada do seu significado, tanto em conotação (significado), quanto em extensão (o conjunto de experiências que podem ser abrangidas por ele). (LUCKESI, 2015a, p. 13).

Então, de acordo com Luckesi (2015, p. 17), “a ludicidade é um estado interno ao sujeito, ainda que as atividades, denominadas como lúdicas, sejam externas, observáveis e possam ser descritas por observadores, tais como os didatas, os historiadores, os sociólogos...”. E a “experiência lúdica (= ludicidade), que é uma experiência interna ao sujeito, só pode ser percebida e expressa pelo sujeito que a vivencia” (LUCKESI, 2015, p. 17).

Com isso, compreendendo os pressupostos apontados pelo autor, entendemos que a ludicidade precisa ser concebida “como experiência interna de inteireza e plenitude por parte do sujeito” (LUCKESI, 2015, p. 13).

No caminho desta busca conceitual, compartilho das contribuições de Johan Huizinga (2000) quando relaciona o lúdico ao jogo. De acordo com o autor, a realização do lúdico acontece no jogo e esse tem constituída a sua natureza na ideia do divertimento. Entendemos que o jogo é um elemento cultural da vida e que está associado à brincadeira e à ação. Para Huizinga (2000, p. 9), esta ação é definida pela ludicidade, e ainda, o jogo se configura como uma ação “livre conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total”. Ele também é “uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro dos limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras” (HUIZINGA, 2000, p. 9).

Santos (2008, p. 57), que também aborda este tema, esclarece que “[...] a palavra lúdico significa brincar. Nesse brincar estão incluídos os jogos, brinquedos e brincadeiras, e é relativo também à conduta daquele que joga, que brinca e que se diverte”.

Brougère (1998), que também discorre sobre o tema e faz contribuições importantes afirma que se o brincar é essencial é porque, dessa forma, o sujeito se mostra criativo e

umas das formas de criar está no brincar, onde é possível perceber as várias possibilidades no ato lúdico.

Para Huizinga (2000) a brincadeira e o jogo são atividades distintas. Para ele a ludicidade é um elemento da cultura humana e, por isso, ele critica outras abordagens que relacionam o jogo a algo extrínseco a ele, pois, para ele, o jogo tem função em si mesmo, tem uma significação. Por isso, ele assegura que existe uma ligação forte entre jogo e cultura, pois o jogo é fundamental para a civilização, sendo através dele que ela, a civilização, surge e se desenvolve. Com isso, ele percebe que o jogo está sempre ligado a um propósito e sua existência definida por algum motivo, que não o próprio jogo.

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana (HUIZINGA, 2000, p. 24).

Sendo assim, o lúdico está diretamente relacionado ao contexto onde ele é vivido. O lúdico fornece uma aproximação de vínculos e sentimentos de pertença aos grupos sociais.

Dessa forma, podemos compreender, através dos diferentes autores, as variadas percepções sobre o conceito de lúdico e de ludicidade.

Ao analisarmos estes conceitos podemos concluir que o lúdico é campo das fruições do homem, tem sentido de evasão do real, permitindo que vivenciemos um outro tempo/espaço, fazendo valer a liberdade e a sua criação. As experiências/vivências lúdicas assumem uma dimensão plena de escape se consubstanciando, principalmente, por meio de jogos e brincadeiras.

Diante dessas análises sobre os conceitos podemos dialogar e relacionar o corpo ao que se entende como corpo-lúdico, referendado pelo entendimento de Huizinga (2000), que é aquele corpo que se diverte, é o corpo que brinca, joga, se entrega a um arrebatamento embebido em prazer e divertimento. É um corpo que revela uma vida simbólica rica em prazer, em diversão, que vive um simulacro numa via paralela ao mundo real, mas sem dele se descolar totalmente.

CORPOS LÚDICOS – CORPOS BRINCANTES

Durante muito tempo o corpo foi visto através de uma visão dicotômica do ser humano, fragmentando-o em corpo (lugar das emoções) e mente (pela qual se expressaria o racional). Duarte Junior (2006) discorre sobre esta dicotomia no livro *O Sentido dos*

Sentidos: a educação (do) sensível onde ele separa este corpo em *Sensível* (saber) e *Inteligível* (conhecer) esclarecendo que ainda não identificamos, de modo puro e simples, o corpo como nosso “eu”. Para ele há um saber detido por nosso corpo, em suas palavras:

Há um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo e irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais. O corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais (DUARTE JUNIOR, 2006, p.126).

Hoje temos a compreensão de que o ser é um todo, e que acreditar em tal separação é dar origem a dissociações que levam a enfermidade, pois o ser humano é aquilo que sente, o que pensa e o que faz. O conhecimento que Duarte Junior separa do corpo, deixando-o apenas à mente, se dá de forma integral no nosso organismo, não só no nível cognitivo. Por isso, quanto mais inteiros estivermos no processo de conhecimento, maior será nossa capacidade de compreensão do mundo, enriquecendo as relações de aprendizagem. Temos que ter implicado em nós que nós pensamos não somente com o cérebro, mas com todo nosso corpo.

Diante disso entendemos que corporeidade é conceber o ser humano integral, de forma a perceber que sentir, pensar e agir coexistem, fazendo parte do mesmo processo vivencial.

Ao pensar nesse corpo fragmentado trago as percepções de Descartes que divide o sujeito cartesiano em dois – corpo e mente – onde este corpo é falível, sensível e imperfeito; e a mente é infalível, perfeita e culta, o qual ele acredita que só funciona porque tem um ser divino que a faz ser assim. Para ele a mente é vista como racional e muito valorizada; e o corpo é sensível e não valorizado (LE BRETON, 2013).

Le Breton (2007, p. 18) nos diz que “o homem é socialmente criador dos movimentos do corpo”. Para ele o corpo é um fator cultural e social. Este corpo é educado e formado pela cultura, então o corpo é sempre uma entidade cultural e a nossa vida é uma interpretação permanente do mundo através do corpo.

Com isso o nosso corpo é a prova da nossa singularidade, então em um mundo de indivíduos o corpo torna-se matéria prima da presença no mundo e da fabricação de uma identidade pelos olhos dos outros, mas também pelo seu, possibilitando a individualização do corpo.

Segundo Marques (2008, p. 151) o “corpo é visto como protagonista nessas atividades lúdicas e cotidianas.” Quando se propõe a um determinado grupo uma atividade

que envolve o lúdico e o brincar este corpo será um “corpo brincante”, aquele corpo que nos constitui e que se relaciona de forma múltipla com a sociedade. Com isso devemos pensar sobre o próprio corpo e não ver o corpo somente como prática recreativa e competitiva.

O corpo faz parte e é elemento primeiro para realização das possibilidades de conhecimento, percepção, interação e até mesmo de transformação dos brinquedos, jogos e brincadeiras que fazem parte de nossas vivências culturais lúdicas (MARQUES, 2008).

Marques (2008, p. 152) afirma a importância desses elementos – jogo, brincadeira, brinquedo – quando nos diz que estes elementos não podem prescindir dos corpos que jogam e brincam, pois estão “intrinsecamente relacionados à como sentimos, percebemos, conhecemos, entendemos e dialogamos com nossos corpos, com os corpos de outros e com o espaço físico e virtual em que vivemos.” Em suas palavras:

A manipulação dos *brinquedos* depende do corpo. (...) A participação das crianças, jovens, adultos e idosos em qualquer proposição de *jogo* passa sempre pelo corpo – pelas mãos, pelos olhos, pela “cabeça”. (...) As *brincadeiras* não existiriam se não existissem corpos que brincam (...).

Com isso não podemos dizer que nossos corpos determinam *a priori* quais brinquedos, jogos e brincadeiras podemos ou não jogar e brincar. Pois, não podemos predefinir que tipo de corpo pode brincar, com o que e onde, porque estaríamos excluindo uma gama de corpos que também têm o direito de experimentar a ludicidade da vida, e experimentar a própria vida.

Entendemos que cada corpo é único, diferente entre si. Cada corpo estabelece e cria relações diferentes e diferenciadas diante dos mesmos brinquedos, brincadeiras e jogos. Isto se dá pelo fato de “sermos” um corpo e não “termos” um corpo e pelo fato de sermos nossos corpos. Com isso, nossos corpos são o que somos. Somos o que os nossos corpos são (MARQUES, 2008). Com isso devemos compreender que o corpo não é meio ou instrumento, mas sim protagonista dos jogos e brincadeiras. E a forma como brincamos e jogamos são importantíssimas de construção de nossos corpos e, portanto, de construção de quem somos e da construção de nossas vidas.

Huizinga (2000) entende o jogo como função da vida; o jogo como base da civilização. Se o corpo é função da vida, o corpo é base da civilização. Que corpo seria esse? O corpo que joga e brinca, pois ele pode ser compreendido como função da vida. Os jogos, brinquedos e brincadeiras constroem nossos corpos desde o nascimento. Com isso nós

brincamos e jogamos porque necessariamente somos e envolvemos nossos corpos nesses processos de desenvolvimento humano.

Em geral, a idade adulta interrompe o ciclo que os jogos, as brincadeiras e os brinquedos estão presentes e de certa forma estaciona o corpo, sedentariza os ensinamentos e aprendizagens lúdicos. A ausência de brinquedos, jogos e brincadeiras constituirá em corpos não brincantes, não envolvidos, e será justamente esse corpo “não-envolvido”, não presente que mais necessitará dos brinquedos, jogos e brincadeiras para restabelecer, ampliar, aprimorar e aprofundar as relações com os atos de brincar e jogar.

Marques (2008, p. 157) nos explica como o corpo pode ser o próprio jogo e a própria brincadeira:

Para que o corpo possa ser o próprio jogo e a própria brincadeiras, precisamos antes de tudo conhecê-lo: conhecer é saber o corpo e saber *no* corpo. Conhecer o corpo no sentido de entender, compreender, estudar, mas, principalmente, no sentido de “saborear”, de experimentar, de explorar, sentir e perceber no corpo suas proposições e possibilidades, seus jogos e brincadeiras. Como? Jogando e brincando... É no próprio jogo e nas possibilidades de brincadeiras corporais que podemos entender, perceber, sentir, explorar e, principalmente, transformar nossos corpos e nossos jogos corporais.

Então, o conhecimento do corpo, mesmo sendo um “saber-saboreado” ainda não é o suficiente para que este corpo seja e proponha seus próprios jogos. Pois para que o corpo seja engajado no jogo, é necessário conhecer (saboreando) a linguagem corporal, e não somente as estruturas organizacionais dele. Com isso entendemos que o conhecimento da linguagem corporal vai além do conhecimento do próprio corpo e do corpo próprio, pois somente o conhecimento da linguagem corporal insere o corpo no jogo do contexto sócio-político-cultural. Por isto é fundamental conhecer o corpo e saber como ele está – ou pode ser – organizado (MARQUES, 2008).

Diante disso, compreendo que esse universo corpóreo, integrado pela ludicidade, busca prazer e alegria em suas realizações, mas também necessita de ordem e desordem, de razão, de emoção, de afeto, de liberdade, autonomia e trocas que, amalgamadas, são valores que preparam para a vida. O corpo encarna tudo o que nos constitui e, educar este corpo é, antes de tudo, reconhecer a singularidade do indivíduo em sua plenitude.

A PRÁTICA POÉTICA - O Brincar como disparador no processo criativo.

A seguir, descrevo os processos que orientaram o trabalho corporal: Processo de Sensibilização e Expressão, Processo Lúdico e Processo Criativo. A opção pelo termo “processo” se deu por caracterizar as etapas dentro de um movimento contínuo, aberto e dinâmico. Todas essas etapas estão interligadas por quatro sentidos atribuídos ao corpo dentro dessa investigação. O corpo-sensível, capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado. O corpo-expressivo, capacidade do ser humano de comunicar corporalmente suas emoções, sentimentos, anseios, dúvidas e conquistas. O corpo-ação, proposta de movimentação ativa, dinâmica e espontânea. O corpo-brinca sentido que parte da movimentação do ato de brincar como campo exploratório para a criação.

O processo de sensibilização e expressão ocorre nos primeiros encontros quando dialogamos com o grupo e pedimos para que todos relatassem momentos lúdicos vividos na infância e nos revelassem algumas brincadeiras que brincavam quando crianças. Neste momento Luana e eu orientamos as colegas iniciando com relatos vividos por nós. Após esta conversa foi proposto um relaxamento do corpo com o intuito de podermos nos soltar mais para assim evoluirmos para o momento de expressar estes movimentos em que somos tomados quando brincamos.

Já o processo lúdico foi motivado através dessas lembranças por nós dirigidas e por exercícios que impulsionaram o grupo a se soltar e se expressar de forma mais lúdica, explorando os movimentos que o brincar pode proporcionar. Estes exercícios foram conduzidos pela colega e parceira de trabalho Luana Arrieche que soube nos conduzir ao relaxamento e alongamento desses corpos que, até então estavam “travados”. Aqui neste processo entendo que o universo lúdico fez a “ponte” com a interação corpo-brincar-movimento, no decorrer da experiência proposta para o processo criativo da vídeo-dança, trazendo novos sentidos aos corpos.

O processo criativo passou a ser dirigido nos últimos encontros quando propomos ao grupo pensar sobre estes movimentos que as brincadeiras nos permitem e, a partir desses movimentos, formar uma coreografia para ser filmada e originar numa vídeo-dança. Este processo ocorreu em dois encontros sendo que no primeiro pensamos sobre estes movimentos e anotamos quais estiveram mais presentes nos relatos de infância para que

no segundo encontro nós passássemos a executar estes movimentos e filmar em sequência dando origem a vídeo-dança.

O objetivo desta atividade poética foi proporcionar ao grupo experiências lúdicas que remetesse àqueles momentos relatados por eles nos primeiros encontros.

Desde a primeira etapa do processo, os colegas são vistos como sujeitos sociais, co-criadores de todo o processo. Logo, esse diálogo caminha junto com o processo de criação, que passa por questionamentos, que geram novas ações. É uma criação em processo que se dá de forma colaborativa. Nas rodas de conversa, os colegas são convidados a compartilhar seus pensamentos com o grupo e propor novas ideias, novas ações, novos movimentos, novas percepções.

A proposta da atividade poética sempre foi de trazer uma atividade envolta na ideia de uma nova experiência, em que o corpo se expressa e se comunica, conduzindo-nos à percepção da vida por meio da arte.

Por meio do brincar encontrou-se um novo núcleo de sentidos para o corpo na prática realizada, “corpo-sensível”, “corpo-expressivo”, “corpo-ação”, “corpo-brinca” e “corpo-lúdico”. Só brincando que foi possível trazer, de forma lúdica, a espontaneidade dos gestos adquiridos nos encontros, torná-la mais sensível e expressiva e, com isso, oportunizar aos colegas convidados novas experiências através da arte e do brincar.

Siqueira (2016, p.92) refere-se sobre este corpo que brinca e enfatiza o quanto o universo lúdico é importante no entendimento deste corpo e o que este universo proporciona.

O corpo-brinca, contribuiu para que brincando, o corpo fosse além da instrumentalização, assim como na fala dos alunos o corpo ficou mais solto, mais alegre, animado, é o brincar-dançando caminhando para o dançar-brincando.

Nhary (2013, p. 26354) também fala desse corpo e dos sentidos que podem produzir nos seres humanos. Ela nos esclarece o papel deste corpo na sociedade.

O espaço lúdico, onde corpo e linguagem tomam forma e vida, é um dos espaços de produção de sentidos das crianças na escola. Neste espaço a criança se defronta com os outros, com o real, faz descobertas, sente alegrias, dores, vive apegos e conflitos que possibilitam uma (re)significação de mundo, uma (re)leitura do contexto sócio - cultural. Tomando consciência de suas possibilidades de ação e seus limites, a criança vai evocando o sonho, a imaginação, o conhecimento. Torna-se um ator social que modifica e é modificado pelo meio, que produz e é produzido pela cultura. Neste movimento dialético entre seu mundo imaginativo e o real, o racional, a criança vai se constituindo como sujeito que, sob

diferentes formas de linguagem, exprime uma visão de mundo povoada por produções imaginárias encarnadas no corpo. Constitui-se uma cultura lúdica infantil com a participação do corpo.

Dessa forma, na relação do sujeito com a dimensão lúdica e o brincar, ele experimenta e deixa fruir sua capacidade de criação, o que possibilita descobertas sobre o seu corpo em movimento. Esta relação do sujeito-brincar-lúdico visa estimular a descoberta de seus movimentos, a percepção de si, do meio, do brinquedo, do brincar e suas ações.

Com isso, acredito que o universo lúdico pode contribuir para ampliar essa capacidade expressiva do corpo, por facilitar e estimular a prática corporal durante o ato de brincar, pois o corpo comporta marcas da nossa vida, marcas das brincadeiras que vivemos. Este corpo será sempre uma representação mediada pela experiência da cultura e as pulsões internas do sujeito, porque este sujeito é corpo.

REFERÊNCIAS

- BROUGERÈ, Gilles. **Jogo e Educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- DEWEY, J. **A arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez; São Paulo: Autores Associados, 1981.
- DUARTE JR, João Francisco. **O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível**. 4. ed. Curitiba, Paraná: Criar Edições Ltda, 2006.
- FREIRE, P. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S. A., 2000.
- LAROSSA, J. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. ed. 6. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- LUCKESI, Carlos Cipriano. **Desenvolvimento dos estados de consciência e ludicidade**. 2015. Disponível em: <<http://www.luckesi.com.br/artigoseducacaoludicidade.htm>>. Acesso em: 09 out. 2018.
- _____. **Ludicidade e formação do educador**. 2015a. Disponível em: <https://luckesi002.blogspot.com/2015_03_02_archive.html>. Acesso em: 07 out. de 2018.
- MARQUES, Isabel. **Corpos lúdicos: corpos que brincam e jogam**. IN: ULBRA (org.). **O lúdico na prática pedagógica**. Editora IBPEX, 2008.
- MARQUES, Isabel. Notas sobre o corpo e o ensino de dança. **Caderno Pedagógico**, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011.
- NHARY, Tania Marta Costa. A poética de corpos brincantes no contexto escolar. **Corpociência**, Cuiabá – MT, v. 20, n. 01, p. 27-37, jan./abr. 2016.
- NHARY, Tania Marta Costa. **O imaginário do corpo lúdico na escola**. IN: EDUCERE: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. 6. 2013, Curitiba, 2013. p. 26350 - 26364.

SIQUEIRA, Liubiana S. M. **Corpo – Brinca**: corpo como experiência estética no processo criativo do Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, em Palmas – TO, 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Programa de Pós – Graduação Prof-Artes, Universidade de Brasília – DF.

PROCESSOS DE FORMAÇÃO DOCENTE

Ronaldo Luís Campello

Centro de Artes Universidade Federal de Pelotas – UFPEL - ronaldo.campello@hotmail.com

Ursula Rosa da Silva

Centro de Artes Universidade Federal de Pelotas – UFPEL - ursularsilva@gmail.com

INTRODUÇÃO

Como muitos músicos que habitavam o território underground nacional no fim dos anos '90, e que não tinham acesso aos recursos tecnológicos e de informação que hoje temos - internet, a escrita de cartas pessoais era comum. Cartas ao custo de ¢ 0,01 que percorriam distâncias enormes, e serviam para a divulgação, troca/venda, shows, entrevistas ou fazer amigos simplesmente... Era o modo como se transitava às margens da grande mídia e se produzia arte. Uma arte brotada em acordes dissonantes, vocais guturais e literatura carrancuda: Edgar Allan Poe, H. P Lovecraft, Charles Baudelaire, Augusto dos Anjos, Álvares de Azevedo, Cruz e Souza, e outros menos soturnos; mas, não menos importantes: Dante Alighieri, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, e, já, arriscava querer dialogar com Zaratustra [Nietzsche]. Aí talvez esteja o cerne do artista que um dia se tornou professor. Pesquisador. Pois, hoje ao andarilhar pelos caminhos de sua docência a questiona a partir de dúvidas [mais] e certezas [menos] de um fazer que se faz cotidiano.

Neste período, fins da década de 90, foi um momento onde o chão se abriu e as fundações construídas sobre bases frágeis desvaleram-se e mudanças foram imperiosas. O que se acreditava sólido ruiu. Novos ares para um pulmão convalescido se tornaram necessários. Um novo 'CEP'⁶ se adotou, e com ele o que acarretam as mudanças. Uma mudança forcejada na afoiteza das vontades. Não havia mais nada. Somente as cartas.

Era no movimento de escritas de cartas que se conheciam pessoas de todos os estados do país e de fora dele. Mantendo diálogos maiores com uns, com outros menos. Conhecendo alguns pessoalmente, outros não. Conhecendo-se um pouco mais ou menos a cada nova carta que ia ou vinha. A cada poema que compunha ou lia...

⁶ O Código de Endereçamento Postal (CEP) foi criado pela empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, em maio de 1971, com a finalidade de racionalizar os métodos de separação da correspondência por meio da simplificação das fases dos processos dentro dos Correios. Disponível em: <<http://www.correios.com.br/precisa-de-ajuda/busca-cep>> acessado em 21/06/19.

Este trabalho se faz no mestrado em Artes Visuais da UFPEL surge de um palimpsesto, é uma pesquisa que busca a partir de meu objeto de pesquisa, cartas pessoais; cartografar encontros, acontecimentos, a partir de práticas de escrita e leitura de um grupo de estudantes de um quinto ano do ensino fundamental de uma escola estadual onde este grupo se corresponde com outros, também estudantes. “A correspondência é também um exercício pessoal, ao escrever lemos o que escrevemos, [...] é uma maneira de se manifestar para si e para o outro”, (ORRÚ e ANDRADE, 2009).

Ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPEL o ato de escrita me põe em movimentos de ida e volta, tanto em sua escrita quanto leitura, e aqui faço cartografia, e penso os processos de subjetivação docente que me colocam em movimento, e dos quais busco a partir do uso da escrita me construir, desconstruir e reconstruir, sempre estando em outros lugares, sempre estando em devir...

A escrita como processo de subjetivação

É dos lapsos cruéis de realidade que busco escapar, e na procela herética da palavra-poesia cavalgar tropéus pueris de palavras-cambaleantes tendo abaixo dos véus de meus olhos poeira e vento que transcendem em uma artesanaria, de fazer-ser, aguçar, sentir e buscar alcançar no febril verbo notas dissonantes que escapam em um vir a ser... Desterritorializando processos micropolíticos impulsionando um corpo que oscila em uma palavra-poesia, um professorado e um estado de arte. Um cuidado de si talvez? Um fazer-ser professor-pesquisador-poeta-andarilho, que anda as margens de uma educação maior, com sinais possíveis de uma prática menor, catando tudo que serve, ou pode servir para descolonizar um pensamento-escravo, submisso a ditos e não ditos, que se escondem nas capilaridades do aprender. O aprender é uma arte “que consiste em um processo a ser incessantemente recomeçado” (DELEUZE, 2005, p. 1184).

Por onde caminhar em meio ao caos que agora desenho com o sangue que inunda as palmas de minhas mãos? Por onde esgueirar-me se no silêncio que ocupo os ruídos de minha escrita escapam, pois, precisaras saber que apaguei todas as trilhas que havia construído com os signos de minha escrita e verbo que me habitam e criam palavra...

Deles o que me habita são poucos sonhos... Até mesmo as pegadas não as tenho mais... O deserto fechou suas portas e dele não colho mais seus aromas, somente o sol me

brinda as faces impondo-me que ande com os ombros curvados procurando alguma trilha, uma fugidia visão, uma febre...

Não busco na homeopatia das ervas a cura, mas em seus vapores deixar este plano, tomar distância e observar, como o pássaro que do alto me reprimi, o platô por onde me perco.

Ouça o vazio cavalgar a ímpia tempestade que verga os carvalhos que tocam os céus... É ali neste vazio, no entre que o ruído de minha escrita escapa, e dele o que faço é temperar a febre que arde em meus pulmões... É desejo de tecer textos, tramar teias, tecidos, trair, decepcionar, pois a decepção é uma troca, ela nunca é só. São como linhas aferentes e eferentes que correm em via de mão dupla. Só há entrega quando esta é recíproca e escrever é uma entrega.

A escrita encontra cada um de nós em uma velocidade distinta... Tira-nos as máscaras da ignorância que constroem muros, prisões que nos aprisiona em um verbo falacioso em nome de outrem, é preciso então retirá-las, pois atrás destas existirão outras, que precisam ser removidas, uma a uma, para escaparmos do habitual; de este modo nos constituirmos distintos buscando nos encontrar em um novo lugar. Escrever abrem-nos fissuras na pele, rasga-nos a carne, cria procelas ou simplesmente nos passa como uma suave brisa, nos provoca quedas, fraturas... Pensar dói. Faz-nos retirar chaves de um claviculário e abrimos ou fechamos portas que queremos abrir ou cerrar... É “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade, ou de indiferenciação, tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (DELEUZE, 1997, p. 11), escrevo para pegar estas chaves, pois escrever é afeto.

Recorrer às ruínas de minhas memórias para pensar sobre escrita é abrir o chão sob meus pés. É buscar compreender antes a leitura. “A leitura é um jogo que se joga em solidão e em silêncio” (LARROSA, 2015, p. 111), ler envolve o tocar, sentir, perceber, demorar, durar; envolve acalmar espíritos inquietos e deles obter dos ruídos que se faz no tropel de seus cascos, melodia, na leitura é onde apanho pedaços que sobram de outras literaturas, histórias, falácias e sopros de vontade, e o que escapa deste silêncio, produzindo deste modo ruídos, e destes ruídos o que fica é escrita, e modifica o que antes era silêncio e agora é palavra.

Agora a palavra toma vida, cria corpo. O que antes não existia e estava em silêncio, agora busca espantar-se. Percorrer as ruínas de minha memória para organizar o caos

instaurado em minhas lembranças e buscar a solidão de minha consciência para compor/agenciar, pois “as palavras comuns começam a nos parecer sem qualquer sabor ou anos soar irremediavelmente falsas e vazias” (LARROSA, 2015 p. 07). Escrever é uma provocação, uma afronta que gera encontros, “minha escrita brota da solidão, do fundo desta solidão encontro pessoas, ideias e pensamentos. Minha solidão está povoada de vozes, de textos, de palavras, de encontros, histórias, acontecimentos e imagens” (PÉREZ, 2003, p. 01). Busco essa solidão para encontrar-me com outros que me habitam, transitam, agenciam-se em mim e por entre mim; que estão no sangue de minhas veias, no suor de minha pele, nas rugas de minhas faces, nas formas sensíveis de sentir como sinto a brisa que me toca. Busco a solidão, pois ela “só é boa quando voluntária”⁷ é nela que tais encontros agenciam [os] outros que se mostram na palavra-verbo-texto-escrita. “Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16), um ‘eu’ singular e tão particular que se oculta sob véus de matizes distintas.

A escrita algo tão primitivo, tão necessário, tão particular, expressar-se um pouco ou muito de si. Escrever como um ato de criação, um ato de perigo muito mais complexo do que se pode pensar. Expressar-se, um deixar-se ver, transparecer vontades. Desejos...

CONCLUSÕES

Assim sendo, problematizar o ato de escrever como processo de subjetivação é cartografar é pôr-me em movimento, pois escrever me afeta, se me afeta faço cartografia, e ao querer saber sobre problematizando minha docência antes de tudo, penso em formação, faço formação. É como os poemas que componho que nunca estão acabados, são rascunhos, de rascunhos de algo que esta por vir, algo que esta para chegar e não chega, são as reticências que uso, sempre a espreita, sempre buscando querer dizer algo que ainda não ganhou verbo, que ainda não rompeu as naves escuras do pensamento e absorveu luz. Minhas reticências são andarilhas assim como sou, um andarilho “formado nas problematizações do mundo, nos desvios, nos lapsos, ali onde algo escapa ou onde não encontramos o que ansiamos encontrar” POZZANA, (2014).

⁷ Trecho da música ‘solidão’ da banda de dark metal m26 que compõe o CD Misanthropia 2015. Independente.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista **Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr 2003, Nº 19. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> acessado em 15/05/15.

_____, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas/** texto de Jorge Larrosa, tradução de Alfredo Veiga-Neto, - 5, Ed.; 2. reimp. – Belo Horizonte; Autentica Editora, 2015.

ORRÚ, Carla Maria dos Santos Ferraz. ANDRADE, Marieta Benedita de Paula. **15º**

SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM LINGUÍSTICA APLICADA. A escrita de si e o caráter revelador da escrita em textos não verbais. 2009. (Seminário). Disponível em:

http://site.unitau.br/scripts/prppg/la/5sepla/site/comunicacoes_orais/artigocarla_maria_marieta_benedita.pdf> acessado em 22/09/15.

PÉREZ, C. L. V. Imagens Caleidoscópicas: as narrativas autobiográficas na formação das professoras alfabetizadoras. In: **2º Seminário Internacional: As redes de conhecimento e a tecnologia: imagens e cidadania**, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em:< [http://www.lab-eduimagem.pro.br/ frames](http://www.lab-eduimagem.pro.br/frames)> acessado em 23/09/15.

POZZANA, L. A formação do cartógrafo é o mundo: Corporificação e afetabilidade. *In Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum / organizado por Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Silvia Tedesco – Porto Alegre: Sulina, 2014. 310 p. (2).*

A ESCRITA QUE DANÇA, A DANÇA QUE ESCREVE: OFICINA DE TRANSCRIÇÃO NA ESCOLA

Taís Chaves Prestes;
UFPEL- taischavesprestes@hotmail.com

Dr^a. Maria Fonseca Falkembach;
Universidade Federal de Pelotas

INTRODUÇÃO

Diante da falta de uma escrita desafiadora e inventiva e da debilidade de um processo de ler e escrever que muitas vezes se limita em trabalhar a reprodução sem o desfrute da gostosura desse fazer, nasceu a proposta-piloto de uma oficina que tem como intuito despertar o potencial criativo latente em crianças e jovens da rede pública de ensino. A prática desenvolvida consistiu em instigar a escrita depois do corpo dos alunos estar embebido pela energia do movimento. A experiência aqui descrita e analisada foi desenvolvida numa turma de 5º ano⁸, pela professora de dança de uma escola de ensino fundamental e médio da cidade de Pelotas, que ministra aulas no componente curricular de Arte, para turmas a partir do 6º ano⁹.

Ao percebermos a potência dessa oficina, desenvolvemos uma análise a partir da noção de *transcrição* de Haroldo de Campos (2006), com o intuito de aprimorar a oficina para o futuro. Para pensar na *transcrição* como conceito operacional nessa proposta didática, também se leva em conta a noção de *tradução intersemiótica* (PLAZA, 2003), isto é, a *transcrição* entre sistemas de signos diferentes e, ainda, o estudo de Maria Falkembach (2005) sobre a *transcrição* na dramaturgia do corpo. Além disso, trazemos como referência os textos de Sandra Corazza (2013), que utiliza a noção de *transcrição* para pensar a tradução criativa e a inclusão da “vida mesma” na sala de aula.

A oficina ocorreu na sala de arte, com espaço amplo, que foi preparada anteriormente pela professora, dispondo os materiais conforme seriam utilizados na sequência de tarefas planejada. O ambiente foi criado de modo a desconfigurar a sala de aula, o espaço reconhecido como espaço de uma escrita tradicional. Assim, os alunos, cujo corpo, postura e movimento encontram-se limitados e engessados pela padronização dos

⁸ A professora regente da turma de 5º ano cedeu um período de 50 minutos para a professora de dança realizar a oficina com seus alunos.

⁹ A professora de dança leciona há cinco anos nessa escola.

comportamentos escolares, foram recebidos em um espaço que demandava outras condutas (FUÃO, 2015).

A oficina foi planejada em três etapas, sendo que cada uma delas era finalizada com um exercício de produção textual coletiva num cartaz. Os cartazes criados compuseram um grande mural que foi exposto nas paredes da escola. A seguir, detalhamos cada uma das etapas.

Primeira etapa: A professora propôs um alongamento com o intuito de conhecer a turma e, entre um movimento e outro, acontecia uma conversa informal com todos do grupo. Em seguida foi sugerida a atividade “corpo-pêndulo” para que os alunos trabalhassem a noção de confiança com o colega, relação com espaço e equilíbrio. A terceira proposta foi “dançar a cor preferida”, momento em que cada aluno escolhia uma cor, molhava o dedo na tinta da cor preferida e fazia uma pintura no rosto para “se transformar na cor”. Assim, com uma das músicas do filme Amelie Poulain, a professora propôs dançar a cor com movimentos livres, como se fosse a própria cor em seu estado vivo (tradução da cor para o movimento). Em seguida, os alunos construíram uma sequência coreográfica fazendo a escrita do nome com o corpo: uma pose para cada letra do nome e movimentos de transição entre cada letra. Depois, em dupla, um ensinou para o outro a sua coreografia. Para finalizar a primeira etapa foi sugerida uma escrita no cartaz com a disponibilidade de pincel e tinta afim dos alunos escreverem as sensações depois de passar por essa experiência.



Figura1. Registro do primeiro cartaz confeccionado pelos alunos
Fonte: acervo da pesquisadora (2019)

Segunda etapa: Depois de trazer uma proposta mais livre, para se aproximar de como as crianças se relacionam com a dança, a professora colocou músicas do universo infantil, conhecidas pelas crianças. Essas músicas “acompanham” coreografias padronizadas, divulgadas por meios de comunicação, também conhecidas pelas crianças. A professora regente sugeriu as músicas Baby Shark e Fazendinha do Mundo Bitá. Esse momento de dançar as duas músicas levou cerca de dez minutos. Depois, a professora fez a leitura dos poemas “A lua foi ao cinema” de Paulo Leminski, “A Porta” de Vinícius de Moraes e “O Poeminha do Contra” de Mário Quintana. Essa leitura aconteceu para oferecer uma proximidade com o texto poético e sensibilizar as crianças através de um texto com ritmo, forma e musicalidade. O momento de escrita no segundo cartaz, aconteceu em dois grupos divididos entre meninos e meninas. Essa divisão foi a maneira que a professora encontrou para que os meninos também pudessem realizar a tarefa, pois quando no mesmo grupo das meninas, havia uma disputa e elas não deixavam eles trabalharem nos cartazes. Para essa etapa foram disponibilizados lápis de cor e canetinhas.

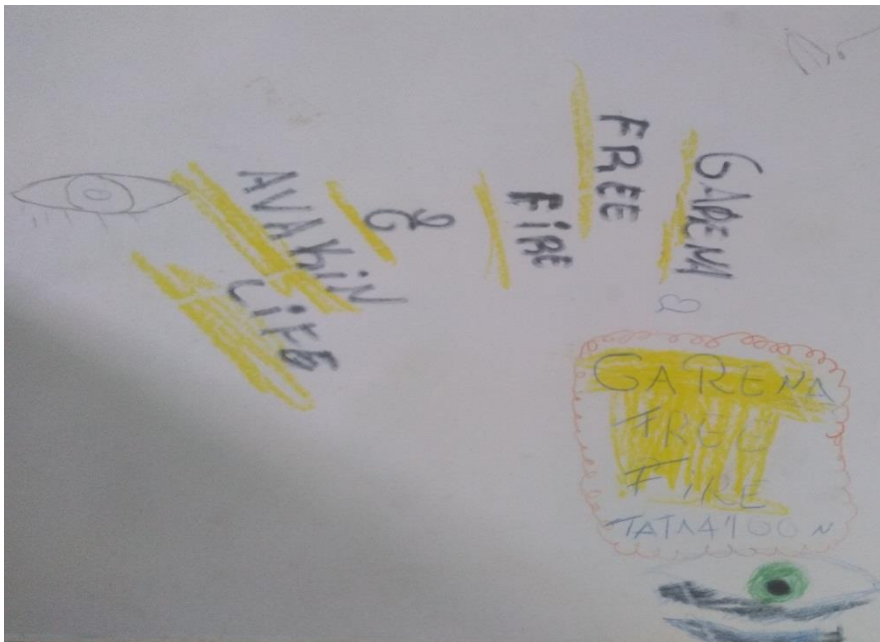


Figura2. Registro do cartaz correspondente ao momento 2. Fonte: acervo da pesquisadora (2019)



Figura3. Registro do cartaz correspondente ao momento 2. Fonte: acervo da pesquisadora (2019)

Terceira etapa: Apresentação da história da artista Frida Kahlo e do músico David Bowie e apresentação de suas imagens a partir da ilustração de seus retratos criados por alunos do 1º ano do ensino médio, em estudo realizado na aula de Arte sobre a Pop Art. Nesse momento os alunos já estavam impacientes, no aguardo do momento do lanche, que seria em seguida. Isso interferiu no resultado, visto que o momento 3 foi realizado de maneira apressada. Em função disso, para finalizar, foi realizada uma pequena meditação guiada, com as crianças deitadas no chão, de olhos fechados. A professora descrevia imagens da Praia do Laranjal (a escola é localizada nesse bairro de Pelotas, que se localiza na margem da Lagoa dos Patos) oralmente para que as crianças imaginassem. Na produção do terceiro cartaz foi solicitado que escreverem a partir da última experiência de referências.

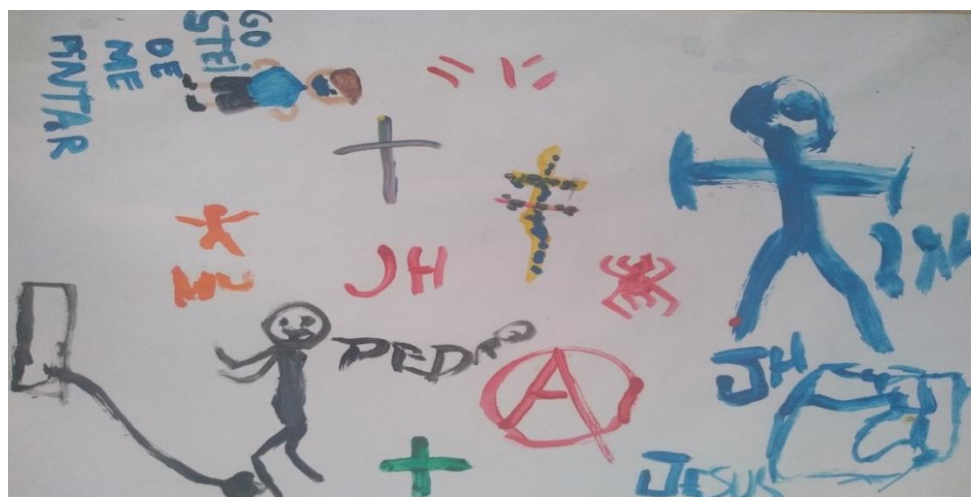


Figura6. correspondente ao momento 3. Fonte: acervo da pesquisadora (2019)



Figura4. correspondente ao momento 3
Fonte: acervo da pesquisadora (2019)



Figura5. correspondente ao momento 3
Fonte: acervo da pesquisadora (2019)

Importante ressaltar que a professora envolveu-se na prática, criando junto com os alunos: também dançou, pintou o rosto, se emocionou lendo as poesias e escreveu. Tanto professora como alunos estavam imersos num processo que se aproxima de um processo de *transcrição*.

Desde a perspectiva da prática da dança e da dramaturgia da dança (PAIS, 2016), consideramos produção textual (texto entendido como tessitura de elementos), toda a criação de leitura, escrita, de desenhos e movimentos produzidos através dos materiais oferecidos, ou seja, todo o registro gráfico e corporificado durante o processo da vivência. Observamos o mural como um objeto estético, singular, feito com os materiais disponibilizados, que trama o processo de leitura das obras artísticas de referência com o contexto em que as obras foram apresentadas.

TRANSCRIÇÃO – TESSITURA DA REDE DE NOÇÕES

A *transcrição*, termo para tradução de poesia, criado pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2006), surge juntamente com a poesia concreta no Brasil na década de 50. A tradução – criação de um símbolo para significar outro símbolo – deve ser entendida, segundo Campos, como uma transcrição, que percorre inversamente o caminho do artista nos procedimentos de configuração da obra poética original, para, então, reconstruí-lo. O autor explica que a

(...) tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) está-se, pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2006, p. 35).

A chamada tradução criativa também evidencia a invenção que existe no processo de leitura de uma obra poética. Assim, a prática da tradução é, ao mesmo tempo, leitura e escrita.

Segundo Ricardo Gessner, *transcrição*

[...] não se trata de um conceito; o termo foi cunhado por Haroldo de Campos para designar um processo de tradução, que se caracteriza por ser criativo. Diz mais respeito, portanto, a uma prática do que a uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual pré-estabelecida, facilmente torna-se escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos” (GESSNER, 2016, p. 144).

Carga semântica, som, forma, espacialidade, são elementos constituintes do texto que será traduzido/transformado. É o jogo de composição desses elementos da obra original, num outro sistema de signos, que produz a *transcrição*. Essa ideia que permite a Julio Plaza (2003), propor a noção de *tradução intersemiótica* para descrever processos de tradução de signos verbais para signos não verbais. A partir disso, propomos a ideia de *transcrição* no processo de construção de dramaturgia do corpo, para pensar o trabalho do ator-dançarino, como “mecanismo que contribui para a quebra de cadeias de movimentos e hábitos corporais, para a auto-superação e construção, desconstrução e (re)construção do corpo ceñico” (FALKEMBACH, 2005, p. 15).

Em congruência com as ideias de Campos, a professora-pesquisadora, Sandra Mara Corazza (2013) dialoga com a noção para pensar as traduções criativas no campo da educação. A autora traz a relevância desta maneira de ler e escrever que atravessa as regras e normas de livros didáticos, acreditando que antes de transformar palavras o professor tem de estar vivo e inteiro: “O professor domina a tradução quando coloca o seu próprio ser dentro dela” (p. 217), diz Corazza. Tornamos possíveis inúmeras derivações vocabulares, bem como diversas ramificações criativas potencializando outras tantas novas palavras ainda latentes, segundo a autora:

Nas relações educacionais, curriculares e pedagógicas, com os mundos da Arte, da Filosofia e da Ciência, essa tradução introduz novos modelos, ideias, gostos, vocabulários, sintaxes, estilos. Sendo mimética e não-mimética, a um só tempo (...) (CORAZZA, 2013, p. 208)

Diante disso, a própria vivência em dança, bem como a escrita da professora não poderiam mais ser dissociadas daquele processo de escrita criativa realizada pelo coletivo. Nesse contexto, os alunos, disponíveis para a vivência corporal, foram instigados, pelo processo de leitura e escrita da professora, a também ler e escrever. Os desenhos, escritas, rabiscos e movimentos foram se tecendo na relação com elementos que emergiam de suas vidas, potencializadas pelo circuito de atividades.

A PRÁTICA VISTA COMO TRANSCRIÇÃO

A oficina desenvolvida na turma de 5º ano buscou gerar rupturas no modelo tradicional de aula que aquele grupo de alunos estavam acostumados, de maneira a valorizar o espaço-tempo da sala de aula como a “vida mesma” (CORAZZA, 2013). O

processo de ensino-aprendizagem foi desenvolvido como matéria para criar. Trata-se de “liberar a vida lá onde ela é prisioneira” (DELEUZE; GUATTARI, 1991).

A vida mesma na sala de aula, é efeito do encontro promovido pela professora entre o grupo (no qual ela afaz parte) e as matérias do mundo. Nesse encontro, o grupo, “ao mesmo tempo em que se apropria dessas formas, desafia as línguas que as produziram, liberando-as dos meios que as articulam. Conserva, no entanto, traços dos elementos originais, transformando-os e agenciando-os de maneiras inusitadas” (CORAZZA, 2013, p. 206).

A vida como força ativa e de afirmação trouxe para sala de aula a escrita embebida de sensações, movimentos e cores, a qual ganhou novos sentidos. Percebemos ali, arte como meio gerador de novas possibilidades de modo de vida e de invenção, arte enquanto linguagem das sensações, relacionando vida que afirma existências. Um olhar sobre o processo de escrita que propõe que ler e escrever também são maneiras potentes de fazer dança. Em congruência com tais ideias, a artista-pesquisadora Tatiana da Rosa afirma que:

Nesta escrita do corpo, passo a ser então um corpo escritor, dono de um vocábulo que se dá de maneira provisória, efêmera e percebo que “essa permanência em comum em trazer o corpo para a escrita tem uma necessidade formativa, de elaboração de um modo de fazer.” (ROSA, 2010, pg. 15)

Este corpo escritor, ressaltado por Rosa, demonstra que as funções que o constituem (escrita, leitura, movimento, pesquisa, dança) estão estreitamente articuladas, pois todas partem e são alimentadas por sensações, nutrindo assim o fazer em dança. Logo, a professora proponente da oficina não conseguiu mais negar ligações de todo e qualquer movimento que ocorria, fossem eles criativos ou não, pois todos eram elementos fundamentais para o processo de sua escrita.

CONCLUSÕES

Entendemos o mural criativo intitulado uma resposta desta oficina (ainda que essa atividade não tivesse fixada uma proposta final) como um processo de libertação da escrita daqueles alunos e vimos no estudo da noção de *transcrição* um modo de potencializar essa prática.

Ali aconteceram experimentos, apropriações, ajustes, transformações numa construção do registro criativo. Ocorreram, enfim, operações características de uma trajetória de tradução, percebemos então o ato de compor com movimentos como uma

possibilidade de escrita. Deparamo-nos juntos com experiências as quais aguçaram os sentidos e permitiram a produção de um material que dialoga não apenas com aquilo que lhes foi solicitado, mas com a vida como um todo: com o barulho que emergia do pátio da escola, com espionagens na porta da sala de aula e solicitações repentinas para ir ao banheiro, ou seja, observamos a interferência do contexto escolar no processo de produção destas escritas.

Essa escrita criativa, ainda que em momento inicial, mostrou a importância da utilização de outros elementos para despertar os sentidos no espaço da sala de aula, sendo distinta daquela que acontece no ensino tradicional, pois leva em consideração subjetividades.

A próxima oficina pretende focar na obra original (os poemas lidos) para trabalhar a ambivalência referencial e criação, ou restrição (de materialidade e forma) e liberdade. Além disso, usá-los como referência é uma maneira de apresentar às crianças as possibilidades de fazer dança a partir da familiarização com os poemas e com o mundo literário como um todo.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em Educação?** Porto Alegre: SUPERNOVA, 2013.
- DELEUZE & GUATTARI. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição, Editora 34!, 1991.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: UDESC, 2005.
- FUÃO, Anna Schumacher Eder. **Performances de tempos e espaços na escola: um estudo com professoras da rede pública**. Dissertação (Mestrado em Educação). Porto Alegre: UFRGS, 2015.
- GESSNER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. In: Cadernos de Tradução. V.36, nº2. Florianópolis: UFSC, 2016.
- PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e Dramaturgia [s]**. Fortaleza: Nexus, 2016.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSA, Tatiana da Rosa. **A Pergunta Sobre os Limites do Corpo como Instauradora da Performance: propostas poéticas- e, portanto, pedagógicas- em Dança**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) –Porto Alegre: UFRGS, 2010.

EXPERIÊNCIAS DO CORPO NA INSTITUIÇÃO DE ENSINO:
UMA PRÁTICA POÉTICA DA EDUCAÇÃOTarla Roveré:*Universidade Federal de Pelotas*

Larissa Patron Chaves;

*Universidade Federal de Pelotas***INTRODUÇÃO**

Este resumo expandido é oriundo da minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, orientado pela Prof^a Dr^a Larissa Patron Chaves, cujo objetivo é investigar os afetos que ocorrem entre a instituição de ensino superior e o corpo, e a potência da arte propositiva como propulsora de experiências que despertem uma consciência crítica para o futuro arte-educador no espaço institucional de formação. Sua metodologia possui um caráter autoetnográfico em que analiso e reflito sobre a minha construção corporal a partir deste espaço.

Farei, aqui, articulações entre os conceitos de alguns autores, para compreendermos a existência e a construção do corpo nas sociabilidades e afetividades que formam o sujeito pela instituição de ensino. A partir daí, farei uma análise geral de algumas imagens referentes à obra “*Descorpo*”, uma foto performance de minha autoria em que exploro as relações e afetos trocados entre o *eu corpo*¹⁰ e o espaço do Centro de Artes da UFPel, espaço responsável por grande parte da minha construção como sujeito e minha formação como arte-educadora. Um espaço de trocas humanas e vivências que, ao mesmo tempo que me proporcionam reflexões e estesias, estas sensibilidades provocam um reolhar sobre o eu corpo e minha construção nos espaços de formação que percorri somados às minhas memórias e experiências.

DISCUSSÃO

O corpo, além de ser formado pelo seu material biológico, também é composto por suas vivências e memórias, assim como as relações que estabelece em sua vida social e os afetos trocados com outros corpos, objetos e espaços. Segundo Spinoza (2009), “A mente

¹⁰ O termo “eu corpo” é de autoria própria. Eu o utilizo para me referir a mim mesma como corpo que sou, na totalidade da minha existência através das experiências, afetos e memórias que me compõem como sujeito. Confrontando a ideia cartesiana de corpo como posse e reafirmando-o como a própria existência em si.

humana não conhece o próprio corpo humano e não sabe que ele existe senão por meio das ideias das afecções pelas quais o corpo é afetado.” (s/p) Portanto o sujeito existe por suas ações, reações e relações que estabelece no mundo, na experiência individual e coletiva da vida em sociedade.

De acordo com Le Breton (2007), a sociabilidade de um corpo é o principal fator da sua construção. Segundo ele, “o corpo existe na totalidade dos elementos que o compõem graças ao efeito conjugado da educação recebida e das identificações que levaram o ator a assimilar os comportamentos de seu círculo social.” (p. 9) Porém, a aprendizagem das modalidades corporais não se limita à infância. Ela continua por toda a vida, pois “Se a ordem social se infiltra pela extensão viva das ações do homem para assumir força de lei, esse processo nunca está completamente acabado (Ibid. p.9).

Portanto, considerando que a escola é o principal agente de sociabilidade para uma criança, percebemos, então, como o espaço da instituição de ensino é potente na formação deste corpo, o qual vive em constante transformação, sendo afetado e até controlado sucessivamente por poderes sociais e políticos, da escola à universidade, ou mesmo, do nascimento à sua morte. Segundo Foucault, “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder” (FOUCAULT, 1987, p.125). Poder exercido em sua maioria através de instituições como, por exemplo, a de ensino, para formação de sujeitos “úteis” perante o Estado capitalista, ensinados a produzir e serem rápidos para que seu sistema “prosperem”.

Brandão (2008), afirma que nossas memórias autobiográficas são compostas de experiências que lembramos e, também, que esquecemos. Pequenas coisas que são reforçadas repetidamente no cotidiano do educando, são incorporadas por ele inconscientemente ao longo do percurso escolar como, por exemplo, a hierarquização, ordenação em fileiras, classificações, a falta de diálogo, o não questionamento e, inclusive, movimentos e posturas do corpo: forma “correta” de sentar, falar, portar, caminhar e etc. Estruturas que estão arraigadas na instituição escolar há muito tempo, retro alimentadas por outras estruturas de poder, como a que vem do Estado, e que também estão presentes no ensino superior.

Assim, ao propor a retomada de memórias, podemos dizer que acontece uma *desterritorialização* do sujeito. Este conceito parte em Deleuze e Guattari como “o ambiente de um grupo (...) que não pode por si mesmo ser objetivamente localizado, mas que é

constituído por padrões de interação por meio dos quais o grupo ou coletivo assegura uma certa estabilidade e localização” (HAESBAERT; BRUCE, 2002, s/p). Então, “exatamente no mesmo sentido o ambiente de uma única pessoa (...) pode ser visto como um ‘território’, no sentido psicológico, a partir do qual a pessoa age ou para o qual se volta”. (Ibid., s/p.)

Primeiro, construímos um território, seja ele físico, intelectual e/ou corporal. Através do afeto, do afetar e do ser afetado, sofremos desterritorializações: ações que mexem com o corpo, desestabilizam-no e/ou provocam-no, para então, efetuar-se uma reterritorialização, ou seja, a construção de um novo território, que apresento aqui como um lugar de sentidos, de saberes construídos a partir da experiência da proposição. Ou seja, um corpo-território.

A arte provoca e evoca este corpo-território, proporcionando um pensamento reflexivo, ou seja, uma atribuição de sentidos à toda carga de experiências que o sujeito possui (DEWEY, 1959). Experiências estas, que podemos tomar, não como algo que acontece e toca, mas sim, que nos acontece, que nos toca (BONDÍA, 2002). Através da arte, conseguimos atingir pequenas e potentes partes do ser em uma constante autodescoberta. Portanto, tomo como inspiração para a minha produção o neoconcretismo - movimento artístico surgido no fim da década de 1950 que “abre espaço para o experimental, permitindo o envolvimento entre artista e espectador, sujeitos comprometidos em realizar a existência da obra em sua totalidade” (SILVA, 2006, p. 32). Outra inspiração é o Teatro do Oprimido, um método Teatral criado por Augusto Boal em meio a ditadura de 1964 para incentivar à voz de expressão a quem era/sentia-se oprimido (BOAL, 1991). Artistas contemporâneos da performance/fotoperformance também influenciaram meu trabalho, como Marina Abramovic, Yuri Firmeza e Willi Dorner.

Em 2018, realizei no Centro de Artes da UFPel, uma ação na qual caminhei pelos espaços da instituição, interagindo com a sua arquitetura, móveis e tudo que compunha o lugar, enquanto o colega Lucas Galho realizava os registros - Figura 1:



Figura 1: ROVERÉ, Tarla. *Descorpo*. Fotoperformance, 2018.
Fotografia: Lucas Galho

A escolha da fotoperformance se deu numa tentativa de registrar através da imagem, tão potente em sua totalidade, o corpo que experiencia o espaço. Através das imagens foi possível perceber-me como esta construção que trago em discussão na minha pesquisa e, juntamente todos os afetos que formam o eu corpo em meu percurso social e educacional. Em relação a linguagem foto ou videoperformance, Melin ressalta a grande característica do “aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística” (MELIN, 2018, p. 49).

Assim, percebo na fotoperformance uma proposta ao artista e ao espectador, a partir do eu corpo, de mergulhar em si mesmo, nas suas marcas e memórias, a compreensão sobre sua formação e construção como sujeito e a consciência sobre corpo a ser aplicada e refletida pelo futuro arte-educador.

O título *Descorpo* parte de uma subjetiva representatividade da exigência opressiva de que um corpo se encaixe e produza o que o sistema lhe solicita e lhe impõe, ao mesmo tempo que provoço uma desconstrução estética e estésica do eu corpo em relação e interação com o espaço. Provocando, então, através da potencialidade da imagem, um certo desconforto ou mesmo liberdade para com aquele que as observa, e estabelecendo uma conexão com as suas próprias marcas e memórias.

CONCLUSÕES

A partir das experiências realizadas até o momento, pude concluir que o corpo é construído pelas experiências, memórias e afetos que o sujeito vivencia na vida individual e, principalmente, em sociedade. Ao realizar a obra *Descorpo*, pude perceber-me como esta construção em que a instituição de ensino teve papel demasiado importante, e refletir sobre minhas ações como arte-educadora nestes espaços, assim como provocar o espectador ao pensamento reflexivo sobre si e como a instituição de ensino o afeta.

REFERÊNCIAS

- SPINOZA, Benedicto de (1632-1677). **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LE BRETON, David, 1953. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Lúcia M. Ponté Vassallo. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRANDÃO, V. **Labirintos da memória: quem sou eu?**. São Paulo: Paulus, 2008.
- HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. Geographia, Niterói, v. 7, 2002.
- DEWEY, J. **Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo (uma reexposição)**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Espanha: Universidad de Barcelona, 2002.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica – arte como experiência participativa**. Niterói, 2006.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.

EIXO TEMÁTICO VI:

ARTIVISMO, SUBJETIVIDADE E SOCIEDADE

Tem como propósito discutir as possíveis articulações entre o pensar/fazer artístico e questões ético-estéticas emergentes na contemporaneidade, abrindo espaço para pesquisas que, na contramão dos discursos hegemônicos, assumem o compromisso de conferir visibilidade e/ou representatividade às múltiplas subjetividades, colocando em debate questões referentes ao ativismo político, às questões de gênero, às plurais corporeidades, bem como aos mecanismos de censura etc.

TÍTULO	AUTORES	PÁGINAS
SUTURAS POÉTICAS: O FEMININO E A LOUCURA ENTRE NARRATIVAS VISUAIS E LITERÁRIAS	Ana Carolina Tavares Sousa Nádia da Cruz Senna Rosângela Fachel	259 - 263
CURADORIA E DESIGN GRÁFICO EM EXPOSIÇÕES FEMINISTAS	Amanda Machado Madruga Lucia Bergamaschi Costa W.	264 - 266
CASAS CULTURAIS FEMINISTAS	Cássia Camila Cavalheiro F. Gabriela Kremer da Motta	267 - 271
GRAFIAS, FAGULHAS E CIDADES OUTRAS	Fernanda Fedrizzi L. de Lima Helene Gomes Sacco	272 - 276
O IMAGINÁRIO DO ESTUPRO NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS	Isabella Rechecham da Silva Rosângela Fachel	277 - 284
DIÁLOGOS COSMOPOLITAS NA AMÉRICA LATINA: CONVERSAS ENTRE BAIANASystem E CALLE 13	Jeean Karlos Souza Gomes Rosângela Fachel	285 - 294
MULHERES LATINO-AMERICANAS EM ATOS PERFORMATIVOS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: CONTRA O APAGAMENTO DOS CORPOS	Pâmela Fogaça Lopes Carmen Anita Hoffmann	295 - 301
O CORPO FEMININO COMO DISPOSITIVO DE ATIVISMO FEMINISTA: CASE COLETIVA REBELDIA	Rafaela Pereira de Azevedo Lúcia Bergamaschi Weymar	302 - 306
REFLEXOS MISCIGENADOS	Thais Oliveira da Rosa Helga Corrêa	307 - 311

SUTURAS POÉTICAS: O FEMININO E A LOUCURA ENTRENARRATIVAS VISUAIS E LITERÁRIAS

Ana Carolina Tavares Sousa

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) – anatavaresfotografia@gmail.com

Nádia da Cruz Senna

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) – alecrins@hotmail.com

Rosângela Fachel de Medeiros

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) – rosangelaFachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A proposta desta comunicação é apresentar um recorte da pesquisa “Narrativas poéticas da dor: a estigmatização de mulheres indóceis e os reflexos da opressão na literatura e na arte contemporânea” ainda em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL).

O estudo em questão tem como fio condutor a histórica relação entre a mulher e a loucura, e, especialmente, a estigmatização de mulheres intelectuais mediante diagnósticos de doenças mentais em fins do século XIX e meados do XX. Partindo dessa temática de interesse, a pesquisa intenta mapear produções poético-visuais as quais dialoguem com obras literárias que evoquem sofrimento psíquico, enquanto possível implicação de um desajuste social, vivenciado por mulheres escritoras.

Pretende-se, portanto, suturar expressões, verbais e não verbais, que lancem luz sobre o apagamento, o silenciamento, o aprisionamento e o esquecimento dessas mulheres ditas indóceis, de modo a oportunizar novas formas de significar e ressignificar essas poéticas e narrativas. Dentre as produções elencadas, estão obras das artistas Leonora Carrington (1917-2011), Nazareth Pacheco (1961-), Maristela Ribeiro (1960-), e Claudia Paim (1961-2019); e das escritoras Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), Virginia Woolf (1882-1941), e Maura Lopes Cançado (1929-1993).

DISCUSSÃO

Para pensarmos sobre a estigmatização de mulheres que, em fins do século XIX e meados do XX, manifestavam interesse por atividades intelectuais, especialmente pela Literatura e pelas Artes Visuais, faz-se necessária uma breve revisão histórica. Uma das questões a serem levadas em conta quando dedicamo-nos a essa reflexão é a implantação

de rígidos padrões de moralidade definidos pelos parâmetros burgueses da época, os quais circunscreviam os comportamentos individuais e sociais.

Dentre as instâncias de poder que atuavam de maneira conjunta para a efetivação do controle dos corpos, das mentes e das relações sociais despontou a medicina alienista, a qual mais tarde foi designada como Psiquiatria. A partir de teorias que sancionavam uma suposta inferioridade da mulher em relação ao homem, forjavam-se instituições e mecanismos de controle os quais, aliados a princípios conservadores, censurava toda e qualquer prática vista como inadequada, especialmente quando se tratava do gênero feminino. Nesse caso, a menor das *infrações morais* poderia ser tomada como motivo para a interdição em sanatórios.

Isso porque já havia a crença de que mulheres teriam maior propensão a desvios e, portanto, os supostos desvios eram apontados como sintoma de uma disfunção psíquica. Nesse sentido, interessar-se por atividades que envolvessem esforços intelectuais poderia ser prejudicial à saúde mental feminina. Mas essa percepção não dizia respeito apenas a uma questionável capacidade cerebral, mas à própria fisiologia da mulher e seus ciclos, dos quais a menstruação (e suas possíveis irregularidades) tinha especial atenção. Assim, aspectos psicológicos teriam implicações diretas sobre aspectos orgânicos e vice-versa.

Diante de tudo isso, podemos melhor compreender a crença, presente ainda no século XX, e mesmo reativada em nosso tempo com a ascensão de ideias reacionárias e moralistas, de que os “esforços intelectuais” levariam as mulheres a imergirem em um processo de *masculinização* e, portanto, à negação das atribuições naturalmente destinadas a elas.

Assumindo essa postura considerada antinatural, mulheres que rejeitassem as estruturas de poder e, assim, rompessem com o sistema patriarcal, estariam sujeitas a diagnósticos de doenças mentais. Diagnósticos estes que insurgiam como uma ferramenta poderosa de silenciar todas aquelas que ansiassem ocupar um lugar social que, a priori, não poderia ser seu: um lugar de poder (e, aqui, “poder” entende-se também, e principalmente, por conhecimento).

As Artes (literária e visual) estão repletas dessas figuras transgressoras que, ao desestabilizarem as estruturas de poder e controle masculino, foram estigmatizadas como *loucas*. A fim de acessar os registros femininos que tocam na estigmatização pelo diagnóstico médico, debruçamo-nos sobre as seguintes obras: *O papel de parede amarelo* (1892), da estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935); *Um teto todo seu* (1929),

da britânica Virginia Woolf (1882-1941); e *Hospício é Deus: Diário I* (1965), da brasileira Maura Lopes Cançado (1929-1993).

A primeira produção literária mencionada consiste em um conto o qual traz à tona o sofrimento psíquico de uma mulher que foi diagnosticada com histeria e a quem foi imposto o completo isolamento social. Nesse sentido, o enredo nos aponta um fato importante: a diagnose e seu correlato tratamento causariam mais riscos à saúde mental do que a própria patologia possivelmente identificada.

A obra em questão traz à tona experiências pessoais de Charlotte Gilman. Declaradamente feminista, seu desajuste social lhe rendeu longos períodos de profunda angústia e descontentamento e um diagnóstico impreciso que a levaria à internação em um sanatório. Sua saída do hospital psiquiátrico foi sucedida por um tratamento que consistia na *cura pelo repouso* e que implicava em seu completo distanciamento de atividades intelectuais.

Assim como a escritora estadunidense, Virginia Woolf também nos deixou registros acerca das dificuldades enfrentadas por mulheres que tivessem interesse pela literatura. Em seu ensaio ficcional, *Um teto todo seu*, Woolf descortina a determinante influência que o sistema patriarcal vigente teria no cultivo de um desinteresse social pela expressão feminina. A obra, assim como o conto de Gilman, é atravessada por experiências autobiográficas da autora, que sofria com crises nervosas e passava por períodos de profunda melancolia.

A escrita também foi a grande companheira de Maura Lopes Cançado, especialmente no período em que ela passou internada no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro, entre o fim do ano de 1959 e o começo de 1960. Em fragmentos de seus registros pessoais, Cançado admite sua completa inadequação aos papéis sociais destinados a uma mulher de família abastada residente em uma cidade pequena da rica Minas Gerais. A escritora, subversiva desde a adolescência, reconhece que sua própria figura simbolizava um desvio das normas e ela parecia ter orgulho disso, o que torna o caso ainda mais grave aos olhares algozes de toda uma sociedade provinciana.

A pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011) foi a prova viva de que o aprisionamento de mulheres que não admitiam ser subjugadas poderia constituir uma estratégia de suprimi-las da história social. *Suas obras, permeadas por figuras*

fantasmagóricas que flutuam por paisagens desconcertantes, compreendem, a nosso ver, verdadeiros manifestos contra a opressão masculina.

Ainda que não toque na questão específica da loucura, a produção da artista brasileira Nazareth Pacheco tem forte impacto em se tratando de questões ético-estéticas. Instrumentos hospitalares, como aqueles utilizados nos inúmeros procedimentos cirúrgicos pelos quais passou, são reinventados e conquistam um lugar em suas exposições; vestidos, saias e sutiãs feitos de lâminas cortantes e agulhas também compartilham do mesmo espaço expositivo e denunciam as obscuridades de um *universo feminino* cruel e limitante.

Maristela Ribeiro e Claudia Paim evocam as memórias esquecidas de mulheres consideradas loucas, residentes abandonadas de hospitais psiquiátricos. Ribeiro fotografou mulheres confinadas e, a partir dos retratos produzidos no ambiente manicomial, produziu instalações; Paim realizou uma série de fotoperformances, nas quais questionava o paradeiro de sua tia Adelaide, uma figura fantasmática de sua família, não em decorrência de sua morte, mas por ter sofrido com o apagamento comum a pessoas que viviam em hospícios em meados do século XX.

CONCLUSÃO

Escritos e imagens, produzidos por mulheres de tempos e lugares diferentes, encontram-se neste trabalho e trazem à cena produções poéticas (textuais e visuais), bem como suas histórias pessoais, que tratam do histórico silenciamento de mulheres consideradas indóceis e, portanto, indomesticáveis ao sistema patriarcal. Com suas obras e suas narrativas de vida, muitas vezes indissociáveis, elas ainda insurgem contra um sistema de organização social que tenta as suprimir a todo custo.

A herança deixada por cada uma das escritoras e artista aqui mencionadas no parece indispensável para a realização de uma genuína arqueologia das estratégias de emudecimento às quais o gênero feminino é remotamente submetido. Por essa perspectiva, as produções literária e artístico-visual, ambas reconhecidas por seu caráter poético e expressivo – ainda que não se resumam a isso –, possibilita-nos acessar outras perspectivas da história social, que permaneceriam obscuras pelo discurso hegemônico, patriarcal e normatizador.

REFERÊNCIAS

- APPIGNANESI, Lisa. **Tristes, loucas e más: a história das mulheres e seus médicos desde 1800**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus: diário I**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- ENGEL, Magali. **Psiquiatria e feminilidade**. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- FONSECA, Tania Mara Galli (org.). **Imagens do fora: um arquivo da loucura**. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- GARCIA, Carla Cristina. **Ovelhas na Névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
- GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CURADORIA E DESIGN GRÁFICO EM EXPOSIÇÕES FEMINISTAS

Amanda Machado Madruga

Universidade Federal de Pelotas – g.amanda@gmail.com

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Universidade Federal de Pelotas - luciaweymar@gmail.com

INTRODUÇÃO

Na dissertação em construção denominada “Curadoria e Design de Identidade: processos de criação em exposições feministas de arte contemporânea” - vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – busco reunir áreas comuns à minha formação articuladas em pesquisa teórica e prática. Neste resumo, objetivo apresentar breve análise da Programação 2019 do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) através da mostra “História das mulheres, histórias feministas”, como auxílio para compreender os processos de curadoria em exposições feministas e as suas relações com o design de identidade.

Ao tomar o pressuposto da ressignificação de padrões e símbolos como ferramenta do design nos modos de representação visuo, como parte do processo de investigação, a reflexão sobre o cenário atual dos alicerces da pesquisa – curadoria, design e feminismos.

Autoras e autores como Lisette Lagnado (2008) e Walter Zanini (2010) vêm ao encontro da pesquisa para construir bases da curadoria na contemporaneidade. Ao pensar os contextos políticos, como o caso dos feminismos, Heloisa Buarque de Hollanda (2019) e Moacir dos Anjos (2017) auxiliam na compreensão da atualidade.

DESENVOLVIMENTO

O reconhecimento da curadoria como teoria e prática profissional é recente. Walter Zanini (2010), por exemplo, sugere que o desenvolvimento da arte contemporânea é um importante fator a impulsionar tal processo. As necessidades das produções atuais mudaram e a atividade que iniciou como responsável por organizar e conservar coleções, hoje, acumula funções como a de criação do conceito expositivo e do material de divulgação, dentre outras (CARAMELA; LÚCIO, 2012).

Ao refletir sobre as tarefas implicadas em um projeto curatorial Lisette Lagnado (2008) destaca a importância da crítica para construir narrativas questionadoras e não

hegemônicas; discurso alinhado ao de Moacir dos Anjos (2017) que identifica potência na relação entre curadoria e política através da crise de representação. Para o autor, estamos inseridos em um contexto onde grupos sociais específicos não encontram a si mesmos nas imagens artísticas. Um dos papéis da curadoria na contemporaneidade seria, então, investigar as causas que necessitam visibilidade e contribuir com a compreensão das mesmas, em sociedade.

O movimento feminista torna-se, assim, uma das temáticas abordadas nas exposições de arte contemporânea em instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) cuja programação de 2019, denominada “Histórias das mulheres, histórias feministas”, conta com mostras individuais dos trabalhos das artistas Lina Bo Bardi, Djanira da Motta e Silva e Tarsila do Amaral realizadas no início do ano (MASP, 2019). Em agosto duas exposições concomitantes: “Histórias das mulheres: artistas até 1900” e “Histórias feministas: artistas depois de 2000” apresentam narrativas que procuram, na primeira mostra, dar visibilidade às artistas mulheres dos séculos 1 ao 19 e, na segunda, destacar as manifestações feministas na arte contemporânea (MASP, 2019).

O material de divulgação contém uma identidade visual clara e direta: tipografia sem serifa e em caixa alta com escala de tons violeta. O uso desta cor é justificado pela própria instituição por ser considerado símbolo de vertentes do movimento feminista. As obras escolhidas para ilustrar a capa dos catálogos também são de representatividade expressiva: “The Studio of Abel de Pujol” de Adrienne Marie Louise, “Staying With the Trouble” de Kaj Osteroth e Lydia Hamann e “Autorretrato” de Sofonisba Anguissola (MASP, 2019).

DISCUSSÕES FINAIS

A curadoria exerce papel fundamental no contexto atual onde há necessidade de dar visibilidade aos discursos emergentes presentes nos trabalhos dos artistas contemporâneos. Com a maior definição das tarefas atribuídas ao projeto curatorial é perceptível que a identidade visual passa a abarcar a narrativa construída no espaço expositivo.

Movimentos sociais tais como os ligados aos feminismos adentram as instituições como modo de estabelecer trocas importantes com o público. Isso inclui a habilidade de comunicar suas pautas através não só das obras expostas, mas também, da identidade visual da exposição. Os textos de parede, catálogos e *folders* aprofundam as questões abordadas e tornam-se mais uma ferramenta de diálogo sobre a temática desenvolvida.

Portanto, a escolha das obras de arte representativas das exposições para comporem o material gráfico, a paleta de cores, os símbolos que serão apropriados e o modo como todos esses pontos irão conectar-se não são fortuitas mas, sim, importantes ferramentas de relacionamento com o público. Tais elementos demonstram como através da curadoria e design, a experiência da/do espectadora/espectador pode instigar mergulhos mais profundos sobre assuntos pertinentes ao contexto social em que nos inserimos.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. Arte, curadoria e crise de representação. *in* ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela (orgs). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 107-127.
- CARAMELLA, Elaine; LÚCIO, Carolina. Aspectos da história da Curadoria. **A trama do valor na arte**. *in* 20º Encontro de Iniciação Científica da Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2012.
- LAGNADO, Lisette. As tarefas do curador. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 1. V. 1. São Paulo: FASM, 2008, p. 8-19.
- MASP. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Exposições em cartaz. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes#em-cartaz> Acesso em: 14/10/2019.
- ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. *in* RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 59-64.

CASAS CULTURAIS FEMINISTAS

Cássia Camila Cavalheiro F.

Universidade Federal de Pelotas – cassiafcavalheiro@gmail.com

Gabriela Kremer da Motta

Universidade Federal de Pelotas – gabitabu@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem como objetivo apresentar meu objeto de pesquisa que intitulo de Casa Culturais Feministas. Identifico as Casas Culturais Feministas como espaços físicos, independentes e autogestionados, fundados e geridos por mulheres, focado na produção cultural feminista. Algumas são somente centros culturais, outras são espaços residenciais, criativos ou de acolhimento. São espaços culturais que reconhecem a desigualdade do acesso a cultura entre homens e mulheres e insere uma reflexão nesse universo. Como espaços culturais independentes feministas, as contribuições extrapolam as necessidades da arte, incluem um grande debate sobre a produção cultural, autonomia, empoderamento, luta pela libertação da mulher, valorização e visibilidade de trabalhos realizados por mulheres e LGBTs assim como a importância de espaços seguros para que essas pessoas possam vivenciar, produzir e se desenvolver enquanto artistas ou agentes culturais.

Atualmente, Casas Culturais Feministas estão abertas e abrindo em diversas cidades da América Latina. A relevância de pesquisar sobre elas está em introduzir estudos sobre esses locais de arte; em compreender as contribuições e seus limites para o desenvolvimento artísticos e visibilidade de artistas mulheres; em trabalhar com um objeto híbrido que desafia a lógica das categorias público x privado que fez e ainda faz parte substancial dos estudos feministas.

Uma das referências principais para o estudo de Casas Culturais Feministas é Maria Galindo, artista boliviana, anarcofeminista e fundadora das Casas Culturais Feministas *Casa Virgen de Los Deseos* e da *Casa Los Deseos de La Virgen*, ambas localizadas na Bolívia. Em 2005 Maria Galindo, através de seu coletivo de mulheres chamado *Mujeres Creando* publicou o livro intitulado *Virgen de Los Deseo*, onde aborda os espaços criados por elas não apenas como a sede de um movimento, ou um centro cultural, ou uma casa de mulheres para mulheres, ou uma casa gerida por mulheres, mas principalmente como

estratégias que nós mulheres temos utilizado durante a história para fugir da reclusão e construir um espaço concreto de liberdade e solidariedade entre mulheres (2005, p. 150).

Para entender a lógica dos espaços culturais independentes utilizo duas referências principais: Cláudia Paim com seu texto *Táticas de Artistas na América Latina*, publicado em 2012; e Kamilla Nunes, com sua pesquisa intitulada *Espaços autônomos de arte contemporânea*, publicada em 2013. Para Paim, os espaços culturais independentes significam modos de fazer cotidianos e resistentes que introduzem o insuspeitado no espaço da cidade, criando lugares, mesmo que efêmeros, onde o planejamento do urbanismo prevê vazios ou outros usos (2012, pg. 16).

A arte e o envolvimento com artistas mulheres são elementos fundamentais para a existência das Casas Culturais Feministas. Para entender essa relação trago como referência Luciana Gruppelli Loponte, professora e pesquisadora de arte, e seu texto *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*, publicado na Revista Estudos Feministas em 2002, onde aborda que a predominância de produções artísticas a partir das mãos e óticas masculinas impuseram à arte imagens objetificadas de mulheres e às artistas mulheres a desvalorização e invisibilidade. Outra referência que utilizo para trabalhar com essa pesquisa é a artista e professora de artes Talita Trizolli e seu texto intitulado *O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações*, publicado em 2008. Segundo Trizolli, foi apenas a partir de 1960, com os estudos de gênero e o movimento feminista, que o campo das artes abriu espaço para novas perspectivas. Nesse período destacaram-se as primeiras passeatas e protestos que reivindicavam a inserção de mais mulheres em galerias e exposições de arte. O feminismo teve e ainda tem papel importante para desconstruir na arte a ideia de que as mulheres são objetos de desejo e musas e enxergá-las como criadoras de arte a partir de sua própria ótica. Isso abriu espaço para a arte de cunho feminista, considerada não um movimento estético, mas um modo de interagir com o mundo e suas representações. (TRIZOLLI, 2008, p.1498). Ana Paula Cavalcanti Simioni, doutora em sociologia e docente do Instituto de Estudos Brasileiros, e seu texto intitulado *A difícil arte de expor mulheres artistas* (2011), também tem relevância para essa pesquisa. Simioni aponta que o debate sobre a inexistência das mulheres artistas na história teve início com artigo, *Why there been no greatest women artists*, escrito por Linda Nochlin em 1973. A falta de mulheres nesses espaços deixa claro a exclusão

feminina das principais instâncias de formação de carreiras artísticas ao longo dos séculos XVIII e XIX e o modo desigual com que as instituições de arte historicamente trataram homens e mulheres. Ao mesmo tempo, fica evidente que essa exclusão parte de uma situação da produção artística que ocorre num contexto social que privilegia os homens em detrimento das mulheres. Faz parte desse contexto social o acesso fácil que os homens têm a espaços, a grande dificuldade das mulheres acessarem os mesmos e o como foram e são confinadas no espaço doméstico.

Michele Perrot, historiadora feminista, destaca em *Minha História das Mulheres* (2007) como o direito doméstico barra a liberdade das mulheres e ao mesmo tempo sublinha que a ausência de locais próprios para a produção cultural e artística das mulheres é um fator que complica o fortalecimento do movimento feminista (2007, p. 154). Virginia Woolf, em sua obra intitulada *Um Teto Todo Seu*, defende, entre outras coisas, a necessidade das mulheres possuírem um espaço só seu para produzirem livremente (1985, p. 138).

A casa, o ambiente doméstico, possui na contemporaneidade um potencial além da domesticidade quando nos deparamos com iniciativas como as Casas Culturais Feministas. Felizmente, devido ao trabalho de muitas mulheres artistas e produtoras culturais, tem surgido espaços para a produção cultural e artísticas de mulheres. Silvia Amélia Nogueira de Souza em sua dissertação apresentada em 2012 ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais intitulada *Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista e o Dicionário do Lar*, resgata importantes espaços criados para a ocupação de artistas mulheres e arte feminista na Europa e EUA. Em 1881 foi fundada em Paris a Union des femmes peintres et sculpteurs. Entre 1971 e 1972 nos EUA existiu a Womanhouse, uma ocupação de mulheres feministas em uma casa para a exposição intitulada do mesmo nome, organizada por Miriam Shapiro e Judy Chicago e concebida pela historiadora Paula Harper, através do Programa de Arte Feminista, no Institute of the Arts (CalArts). Entre 1973 e 1979, também nos EUA, galerias como A.I.R e The Woman's Building foram criadas por algumas mulheres que constituíram grupos para fundar seus próprios espaços de arte. Outro exemplo, que repercutiu na década de 1980 e que faz uma crítica à distinção entre ser artista mulher e ser artista

homem e os espaços que ocupam em galerias e museus, foi o trabalho feito pelas Guerrilla Girls.

Na monografia intitulada Casas Culturais Feministas na América Latina: Lugares de subjetividades emergentes no espaço urbano, apresentada ao curso de Especialização em Artes na Universidade Federal de Pelotas em 2019, realizei o mapeamento de 45 Casas Culturais Feministas espalhadas por países como Argentina, México, Peru, Bolívia, entre outros. No Brasil, até o final de 2018, foram identificadas 20 Casas Culturais Feministas, entre elas: a *Casa das Pretas* no Rio de Janeiro, a *Casa das Mulheres* em São Paulo e *Casa Frida* no DF. Através da pesquisa pude conceituar esse fenômeno relativamente recente na região, identificar características, formas de atuação, tipos de atividades produzidas, dificuldades encontradas, forma de sustentabilidade e outros aspectos.

Apesar de muitas conquistas, a exclusão das mulheres do fazer cultural e artístico repercute até os dias atuais, principalmente no que se refere ao difícil e restrito acesso a espaços para a promoção de artistas mulheres amadoras e de artes feministas. O surgimento de espaços culturais e artísticos pensados para mulheres é um fenômeno relativamente recente na história da sociedade, mas já com grande importância para a produção cultural e o fazer artístico feminista.

REFERÊNCIAS

- ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERNANDES, Cássia Camila Cavalheiro. **Casas culturais feministas na América Latina**: Lugares de subjetividades emergentes no espaço urbano. 2019. Monografia - Especialização em Artes – Ensino e Percursos Poéticos, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas – RS, Brasil, 2019.
- LIMA, Dulcilei da Conceição. **A mulher na produção cultural brasileira**: invisibilidade e fomento. Comunicação apresentada no XI ENECULT, Salvador, 2015.
- LOPONTE, Luciana Gruppeli. **Sexualidades, artes visuais e poder**: pedagogias visuais do feminino. Porto Alegre: Estudos Feministas, 2002.
- MUJERES CREANDO. **La Virgen de Los Deseos**. Buenos Aires : Tinta Limón, 2005.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes artistas mulheres?** São Paulo: Edições Aurora, 2016. Acessado em maio de 2019. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>
- NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- PAIM, Claudia. **Táticas de Artistas na América Latina**. Porto Alegre. Panorama Crítico, 2012.
- PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SCOTT, Joan W. **Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica**. Recife: Corpo e Cidadania, 1990.

_____. História das mulheres. In. BURKE, Peter.(Org.) **A Escrita da História:**

São Paulo: Unesp. 1992

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas.** Campinas:

Cadernos Pagu, no.36, 2011.

SOUZA, Silvia Amelia Nogueira. **Mulheres, arte e domesticidade:** entra a arte feminista e o Dicionário do Lar. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: Escola de Belas Artes, UFMG 2012

TRIZOLI, Talita. **O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações.** 17 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: Panorama da Pesquisa em Artes, 2018.

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

GRAFIAS, FAGULHAS E CIDADES OUTRAS.

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima¹

Universidade Federal de Pelotas – fernanda.fedrizzi@gmail.com

Helene Gomes Sacco

Universidade Federal de Pelotas – sacco.h@gmail.com

Este texto apresenta reflexões que surgiram antes, durante e após a realização da exposição “Exercícios de Ser e Estar: A teoria como prática, a aula como exposição”, realizada como parte da disciplina “Seminário de estética e cultura visual” no PPGAVI/UFPel, no primeiro semestre de 2019. Ao retomar esta experiência, de um exercício de pensar quem *sou* como artista e onde *estou* na pesquisa², apresentarei alguns trabalhos desenvolvidos durante o mestrado em andamento, traçando relações entre minhas inquietações e as poéticas que surgem em meio a processos de exploração e investigação do que chamo de *lugares outros*. Venho buscando construir conversas com os lugares ordinários e, com isso, estimular um pensamento em direção à percepção sensível no cotidiano, tentando alcançar diferentes leituras das cidades, das sensibilidades, das experiências e das memórias. Tento entender como criar cidades mais inclusivas, justas, que propiciem novos modos de pertencimento e representatividade. Penso o urbano com meu corpo, estudando memórias do passado enquanto crio memórias de futuros possíveis e nas artes visuais encontrei um meio de colocar no mundo coisas percebidas pelos meus sentidos que fazem da cidade poesia. Um corpo que deseja lugares diferentes daqueles que encontra. Provocada pelo questionamento de Zorzo (2018), apresento trabalhos que surgem como abordagem crítica às cidades e a forma como elas se apresentam.

Seriam apenas as práticas projetual e construtiva os únicos meios disponíveis e capazes de estabelecer uma crítica em arquitetura? Poderíamos considerar textos, desenhos, fotografias, e outras formas alternativas de mídia, como abordagens também críticas atuantes no campo da arquitetura e do urbanismo? (ZORZO, 2018, *online*)

¹ Mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, na Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPel), e bolsista Capes. Especialista em Design Estratégico (2016) e graduada em Arquitetura e Urbanismo (2013) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Integrante dos grupos de pesquisa Lugares-Livro: dimensões poéticas e materiais e DESLOCC: Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas, e do projeto de ensino Espaço Dobra: ateliê de publicações artísticas, todos ligados ao PPGAV/UFPel.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

No início de 2019 percebi a barbárie nos nomes dos logradouros de Pelotas e Porto Alegre/RS, onde a maior parte das ruas dos bairros centrais homenageia vultos masculinos. Este trabalho teve seu início após a leitura de textos de Sandra Jatahy Pesavento (2001) e Célia Ferraz de Souza (2001) e se chama "Cidade só para homens"³, e evidenciam como a cidade se apresenta abstrata para as mulheres. Em meio a este trabalho surgiu um mapa desejo, "Outra cidade [v.1]" (Figura 1), onde substituo os nomes das ruas do quarteirão onde se localiza minha morada, em Porto Alegre, por homenagens à algumas das mulheres que fazem parte da minha trajetória, mantendo apenas a Rua Pelotas, cidade que me recebeu e propiciou que eu realizasse esta pesquisa.

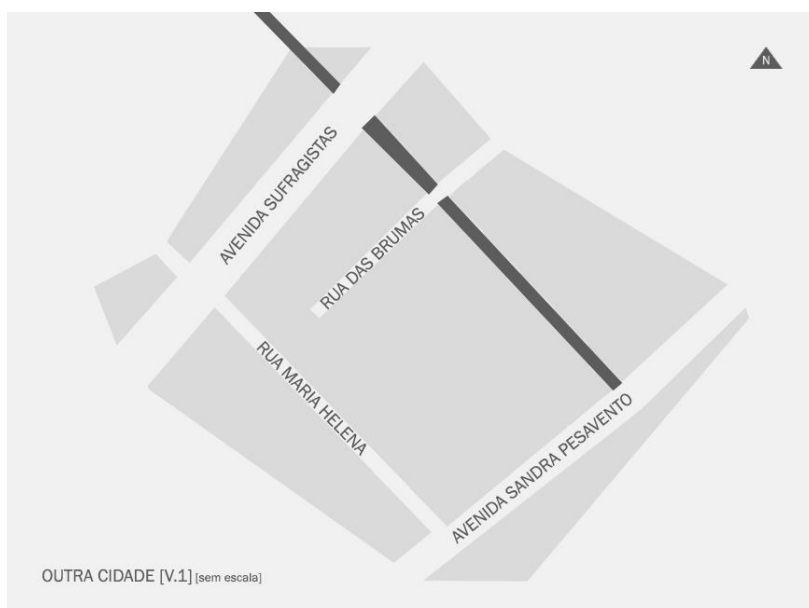


Figura 1. Fernanda Fedrizzi. *Outra cidade [v.1]*, 2019. Fonte: Acervo da artista.

Um pensamento sobre a função da utopia vem, portanto, provocar a imaginação a abrir outros caminhos possíveis ao pensamento para que não fiquemos paralisados na obscuridade do instante. A utopia tem a importante função de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe. (SOUSA, 2007, p. 14.)

A exposição "Exercícios de Ser e Estar: A teoria como prática, a aula como exposição" aconteceu após a realização de "Cidade só para homens" e "Outra cidade [v.1]" e nela apresentei alguns recortes de textos que foram importantes para pensar meus trabalhos e a pesquisa: os caleidoscópios e fotografias de "Quando lugar algum [re]torna-se algum lugar", exposição individual realizada no primeiro semestre de 2019 no Espaço de Arte da UFCSPA, em Porto Alegre; fotografias de cidades, feitas ao longo dos anos; uma imagem do

³ Este trabalho pode ser encontrado no meu site: www.fernandafedrizzi.com.

trabalho “Mulhercidade”, de 2018, que pensa as relações entre o corpo feminino e a cidade; trechos de textos, entre eles alguns dos meus referenciais teóricos; uma imagem que explica os processos de meiose e mitose; gráficos onde tento traço divergências e convergências entre percepção, experiência, lugar e espaço; um organograma que me ajudou a ver por caminhei e para onde, talvez, eu me direcione; imagens coletadas do arquivo digital *archillect*⁴; e o segredo, de Gonçalo M. Tavares (2011).

A fenda é o segredo da forma. [...] É necessário olhar com violência para as coisas. Quem não o fizer verá apenas a aparência das coisas. [...] A violência do olhar é proporcional ao tempo do olhar. [...] Quanto maior o tempo do olhar, mais visível se torna a fenda (e o segredo). (TAVARES, 2011, p. 59)

A fenda também pode ser uma pálpebra que se abre nos permitindo olhar para *dentro* enquanto vemos o que está *fora*. Onde, por um processo de meiose (ou mitose?) vamos nos dividindo, e transformando nossos interesses, assuntos, em tempos outros. Esses se dividem novamente, entre si, e se multiplicam sem parar, por entre essas fissuras. Modificando os corpos e fazendo descobrir e construir novos corpos. Minha pesquisa é conectada ao tempo e às questões do pertencimento e, como resultado de processos poéticos surgem fotografias, cartografias, desenhos e palavras. Constroem e descobrem novos corpos onde se encontram. Por uma das fresta descobri uma fênix. Uma cidade que renasce de suas cinzas. Olhei-a com a violência sugerida por Tavares (2011) e, partindo das reflexões ali surgidas, resgatei uma palavra que eu havia criado em 2015: *topofagia*. Ampliei os significados dessa palavra, descrevendo-a como:

topofagia. [De top(o)- + -fag(o) +ia] **S. f. 1.** Quando um lugar se alimenta de outro, seja este lugar uma cidade ou um corpo: *Os corpos se fundiram por um processo de topofagia.* **2.** Atitude que resulta na união permanente de dois corpos urbanos, de forma visceral e violenta, sucedendo em uma impossibilidade de desassociação futura, pois, agora, irremediavelmente transformados em algo novo e único. **3.** Ato de se alimentar de um lugar ou servir de alimento para ele.⁵

Quando retornei à palavra percebi a importância de levar a pesquisa para a rua de outra forma. Criei algumas inscritas, provocadas pela disciplina "Caminhografia urbana" do PROGRAU/UFPel⁶. Estes trabalhos (Figuras 2 e 3) não possuem título e são intervenções

⁴ Archillect é uma inteligência artificial para descobrir e compartilhar conteúdos visualmente estimulantes. Disponível em: <<https://archillect.com/>>. Data de acesso: 08 nov. 2019.

⁵ Palavra criada por Fernanda Fedrizzi e em constante evolução. O trabalho “Topofagia [v.1]” fez parte da exposição coletiva “Afet[o]jar”, realizada na Galeria A Sala, do Centro de Artes da UFPel, de 01 de outubro a 11 de outubro de 2019 em Pelotas/RS.

⁶ Programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Pelotas.

urbanas feitas por meio de impressos de pequeno formato inseridos na cidade por meio de lacres plásticos.



Figura 2. Fernanda Fedrizzi. Registro das inscrições “-fagia” na rua, 2019. Fonte: Acervo da artista.

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 2004, p. 15.)

Me pergunto se as narrativas visuais e textuais têm potencialidade para transfigurar algumas experiências em outras formas de apropriação das cidades. Eu crio (com) palavras para que elas digam coisas que me fogem.



Figura 3. Fernanda Fedrizzi. Registro das inscrições “a cidade é o lugar dos vivos” na rua, 2019. Fonte: Acervo da artista.

Sabemos que a palavra, na sua função nominalista de identificar os dados do real, é também uma forma de qualificar o mundo, dando sentido e pautando as ações sociais. Esse processo de outorga de significado é, pois, criador de realidade e instaurador da coerência que organiza a percepção do mundo. (PESAVENTO, 2001, p. 99.)

Seria possível fazer surgirem outros lugares, de outras pessoas, com experiências e histórias diferentes das já conhecidas? Talvez seja isso o desejo topofágico. Um corpo que se une a outro em um território de conflito e de contradição.

[...] a cidade é o espaço da arte e da produção: simultânea e contraditoriamente, o lugar da vida e da exclusão, dos sonhos frustrados e da marginalidade. Vida e morte se encontram na cidade da criação. (HISSA, 2006, p. 88.)

Respondendo à Zorzo, quando ela pergunta se é possível que textos, desenhos, fotografias etc, sejam formas alternativas para abordar criticamente as questões da área de arquitetura e urbanismo: Acredito que sim. Uma *cidade outra*, construída em utopia, por meio da percepção sensível, da memória, do tempo e dos corpos, é uma resposta a cidade dada.

REFERÊNCIAS

- 33 Bienal de São Paulo: **afinidades afetivas**: convite à atenção / [Fundação Bienal de São Paulo [et al.]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.
- AMARAL, André P. **Manifesto pela escritura poética**. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. São Paulo: Editora Globo, 2009
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. Ambiente e vida na cidade. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 81-92.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella. **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p. 97-119.
- SOUSA, Edson Luís André de. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. **O Senhor Swedenborg**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- ZORZO, Aline. **Reflexões sobre o livro “O Complexo Arte-Arquitetura” de Hal Foster**. Disponível em: <<https://medium.com/@alinezorzo/resenha-os-direitos-%C3%A0-cidade-in-hosilton-james-a-cidade-modernista-d9628301e3f1>>. Publicado em: 05/09/2018. Acesso em: 23 set. 2019.

O IMAGINÁRIO DO ESTUPRO NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

Isabella Rechecham da Silva⁷

Universidade Federal de Pelotas – isah.sis2@hotmail.com

Rosângela Fachel de Medeiros⁸

Universidade Federal de Pelotas – rosangelafachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A partir da exposição e da análise de diferentes trabalhos artísticos realizados por artistas mulheres, busca-se o desenvolvimento de diversas reflexões e discussões acerca do estupro – e também da “cultura do estupro”, termo que se refere às estruturas sociais que normalizam e incentivam comportamentos e ações que ferem diretamente a liberdade e a segurança das mulheres, de diferentes países, etnias, idades e classes econômicas. Tais imagens apresentadas, utilizadas pelas artistas como um meio de expor e denunciar as manifestações e as consequências dessa cultura, podem ser consideradas também como um “caminho visual” capaz de facilitar o entendimento acerca dessas estruturas socioculturais, que há muitos anos legitimam a violência de gênero e o estupro em diversos espaços e contextos.

A REALIDADE DO ESTUPRO

Segundo dados divulgados pela ONU (Organização das Nações Unidas), 7 em cada 10 mulheres no mundo são, ou virão a ser, vítimas de violência. Além dos dados e estatísticas que apontam números alarmantes referentes aos casos de estupro no Brasil e em outros países, a presença da cultura do estupro pode ser percebida em nossa sociedade a partir de diversas situações cotidianas. A exemplo observamos a normalização dos assédios sexuais e morais vivenciados diariamente pelas mulheres nas ruas (bem como no ambiente de trabalho, na escola, em instituições públicas, etc.), a sexualização da figura feminina em filmes, séries, novelas e propagandas publicitárias, a frequente culpabilização das vítimas em casos de estupro, ou ainda o questionamento em relação à veracidade de suas acusações.

⁷ Graduanda em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas.

⁸ Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Possui doutorado e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES).

Todas essas situações podem ser apontadas como mecanismos da cultura de estupro, que banalizam a violência sexual contra a mulher a ponto de estimulá-la direta e indiretamente e de reduzir sua real gravidade, fazendo com que as consequências para aqueles que a praticam, os agressores, sejam evitáveis, uma vez que estes são frequentemente protegidos pelas subjetividades asseguradas pela cultura do estupro, como a culpabilização das vítimas ou o silenciamento de suas acusações. Assim, faz-se necessário não só o entendimento dessas estruturas que contribuem para fomentar a violência sexual, mas também a ampla discussão das mesmas, de modo que o estupro – e a forma como ele é legitimado em diversos contextos – seja considerado uma grave realidade em nossa sociedade e, portanto, necessária a exposição das diversas questões que o envolvem, como propõem as artistas apresentadas na presente pesquisa.

O IMAGINÁRIO DO ESTUPRO NAS ARTES VISUAIS

A partir destas questões é possível identificar a temática do estupro em diversas exposições e trabalhos artísticos, apresentados como verdadeiras denúncias da cruel realidade vivenciada por diversas mulheres, subjugadas, agredidas, violadas e ridicularizadas em diferentes contextos e espaços. A presente pesquisa visa lucidar estas questões a partir de um viés inteiramente feminino e, portanto, serão apresentados apenas trabalhos artísticos produzidos por mulheres, ainda que existam também diversos trabalhos produzidos por homens acerca da temática .

Além das exposições “*What Were You Wearing?*” [O que você estava vestindo?] (2017) e “*The Un-Heroic Act: Representations of Rape in Contemporary Women’s Art in the U.S.*” [O ato não heróico: representações do estupro na arte contemporânea de mulheres nos EUA] (2018), ambas totalmente focadas na questão do estupro, serão abordadas também as produções de diferentes artistas, dentre elas Ana Mendieta, Sue Williams, Kara Walker e Sue Coe.

A exposição “*What Were You Wearing?*” [O que você estava vestindo?] (FIGURAS 1 E 2), realizada no ano de 2017 nos Estados Unidos, demonstra nitidamente um dos mecanismos da cultura do estupro por meio da apresentação das roupas utilizadas por diferentes vítimas de estupro no momento do abuso, bem como de um breve relato de cada uma delas, buscando desmistificar a ideia popular de que existem roupas “provocativas”

capazes de propiciar a agressão, de modo que a vítima seja frequentemente culpabilizada pelo estupro.

Um dos aspectos mais impactantes da instalação é o confronto direto de um mito generalizado da cultura do estupro. Os participantes se deparam com a personificação desse mito, a pergunta 'O que você estava vestindo?'. Eles podem se ver refletidos nas roupas e nas histórias. Esperamos que essa experiência ajude a mudar atitudes, comportamentos e crenças em torno da violência sexual e da culpa das vítimas. (BROCKMAN, 2017)



FIGURA 1 Exposição “What Were You Wearing?” [O Que Você Estava Vestindo?], fotografia, Estados Unidos, 2018. Fonte: Ohio University, EUA, 2019.



FIGURA 2 Exposição “What Were You Wearing?” [O Que Você Estava Vestindo?], fotografia, Estados Unidos, 2018. Fonte: Ohio University, EUA, 2019.

Outra exposição artística que explora as origens e consequências da cultura do estupro é chamada de “The Un-Heroic Act: Representations of Rape in Contemporary Women’s Art in the U.S” [O ato não heróico: representações do estupro na arte contemporânea de mulheres nos EUA], e foi realizada no ano de 2018, também nos Estados Unidos. A exposição reuniu diversas obras em que o estupro é apresentado a partir

de uma perspectiva feminina, a das artistas, reunindo nomes como Yoko Ono, Suzanne Lacy, Ana Mendieta, Senga Nengudi, Kara Walker, entre outras.

Diferentemente da exposição anterior, foi organizada de maneira a apresentar as diversas questões relacionadas ao estupro de forma mais explícita e direta, expondo obras viscerais, onde são manifestados, assim como na exposição anterior, casos reais de violência sexual, mas a partir de um viés extremamente representativo, mais voltado às cenas explícitas de estupro. Dentre os trabalhos focados na representação das cenas estão a série de fotografias da performance intitulada *Rape Scene* [Cena de Estupro] (1973) (FIGURAS 3 E 4), da artista cubana Ana Mendieta, e o desenho *Untitled* [Sem título] (2016) (FIGURA 5) da artista afro-estadunidense Kara Walker.



FIGURA 3 Ana Mendieta, *Rape Scene* [Cena de Estupro], 1973, conjunto de fotografias expostas em "The Un-Heroic Act: Representations of Rape in Contemporary Women's Art in the U.S", 2018.
Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collections, 2019.



FIGURA 4 Ana Mendieta, *Rape Scene* [Cena de Estupro], performance, fotografia, Iowa, EUA, 1972.
Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collections, 2019.



FIGURA 5 **Kara Walker**, *Untitled* [Sem título], grafite sobre papel, 190,5 cm x 95,25 cm, 2016. Fonte: Sikkema Jenkins & Co, Nova Iorque, EUA, 2019. Disponível em: <https://www.artpapers.org/the-un-heroic-act>

Embora possamos identificar a figura do estuprador em apenas um dos trabalhos, ambos apresentam o corpo da vítima como um corpo violado, agredido. Enquanto em um dos trabalhos há a representação do ato do estupro (FIGURA 4), no outro, percebemos apenas seus vestígios, como o corpo amarrado e ensanguentado da vítima após o crime, o cenário do estupro, etc.

Pensando além das exposições aqui citadas, outro trabalho que nos apresenta o momento exato em que ocorre o estupro é a pintura *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While 20 Watch* [Mulher entra no bar - é estuprada por quatro homens na mesa de bilhar - enquanto 20 assistem] (1984) (FIGURA 6), da artista inglesa Sue Coe, desta vez retratando um estupro coletivo.



FIGURA 8 Sue Williams, *Relax* [Relaxe], escultura, hidrocal, ferro fundido e grafite, 38,1 x 25,4 x 35,6 cm, 1992. Fonte: ©303 Gallery, Nova Iorque, EUA, 2019. Disponível em: encurtador.com.br/aelzH

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora existam inúmeros trabalhos artísticos – de diferentes campos das artes, bem como de diferentes períodos e países – que abordam a temática do estupro, a presente pesquisa visa uma breve apresentação deste imaginário, sendo selecionadas algumas poucas obras em que percebemos a presença de um corpo feminino violado, sob o critério de serem criadas por artistas mulheres – como forma de destacar a presença e o trabalho destas no campo das artes – e de apresentarem o estupro a partir de diferentes suportes e perspectivas.

Deste modo, com a apresentação dos trabalhos, é confirmada a existência da temática no campo das artes visuais a partir de uma perspectiva inteiramente feminina, de modo que, ao longo da história da arte, a questão do estupro seja amplamente apresentada e observada, como uma resposta à realidade e às estruturas socioculturais que compõem nossa sociedade, permeada por diversas problemáticas, desigualdades e violências. Nos trabalhos apresentados percebemos a realidade das vítimas de estupro – ou ao menos sua representação, observamos corpos violados que sangram, choram e sofrem, independente da presença do estuprador/agressor.

Podemos afirmar que embora nem todos os trabalhos apresentem o ato do estupro de maneira explícita, todas elas possuem diversas evidências de uma violação, seja por meio de elementos externos – como é o caso do sangue e do cenário na performance Rape

Scene [Cena de Estupro] (1973) (FIGURAS 3 E 4) – ou pelas marcas deixadas no corpo violado – como os hematomas na escultura *Irresistible* [Irresistível] (1992) (FIGURA 7).

REFERÊNCIAS

- LMÉRAS, Diane; MAGANÃ, Coral Calderón. **Si no se cuenta, no cuenta**: información sobre la violencia contra las mujeres. Santiago de Chile: CEPAL, 2012. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/27859/S2012012_es.pdf?sequence=1. Acesso em: 21 jun. 2019.
- ANA Mendieta: Traces/Stopy. **Praga**: Galerie Rudolfinum, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=72Nk0sPFRrU>. Acesso em: 3 jun. 2019.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. Gênero e violência contra a mulher: o perigoso jogo de poder e dominação. **Psicol. Am. Lat.**, México, n. 14, out. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2008000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2019.
- BIANCHINI, Alice. O que é “violência baseada no gênero”? Art. 5º da Lei Maria da Penha. In: BIANCHINI, Alice. **O que é “violência baseada no gênero”?**: Art. 5º da Lei Maria da Penha. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://professoraalice.jusbrasil.com.br/artigos/312151601/o-que-e-violencia-baseada-no-genero>. Acesso em: 29 ago. 2019.
- BOGLER, Emma. **Emma Sulkowicz's performance art draws support from campus activists**. EUA, 2016. Disponível em: <https://www.columbiaspectator.com/news/2014/09/02/emma-sulkowiczs-performance-art-draws-support-campus-activists/>. Acesso em: 14 ago. 2019.
- BUCHWALD, Emilie; FLETCHER, Pamela; ROTH, Martha. **Transforming a Rape Culture**. 1. ed. EUA: Milkweed Editions, 1995. 476 p. ISBN 978-1571312044.
- CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo da Santa Cruz. **Estupro no Brasil**: uma radiografia segundo os dados da Saúde. In: Nota Técnica nº 11. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/140327_notatecnicadiest11.pdf. Acesso em: 18 set. 2019
- DA SILVA, Isabella Rechecham; BONILHA, Caroline Leal. **Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte**. In: XVI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2018, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Revista Seminário de História da Arte [...]. Rio Grande do Sul: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13533/8311>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- HEUER, Megan. **Ana Mendieta**: Earth Body, Sculpture and Performance, The Brooklyn Rail, 2004. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- SCHUCK, Elena de Oliveira ; GARCIA, Carolina Gallo. **O feminismo de Ana Mendieta no Campo das Artes Visuais**. 13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11, Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1518010277_ARQUIVO_Schuck&Garcia.pdf. Acesso em: 29 abr. 2019.

**DIÁLOGOS COSMOPOLITAS NA AMÉRICA LATINA:
CONVERSAS ENTRE BAIANASYSTEM E CALLE 13**

Jeean Karlos Souza Gomes

Universidade Federal de Pelotas - jeeankarlos@hotmail.com

Rosângela Fachel

Universidade Federal de Pelotas - rosangela fachel@gmail.com

INTRODUÇÃO

A América Latina tem um histórico de lutas e resistências que iniciou ainda no período colonial e foi assolador durante as ditaduras sangrentas que acometeram o continente no Século XX. Talvez essa história de peleia constante esteja no cerne do surgimento de muitos ritmos e poesia da região que, com uma musicalidade única oriunda de diversos imbricamentos culturais, cores e melodias, resistem às várias formas de dominação: culturais, políticas e sociais. Nossa história é marcada pela atuação de vários artistas latino-americanos que produzem uma arte engajada. E, embora localizados em distintas regiões do continente, estabelecem diálogos ao tratarem de temas comuns que atravessam suas realidades. Este trabalho busca então discutir os diálogos de aproximação e distanciamento existentes entre a música *Sulamericano* e o videoclipe *Latinoamérica*, dos grupos latino-americanos: BaianaSystem, do Brasil, e Calle 13, de Porto Rico. Para analisarmos as questões referentes à identidade latino-americanas que atravessam essas produções, utilizamos como aporte teórico a ideia de transculturação proposta por Ángel Rama (2008). Conforme Rama:

Se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pintorescos sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a la largo de los siglos han elaborada radiantes culturas (2008, p. 141).

Acerca do videoclipe, utilizamos a teoria de Thiago Soares presente em seu livro *Estética do Videoclipe* (2013).

Nosso interesse é identificar pontos confluentes musicais, artísticos e temáticos entre as obras, sobretudo, no que diz respeito à construção de discursos híbridos oriundos de processos de transculturação.

DISCUSSÃO

Antes de partir ao diálogo, é interessante contextualizar os dois grupos, começando pela banda brasileira. BaianaSystem é uma banda que nasce em 2009, na Bahia, Salvador. Ela é formada por Russo Passapusso, vocalista, Roberto Barreto, guitarrista de guitarra baiana, SekobBass, baixista e Filipe Cartaxo responsável pela parte visual do grupo. Em suas canções, o grupo mistura o *soundsystem* com vários outros ritmos ritmos, entre eles o rock, o pagode baiano, o samba-reggae, a música urbana, o ijexá, o frevo etc. Aqui aparece um dos exemplos da transculturação, o *soundsystem*: “[...] *soundsystem* é um estilo de exibição musical vindo da Jamaica com grandes paredes de som tocando principalmente reggae mixado por DJ’s” (SILVA et al., 2016, p. 2-3). Vladi como pontua as características desse estilo:

O som que esses sistemas sonoros geram possui suas próprias características, particularmente a ênfase na reprodução das frequências dos sons graves, na sua própria estética e no seu modo único de consumo (GILROY 2001 apud VLADI 2016 p. 3).

A transculturação então é evidenciada com essa influência de estilo musical vindo de outro país da América Latina e sendo incorporado ao ritmos brasileiros.

O símbolo da BS é a guitarra baiana. Esse instrumento, que deu origem ao trio elétrico, ganha vida e é ressignificada nas mãos de Roberto Barreto, portanto, está presente em todas suas músicas, seja em solos principais, arranjos de melodias seja nos interlúdios das canções. Vladi destaca a importância da guitarra baiana ao Carnaval, em suas palavras: “A guitarra baiana é um instrumento fundamental no Carnaval de Salvador, parte da identidade sonora do trio elétrico, pelo menos até início dos anos 1980” (VLADI, 2016, p. 3).

Calle 13, em tradução livre para o português, Rua 13, é um trio musical de Porto Rico, formado por René Pérez, conhecido como Residente, é vocalista, Eduardo Cabra, conhecido como Visitante, é instrumentista e compositor, e Ileana Cabra Joglar, vocalista. O trio mistura os ritmos pop latino, rap alternativo, música urbana e reggaeton. Esse último é a identidade do grupo. O ritmo reggaeton é um estilo musical do meio *underground*, surgido nos anos 80. Foi ferozmente atacado pela crítica por suas letras tratarem de sexo e da objetificação da mulher como afirma Negrón-Muntaner: “su tema central es la sexualidad en sus dimensiones más carnales” (2009, p. 1095). Embora o reggaeton seja o ritmo mais

pulsante do grupo, Calle 13 vai de encontro com as típicas letras desse estilo, sendo considerado pelo *The York Times* como o primeiro grupo intelectual de reggaeton (NEGRÓN-MUNTANER, 2009).

BaianaSystem e Calle 13 dialogam entre si primeiramente porque são dois grupos que fazem de sua origem a matéria-prima para compor suas canções. Dessa forma, apontaremos como essa matéria é lapidada nos dois grupos. A música *Duas Cidades*, de BS, por exemplo, faz referência direta à sua cidade natal, demarcando a desigualdade entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, em seu refrão ela nos diz:

Divi-divi-divi-dividir Salvador
Diz em que cidade que você se encaixa
Cidade Alta
Cidade Baixa
Diz em que cidade que você
Divi-divi-divi-dividir Salvador
Diz em que cidade que você se encaixa
Cidade Alta
Cidade Baixa
Diz em que cidade você (SECO, M; PASSAPUSSO, R. 2015).

É um convite para refletir a capital baiana como uma cidade vertical, o que nos lembra ao filme *O quinto elemento*, de Luc Besson.

O grupo portorriquenho, por sua vez, também faz referência direta ao seu país de origem, os trechos da música *Digo Lo Que Pienso* expõem:

No quiero ser tu artista favorito
Tampoco me interesa representar a Puerto Rico
Pa representar a mi país están los deportistas
Lo mío es soltar la lengua y que resbale por la pista
Tengo del respeto que no se compra con plata (CALLE 13, 2010).

Nessa canção, Calle 13 deixa explícito que, apesar de pertencer a Porto Rico, não quer representar o seu país e muito menos ser comprado pelo dinheiro, uma vez que o grupo, em sua essência, quer passar uma mensagem, em suas palavras: “Lo mío es soltar la lengua”. O que é coerente com o título da música e com a ideologia do grupo, pois para dizer o que pensa precisa permanecer longe das amarras do mercado.

MÚSICA E VIDEOCLÍPE

Sulamericano e *Latinoamérica*, de BaianaSystem e Calle 13 respectivamente, são as músicas analisadas neste trabalho. As duas canções junto com o videoclipe de *Latinoamérica* conversam entre si.

Os dois grupos vão se reconhecer como pertencentes à região latina. Logo nos primeiros versos de *Sulamericano* nos dizem: “Não passa disso, não me engana/ Que eu sou sulamericano de Feira de Santana (BaianaSystem/ Manu Chao, 2019).” Contextualizando, Feira de Santana é uma cidade da Bahia, assim, interpretamos essa passagem como uma tentativa de quebrar o mito de que os brasileiros não pertencem à América Latina, quando na verdade fazem parte desse contexto. O eu lírico dessa canção então se diz brasileiro e também latino americano. O eu lírico de *Latinoamérica* nos diz algo similar, contudo não aponta um lugar de origem, ele se define amplamente como: “Soy América Latina” (CALLE 13, 2010).

A América Latina, como se pode notar, é versada pelas duas músicas. Os versos a seguir de *Sulamericano*, por exemplo, descrevem como a região foi e ainda é afetada pelo poder bélico ditatorial: “Nas veias abertas da América Latina/ Tem fogo cruzado queimando nas esquinas/ Um golpe de estado ao som da carabina, um fuzil” (BaianaSystem/ Manu Chao, 2019). A metáfora fala por si só, a carabina e o fuzil, disparados, são análogos aos golpes sofridos pela América Latina, os disparos de seus tiros seria, então, a anunciação de um golpe militar engendrando política de morte. Todavia os versos de *Latinoamérica* nos dizem: “Este pueblo no se ahoga con marullo/ Y si se derrumba yo lo reconstruyo” (CALLE 13, 2010). Um povo que, apesar de todas as injustiças, dos conflitos com o fogo cruzado, continua com a resiliência que lhe é própria.

Além das letras dialogarem entre si, o videoclipe de *Latinoamérica* contribui com suas imagens para essa conversa. Podemos compreender o videoclipe como um produto cultural e, sendo ele audiovisual, Soares nos diz que: “ver-ouvir é uma condição tão singular quanto ler-e-interpretar” (2013, p. 17). O videoclipe, com suas imagens e sons, aguça algo inerente ao ser humano: ver-ouvir.

Nos dias de hoje, há uma grande profusão de vídeos graças à internet como nos aponta Soares:

Hoje, pode-se dizer que nunca se viu tanto videoclipe. Só que, ao contrário do clipe ser exibido somente na televisão, o computador passou também a ser a tela deste audiovisual. Há cliques que se tornaram grandes hits da internet através do “marketing viral”, ou seja, a disseminação do “assista a este vídeo” em plataformas como o YouTube (2013, p. 23).

O videoclipe aqui analisado está disponível no *site YouTube*, sendo hoje em dia um dos principais *sites* para bandas e cantores divulgarem seus trabalhos a partir da áudio-imagem. De acordo com Soares, podemos entender a áudio-imagem como:

a áudio-imagem imbrica, numa dinâmica de produção de textos audiovisuais, na preocupação com as relações entre som e imagem, numa lógica da criação de um espaço acústico artificial dotado de inúmeras relações de forças que se materializam em ações expressivas e que serão decodificadas numa dinâmica de reconhecimento (2013, p. 32-33).

O videoclipe, então, é entendido como uma relação inerente ao áudio e imagem, criando, portanto, os textos visuais. Esses textos visuais propagam elementos culturais, já que:

O videoclipe fornece material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. Os clipes seriam, portanto, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. Videoclipes, com suas narrativas e imagens disseminadas, fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo (SOARES, 2013, p. 178-179).

Dessa forma, o videoclipe de *Latinoamérica* também propaga um jeito de vivência do pop, mais especificamente do pop latino. Seria então uma tentativa de criação de cultura comum para os latino americanos.

Partindo para a análise do videoclipe, no início, Residente e Visitante aparecem caminhando em direção à uma rádio. Lá, eles são anunciados, por um radialista que expressa através do quíchua (língua indígena), esse é um detalhe interessante, pois o clipe já inicia dando elementos da diversidade linguística da América Latina, pois o conjunto anunciado cantará uma música escrita em espanhol.

A impressão que se dá música é transmitida ao vivo, a primeira nota da melodia é acompanhada por imagens de um coração pulsando abaixo da terra.



Figura 1: coração abaixo da América Latina

Esse pulsar leva vida para uma região castigada através das “veias abertas da América Latina” (BaianaSystem/ Manu Chao, 2019), abertas, pois, foram dilaceradas com o histórico de injustiças, colonização e ditaduras. O verso da música de BS descreve as veias da região, representadas através de imagem no videoclipe. A conversa entre videoclipe e música se inicia.

Logo após, rostos de vários fenótipos de povos latino-americanos são exibidos. Todos eles veem o seu reflexo no espelho e, dessa forma, iniciam o dia de forma bem singela e, assim, cada um deles expressa a diversidade étnica da América Latina.



Figura 2: alguns rostos que aparecem em sequência

Os dois cantores do grupo porto-riquenho somam aos rostos exibidos, incluindo-se, então, como parte do povo.

A medida em que os rostos se mostram, o eu-lírico, interpretado por Residente, entoia um rap com a sua voz grave evai se definindo e ao mesmo tempo definindo o seu povo nos versos da primeira parte da canção: “Soy, soy lo que dejaron/ Soy toda la sobra de lo que se robaron” (CALLE 13, 2010), todo resto do que foi roubado pelos colonizadores, por governos corruptos etc. Nos primeiros versos de *Sulamericano* o seu eu lírico também se define como sul-americano: “Que eu sou sulamericano de Feira de Santana” (BaianaSystem/ Manu Chao, 2019), Feira de Santana é uma cidade localizada na Bahia, logo, o eu lírico reconhece que o Brasil faz parte da América Latina, é, portanto, uma tentativa de reconhecer o país como parte da região.

A câmera, por sua vez, acompanha os donos dos rostos, agora já estão em sua rotina e imagens de vários locais da América Latina vai aparecendo como pano de fundo. “Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina”, esse é o último verso antes do primeiro refrão, um povo desiludido, mas que continua firme e tenta “seguir cantarolando pra poder contra-atacar” (BaianaSystem, 2019). Esse verso de *Sulamericano* expressa a sede por justiça e o contra-ataque é através da arte.

No refrão de *Latinoamérica*, o grave de Residente cede espaço para as notas agudas das cantoras convidadas, são elas: Totó la Momposina, Susana Baca e Maria Rita, da Colômbia, Peru e Brasil, respectivamente.

Enquanto as três convidadas cantam, um painel de grafite vai se formando e nele vários elementos vão aparecendo conforme a imagem abaixo:



Figura 3: grafite em construção, no refrão



Figura 4: grafite finalizado

Na Figura 3, o painel de grafite aparece em construção, é possível ver um artista se debruçando na sua arte. No canto superior direito, os rostos dos latino-americanos estão encarando o dólar enfatizando a mensagem do refrão:

Tú no puedes comprar al viento
Tú no puedes comprar al sol
Tú no puedes comprar la lluvia
Tú no puedes comprar el calor
Tú no puedes comprar las nubes
Tú no puedes comprar los colores
Tú no puedes comprar mi alegría
Tú no puedes comprar mis dolores [...] (CALLE 13, 2010).

A sua mensagem é claramente contra o imperialismo norte-americano, sendo ele representado pelo dólar e pelas moedas contendo o seu símbolo. O dinheiro, então, não pode comprar as verdadeiras riquezas, a alegria e angústia da América Latina, é uma terra que não se vende. Assim, a imagem do videoclipe logo se soma à letra do refrão.

No muro pintado de branco, uma figura angelical vai se formando, e dois rostos um em cima do outro, ganha silhueta. Já na Figura 4, a arte está completa. O desenho seria então uma mãe que acolhe o seu filho perante à chuva. Seu rosto expressa uma tristeza, contudo, o afago ao seu filho é mantido. Essa mãe é a América Latina, uma terra que, apesar das dificuldades, acolhe e abraça todos.

A segunda parte da canção é ufanista, como podemos relatar no versos que seguem: “Tengo los lagos, tengo los ríos/Tengo mis dientes pa' cuando me sonrío [...] Un desierto embriagado con peyote [...]” (CALLE 13, 2010). Entretanto a afirmação da identidade América Latina ainda é latente como foi nos primeiros versos, como os seguintes versos nos dizem: “Soy las muelas de mi boca, mascando coca/ El otoño con sus hojas desmayadas [...] Un cañaveral bajo el sol en Cuba/ Soy el mar Caribe que vigila las casitas” (CALLE 13, 2010).

No último refrão, há a presença do idioma português o qual é entoado por Maria Rita, essa é a segunda marca da diversidade linguística da região latino-américa. A próxima imagem aparece depois desse refrão.



Figura 5: afago

Com o *close* apenas nas mãos, a Figura 5 nos mostra uma tradução do painel de grafite para a vida real. As mãos de um adulto e de uma criança preenchem toda a cena e, assim como no painel, esse abraço acolhe e protege uma criança.

CONCLUSÃO



Figura 6: últimas imagens

A Figura 6 sintetiza as últimas imagens do videoclipe. O coração abaixo da terra novamente aparece, contudo ele entra em cena com o último verso da canção, sendo ele: “No puedes comprar mi vida! (CALLE, 2010)”. Logo em seguida, a câmera sobe e, agora, sem melodia, ela acompanha os passos dos latinos-americanos, “un pueblo sin piernas, pero que camina” e também vai “dibujando el camino” (CALLE 13, 2010) e que segue “cantarolando pra poder contra-atacar” (BaianaSystem, 2019).

Calle 13 e Baiana System a partir de sua arte se fazem presente na América Latina e contribuem para a formação de identidade do seu povo com seus temas voltados à realidade. Esse diálogo entre duas bandas separadas geograficamente é possível, pois o continente latino-americano tem uma história de luta em comum e as suas diversas culturas acabam assimilando de várias formas.

REFERÊNCIAS

- CALLE 13 - LATINOAMÉRICA.** elvecindariocalle13. Diretores: Jorge Carmona y Milovan Radovic. **Youtube.** 27 de set. 2011. 5min41s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>>. Acesso em 04 de nov. de 2019.
- CABRA, E.; ARCAUTE, R.; PÉREZ, R. **Entren los que quieran.** Miami e San Juan: Sony Music Latin, 2010.
- VLADI, Nadja. **Grave, mais grave! Um passeio pelos territórios sonoros e afetivos do projeto BaianaSystem.** São Paulo: Intercom - Sociedade brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016.
- GUITARRA BAIANA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitarra_baiana&oldid=50692950> Acesso em 31 de out. de 2019.

SECO, M; PASSAPUSSO, R. **Duas Cidades**. São Paulo e Salvador: el Rocha, Ilha dos Sapos e Casa das Máquinas, 2015

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

<https://www.letras.mus.br/calle-13/1798676/traducao.html>

<https://www.letras.mus.br/baianasystem/duas-cidades/>

MULHERES LATINO-AMERICANAS EM ATOS PERFORMATIVOS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: CONTRA O APAGAMENTO DOS CORPOS

Pâmela Fogaça Lopes

Mestranda PPGAVI Universidade Federal de Pelotas – pamela_fogaca@hotmail.com

Caixa de Pandora – Estudos em Arte, Gênero e Memória (UFPel/CNPq)

OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte é um Grupo de Pesquisa (UFPel/CNPq)

Carmen Anita Hoffmann

Universidade Federal de Pelotas – carminhalse@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Proponho nesse estudo, um exercício cartográfico que acompanha os impulsos da minha pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas (Ufpel). Com nome provisório Mulheres Latino-Americanas em Atos Performativos nos Espaços Públicos: Contra o Apagamento dos Corpos. O subtítulo, é uma proposição de paradigma, que quer dar a ver os movimentos de resistência das mulheres sobre a vida, no seu mais amplo sentido, como alerta a filósofa María Luisa Femenías (2008), sobre a sensibilização contra as violências simbólicas e físicas, que são reforçadas pelo Estado na América-Latina após vários anos de ditaduras militares, e colonização:

Porque toda violência (física, moral, simbólica, etc.) está delimitada pela cultura, a estrutura social, a base cultural e religiosa de seus membros, é que fica (ou não) boa parte dela submergida na invisibilidade e / ou justificada de alguma maneira. As estratégias de sua visibilização apontam sempre a diversos níveis de ação individual e coletiva, em virtude da urgência das situações, sua intolerabilidade e, certamente, graças a níveis de aumento da sensibilização. (FEMENÍAS, 2008, p.48)

Acredito que as mulheres tencionam as barreiras dessas violências, quando levam Atos Performativos para os espaços públicos. Busco esses atos, mapeando alguns fazeres nas artes da cena (teatro e performance), e *performances cidadãs*, como sugere a pesquisa da teatróloga Ileana Diéguez Caballero (2011, p.126), que traz performances de atores de teatro, mas também de intervenções, ações cidadãs e rituais, para discutir as escrituras performáticas na América Latina, que se configuram também em:

[...]outro território não teatral, não estético: os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político. Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscitam olhares a partir do campo artístico. (CABALLERO, 2011, p.14)

Ao questionar-me sobre quem são estas mulheres e quais são suas estratégias e ações, crio um campo afetivo, agenciando a partir de palavras como: espaço - luta - visualidades - poéticas - seres femininos. Em uma teia antropofágica, proponho novos Ato-Performativos realizados por mim, em uma comunidade *Artetnográfica* (LYRA, 2014), em *f(r)icção* a estes seres femininos, suas lutas e espaços ocupados. Neste escrito, apresento brevemente as relações entre as “Rondas de la Plaza de Mayo”, *performance cidadã* feita pelas mães de desaparecidos políticos na Argentina, a performance “Onde? Ação nº2”, do grupo de teatro porto-alegrense “Ói Nóis Aqui Traveiz” e “Sobre a Ausência: Ação nº7”, processo de uma imersão na pesquisa cênica do grupo, a qual pude fazer parte, durante três semanas, em julho de 2019.

Memória, Justiça e Reparação

Ileana Caballero, me instiga sobre as questões da Memória e da Corporeidade quando, falando sobre o teatro Argentino, coloca alguns acontecimentos no país durante a ditadura. Questiono-me, a partir dos enunciados, sobre quais as possíveis subjetividades construídas nos períodos que cita a autora: 1976 - Instauração do novo Golpe Militar “Processo de Reorganização Nacional”; 1986 - Lei do Ponto Final: suspensão de julgamentos de crimes militares; 1987 - Lei da Obediência Devida. Nestes períodos, o sequestro, a queima de livros, as censuras, as listas de perseguição, tortura, massacres, exílios forçados eram ações do Estado, que instaurava uma cultura de obediência e violência, “nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política” (CABALLERO, 2011, p.104).

A autora, ao indicar as “teatralidades emergentes nos cenários sociais” (2011, p.121), fala sobre as “Madres da Plaza de Mayo”, mulheres que em abril de 1977, um ano depois de ser instaurada a ditadura na Argentina, organizaram rondas em frente a sede do governo, questionando o desaparecimento de seus filhos. Este Ato, se desdobrou em outros grupos, ao longo dos anos e para além do período ditatorial, como “Abuelas de Plaza de Mayo” ou “H.I.J.A.S” e também, outras formas de ocupação e ação no espaço público. Por trazer a público os sofrimentos íntimos, os traumas físicos e psicológicos, sofridos durante os anos de opressão é considerado um movimento importante para a memória testemunhal do país.



Figura 01: Abuelas de Plaza de Mayo. Fonte: memoriasdaditadura.org.br Disponível em: https://4.bp.blogspot.com/-YuaGjQn_GU/Ts5a7RCEOal/AAAAAAAAVZk/zJe3BZRExEU/s640/241011_avos.jpg. Acesso em: 06/11/2019.

Taticamente, a união destas várias mulheres possibilitou que sua voz fosse ouvida e a possibilidade de atuação política no espaço público, pela proteção que representou o estar em coletivo; ao passo que também as colocou na mira da repressão. A teatróloga conta que os lenços, as fotos penduradas sobre o peito, os cartazes dos desaparecidos, e a própria figura das Madres, viraram símbolo de sua causa. Também que, a ritualística adotada nos gestos, a presença repetitiva, por vezes silenciosa e o ritmo lento, contribuíram para dar “um valor estético ao gesto político” (CABALLERO, 2011, p.124).

Ao que Caballero chama de *ritos com corpos ausentes*, na teia de ações que “configuraram diversas políticas do corpo para a rearticulação simbólica da memória” (2011, p.101,102), trabalhando sobre os desaparecidos políticos, neste caso na ditadura militar brasileira (1964 - 1985) e escolhendo a atuação na rua como espaço de ativismo, tive a oportunidade de participar, da performance “Sobre a Ausência: Ação nº7”, no “Laboratório Aberto com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz”.

Outras performances como essa, sobre o mesmo tema, nascem de oficinas do grupo, em diferentes lugares, e vão se somando a uma série. A condução para essas outras criações, parte da performance “Onde? Ação nº2”. Protagonizada pelas atuadoras da

Tribo⁹, as figuras realizam, nesta performance, uma série de ações no espaço, perguntando pelos nomes de desaparecidos políticos em frente ao símbolo das cadeiras vazias, e espalhando pequenos papéis com os nomes dos desaparecidos e o ano de desaparecimento; São assistidas por um grupo de homens, atores da Tribo, que realizam algumas intervenções apresentando as torturas, como um corpo de uma dessas mulheres, que é arrastado com um saco na cabeça pela via, no meio dos passantes.

“Onde? Ação n°2” nasce, por sua vez, do material cênico criado para uma outra pesquisa do grupo, “Viúvas”, sobre o imaginário latino-americano e sua história, que foi realizada na Ilha das Pedras Brancas, dialogando com o que a Tribo chama de “espaços de memória” da ditadura militar em Porto Alegre. De acordo com o site do grupo:

A performance “Onde? Ação n°2” de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar. A ação performática se soma ao movimento de milhares de brasileiros que exigem que o Governo Federal proceda a investigação sobre o paradeiro das vítimas desaparecidas durante o regime militar, identifique e entregue os restos mortais aos seus familiares e aplique efetivamente as punições aos responsáveis. (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIS. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2014/04/performance-onde-acao-n2.html>. Acesso em: 11/11/2019)



Figura 02: Onde? Ação n°2. Fonte: Foto de Pedro Isaias Lucas para artigo em Teatro Jornal Disponível em:<https://teatrojornal.com.br/2016/08/o-percurso-feminista-do-oi-nois-aqui-traveiz/>. Acesso em: 08/11/2019

⁹ Participam da performance: Tânia Farias, Marta Haas, Paula Carvalho, Sandra Steil, Mayura de Matos, Leticia Virtuoso, Paola Mallmann, Luana Rocha, Ketter Velho, Paulo Flores, Eugênio Barbosa, Pascal Berten, Roberto Corbo, Alex Pantera, Geison Burgedurf, Clélio Cardoso, Alessandro Muller e Jorge Gil.

Sobre as mesmas exigências, a performance “Sobre Ausência: Ação nº7” foi realizada no laboratório. Por contar com trinta participantes, onde cada atriz e ator puderam trazer suas questões para o subtexto da performance, existiu uma polissemia de significados possíveis para as ações empreendidas. Porém, destaco a figura de Antígona que foi posta em cena por Raquel Kubeo, que é atriz e ativista indígena. Tomamos ecos nesta tragédia¹⁰, por se tratar de uma figura de resistência, uma mulher que desafiou as leis estabelecidas por um governo, para realizar os atos fúnebres e enterrar seu irmão Polinices.



Figura 03: “Sobre Ausência: Ação nº7”. Fonte: D’ Orleans Fernando Fotografia

Em uma de suas ações, Raquel traz para a cena a terra com que as atrizes e atores enterram fotos de desaparecidos políticos, no levantamento de possíveis questões sobre a luta dos povos indígenas por demarcar as suas terras, por sua existência, por suas vidas e a relação desses povos durante a ditadura.

De acordo com o documento da Comissão Nacional da Verdade, texto 5 “Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas”, durante a ditadura militar houveram cadeias ilegais exclusivas para detenção de indígenas, sendo em 1960 criada uma prisão oficial em

¹⁰ Antígona é uma tragédia grega, escrita por Sófocles em 442 aC. A história já ganhou várias reescrituras e obras a partir da figura mítica da personagem, como a peça de mesmo nome pelo dramaturgo Jean Anouilh e “A Tumba de Antígona” da filósofa Maria Zambrano.

território Krenak¹¹. Em uma denúncia que está relatada nos documentos do Tribunal Russell¹² (1974), colocam que essas prisões ganharam caráter de campos de concentração, por sua violência, tortura, ilegalidades e casos de desaparecimento. Também são poucos os nomes de indígenas levantados pelas listas de desaparecidos políticos.

CONSIDERAÇÕES

Para a realização de “Sobre a Ausência: Ação nº7” e como prática do “Ói Nóis” em suas criações, existe, além do trabalho sobre as ações poéticas, um tempo dedicado à pesquisa e debates sobre os temas levantados, contribuindo para o pensamento ativista e cidadão des participantes.

A Marcha das *Madres* foi ação citada no processo de criação de nossa performance, trazida como referencial pelas atuadoras do grupo “Ói Nóis Aqui Traveiz”, Marta Haas e Tânia Farias, como possibilidade de recolhimento de forças para a ação, provocando o tempo presente em relação a nossa história e no acender da memória, tão necessária em nosso país, que só recentemente, no ano de 2012 com a criação da “Comissão da Verdade”, começou a caminhar em direção aos direitos da Justiça de Transição. Processo que agora vemos ameaçados, por ideias que pedem intervenção militar, pela exaltação de torturadores, pelo esquecimento ou não reconhecimento de um passado violento e pulsante, deixado pela ditadura.

Acredito que essas performances colocam em jogo, entre performers e espectadores, as reverberações físicas do corpo de quem foi preso, perseguido e do corpo de quem insistentemente, procura pelos seus, além da própria ausência do desaparecido, operando através de ações, símbolos e da ocupação do espaço público, ressignificando as presenças e acessando os silenciamentos históricos, através de um diálogo com os participantes da ação, pelo modo do sensível.

REFERÊNCIAS

Brasil. **Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014. vol. II. Online. Acessado em 11/07/2019. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/textos-do-colegiado/586-epub.html>;

¹¹ O reformatório ficava localizado no município de Resplendor, Minas Gerais.

¹² O Tribunal Russell foi criado pelo filósofo Bertrand Russell para julgar os crimes da Guerra do Vietnã, e aconteceu em Estocolmo, em 1967. Outras três edições foram feitas, para tratar dos crimes das ditaduras na América Latina, sendo a primeira em 1974. Estes eventos não tiveram valor jurídico, mas se constituíram como tribunais de opinião.

- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. 1961. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. -Uberlândia: EDUFU, 2011. Coleção Teoria Teatral Latino Americana; v. I;
- FEMENÍAS, M. L. **Violencia Contra las Mujeres: Urdimbres que Marcan la Trama**. In: APONTE, S. E.; FEMENÍAS, M. L. (Cord.) *Articulaciones Sobre la Violencia contra las Mujeres*. Universidade Nacional de La Plata, 2008. 1a ed, p.13 – 53;
- LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira de. *Artenografia e mitologia em arte: práticas de fomento ao Ator de f(r)icção*. In: **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de pós-graduação em Teatro (UDESC), Florianópolis, 2014. v.1, n.22, p.167 – 180, julho;
- TEATRO JORNAL. **O Percorso Feminista do Ói Nós Aqui Traveiz**. Michele Rolim, Teatro Jornal, 20/08/2016. Acessado em:08/11/2019. Online. Disponível em:
<https://teatrojornal.com.br/2016/08/o-percurso-feminista-do-oi-nois-aqui-traveiz/>;
- TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Performance Onde Ação Nº2**. Ói Nós Aqui Traveiz.Porto Alegre. Acessado em:11/11/2019. Online. Disponível em:
<https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2014/04/performance-onde-acao-n2.html>.

**O CORPO FEMININO COMO ESTRATÉGIA DE ATIVISMO FEMINISTA:
CASE COLETIVA REBELDIA**

Rafaela Pereira de Azevedo

PPGAV / UFPEL – rafaelapazevedo@gmail.com

Lúcia BerhamaschiWeymar

PPGAV / UFPEL – luciaweymar@gmail.com

RESUMO: O presente artigo, parte de uma pesquisa maior, aborda uma reflexão sobre o sentido da articulação entre ações de ativismo de coletivos feministas e o emprego do corpo feminino como suporte estético-político de questionamento. Na análise que segue, o recorte escolhido explora a performance realizada em Maio de 2019 pela Coletiva Rebeldia, coletivo feminista da cidade de Pelotas, cujo intuito foi postular providências diante da ocorrência de supostas fraudes nos resultados de exames de pré-câncer realizados em postos de saúde da cidade. O objetivo da pesquisa busca o reconhecimento do corpo performático da mulher como plataforma de expressão e sua marca do feminismo da quarta onda. No caso a ser levantado, além de uma descrição formal da constituição do coletivo e do ato em específico, será feita a contemplação da capacidade crítica e a intenção provocativa do corpo feminino politizado.

PALAVRAS-CHAVES: FEMINISMO, ATIVISMO, CORPO

INTRODUÇÃO

O dia 4 de Maio em Pelotas foi marcado pela reivindicação de providências sobre as possíveis fraudes em exames de câncer, onde apenas 1% dos exames preventivos de colo de útero feitos na rede pública de Pelotas teriam sido analisados, os demais recebiam resultados "normais". As ruas foram tomadas por mulheres convocadas pela Coletiva Rebeldia para reinserir seus corpos nas manifestações e assim potencializar a força de suas demandas. A utilização do corpo performático como plataforma de expressão é uma marca do feminismo atual. Como nos afirma Bogado (2018), a linguagem discursiva e simbólica que perpassa o artifício do corpo faz referência à uma quebra de narrativa social patriarcal, dicotômica e de opressão. O corpo em si, neste caso, é o elemento central da reivindicação por liberdade, autonomia e segurança.

O corpo tem um importante e duplo papel: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação... Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público” (SORJ; GOMES apud BOGADO, 2018, p. 32)

Enquanto ação direta¹³, a exposição dos corpos das mulheres se eleva a uma dimensão ainda maior, retirando o corpo do âmbito particular e de auto-gerenciamento e o lançando a esfera pública, para o cunho político, onde ele ainda é considerado passível de invasão, dominação, rejeição e questionamento, criticando assim as relações de poder e privilégio. Butler (2018) traz à luz um importante aspecto que vai ao encontro deste conceito, isto é, de que o modelo de resistência ideal é “plural e corporificado”. Segundo a autora, a representação performativa das minorias de gênero, raça, classe vai, além da luta por superar a condição precária e de vulnerabilidade em que se encontram. Seria a busca pelo direito do corpo estar presente e de ser visto como uma vida que merece ter uma vida boa. Afinal, os princípios da democracia exigem que seja possível viver, que seja possível estar presente em um espaço público, que seja possível se conectar ao outro apesar da precariedade.

No caso levantado, além de uma descrição formal da constituição do coletivo e do ato em específico, propomos a contemplação da capacidade crítica e a intenção provocativa do corpo feminino politizado. O intuito é compreender a posição da mulher na performance política do movimento feminista contemporâneo e como isto pode envolver sua própria condição vital.

METODOLOGIA

Associado a pesquisa documental e bibliográfica (STUMPF, 2005) encontramos no recurso metodológico da entrevista a ferramenta para auxiliar na busca de informações, percepções e experiências. A flexibilidade de tempo e espaço que a entrevista oportuniza é de extrema relevância para a atual pesquisa. A entrevista enquanto técnica qualitativa, sem pretensão pela quantificação ou representação estatística, permite que o entrevistador adapte as perguntas e recolha respostas que valorizam o conhecimento e a interpretação da fonte. Utilizando como base os preceitos de Duarte (2005), o modelo de entrevista escolhido é o semi-aberto, com um roteiro de questões-guias que oferecem campo para abertura interrogativa.

¹³ Por ação direta entende-se uma ação popular, sem mediadores, na busca por transformação social.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Coletiva Rebeldia trata de um coletivo de aproximadamente quinze mulheres, fundado no final de 2018, em Pelotas. A organização debruça sua crítica e justifica seu nascimento sob dois aspectos principais: o descontentamento com ações dos coletivos feministas pelotenses e a ruptura com toda e qualquer amarra institucional. A Coletiva Rebeldia define seu nascimento como um "passo além". Um passo além dos conhecidos e reconhecidos protestos, em direção a novas formas de reação e resistência que não possuam amarras institucionais. A "rebeldia" vem de um feminismo classista libertário diverso interseccional autonomista e periférico, que não compactua com o machismo, com a LGBTfobia, gordofobia, fascismo e racismo. "Rebeldia" versa sobre como assegurar que o feminismo esteja sempre acima de outras discussões, seja sempre o ponto principal e seja para todas.

Para a ação do dia 4 de Maio, convocaram através de contato pessoal e das redes sociais, mulheres voluntárias que quisessem participar da ação junto com as integrantes da Coletiva Rebeldia. Todas receberam panos lilás para colocarem em suas cabeças, remetendo ao uniforme utilizado por empregadas domésticas, panfletos com textos que explicavam o tema da ação, além de vassouras, baldes e utensílios com o líquido vermelho que representaria o sangue derramado por mulheres desprotegidas financeiramente e que precisaram do serviço público de saúde da cidade e não tiveram suas necessidades sanadas. Todas estavam manchadas pelo líquido vermelho, como se o corpo fosse um álbum de memórias vivas das mulheres então violentadas, que serve para despertar através do choque e do desconforto a atenção do público e trazer a tona a realidade escondida. É o que Bogado (2018, p.34) chama de corpo-bandeira: "É um corpo-bandeira... Palavras de ordem são escritas em seus corpos, como "meu corpo minhas regras", "puta livre", "útero laico". Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar."



Figura 1: Ação Coletiva Rebeldia. Fotos de Luis Gonçalves, Fio Navalha. 2019
Fonte: Página do Facebook Coletiva Rebeldia
(https://www.facebook.com/coletivarebeldia/?epa=SEARCH_BOX)

Primeiramente, as integrantes da ação caminharam silenciosas por ruas no centro da cidade, derramando o líquido vermelho e aplicando os panfletos por diversos cenários, como o chão, monumentos históricos e até mesmo entregando-os para os transeuntes, proporcionando conversas entre as partes (Figura 1). Se faz interessante ressaltar a prática do diálogo próximo, pois é uma questão chave para o coletivo e que Bogado resalta como estratégia presente no novo ativismo e imprescindível para promover conexões e laços que aproximam o espectador da pauta.

A dinâmica dos múltiplos embates e negociações com O outro, com “o” minúsculo, era perceptível. É importante sublinhar um sintoma nova e relevante. É antes a potência coletiva que, por via da sua consistência e da sua inteligência condena o poder à impotência. (BOGADO, 2018, p.27)

Finalmente, a ação concluiu-se com o encerramento do trajeto nas escadas da Prefeitura Municipal de Pelotas, onde o líquido novamente foi jogado e posteriormente lavado. Pelas mãos destas mulheres, a mensagem resultante trata de que toda a “sujeira” derramada será limpa, isto é, virá às claras através da luta e da união.

CONCLUSÕES

A presente pesquisa destaca a presença de ações ativistas feministas que se utilizam do uso do corpo performático para explorar as potencialidades do embate e diálogo com o expectador. Na ação da Coletiva Rebeldia, coletivo feminista da cidade de Pelotas, as duras fricções geradas pela performance de corpos causam uma infinidade de

desdobramentos e efeitos, que vão além das reivindicações pontuais pleiteadas. Buscam, também, empoderar essas mulheres e democratizar os espaços públicos de modo a recebê-las com uma vivência coletiva, afetiva e sem violências.

REFERÊNCIAS

- BOGADO, Maria. **Rua**. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). (2018). Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política nas ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DUARTE, Jorge. **Entrevista em Profundidade**. In: _____; BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.
- STRUMPF, Ida Regina. **Pesquisa Bibliográfica**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.
- Manifesto de fundação Coletiva Rebeldia**. Brasil, 7 mar. 2019. Facebook: @coletivarebeldia. Acessado em 6 de maio de 2019. Online. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivarebeldia/>

REFLEXOS MISCIGENADOS

Thais Oliveira da Rosa

Universidade Federal de Santa Maria – th.rosa76@gmail.com

Helga Corrêa

Universidade Federal de Santa Maria – helgacor@gmail.com

INTRODUÇÃO

Atualmente temos uma maior repercussão sobre temas que abordam as vivências e as problemáticas de uma pessoa negro(a) no Brasil, na arte contemporânea essas temáticas são bastante discutidas em performances, instalações e a partir de outros meios expressivos, artistas como Rosana Paulino, Andreia Varejão e Angélica Dass tratam desses assuntos em seus trabalhos. Termos como representatividade e identidade também fazem parte dos temas abordados na contemporaneidade através da arte, publicidade e na mídia, principalmente na internet que propõe uma autonomia a cada um divulgar o que pensa e sente em qualquer parte do mundo.

Partindo da liberdade de expor minha voz e de compartilhar meus anseios, no meu trabalho artístico quero tratar de questões que para mim por muito tempo foram deixadas em silêncio.

Em boa parte da minha vida tratar das questões relacionadas a minha cor foi algo inexistente apesar dessas questões estarem intrínsecas. Hoje me questiono do porquê, e essas indagações são justamente o que motivam minha pesquisa.

A razão pela qual ao longo da minha vida essas questões nunca foram tratadas é o ponto principal das minhas pesquisas bibliográficas, junto com outros questionamentos como o das diferentes denominações recebidas a minha cor em diferentes momentos.

Quando penso em ancestralidade e reflito sobre etnia dentro do meu âmbito familiar, não tenho memória alguma de momentos em que esse assunto foi pautado. Todos esses aspectos são base na minha pesquisa, principalmente o sentido pessoal e a minha falta de referências e proximidade a uma identidade étnica cultural. Tenho como objetivo que minha pesquisa, meu trabalho plástico e suas reflexões possam contribuir na discussão desses temas tanto âmbito social quanto no campo das artes visuais na contemporaneidade.

Na maior parte da minha vida me identificar como negra nunca foi algo natural, muito pelo contrário sempre tive que afirmar minha cor em momentos onde ela estava em

questão, em momentos onde minha cor era um elemento usado para me inferiorizar unicamente

Na minha família esse assunto foi muito pouco pautado, justamente por também não ser algo tratado ao longo da vida dos meus pais e ainda mais por ser de uma cidade do interior do estado do Rio grande do Sul onde a população ao declarada negra (pretos e pardos*) totalizam 16,13% de habitantes do estado segundo o censo demográfico de 2010 realizado pelo IBGE.

Durante a graduação produzi várias séries de gravuras sobre figuras dos povos africanos mas da mesma forma que havia uma distância física entre mim e essas figuras gravadas também estabeleci muito pouco contato com pessoas negras, ou coletivos e grupos de negros no dia a dia na universidade. E questionava me sobre as similaridades a essas pessoas, questões com a aparência e semelhança da minha cor de pele e de meus traços físicos e até mesmo gostos pessoais sempre estiveram na minha cabeça como se houvesse um único jeito ou um modelo único de ser negro do qual nunca tive certeza se me encaixava.

De fato, somos um país com grande diversidade étnica, e não existe um padrão ao ser negro. No censo de 1976 onde as pessoas podiam autodenominar sua cor o resultado chegou a 136 nomes para os tons de pele com os mais variados nomes de cores como “morena cor de jambo” e “café com leite” esse fato é registrado no trabalho “Polvo” de Andreia Varejão onde ela produziu 32 cores de tinta óleo se baseando nos nomes dos tons de pele.

Porém no Brasil a miscigenação, resultado da mescla entre diferentes etnias é tratada como uma identidade nacional, MUNANGA (1989, p.100) trata desse contexto em “O surgimento de uma etnia brasileira, capaz de envolver e acolher a gente variada que no país se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, quanto pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem”.

Nesse contexto encaixo as problemáticas abordadas em meu trabalho quanto as reflexões que me faço e aponto na pesquisa plástica sobre cor de pele e características físicas. Da dissolução da identidade negra perante essa identidade nacional como referencial único e das dificuldades de se entender como negro dentro desse cenário.

Parte importante das minhas reflexões acerca do trabalho é apontar as problemáticas que envolvem a pouca discussão em torno da influência cultural e da história

africana no Brasil, fazendo com que não tenhamos uma visão afrodescendente na construção da sociedade Brasileira. Parte desse problema está na ideia de “identidade nacional” onde a diversidade étnica é o ponto unificador.

Porém por trás desse conceito de identidade estavam os ideais de branqueamento, oriundos de cientistas que tinham o intuito a afirmação da inferioridade do povo negro através de teorias deterministas biológicas tais como monogenismo que defendiam a ideia de que todos descendiam da mesma origem e no decorrer do tempo aconteciam diversas formas de degenerações que atingiam em grande escala os negros. Já o poligenismo defendia a existência de mais de uma origem biológica sendo a dos negros inferiores à dos brancos. Em princípio após a abolição e com os negros tentando se inserirem na sociedade a elite branca viu na miscigenação uma oportunidade de difundir sua raça e excluir os negros do país. Interpretando a miscigenação como um processo de branqueamento da sociedade.

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca, daí por que a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se travava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. MUNANGA (p. 51, 1989)

Nesse contexto de miscigenação assim como o branco via possibilidade de sobressair os negros, os negros por sua vez viam na mestiçagem a possibilidade de que seus filhos e as futuras gerações ascendessem, e não passassem por tanto preconceito. A obra “A redenção de Cam” de 1895 de Modesto Brocos ilustra bem esse pensamento, onde a mãe de pele retinta ergue os braços aos céus em frente ao seu neto branco fruto da união de um homem branco com uma mulher mestiça.

A partir daí o “mulato” como era chamado na época ocupa espaços que os não miscigenados jamais conseguiriam, em contrapartida o fato de exercerem determinadas funções ainda assim não davam a ideia de dignificação ao mestiço assim como não tinha o negro, assim como fica evidente em um trecho de uma carta de Henrique Dias, soldado brasileiro citada por OLIVEIRA (1977) "Sou tratado com pouco respeito, com palavras que nem podem ser repetidas, e ninguém me respeita como soldado".

Todos esses contextos em que o mestiço foi inserido no Brasil gerou uma válvula de escape para evitar o racismo proeminente, resultando no afastamento de uma identidade afrodescendente brasileira.

A maior parte das populações afro-brasileiras vive hoje nessa zona vaga e flutuante. O sonho de realizar um dia o 'passing' que neles habita enfraquece o sentimento de solidariedade com os negros indistiguíveis.

Estes, por sua vez, interiorizaram os preconceitos negativos contra eles forjados e projetam sua salvação na assimilação dos valores culturais do mundo branco dominante. MUNANGA (1977).

Em minha pesquisa plástica tenho o intuito de apontar problemáticas a respeito da cor da pele e os traços físicos principalmente faciais, partindo das reflexões que faço quanto as minhas similaridades dentro desses contextos com outras pessoas negras. Dos diferentes lugares que ocupamos e da maneira que o racismo nos atinge. Também sobre a maneira como fui chamada ao longo da minha vida em relação a minha cor, sobre quais fatores estabeleciam a mudança nas nomenclaturas referidas a mim e quais eram as intenções por traz de termos como “morena” e “morena clara” a “negra” e “negrinha”.

Intrínsecos a minha pesquisa e com a colaboração dos referenciais teóricos aprofundando o trabalho estão reflexões sobre miscigenação, e identidade étnico cultural. Da maneira como a miscigenação é e foi tratada no Brasil, nesses assuntos vou fazer uso da obra de Kabengele Munanga, antropólogo e professor brasileiro-congolês especialista nos estudos da população afro-brasileira.

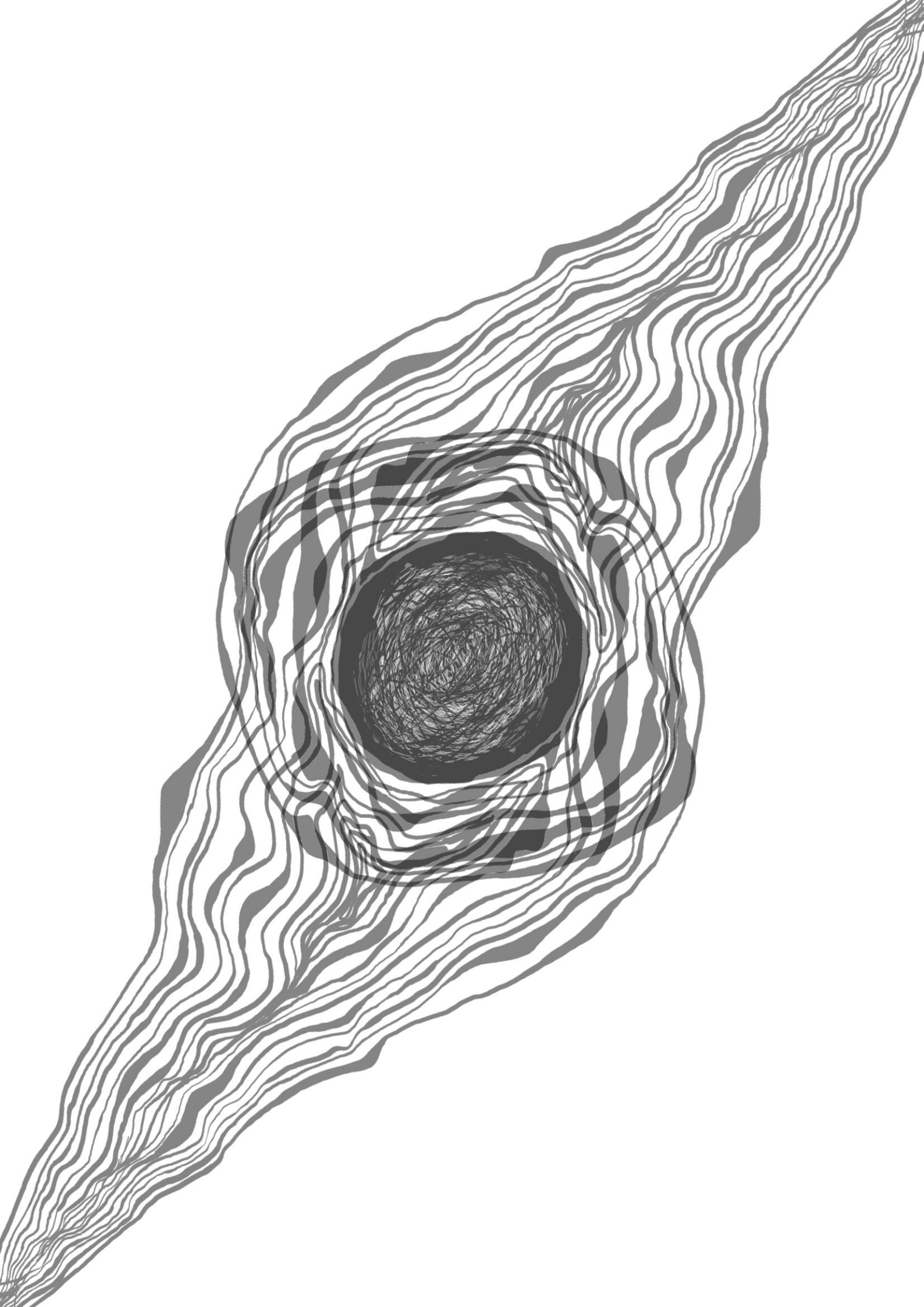
O fim do sistema escravista, em 1888, coloca aos pensadores brasileiros uma questão até então não crucial: a construção de uma nação e de uma identidade nacional. Ora, está se configura problemática, tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira. MUNANGA (p.51)

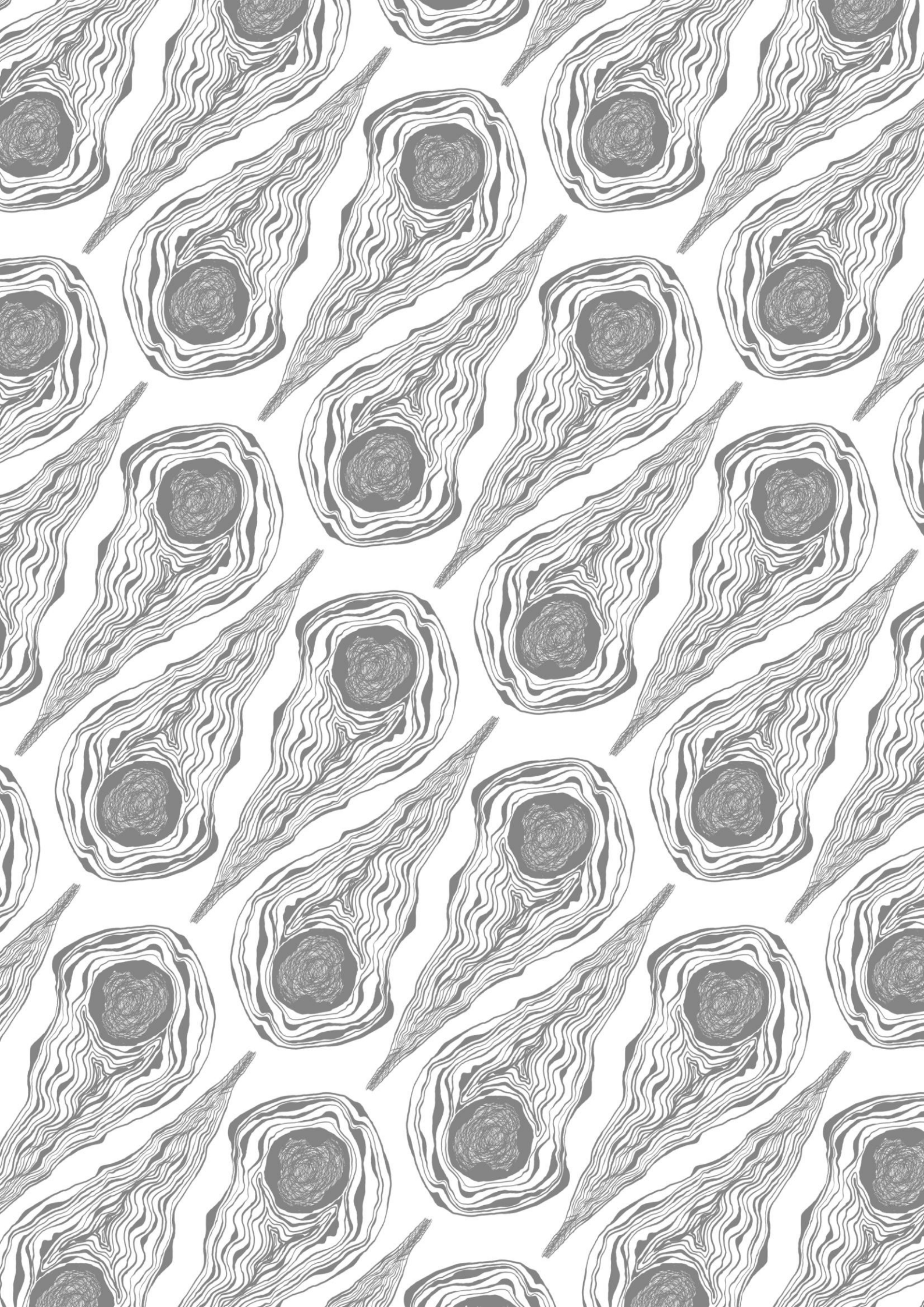
Outro ponto relevante de se destacar em meu trabalho é a importância de se entender como negro, assim como trata Neusa Santos “ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro.” Ao fazer uma análise sobre como me entendi negra chego no momento em que tive contato com o feminismo interseccional, uma das vertentes do feminismo que trata das questões das mulheres não de maneira universal, mas levando em consideração as necessidades de cada subgrupo em relação a etnia, localização demográfica etc. Ter a consciência de ser uma mulher negra e das adversidades dessa condição foi crucial para o início do trajeto até chegar nessa pesquisa pela busca de referências que acrescentasse na minha existência em quanto negra. Como ressalta SOUSA: “É que, no Brasil, nascer com a pele preta e/ou outros caracteres do tipo

negroide e compartilhar de uma mesma história de desenraizamento escravidão e discriminação racial, não organiza, por si só, uma identidade negra." (p. 77, 1998)

REFERÊNCIAS

- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus Identidade negra**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- OLIVEIRA, Eduardo Oliveira e. **O mulato, um obstáculo epistemológico**. IN: Argumento. Rio de Janeiro, 1974, p. 68.
- SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro**







SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS

VIII SPMVA

ANAIS DO EVENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - 2019