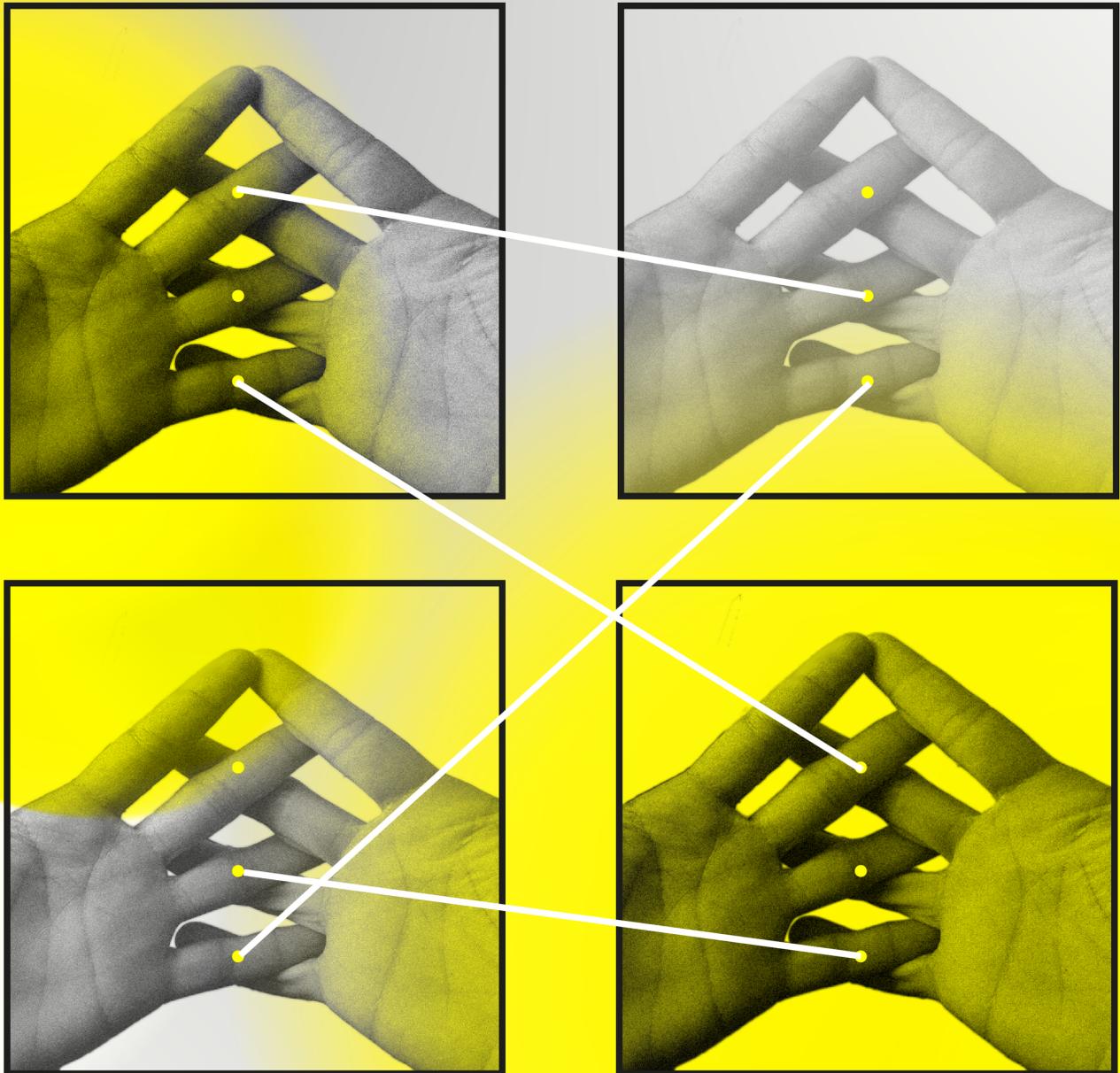


ANAIIS DO evento



10º SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS | UFPEL

X **SPMAV**

SOBRE(VIVÊNCIAS) ESTRATÉGIAS POÉTICO-EDUCATIVAS E POLÍTICAS EM ARTES

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S471a Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (10. : 2021 : Pelotas)

Anais do X SPMAV – Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais [recurso eletrônico]: sobre(vivências) estratégias poético-educativas e políticas em artes / comissão de organização Everton Cardoso Leite...[et al]. – Pelotas: UFPel, 2022.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 08 a 11 de novembro de 2021.

ISSN

Inclui referências.

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

1. Artes visuais. 2. Artes-ensino remoto. 3. Arte-educação. 4. Arte e política. 5. Pandemia do Covid-19. I. Leite, Everton Cardoso et al., org. II. Título.

CDD 710

EIXO TEMÁTICO 1 - VIRTUALIDADE

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
EXPERIÊNCIAS ENTRE O MUSEU E A ESCOLA: AS POTÊNCIAS POÉTICAS-EDUCATIVAS DO AMBIENTE MUSEAL	GUILHERME SUSIN SIRTOLI; CAROLINA FOGAÇA TENOTTI; URSULA ROSA DA SILVA	Resumo Expandido	7-13
POÉTICAS DE CONTÁGIO EM REDE: DISPOSITIVOS PARA PENSAR A DOCÊNCIA NA PANDEMIA	MARLISE DO ROSARIO MACHADO; DIEWERTON NASCIMENTO RAYMUNDO; EDUARDO GUEDES PACHECO; MARIANA SILVA DA SILVA	Resumo Expandido	14-21
REFLEXÕES SOBRE A PERFORMANCE DOCENTE A PARTIR DO USO DA LINGUAGEM INCLUSIVA NÃO SEXISTA	CAROLINA POHLMANN DE OLIVEIRA; CARMEN ANITA HOFFMANN	Resumo Expandido	22-25
RELATO DE EXPERIÊNCIA DIDÁTICO/PEDAGÓGICA NO ENSINO DE ARTE NO SISTEMA REMOTO DURANTE A PANDEMIA DE COVID 19	JOSEANE PADILHA GONÇALVES; ELOISA MARIA MACCARI	Artigo Completo	26-40
RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO DE ARTES DURANTE A PANDEMIA	MAIRIN JORDANE RUTZ; CLÁUDIO TAROUÇO DE AZEVEDO	Resumo Expandido	41-43

EIXO TEMÁTICO 2 - REDES em REDES

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
APRICARE: REFLEXÕES SOBRE A PINTURA E MORADAS VULNERÁVEIS	MATHEUS GUILHERME DE OLIVEIRA; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	Resumo Expandido	44-50
A CASA, AS JANELAS E AS REDES SOCIAIS COMO CONTINENTES DOS FAZERES E DA PARTILHA DA ARTE CONTEMPORÂNEA DURANTE E APÓS A PANDEMIA DO COVID -19, A PARTIR DO SUL DO BRASIL	BÁRBARA CALIXTO DOS SANTOS; MARIA EDUARDA LISBOA; RAFAEL DE SOUZA; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	Artigo Completo	51-64
LEITURA DRAMÁTICA VIRTUAL EM LÍNGUA FRANCESA: RELATO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA	FERNANDA VIEIRA FERNANDES	Resumo Expandido	65-70

VERBO LABORATIVO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA	MAURICIO BITTENCOURT	Resumo Expandido	71-78
VERMELHO&BRANCO: RELATO DE UMA CRIAÇÃO INDIVIDUAL ATRAVESSADA POR ELABORAÇÕES COLETIVAS	KELVIN MARUM MACHADO; FERNANDA VIEIRA FERNANDES	Resumo Expandido	79-85

EIXO TEMÁTICO 3 - RESISTÊNCIAS ESTRUTURAIS: ARTE E POLÍTICA NO BRASIL HOJE

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
BARROS, O MULATO: UMA LUZ SOBRE O APAGAMENTO ARTÍSTICO LOCAL	ALAN CAETANO CÂNDIDO; DARLENE VILANOVA SABANY; NEIVA MARIA FONSECA BOHNS	Resumo Expandido	86-92
CONJUNTO HABITACIONAL	LARISSA SCHIP FERREIRA DE DEUS; ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	Ensaio Visual	93-97
UM ESPELHO COM NOVAS FACES: GÊNERO E RAÇA NAS PROPOSTAS CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS	ROSEMERI CONCEIÇÃO	Artigo Completo	98-103
A ESCRITA DO CINEMA: UMA PROPOSTA DE SURREALIZAÇÃO DA ESCRITA DE PESQUISA	ISADORA EBERSOL; DENISE MARCOS BUSSOLETTI	Resumo Expandido	104-111
EXPERIMENTO METAMORFA #4	LEVI BANIDA; LEONARDO ZINGANO; PABLO ASSUMPÇÃO BARROS COSTA	Ensaio Visual	112-117
HUMAITÁ COMO CAMPO DE JOGO	RAFAEL MUNIZ ESPÍNDOLA	Ensaio Visual	118-123
MITO-POÉTICA NA ARTE AFRO- BRASILEIRA: DIÁLOGOS ENTRE IMAGEM E MITOLOGIA	JÉFERSON LUÍS DIAS DA SILVA; CAROLINE LEAL BONILHA	Artigo Completo	124-143

EIXO TEMÁTICO 4 - USOS DO CORPO, USOS DO ESPAÇO

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
AUTOFAGIA: EXPERIÊNCIAS CARTOGRÁFICAS EM FOTOGRAFIA	MARIA LUÍSA COURA; MARIO OLIVEIRA	Artigo Completo	144-159
CICATRIZES NA PELE DA CIDADE	LUIZ HENRIQUE LEÃO; KELLY WENDT	Ensaio Visual	160-165
INCONSCIENTE ÓPTICO E DIVERSIDADE NO ESPAÇO URBANO	SABINA SEBASTI; MARCIO CAETANO	Resumo Expandido	166-171
FOTOGRAFIAS DE MIRANDELA: UMA TENTATIVA DE APRESENTAÇÃO	WAGNER FERREIRA PREVITALI; ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS	Ensaio Visual	172-177
GABINETE PARALELO: A OUTRA ROUPA	VIOLETA ADELITA RIBEIRO SUTILI	Ensaio Visual	178-179
INCORPORANDO O PRECÁRIO: MOVIMENTOS PERFORMÁTICOS	ROGGER DA SILVA BANDEIRA; ALICE JEAN MONSELL	Artigo Completo	180-190
A MATERIALIDADE DA VOZ E O AGIR CORPÓREO: ESPACIALIDADES IMAGINÁRIAS E ENCANTAMENTOS	AUGUSTO HENRIQUE LOPES COSTA	Resumo Expandido	191-215
MERGULHO SINCRONIZADO	STELA SOARES KUBIAKI; MARTHA GOMES DE FREITAS	Ensaio Visual	216-219
A NATUREZA CONFLITUOSA DOS MONUMENTOS URBANOS NO ESPAÇO SOCIAL	RENAN BATTITSI ARCHER; PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS	Resumo Expandido	220-225
REVISTA BRAVO!: O ESPAÇO DA CULTURA E O CORPO NA ARTE	LISLAINE SIRSI CANSI	Artigo Completo	226-240

(1997 - 2004)			
TRAMA DE AFECTOS	MAIANA MARTINS PERDOMO; MÁRIO HENRIQUE ROSA DE OLIVEIRA	Ensaio Visual	241-246

EIXO TEMÁTICO 5 - DA PONTE PRA CÁ: RELAÇÕES ENTRE UNIVERSIDADE E COMUNIDADES PERIFÉRICAS.

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
ARTE RELACIONAL: PRÁTICAS DE ENSINO DO TORNO CERÂMICO	ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES; EDUARDA LENZI LOPES; GABRIELA DE MORAES DAMÉ; PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ	Artigo Completo	247-264
ARTE E EDUCAÇÃO NO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO, MEDIAÇÕES DE 2019.	LETÍCIA BECK FONSECA; ROGÉRIO VANDERLEI DE LIMA TRINDADE	Artigo Completo	265-272

EIXO TEMÁTICO 6 - ARTE e meio AMBIENTE

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
ARTE RELACIONAL: UM ESTAR EM ARTE E NÃO SOMENTE UM FAZER ARTE	ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES; ANGELA RAFFIN POHLMANN	Ensaio Visual	273-277
RELAÇÕES ENTRE ARTE E NATUREZA: TRAJETÓRIA, CONTATO E ATRAVESSAMENTOS	EDUARDO TURSKI	Ensaio Visual	278-283

EIXO TEMÁTICO 7 - ESCREVIVÊNCIAS em ARTE

TÍTULO	AUTORUS	NATUREZA	PÁGINAS
APROXIMAÇÕES DE SI: VISUALIDADES AFRO- BRASILEIRAS	THAIS OLIVEIRA DA ROSA	Artigo Completo	284-295
AUTORRETRATO INFAMILIAR II	DARIANE MARTIÓL	Ensaio Visual	296-299
BESTIÁRIOS E SERES IMAGINÁRIOS COMO PRÁTICA POÉTICA	MARIANA COELHO PENHA CORRÊA; ANGELA RAFFIN POHLMANN; MARLEN BATISTA DE MARTINO	Resumo Expandido	300-304
CONEXÕES: AS IMAGENS QUE CIRCULAM A RAINHA DE ESPADAS NO TARÔ	MIRNA XAVIER GONÇALVES	Artigo Completo	305-323
LINHAS IMAGINADAS: UMA EXPERIÊNCIA BINACIONAL DE PRODUÇÃO DE ARTE NA FRONTEIRA ENTRE BRASIL E URUGUAI	BARBARA LARRUSCAHIM DA COSTA; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	Resumo Expandido	324-330
MEMÓRIAS DA MESA	ADRIANE HERNANDEZ	Artigo Completo	331-342
MUSEU DAS COISAS DOS OUTROS: UM MUSEU EM CASA	JOANA SCHNEIDER; HELENE GOMES SACCO	Ensaio Visual	343-349
SACIAR A SEDE COM DESEJOS SEM GLÓRIA	FRANCISCO LUIS BRANDÃO TEIXEIRA DO REGO	Ensaio Visual	350-353
SONHOS IMOBILIÁRIOS: DA CASA AO NINHO NUM SONO PESADO	EVERTON CARDOSO LEITE; HELENE GOMES SACCO	Ensaio Visual	354-358

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – UFPEL

O Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas é composto por cursos nas áreas de Artes Visuais, Dança, Design, Cinema, Música e Teatro. Sendo dezessete cursos na Graduação, uma Especialização em Artes presencial, e outra à distância, e um Mestrado em Artes Visuais. As atividades desenvolvidas no Centro de Artes visam contribuir de forma cultural e artística na formação de profissionais que estarão aptos a atuar tanto na área artística, como no ensino. A unidade promove ações de ensino, pesquisa e extensão, trabalhando de maneira transdisciplinar, envolvendo além de docentes e discentes, outros espaços de ensino e a comunidade pelotense em geral.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI-UFPEL) foi criado em 2012 e, desde então, oferece o curso de Mestrado em Artes Visuais, sendo constituído por duas Linhas de Pesquisa: Educação em Artes e Processos de Formação Estética; e Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O objetivo do curso é dotar os futuros profissionais e pesquisadores de uma bagagem conceitual e de experiências práticas que lhes possibilite situar e interpretar social e historicamente as tendências que configuram as diferentes concepções sobre Artes Visuais na contemporaneidade e sobre os processos de formação nesta área. A área de concentração do PPGAVI é Arte Contemporânea: reflexão crítica sobre as produções artísticas vinculadas ao contexto contemporâneo, abordando as dimensões artísticas, educacionais e socioculturais desses processos; além da pesquisa e análise dos usos e significados envolvidos nas narrativas, nas práticas pedagógicas, nos discursos e percursos na Arte Contemporânea. Convém ressaltar a função regional do PPGAVI, pois é o único Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Região Sul do Rio Grande do Sul, deste modo, possui a função de qualificação de professores da rede pública e do fomento à produção artística na região Sul do Estado.

X SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS – UFPEL

O X Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (10º SPMAV), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), este ano comemora sua 10ª edição. São nove anos de evento que correspondem aos anos de existência do PPGAV, o que merece ser comemorado, uma vez que sabemos o quão difícil é manter e fomentar a pesquisa em artes, sobretudo nesses tempos sombrios. Deste modo esse ano o evento pretende, além de trazer discussões latentes que permeiam o campo das artes visuais atualmente, resgatar a memória de edições anteriores, com participações de discentes e docentes que fizeram parte da história do PPGAV e do SPMAV.

Seguimos em mais um ano em que atravessamos uma pandemia causada pelo vírus, COVID-19, que acentuou o sentido de crise, catástrofe, em nosso país. Sentimos diariamente em medidas que são tomadas ao combate à disseminação do vírus, uma política que coloca todo o sistema que vivíamos em colapso. Cercados por incertezas, INSISTIMOS, ainda que, por simples ato de bravura, na possibilidade de nos reestruturarmos ante ao enjoo causado pela vertigem que pressupôs a nossa queda. Tentamos nos erguer, sem perdermos de vista aqueles que não resistiram ao baque, estas mais de 546 mil vidas perdidas que serão por nós carregadas em memória. Aos que ainda restaram cabe SOBREVIVER. Mas como, como sobreviver? Como sobreviver em tempos de necropolítica? Como pensar nossas práticas enquanto artistas, pesquisadores e professores como estratégias de sobrevivência? Qual a importância que recai sobre nossas pesquisas em meio a um momento de repensar diversos pontos frágeis da estrutura, que sustentam as bases sociais e políticas, para evitar outras quedas? Qual o papel da arte diante disso, se sobrevivermos?

Parece que somos arrastados por estas questões num movimento centrífugo, elas se embaralham entre nós, e revolvem os sentidos das nossas produções e pesquisas. São a partir delas que procuramos descrever parte de nossas angústias como pesquisadores. Um pouco disso desemboca na realização desse evento, onde procuramos encontrar estratégias de sobrevivência das nossas práticas. E mesmo imersos em um nevoeiro que não nos permite

enxergar muito além dos acontecimentos, que atualmente nos tomam de sobressalto, nas diversas discussões que antecederam a realização desse evento passamos a vislumbrar um caminho onde talvez a arte contemporânea esteja intrinsecamente ligada à educação e a política para articular tais estratégias de sobrevivência e sobretudo de emancipação da lógica de opressão dominante.

Nesse sentido temos o intuito de propor conversas que sejam fundamentais para refletirmos sobre a dimensão política da arte e a potência de pesquisas poético-educativas para se pensar em caminhos e encruzilhadas que propiciem de alguma maneira outras perspectivas para analisar questões emergentes e são basilares para reconstrução das estruturas que nos regem. Não estamos com isso muito deslocados daquilo que foi discutido na última edição do 9º SPMAV, que trouxe falas extremamente potentes sobre o racismo, gênero, sexualidade, entre outras questões relacionadas ao panorama da arte contemporânea que foram tão importantes. Nos propomos a dar continuidade a tais discussões, pois entendemos que ainda é preciso debater problemas sistêmicos que estão sendo evidenciados nos últimos anos e que são cruciais para se pensar a arte na contemporaneidade.

COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO:

Everton Cardoso Leite; Renan Soares; Prof^a. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves e Prof^a. Dra. Nádia da Cruz Senna.

COMISSÃO CULTURAL:

Júlia Petiz Porto; Carolina Fogaça Tenotti; Giulianna Picolo Bertinetti; Guilherme Susin Sirtoli; Wagner Ferreira Previtali; Prof^a. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros; Prof^o. Dra. Ana Zeferina Ferreira Maio; Prof^o. Dra. Claudia Turra Magni e Prof^a Dra. Gabriela Motta.

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Renata Santos Sampaio; Andy Hellen Marques Real; Wagner Ferreira Previtali.

COMISSÃO DE COMUNICAÇÃO:

José Paulo Portela; Jessica Fernandes da Porciúncula; Karina Constantino Brisolla; Prof^a. Dra. Gabriela Motta e Prof^a. Dra. Lúcia Bergamaschi Costa Weymar.

COMISSÃO PREPARAÇÃO 10 ANOS DO SPM AV:

Carolina Pohlmann de Oliveira; Angélica de Sousa Marques; Jessica Fernandes da Porciuncula; Prof^a. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves; Prof^a. Dra. Nádia da Cruz Senna e Matheus Guilherme de Oliveira.

COMISSÃO DE INFRAESTRUTURA:

Isabela Maria Santos Silva

AGRADECIMENTOS:

Renan Espírito Santo e Joana Schneider.

eIXOS TEMÁTICOS

EIXO TEMÁTICO 1 - VIRTUALIDADE

Arte-Educação no ensino remoto. Como pensar/fazer arte-educação em plena pandemia mundial? O que fica da experiência em sala de aula quando ela se transforma em uma janela no computador? Como mediar uma exposição de arte sem a presença física? Este eixo temático busca refletir e compartilhar experiências de ensino remoto de artes no período da Pandemia do Covid-19, desde experiências do ensino formal, em seus diversos níveis - fundamental, médio e superior - até experiências de ensino não-formal, como mediações online de exposições.

EIXO TEMÁTICO 2 - REDES EM REDES

Processos artísticos e exercícios de criação. Como criar coletivamente em pleno isolamento social? Como produzir em grupo quando o maior exercício de cuidado coletivo é não sair de casa? Esse eixo temático busca refletir e compartilhar experiências de criação artística coletivas através de dispositivos e redes. Experiências de residências artísticas virtuais, exposições em redes sociais, novas formas de recepção artística através da internet, espetáculos em tempo real/gravado, participação ativa de espectadores através de redes de comunicação.

EIXO TEMÁTICO 3 - RESISTÊNCIAS ESTRUTURAIS: ARTE E POLÍTICA NO BRASIL HOJE

Falar de política nas artes é também refletir sobre quem faz arte hoje no Brasil. Este eixo temático busca trabalhos que pensem raça, gênero e classe e suas intersecções no campo das artes. Experiências de mapeamentos artísticos de sujeitos racializados e de múltiplas identidades de gênero, ativismos curatoriais, assim como maiorias minorizadas em geral e seus fazeres artísticos.

EIXO TEMÁTICO 4 - USOS DO CORPO, USOS DO ESPAÇO

Como os artistas se relacionam com seus lugares? Como cada corpo/corpa processa e é processada na criação artística? Neste eixo temático buscamos trabalhos que reflitam sobre corpos/corpas e o/no espaço no mundo contemporâneo. O corpo e o espaço podem ser obras, ferramentas e também um lugar de luta. Em um momento como esse onde inúmeras pessoas sofrem diariamente com políticas de extermínio e opressão, pensar a relação entre corpo e espaço é mais que um ato político, é essencial à sobrevivência. São bem-vindas discussões a partir de territorialidades, gênero, sexualidade e política no campo da arte.

EIXO TEMÁTICO 5 - DA PONTE PRA CÁ: RELAÇÕES ENTRE UNIVERSIDADE E COMUNIDADES PERIFÉRICAS.

Como a pesquisa e o ensino em artes dentro das universidades têm contribuído para além do espaço acadêmico? Qual o retorno do ensino e da pesquisa junto às comunidades periféricas? Neste eixo Temático buscamos refletir e compartilhar como aquilo que é aprendido dentro dos cursos ultrapassam o muro da instituição. São bem vindos trabalhos de extensão em diálogo com o campo das artes, experiências de troca com saberes populares e intercâmbios com comunidades à margem da academia.

EIXO TEMÁTICO 6 - ARTE e MEIO AMBIENTE

Como a arte pode dialogar com a natureza neste momento de colapso? Neste eixo temático discutiremos trabalhos que abordam relações entre cultura e natureza, o antropoceno, a sustentabilidade, cosmopercepções e religiosidades que encontram nos elementos naturais suas respostas e suas abordagens nas artes contemporâneas, assim como também trabalhos artísticos que façam uso de materiais da natureza em sua composição.

EIXO TEMÁTICO 7 - ESCRIVIVÊNCIAS em ARTE

Como a vivência coletiva de um grupo se inscreve na vida de cada um de seus indivíduos? O que das nossas experiências vividas fica marcado nas nossas escritas - e trabalhos artísticos? Este eixo temático busca discutir e compartilhar experiências de escrevivências na arte, estão contempladas narrativas artísticas contadas em primeira pessoa, obras baseadas no cotidiano do autor e seus pares, experiências coletivas e memórias compartilhadas.

EXPERIÊNCIAS ENTRE O MUSEU E A ESCOLA: AS POTÊNCIAS POÉTICO-EDUCATIVAS DO AMBIENTE MUSEAL

Guilherme Susin Sirtoli

Universidade Federal de Pelotas / guisusinsirtoli@gmail.com

Carolina Fogaça Tenotti

Universidade Federal de Pelotas / c.fogacatenotti@gmail.com

Ursula Rosa da Silva

Universidade Federal de Pelotas / ursilva@gmail.com

INTRODUÇÃO

No primeiro trimestre de 2020, fomos assolados por uma nova, difícil e desafiadora realidade. A pandemia de Covid-19 assolou o globo e acabou seifando inúmeras vidas. Em nosso país, o descaso governamental resultou em mais de 596 mil mortos enquanto este trabalho é escrito. No ano seguinte ao aparecimento do vírus, apesar dos avanços da vacinação, ainda estamos imersos em contexto pandêmico, novo para nós, perpassando todos os âmbitos da vida em sociedade. Faz-se necessário refletir sobre nossas práticas e modos como atuamos no mundo. Concebemos que a arte não está descolada da vida, como algo à parte, mas sim imbricada, influenciando e atuando na própria vida, tanto individual quanto em sociedade. Assim, consideramos que “toda a experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122).

No que tange às concepções educacionais, durante séculos, a figura do professor era vista enquanto o único ser dotado de conhecimento, enquanto uma figura de superioridade acima do aluno, própria da lógica de ensino tecnicista. Freire (2015), consagra que a educação não deve ser vista mais com os olhos do ensino tecnicista, mas sim enquanto uma verdadeira prática em prol da liberdade.

Na lógica progressista freireana, o professor é compreendido enquanto um mediador, aprendendo e ensinando com o aluno simultaneamente, humanizando a realidade através da educação. O conhecimento como mediação, dessacralizado e descentralizado, acontece em diferentes espaços institucionais e não-formais de ensino. Entre os espaços institucionais, podemos citar as escolas e universidades, mas também em espaços potencialmente educativos, como é o caso das instituições museológicas:

Pensamos nos museus como laboratórios de arte. Museus são laboratórios do conhecimento de arte, tão fundamentais para a aprendizagem da arte como os laboratórios de química o são para a aprendizagem da química. Compete aos educadores que levam seus alunos aos museus estender em oficinas, ateliês e salas de aula o que foi aprendido e apreendido no museu (BARBOSA, 2009, p. 14).

Quando existe dedicação para se vivenciar as experiências no espaço museológico, sendo elas ativas e dinâmicas, as mesmas acabam por se estender para outros âmbitos além do museu, permeando também o espaço da escola e da vida como um todo. Assim, partimos das concepções de experiência como proposto por Dewey (2010), importante pedagogo norte-americano, fundamental para a maneira como compreendemos e articulamos a arte/educação brasileira hoje. Para o autor, a experiência não está descolada da vida e acontece em um fluxo energético dinâmico, sem início e fim delimitados (DEWEY, 2010).

No Brasil, a abordagem triangular, proposta por Ana Mae Barbosa (2014) (2009), influenciada pela teoria de Dewey, compreende o ciclo entre fazer artístico, contextualização histórica e apreciação estética. Assim, para uma aprendizagem significativa em arte, é necessário contextualizar, fazer e ver, sendo que os três atos são dependentes e conectados. Na contemporaneidade, essa abordagem já se adequou e assumiu novas formas para além do triângulo, como expõe a própria autora:

Hoje, a metáfora do triângulo já não corresponde mais à organização ou estrutura metodológica. Parece-nos mais adequado representá-la pela figura do ziguezague, pois os professores nos têm ensinado o valor da contextualização tanto para o fazer como para o ver. O processo pode tomar diferentes caminhos /contexto/fazer/contexto/ver ou ver/contextualizar/fazer/contextualizar\ ou ainda fazer/contextualizar\ver/contextualizar (BARBOSA, 2014, p. 33)

A necessidade de uma educação, ou melhor, de uma arte/educação significativa, perpassa por diferentes âmbitos da cultura e da sociedade. Inúmeras mudanças no ensino da arte tem sido colocadas em prática desde as últimas décadas do século XX. A aula de artes, voltada exclusivamente para as habilidades artísticas, dá lugar a “um ensino articulado em que a arte como conhecimento, como expressão e cultura deve ser considerada em seu contexto de origem e de recepção com suas vinculações sociais, econômicas e políticas” (COUTINHO, 2009, p. 173).

Assim, entabulamos questionamentos acerca das experiências educativas nos espaços museais. Seriam estes espaços educativos por excelência? Seria o espaço

do museu equiparado ao espaço da escola? Se o museu possui essa chamada 'potência educativa', ela é colocada em prática? As questões são diversas e vamos em busca de respostas. Sabemos que dentro destes espaços, muitas vezes a teoria e a prática não convergem (BLONDET, 2018).

DISCUSSÃO

Em pleno século XXI, vivemos em uma era de estetização, não somente do mundo à nossa volta, mas da própria percepção. Nas concepções de Lipovetsky e Serroy (2016), com o incremento do consumo "somos testemunhas de uma vasta estetização da percepção, da sensibilidade paisagística, de uma espécie de fetichismo e de voyeurismo estético generalizado" (2016, p. 31). O mesmo acontece nos espaços museais, sendo que nestes, muitas vezes o público acaba se afastando de experiências formadoras, por conta de um comportamento "apressado, zapeador, bulímico de novidades" (LIPOVETSKY; SERROY, 2016, p.31). Muitas vezes o museu acaba mascarando uma aproximação com o público, por intermédio de seus 'projetos educativos':

Graças à eficiência de seus departamentos de educação, é atarraxada no coletivo a ilusória imagem do museu como um lugar acessível a todos os públicos: o museu espelho da sociedade que o rodeia. Sim. A ambição e o anseio de inclusão são apresentados como um fato consumado. Creio que isso explica, em muitos casos, a falta de compromisso dos departamentos de educação com as obras de arte e coleções com as que devem trabalhar. O destaque não está nos objetos, imagens, contextos e discursos que o museu preserva, mas na projeção social da instituição (BLONDET, 2018, p. 69).

Como nos expõe o autor, os problemas vinculados aos setores educativos dos museus são muitos. Em tais setores, por ventura, são criadas ilusórias visões de acessibilidade, desconsiderando os objetos, imagens, contextos e discursos vinculados à instituição museológica, em detrimento de sua própria projeção social. Além disso, muitas vezes o próprio público é desconsiderado nesse processo, o que dificulta e acaba distanciando a relação entre público, museu e objeto museal. As práticas educativas dentro dos museus precisam "considerar todos os participantes do processo, com especial atenção ao receptor" (WILDER, 2009, p.56).

Esse distanciamento entre a teoria e a prática educativa dentro dos museus já suscitou reflexões na própria poética em artes. Nesse sentido, encontra-se a instalação *El Museo es una Escuela: el artista aprende a comunicarse, el público*

*aprende a hacer conexiones*¹ (Figura 1), de autoria do ativista político alemão naturalizado uruguaio, Luis Camnitzer (1937). Camnitzer não se caracteriza enquanto um artista e muito menos um pedagogo, muito menos como um comissário que irá dissolver essas três posições (SITE NI ARTE, NI EDUCACIÓN, 2015). Entre a sua atuação profissional, podemos citar a curadoria pedagógica da 6a. edição da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, realizada em 2007.



Figura 1: **Luis Camnitzer**. *O Museu É uma Escola*, instalação realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo durante a exposição *Educação como Matéria-prima*, de fevereiro a junho de 2016. Fotografia. 2016. Fonte: Select Art.

Entre 2009 e 2015, a instalação de Camnitzer permeou a fachada de diferentes museus pelo mundo todo, incluindo o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Solomon Guggenheim Museum (Figura 2) em Nova Iorque, o MALBA de Buenos Aires e o Museu de Arte Contemporânea de Montevideo, entre outros. A atitude do artista pode ser vista enquanto “uma estratégia de institucionalizar sua obra para exigir que o centro (instituição museológica) cumpra com o compromisso social e pedagógico que essa frase em sua fachada acarreta (SITE NI ARTE, NI EDUCACIÓN, 2015, p. 1, tradução nossa²).

¹ O museu é uma escola: o artista aprende a comunicar-se, o público aprende a fazer conexões.

² *la estrategia de institucionalizar su obra para exigir que el centro cumpla con el compromiso social y pedagógico que conlleva poner esa frase en su fachada.*

Com, *O Museu é uma Escola*, Camnitzer atua diretamente no tecido social por meio da arte, sendo que sua experiência ecoa no próprio cotidiano, promovendo reflexões e ampliando a experiência para além do espaço do museu: “A arte expressa, não afirma [...]. Uma relação social é uma questão de afetos e obrigações, interação, geração, influência e modificações recíprocas. É nesse sentido que a ‘relação’ deve ser entendida, quando usada para definir a forma na arte” (DEWEY, 2010, p. 260).



Figura 2: **Luis Camnitzer**. *The Museum is a School*, instalação realizada no Solomon Guggenheim em Nova Iorque, 2016. Fotografia. Fonte: MIS Educativo.

Na consideração de que “o ponto de partida para uma educação crítica em museus é conhecê-lo” (CURY, 2013, p. 14), o artista incita questionamentos não somente sobre a função educativa dos próprios museus, mas também sobre a executabilidade das práticas educativas dentro das instituições. Barbosa aponta alguns casos onde, nos “educativos de museus, a animação cultural predomina e funciona como instrumento de sedução, sem grande valor para levar ao entendimento da arte” (2009, p. 18).

As práticas não mudam instantaneamente, é necessário espaço e tempo para que haja alguma alteração. No âmbito das relações entre o homem e a realidade, ele vai modificando e dinamizando seu próprio mundo: “Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor”

FREIRE, 2015, p. 43). Considerando a criação, a recriação e as decisões, o sujeito vai participando de sua época e abrindo espaços possíveis para o futuro

Na visão do artista, podemos apenas aspirar mudanças futuras. O museu enquanto espaço educativo é considerado como um verdadeiro terreno fértil, onde as futuras gerações cumprirão uma profunda revisão das funções sociais da arte (SITE SELECT, 2017). Sabemos que o museu não é uma escola, mas dentro da instituição museológica, existe sim um espaço potente para a criação e reverberação de práticas educativas, muitas vezes desconsiderado pelas próprias instituições e seus gestores.

CONSIDERAÇÕES

Com o advento da pandemia, fomos obrigados a rever - dentre outras práticas - as práticas educativas em museus. Além de uma devida revisão e atualização de tais modos e práticas, foi necessário pensar em uma nova proposta para que não deixassem de existir nesse período. Além desse fator agravante, a muito já vinha se falando sobre a urgência em adaptarmo-nos às novas realidades sociais e comunicacionais, transmitindo a cultura a partir de ecossistemas comunicacionais que consideram diversas linguagens e não são baseadas em sistemas hierarquizados, como nos traz Wilder (2009).

Considerando que o mundo é o museu e o mundo é o museu, como conjecturou Hélio Oiticica, as práticas educativas e as experiências museais, precisam ser pensadas para além do próprio espaço da instituição. Camnitzer nos mostra que a educação acontece no mundo. Em sua instalação, permeando fachadas de diferentes espaços museológicos ao redor do globo, expande a experiência mediada pela arte e iniciada dentro do museu para o próprio cotidiano, atuando diretamente no tecido social. Nesse sentido, as experiências poético-educativas, não possuem um início e fim delimitados, mas acontecem em um fluxo dinâmico ao modo deweyniano.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos.** São Paulo: Perspectiva. 2014.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação Cultural é social. in: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane (org.). **Arte/educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 13 - 22.

BLONDET, José Luis. Mal-educados. in: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar: Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina.** São Paulo: Edições SESC, 2018. p. 67-78.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. in: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane (org.). **Arte/educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 171-185.

CURY, Marília Xavier.

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

WILDER, Gabriela Suzana. **Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus** - São Paulo: ed. UNESP, 2009.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Ed. -Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SITE NI ARTE, NI EDUCACIÓN. El museo es una escuela. Site Online. 2015. Disponível em: <<http://www.niartenieducacion.com/project/el-museo-es-una-escuela/>> Acesso em: 01/10/2021.

SITE SELECT. Luis Camnitzer: A arte como forma de pensar (entrevista). Site online. 2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/luis-camnitzer-arte-como-forma-de-pensar/>>. Acesso em 01/10/2021.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

POÉTICAS DE CONTÁGIO EM REDE: DISPOSITIVOS PARA PENSAR A DOCÊNCIA NA PANDEMIA

MARLISE DO ROSARIO MACHADO

UERGS / arteira.lis@gmail.com

DIEWERSON NASCIMENTO RAYMUNDO

SENAC / diewersonraymundo@gmail.com

EDUARDO GUEDES PACHECO

UERGS / eduardo-pacheco@uergs.edu.br

MARIANA SILVA DA SILVA

UERGS / mariana-silva@uergs.edu.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um recorte de algumas ações da pesquisa “Contágios poéticos para corpos docentes, em tempos de pandemia”, realizadas ao longo de fevereiro e março de 2021, de forma virtual, através das plataformas *Youtube* e *Instagram*. O mesmo integra o Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e é direcionada a professores e professoras da Educação Básica, que em contexto pandêmico, viveram o processo de desterritorialização de seus espaços de trabalho. Compondo desta forma, outros entendimentos, a partir da dinâmica de virtualização de suas presenças e práticas docentes. Somada a esta questão, pontua-se um aspecto sinalizado por Claudia Vianna (2001, 2013), quanto ao quadro de feminização do magistério, buscando por esta via, investigar como estas interlocuções com questões de gênero, reverberaram nas pessoas envolvidas em nossa primeira “Oficina de Contágios Poéticos” em rede. A ação realizada em 25 de fevereiro através do canal do Youtube do *Artisteiros*, teve um total de 217 pessoas inscritas pela plataforma *Sympla*, formando parceria com projeto desenvolvido pelo arte-educador Diewerson Nascimento, que desde 2020, realizou através de suas redes, cursos de capacitação e oficinas direcionadas a professores e professoras. Com duração de duas horas e ampla interação pelo *chat*, o encontro abordou as questões outrora mencionadas, a partir de algumas imagens

e depoimentos partilhados por docentes em etapa inicial da pesquisa. Propondo na sequência, que as pessoas participantes nos enviassem imagens de suas docências pandêmicas e/ou as postassem em seus perfis no *Instagram*, nos marcando através da @ContágiosPoéticos ou da #Contágiospoéticosdocentes.

CONTÁGIOS EM REDE

Através da Internet e das diferentes plataformas disponíveis no ciberespaço, compartilhamos dados, ideias, saberes, numa teia coletiva de criação. Tais interações que já permeavam nosso cotidiano, passaram a se apresentar como a principal via para estarmos juntas (os) durante a pandemia, compondo um lugar desterritorializado, pelo qual, nos deslocamos e seguimos em “comunidades possíveis”. Para o filósofo Pierre Lévy:

Uma comunidade virtual pode, por exemplo, organizar-se sobre uma base de afinidade por intermédios de sistemas de comunicação telemáticos. Seus membros estão reunidos pelos mesmos núcleos de interesses, pelos mesmos problemas: a geografia, contingente, não é mais nem um ponto de partida, nem de coerção. Apesar de “não-presente”, essa comunidade está repleta de paixões e de projetos, de conflitos e de amizades. Ela vive sem lugar de referência estável. (LÉVY, 2011, p. 20)

O “lugar” pelo qual, propomos reunir uma comunidade virtual de corpos docentes “não-presentes” para nossa primeira ação síncrona de contágio em rede, foi o *Youtube*, através desta plataforma e do *StreamYard* – ferramenta utilizada para a realização de lives, com a possibilidade do uso de slides – conectamos às pessoas participantes. A princípio havia uma certa insegurança, visto que, nos propúnhamos e desejávamos interagir com as (os) presentes, porém, sabíamos que o jogo se daria principalmente entre duas pessoas-telas Marlise Machado e Diewerson Nascimento, as únicas que de fato estariam se vendo e ouvindo simultaneamente, enquanto as demais, interagiriam apenas pelo *chat*, com o envio de mensagens. Pensando a este respeito, é que buscamos potencializar a perspectiva de W.J.T. Mitchell, quanto a metodologia “Showing seeing” – em livre tradução, “mostrando vendo”. O pesquisador fala deste procedimento como uma possibilidade de olhar o processo, percebendo aspectos outrora não vistos, enfatizando que o ato de olhar nos mostra algo, na mesma medida em que pode, segundo acreditamos,

potencializar um jogo de relações para que os fenômenos vistos, também nos olhem de volta. Nos nutrindo destas perspectivas, conectamos também a Illeris e Averdsen, que em seu texto “Fenômenos e eventos visuais: algumas reflexões sobre currículo e pedagogia da cultura visual”, nos dizem que:

Ver define-se como um evento relacional que também inclui questões referentes a poder e dominação, a saber: quem tem o direito de olhar para quem e quando? Que tipo de olhares podem ser adotados e com quais efeitos? Quem deve abaixar seus olhos e em quais situações? Gestos, mímicas e linguagem corporal, entre outros elementos, também são importantes em eventos visuais relacionais, bem como sentimentos de afeto, interesse, felicidade, raiva, etc.(ILLERIS; AVERDSEN, 2012, p.14)

Fazer de nossa experiência, algo conectado a um evento visual relacional, no qual a ação, o gesto, a imagem, estabelecessem dinâmicas para o jogo de “Mostrar ao Ver”, nos conduziu no planejamento metodológico rumo às possíveis poéticas de contágio. Dentre as quais, buscamos manter o estado de atenção às mensagens do *chat*, as trazendo em destaque na tela ao longo do encontro. Bem como reverberamos nas palavras das (os) participantes, disparadores para o andamento da aula, potencializando algo de vivo e presente – uma conexão em tempo real, por pessoas reais, distantes e ao mesmo tempo, próximas, por algo em comum – a docência na pandemia. Mergulhando neste caminho, utilizamos a ferramenta *Mentimeter*, para criação de nuvens de palavras, exibidas e se formando, à medida que as mesmas eram digitadas na plataforma. Instigamos então, que nos fossem mostradas as palavras que melhor materializavam suas sensações durante o processo de docência no contexto do vírus e isolamento social. As respostas variaram entre *medo*, *saúde mental*, *travei*, *café*, dentre muitas outras.

visuais em texto e imagem, compartilhadas por professoras colaboradoras, em fase inicial da pesquisa. Nas três figuras abaixo, é possível ver brevemente, algumas das interações decorrentes desta ação:



Figura 2. Captura de tela da oficina "Contágios Poéticos", fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FTXHfpAwGg&t=4371s>>

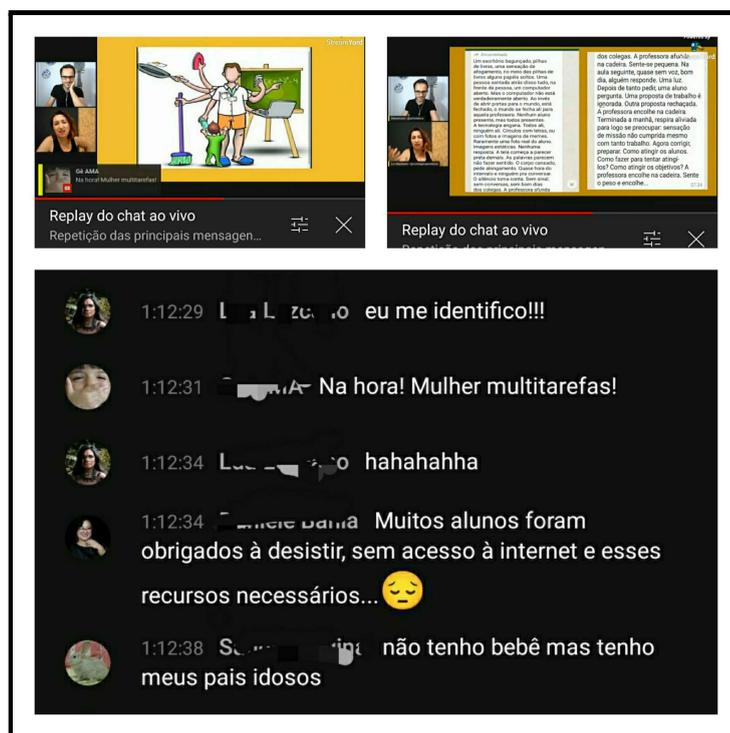


Figura 3. Captura de tela da oficina "Contágios Poéticos", fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FTXHfpAwGg&t=4371s>>

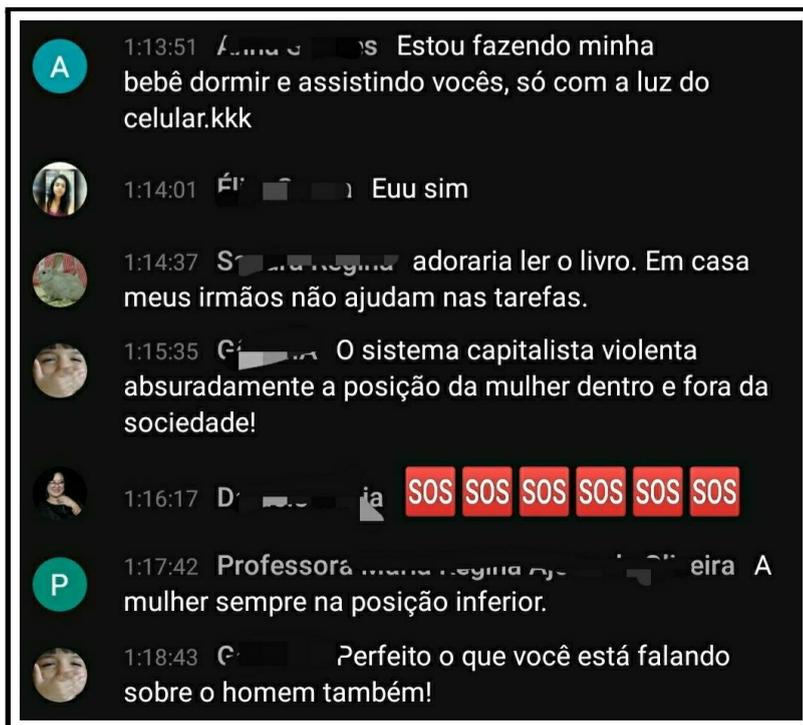


Figura 4. Captura de tela da oficina "Contágios Poéticos", fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FTXHfpAwGg&t=4371s>>

As perspectivas sobre o excesso de trabalho, sobre o sistema capitalista que invisibiliza as ações cotidianas não remuneradas das mulheres, que acabam por estar na posição de cuidar e realizar as tarefas domésticas como se isso lhes fosse uma atribuição natural, foram aspectos problematizados a partir das imagens. Aspectos estes, que em conexão com os escritos de Federici, potencializaram nossa interação e discussão sobre estas questões. A autora de "O ponto zero da revolução" (2019), sinaliza que o caráter reprodutivo dos trabalhos não remunerados: de cuidado, domésticos e sexuais, realizados por mulheres cisgêneras, dentro de um sistema que as considera úteis no parto de futuras pessoas trabalhadoras, dá continuidade às suas dinâmicas, cerceando moldes excludentes e heteronormativos de família. Gerando múltiplas jornadas de trabalho, apenas a estes corpos que identificados como femininos, se vêm oprimidos pelos conflitos e exigências, deles esperados nas esferas pública e privada.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Ao realizar a oficina virtual, percebemos a necessidade de dar continuidade às ações da pesquisa, através de outras plataformas para possibilitar uma interação mais próxima. O uso do *Instagram* que se deu a partir do encontro para o envio dos registros visuais e imagens da docência na pandemia, não contou com o engajamento de todas as pessoas presentes, mas ainda assim, trouxe-nos outros possíveis contágios para caminhos, alguns já trilhados, porém aqui não relatados e outros ainda por vir. Na colagem da figura 5, pode-se visualizar algumas das partilhas deste primeiro movimento, que se estendendo ao longo do mês de março de 2021, proporcionou algumas reverberações deste “mostrar ao ver, ver ao mostrar”, que as partilhas em rede podem proporcionar.

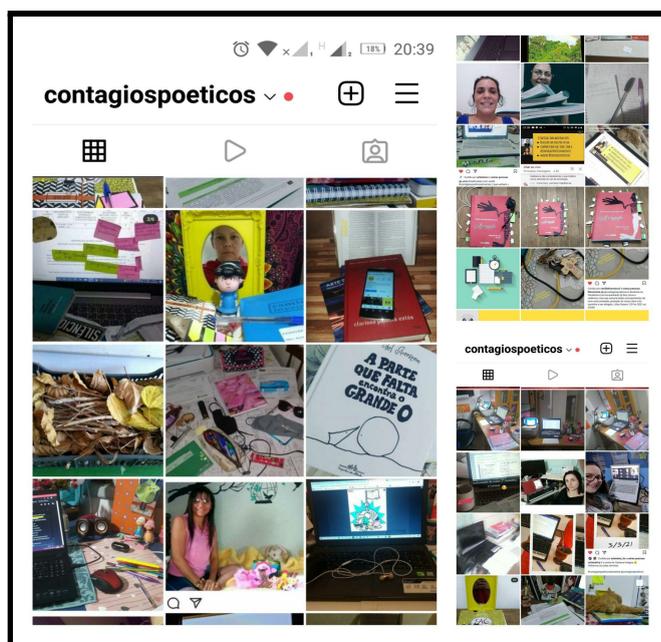


Figura 5. Captura de tela do Instagram "Contágios Poéticos", fotografia, dimensões variáveis, 1/10/2021. Fonte: Arquivo pessoal.

Por fim, consideramos que ao nos relacionarmos com as dinâmicas apresentadas pelas plataformas do ciberespaço enquanto dispositivos poéticos para criação em rede, também abrimos espaços para pensar tanto aspectos relevantes ao ato de pesquisar neste contexto, quanto formas outras de pulsar e pensar, as nossas próprias docências e artistagens pandêmicas.

REFERÊNCIAS

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

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

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 2011.

MITCHELL, W.J.T. **Showing Seeing**: Uma crítica da cultura visual. SC:UDESC, Artes Visuais. Tradução de Luciana Marcelino, 2002.

VIANNA, Claudia Pereira. **O sexo e o gênero na docência**. In: Cadernos Pagu (17/18) 2001/02: pp.81-103.

REFLEXÕES SOBRE O USO DA LINGUAGEM INCLUSIVA NÃO-SEXISTA NA PERFORMANCE DOCENTE NO CONTEXTO ESCOLAR

CAROLINA POHLMANN DE OLIVEIRA

Universidade Federal de Pelotas / carolinapohlmann@gmail.com

CARMEN ANITA HOFFMANN

Universidade Federal de Pelotas / carminhalese@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca relacionar o campo de Pesquisa e Estudos de Performance e Educação (PINEAU, 2010) com uma prática pedagógica inclusiva por meio da utilização de um discurso não-sexista em sala de aula, durante a performance docente. Descreveremos e analisaremos algumas experiências vividas no contexto escolar e no contexto acadêmico, para pensarmos em como estas vivências foram potencializadas a partir do uso da linguagem inclusiva não-sexista. Esta investigação propõe uma conexão entre alguns pontos fundamentais presentes em minha experiência discente, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPEL), com minha prática docente no componente curricular Teatro, no Colégio de Aplicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAp/UFRGS).

A partir de minha experiência em sala de aula, como mestranda, inserida na linha de pesquisa “Educação em Artes e Processos de Formação Estética”, no PPGAVI/UFPEL, e, também, como professora substituta de Teatro, no CAp/UFRGS, proponho algumas reflexões sobre o uso de uma linguagem que não privilegie nenhum gênero - seja masculino, feminino, ou outros - nestas experiências e sobre a convivência com professoras e professores que adotaram o uso de linguagens “neutras”, ou linguagens não-sexistas, e como esses atravessamentos foram transformadores para minha prática pedagógica. Os registros presentes neste texto expressam uma modificação em minha visão de mundo, especialmente, no que tange o uso das palavras durante a minha formação docente em sala de aula. Nesse sentido, o que proponho analisar neste texto, relaciona-se, especificamente, com a potência poética do uso da linguagem inclusiva não-sexista na performance docente.

DISCUSSÃO

Para iniciarmos a discussão sobre o tema deste texto, gostaria de problematizar alguns pontos que devem ser tensionados para promover a relevância destas reflexões. Sendo assim, questiono como as reverberações entre duas experiências pedagógicas, pensando no uso da linguagem em sala de aula, em contextos diferentes (acadêmico e escolar), incorporaram-se em minha performance docente? Por quais caminhos enveredei nestes processos de ensino e aprendizagem para que essas reverberações se tornassem parte do meu próprio corpo, passando a influenciar minha presença, meu discurso, minha postura política? Como responder esses questionamentos? “De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê melhor saber.” (LANCRI, p. 18, 2002). De fato, ainda permaneço com muitas dúvidas e investigando como essas experiências me marcaram e como envolver cada vez mais ativamente em minha escrita e em minha fala possibilidades que a linguagem represente minha ideologia.

Neste estudo, a linguagem inclusiva não-sexista será abordada segundo o Manual Pedagógico sobre o uso da linguagem inclusiva e não-sexista (2018)¹. Esse Manual apresenta um importante papel para uma mudança de estruturas correntes no uso da comunicação verbal, como por exemplo, a utilização de uma linguagem que dá visibilidade a ambos os sexos. Nesse sentido, a prática da linguagem inclusiva não-sexista, em um contexto escolar, oferece uma possibilidade de resistência às desigualdades de gênero.

Esta investigação busca tecer relações entre a pedagogia da performance com o processo de apropriação da linguagem inclusiva não-sexista no contexto escolar. Minha primeira referência sobre este tema, baseia-se na leitura do livro “Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido”, de Paulo Freire (1992). O autor relata que após a primeira publicação do livro “A Pedagogia do Oprimido”, no ano de 1968, ele recebeu diversas cartas de mulheres norte-americanas criticando a linguagem machista utilizada em seu texto.

¹ O manual foi elaborado pela Comissão Permanente de Gênero e Direito das Mulheres da Reunião das Altas Autoridades em Direitos Humanos e Chancelaria do MERCOSUL (RAADH).

Me lembro como se fosse agora que estivesse lendo as duas ou três primeiras cartas que recebi, de como, condicionado pela ideologia autoritária, machista, reagi. (...) ao ler as primeiras críticas que me chegavam, ainda me disse ou me repeti o ensinado em minha meninice: “Ora, quando falo homem, a mulher necessariamente está incluída”. (...) E por que os homens não se acham incluídos quando dizemos: “As mulheres estão decididas a mudar o mundo?” (...) Como explicar, a não ser ideologicamente, a regra segundo a qual se há duzentas mulheres numa sala e só um homem devo dizer: “Eles todos são trabalhadores e dedicados?”. Isto não é, na verdade, um problema gramatical, mas ideológico. (FREIRE, 1992, p.35).

Essa escrita sobre este tema percorre tempos e espaços nos quais a “recusa à ideologia machista, que implica necessariamente a recriação da linguagem, faz parte do sonho possível em favor da mudança do mundo” (FREIRE, 1992, p.35). Ao analisarmos a performance docente, pensando no uso da linguagem inclusiva não-sexista, e nas repercussões provocadas por este discurso em seus e suas ouvintes, promovemos movimentos que também são uma maneira de convidar os sujeitos para a reflexão sobre o que é dito, como é dito e porque é dito. Por meio da inclusão de pronomes, artigos e adequações gramaticais de gêneros, abre-se uma dimensão poética de um espaço representativo, no qual pretende-se alcançar com a menção da presença e com a afirmação de alguém que “necessariamente estaria incluída”, a ampliação da percepção sensível de colegas, estudantes e docentes.

Retomo o sentido da performance como poética educacional, segundo Pineau (2010), no qual o corpo ocupa um lugar central dentro desta concepção pedagógica. Nesse sentido, a performance como linguagem oferece à pedagogia performativa o paradigma da apresentação, ou da não representação, sendo este um dos princípios da arte da performance, ou da performance como linguagem, e que aparece dentro da pedagogia performativa como uma nova abordagem dos processos de ensino e aprendizagem para estudantes e professoras e professores.

CONSIDERAÇÕES

Ao problematizarmos o uso da linguagem segundo a cisheteronormatividade, em nossas práticas pedagógicas, como professoras e professores, buscamos dar visibilidade aos e às que ficam excluídas e excluídos em nossos discursos. Deixar de nomear, deixar de dizer e deixar de apresentar alguém é uma forma de negar a sua

existência e a sua importância. Nesse sentido, o exercício do uso da linguagem inclusiva não-sexista oferece uma alternativa para a inclusão de todos os gêneros em nossas práticas educativas e uma opção formal dentro do uso correto da gramática da língua portuguesa em nossos discursos, no contexto escolar.

Contudo, ainda encontramos diversas dificuldades em ampliarmos a apropriação de linguagens não-sexistas em nossa escrita, pelo fato destas propostas ainda estarem fora das normas oficiais da língua nacional. Buscamos com estas reflexões pensar sobre uma possibilidade na qual o discurso verbal, utilizado na performance docente, possa “dar voz” a uma ideologia que ainda não está incluída, formalmente, na norma-padrão da língua portuguesa, mas que desde o ano de 1968 (FREIRE, 1992) é debatida em diversos países como uma alternativa para a inclusão social.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido.* / Notas: Ana Maria Araújo Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.* Porto Alegre: UFRGS, p. 17-33. 2002.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. In: *Educação e Realidade*, vol. 35, núm. 2. Porto Alegre: UFRGS, 89-113, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/14416/8333>> Acesso em: 30 de Agosto de 2021.

A ABORDAGEM DA ARTE NO ENSINO REMOTO

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS COM ENSINO DE ARTE NO SISTEMA REMOTO DURANTE A PANDEMIA DE COVID19 NO ANO DE 2020/2021

JOSEANE PADILHA GONÇALVES

ELOISA MARIA MACCARI

UDESC- UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA

joseanefadas@hotmail.com

elo_maccari@yahoo.com.br

THE APPROACH TO ART IN REMOTE EDUCATION

REPORTS OF EXPERIENCES WITH ART TEACHING IN THE REMOTE SYSTEM DURING THE COVID19 PANDEMIC IN THE YEAR 2020/2021

JOSEANE PADILHA GONÇALVES

ELOISA MARIA MACCARI

UDESC- UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA

joseanefadas@hotmail.com

elo_maccari@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo pretende trazer um questionamento sobre as abordagens metodológicas no ensino da arte adotadas no Colégio Estadual Desembargador Cunha Pereira, no Estado do Paraná, durante o período de Pandemia de Covid19, do Ensino Fundamental Ciclo II, nas séries iniciais e nas series finais. O relato de uma professora de arte deste colégio traz uma visão sobre a adaptação do ensino de arte ao sistema de ensino remoto, online e a distância nesse colégio. O presente artigo também pretende uma reflexão sobre a preparação dos profissionais, professores de arte e arte educadores e instituições de ensino, para o trabalho com ensino de arte no sistema remoto.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino Remoto - Pandemia – metodologias

ABSTRACT

This article intends to raise a question about the methodological approaches in art education adopted at Colégio Estadual Desembargador Cunha Pereira, in the State of Paraná, during the Covid19 Pandemic period, of Elementary School Cycle II, in the initial and final grades. The report of an art teacher at this school brings an insight into the adaptation of art education to the remote, online and distance learning system in this school. This article also intends to reflect on the preparation of professionals, art and art teachers, educators and educational institutions, to work with art teaching in the remote system finds difficulties in understanding the learning in art as factor necessary for its formation.

KEYWORDS

Remote Learning - Pandemic - methodologies

1 –Ensino da arte através do tempo até o Sistema Remoto

O ensino sistemático da arte vem sofrendo diversas mudanças ao longo dos tempos. Passando-se brevemente pela história da educação, percebemos que apesar dos métodos e tendências diferentes, a arte sempre esteve presente como parte da educação formal e sistemática do ser humano, nas mais diversas culturas, (ARANHA, 1996). Fazer com que esse ensino de arte seja significativo e dialogue com os contextos sociais de cada época, tem sido um problema. No ano de 2020, no entanto, esse tema foi mais desafiador. Como inserir os conteúdos de uma disciplina que tem por exigência a métodos práticos como meios para o aprendizado?

Em Froebel ¹ (Friedrich Froebel, 1782-1852), inicia-se uma pedagogia para o ensino da linguagem visual utilizando-se de recursos da linguagem artística, como as formas geométricas e as cores, concretizando tal aprendizado em práticas programadas, práticas que complementam a teoria, validando então o conhecimento adquirido (ARANHA,1996). Porém esse entendimento, de aprendizado artístico enquanto parte da formação do ser humano, fazendo parte de um todo, é um pensamento deveras contemporâneo. No Brasil por exemplo, a própria história do surgimento do país como colônia, e a organização da escola voltada para os interesses do colonizador, já previa uma formação para o trabalho da classe social mais baixa e uma escola com formação completa e intelectual para as classes altas.

E mesmo nesse contexto desfavorável, o ensino de saberes artísticos estiveram presentes, porém, sempre como auxiliares de um processo principal de ensino, como durante o movimento da Escola Nova por exemplo, onde o ensino era voltado para adequação a um sistema econômico, embora a abordagem de um aprendizado a partir da experiência¹, defendido pelo filósofo John Dewey, tenha sido um tanto distorcido.

No ensino secundário, a educação cada vez mais adquiriu o modelo propedêutico, - apesar do advento da Escola Nova no início do século XX e no Brasil nas décadas de 50 e 60 - de formar os jovens para ingressar em faculdades, dando ênfase ao aprendizado técnico antepondo o do humano, (ARANHA, 1996.p153), revelando mais uma vez na história da educação deste país, um desprezo pela formação humana integral e valorizando a formação para o trabalho. Somente em 1856 é fundado o primeiro Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro (FUSARI e FERRAZ, 2001), ofertando cursos artísticos com mais propriedade e, mesmo assim não obteve a devida importância dos olhares do governo. Já na escola formal, o ensino de arte levava em conta os afazeres femininos e masculinos, sendo os femininos voltados para o desenvolver da dona de casa e dos meninos voltados a oficinas de consertos e fabricação de peças de madeira ou outro material.

“ De fato, uma série de desvios vem comprometendo o ensino da arte. Ainda é comum as aulas de arte serem confundidas com lazer, terapia, descanso das aulas “sérias”, o momento para a decoração da escola, as festas, comemorar determinada data cívica, preencher desenhos mimeografados, fazer o presente do Dia dos Pais, pintar o coelho da Páscoa e a árvore de Natal. ” (MARTINS E GUERRA, 1998, p12).

Assim como a educação geral, a abordagem da arte nas instituições de ensino segue um padrão de pensamento vigente em cada época. Ora, a medida que o ser humano se transforma, o conceito de educação e de arte mudam e, obviamente a abordagem dos educadores de arte também deve seguir esse padrão, mas, há que se levar em conta, que a humanidade vem transformando sua contextualização social entre períodos cada vez mais curtos, em comparação com o

¹ John Dewey. A Arte Como Experiência. 2010

passado. A idade média demorou pelo menos um milênio para sofrer uma mudança significativa de comportamento humano. Do renascimento até o século 18 os períodos já foram demarcados em séculos ao invés de milênios. Do século 18 até a idade contemporânea esses períodos já passam a ser contados em décadas. Ou seja, os conceitos de educação também mudam com essa mesma periodicidade? O Ensino Remoto caiu como uma bomba, forçando os sistemas de ensino e os educadores a se adequarem em tempo recorde a utilizar as ferramentas digitais para o ensino a distância. A arte educação conseguiu acompanhar esse ritmo de transformação? Será que as abordagens no ensino da arte adotadas para o ensino remoto conseguiram atingir os objetivos de aprendizagem? Deve-se lembrar que até a década de 70 arte não estava inclusa nos currículos escolares como disciplina individual, como área de conhecimento científico que reconhece que:

O fazer técnico-inventivo, o representar com imaginação o mundo da natureza e da cultura, e o exprimir sínteses de sentimentos estão incorporados nas ações do produtor da obra artística, na própria obra de arte, no processo de apresentação dos mesmos a sociedade e nos atos dos espectadores. Assim, num contexto histórico-social que inclui o artista, a obra de arte, os difusores comunicacionais e o público, a arte apresenta-se como produção, trabalho, construção. ...A arte é movimento na dialética da relação homem-mundo. (FUSARI E FERRAZ, 2001)

Uma vez incluída, a partir da Lei 5692/71, a preocupação passou a ser o que ensinar na escola sobre arte? Quais os conteúdos que seriam ensinados na escola e quais seriam especialidades de um artista e o que este deveria ensinar? Na falta de pesquisas mais aprofundadas e de profissionais de educação especializados nos conhecimentos em arte, esta disciplina continuou a ocupar um espaço de alegoria na escola. Disciplina de lazer, de passa tempo, de acessório para outras disciplinas, de “quebra galho” para professores sem aulas de suas próprias disciplinas.² A partir da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) de 1996, o ensino de arte passou a ser obrigatório nos currículos de todo o país. Um longo caminho percorrido até ali para se conseguir o reconhecimento de que o aprendizado em arte não deve ser

² Experiência vivenciada pela própria professora dentro do sistema de ensino do Estado do Paraná.

exclusivamente para o fim de produção de obra de arte, mas sim que o aprendizado em arte é parte essencial para a formação do ser humano, uma vez que, traz além dos saberes técnicos, os saberes para o desenvolvimento sensorial deste. Desenvolvimento dos perceberes do mundo através dos sentidos humanos, já apontados por Dewey, 2010, “ a função educativa da experiência, cujo centro não é nem a matéria, nem o professor, mas sim o aluno em crescimento ativo, progressivo. ” Este conhecer pela experiência é a principal metodologia utilizada no ensino e aprendizagem da arte, uma vez que a produção artística é intrínseca ao ser humano, o fazer e o perceber estético é exclusivo dele. E a falta do desenvolvimento dessas características acarreta em grandes prejuízos para a sua formação.

Apesar dos avanços e transformações que o ensino de arte teve durante o desenrolar da história, percebe-se na atualidade uma discordância entre o que se teoriza e o que se pratica, pois a arte, apesar de provadas e comprovadas pesquisas e estudos sobre a necessidade deste aprendizado, esta área do conhecimento ainda sofre com os preconceitos originados pela falta de interesse de poderes públicos com a educação para o desenvolvimento humano, gerado principalmente pelo sistema econômico capitalista, transformando a prática e o saber artístico em um saber secundário.

A partir do Decreto Estadual nº 4230 de 16 de março de 2020 da Secretaria de Educação do Estado do Paraná, o ensino remoto e a distância foram emergencialmente introduzidos no sistema de educação transformando, com uma velocidade fenomenal, todo o sistema e com ele o ensino da arte precisou se adequar na mesma velocidade. Como os arte-educadores adequaram as suas didáticas e metodologias do ensino de arte à essa transformação de forma a não perder o importante diálogo entre arte e ser humano, arte e aprendizado, arte e poética?

2 - A abordagem didática e metodológica no ensino remoto

É preciso que o ensino sistemático de arte dialogue com a vida real do discente contemporâneo, nas salas de aula. Na sala virtual, o diálogo tem que permanecer.

Apesar da existência de uma base nacional comum curricular, os ensinamentos são diferentes entre escolas públicas e escolas privadas. E existem ainda as ONGs e as escolas religiosas. Cada uma aborda o ensino de arte de forma diferente, umas priorizando o fazer manual, outras a história da arte, outras a história da arte religiosa, outras buscam o desenvolvimento da arte para a aplicação industrial, etc., No entanto, apesar de toda essa diversidade de abordagens, o que não se pode perder no ensino remoto foi o diálogo entre “o que é arte” e “para que serve a arte”. Perder esse diálogo poderia trazer um enorme prejuízo. Prejuízos que vão desde o desinteresse do aluno pelo aprendizado em arte até a desvalorização do profissional da área de educação em arte, número de aulas reduzidos nas instituições de ensino em comparação com as outras áreas de conhecimento, profissionais de outras áreas podendo ministrar aulas desta, sem ter o discurso competente e a formação necessários. Essas consequências tornam a vida de quem trabalha na área muito difícil, pois conviver com todos esses pontos negativos e tentar mostrar ao aluno o contrário, é um esforço diário. Se todo um sistema mostra que a arte é dispensável, fazer o aluno enxergar a arte como o contrário disso, é “remar contra a maré”, continuamente.

3 – Relato de Experiência 1

O relato a seguir tem como objetivo demonstrar a experiência de uma professora de arte do 8º ano e do 9º ano do ensino fundamental de uma escola pública do sistema de ensino do estado do Paraná, no ensino remoto.

Um dos primeiros desafios foi aprender a dominar os equipamentos de trabalho digitais. Tais equipamentos como computadores e notebooks eram utilizados como materiais de apoio, e tanto professores como alunos não

dominavam eficazmente esses aparelhos. Para os docentes da rede, acostumados aos seus planos de aula organizados em pastas de trabalhos no formato A4 e seus conteúdos de disciplinas dispostos em livros e textos impressos, talvez tenha sido o mais de todos os problemas a serem superados, em tão pouco tempo.

Para os alunos, a grande dificuldade encontrada, além de aprender a manipular esses equipamentos digitais, foi “obter” esses equipamentos. A rede pública do estado do Paraná conta com pelo menos um milhão de alunos matriculados, e pelo menos 80% deles são de baixa renda³ e muitos encontram-se em situação de miséria. Mesmo que o governo do estado tenha disponibilizado rede de internet e notebooks para, em teoria, todas as escolas do estado, esses insumos chegaram tarde, já passava da metade do ano, e até esse momento, alunos ficaram dependentes de atividades impressas pelas escolas, que sem insumos suficientes também para tantas impressões, reduziram os conteúdos para que seu utilizasse menos papeis.

Superado o problema de autossuficiência, tanto docente quanto discente, quanto aos equipamentos para aprendizagem remota, o problema era então, como adequar as metodologias de ensino de arte, ora trabalhadas de modo presencial, com o contato direto do aluno com as práticas artísticas e com as experiências em grupo intermediadas pela professora, em metodologias eficazes para o aprendizado individual e a distância. Para a professora de arte em questão, a princípio foi uma experiência muito frustrante, não havia a possibilidade de acompanhar o processo de criação do aluno. O método de introduzir ao conteúdo e solicitar a produção de uma prática artística para posterior reflexão, muitas vezes não teve retorno. O aluno, na idade em questão, não apresentou ter maturidade suficiente para se adequar ao ensino a distância, longe das vistas do educador, e toda prática solicitada era entendida muitas vezes como “tarefa de casa”, que não fora realizada por vários motivos, desde esquecer até sair com os pais para passear.

Dentre tantas metodologias experimentadas, as que mais funcionaram em termos de retorno satisfatório dos alunos foram as práticas fotográficas utilizadas

³ Segundo IPARDES – INSTITUTO PARANAENSE DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/cadernos_municipios/fazendariogrande2012.pdf

para mostrar as produções realizadas, as reflexões por escrito em narrações curtas, e as ferramentas digitais de interação como o Jamboard e o Miro Online. Estas duas foram bastante utilizadas para produções em grupo. No entanto, nem todos os alunos conseguiam usá-la por seus aparelhos não comportarem o tamanho dos aplicativos ou por sua internet local não ser suficiente.

O ponto positivo relatado pela professora de arte, no sistema online, foi a facilidade em trabalhar com as imagens durante a explanação dos conteúdos, prática que no ensino presencial se torna mais difícil pois necessita de um emaranhado de equipamentos como projetor multimídia ou cartazes ou livros físicos.

Relata também a professora, a grande importância do livro didático de arte durante o ensino remoto, pois segundo Carbonell, 2002, p.16, "...em suma, detectaram-se sintomas de modernidade, mas não de mudança. Assim, os artefatos tecnológicos cumprem função idêntica a dos livros de texto Muda o formato e nada mais." Segunda a professora, este fora o principal meio para direcionar o trabalho tanto para o docente quanto para o aluno, principalmente aqueles que não possuíam acesso online e precisaram estudar pelo sistema de atividades impressas.

4-Relato de Experiência 02

O segundo relato de convivência e adaptação referente ao ensino remoto dá-se por quatro perspectivas experienciais de uma acadêmica do curso de pós-graduação em Artes Visuais, a primeira: como acadêmica de curso de pós-graduação, a segunda: como bolsista de monitoramento PROMOP de disciplinas da graduação, a terceira: no período do estágio da docência na disciplina de graduação e, por último, da própria pesquisa voltada aos professores de artes a qual dialoga com esta mesma questão do ensino remoto e que vem sendo desenvolvida no mestrado.

Como acadêmica ingressante no programa de pós-graduação no segundo semestre do ano de 2020, esta primeira impressão foi tida como um grande desafio, pois, desconhecia-se os procedimentos e os recursos que se utilizaria por parte da

Universidade para o desempenho de estar promovendo o curso e demais vivências que um programa *scritto sensu* dispõe.

Portanto, não se tinha o conhecimento do sistema de ambiente virtual e dos pacotes adquiridos pela universidade UDESC, como o MOODLE, e os recursos do pacote da MICROSOFT, como o Teams, tendo por característica o que seria uma sala de aula por exemplo.

No decorrer destas comunicações entre ingressantes e instituição, os entendimentos vieram assumindo um maior entendimento e compreensão deste novo sistema de ensino. Para tanto, além do contato por e-mail (institucional “outlook”, ou não) entre secretaria, programa de pós-graduação em artes visuais e acadêmicos, os próprios discentes criaram um grupo no app do WHATSSAP, como uma forma de “aproximação” e conexão destes laços imersivos, assim como os próprios orientadores também entraram em contato com seus orientandos deste jeito mais entrosador.

Contudo, apesar de haver estas noções de contato, expõe-se aqui que, por característico de uma existência virtual do momento, a dificuldade da centralização e vínculo com os procedimentos do curso em meio às tantas informações e outras maneiras de se ter acesso às aulas, ou seja, (além do Teams, recurso da Microsoft ou BBB/Big Blue Button recurso do Moodle, o usar de outros canais de reuniões como Zoom, Google Meet e Jitsi Meet, por exemplo). Fora problemas locais de cada um de conexão, vista esta conexão como o laço destas que faziam existir estas entrosações comunicativas na ambientalização da realidade virtual onde, no entanto, não foi tão acessível assim para tantos.

Tirando estes fatores imprevisíveis e inevitáveis desta realidade, dentro da própria imersão de possibilidades como fora dito anteriormente, destaca-se como quem relata este primeiro momento de experiência, a pro atividade de aprender estes recursos e as outras soluções, de maneira instrucional e propriamente experimental, ou seja, do aprender por curiosidade pelo receio que se tinha de estar a todo momento buscando por apoio informacional referente à estes mecanismos para pessoas com quem, presencialmente, nunca se estabeleceu um vínculo.

Por falar disso, outra questão bastante característica para se destacar neste relato como fator de dificuldade foi à própria ausência deste do vínculo, do convívio, do afeto por meio da presença, o qual reconhece como parte essencial da formação

de qualquer indivíduo. Algumas amizades surgiram, porém, certamente sabe-se que é a mesma coisa, apesar de se compartilhar da mesma angústia.

Não obstante, o que se pode revelar até então é a própria pró-atividade e autonomia de estar também aprendendo experimentando e sabendo lidar com estes recursos presentes e disponibilizados para o contato remoto de ensino. Esta fluência, para com os recursos tecnológicos ressoaram, ao meu ver, positivamente nas próximas duas instâncias desta experiência: o papel da monitoria em disciplinas da graduação, por meio da bolsa PROMOP e o exercer do estágio da docência.

Em pouco menos de três meses após o ingresso ao PPGAV UDESC, fui contemplada com a bolsa de monitoria-PROMOP, a qual tem por objetivo o apoio ao professor regente da disciplina, o ajudando com o cronograma da disciplina e organização das turmas. Menciona-se novamente a aprendizagem autônoma no início pela experiência, onde com maior propriedade e experiência dos recursos para as demandas desta nova realidade de ensino, não houve transtornos de conhecimento técnico nos serviços da bolsa PROMOP, dispondo assim desta manutenção das disciplinas do Departamento de Moda bem como o apoio aos graduandos e professora.

Contudo, sabe-se que mesmo te do o conhecimento técnico destes ambientes virtuais de ensino, em hipótese alguma se tira o fato de que uma rotina de ensino totalmente nesta realidade é bastante maçante para o corpo humano. No presencial há essa movimentação do corpo e alternância entre os estados presenciais e virtuais/tecnológicos quando preciso. Entretanto, no ensino remoto, é devidamente apenas ser humano e máquina. E, sem sombra de dúvidas, é demasiadamente desgastante. Pois, toda a interação é movida por este intercâmbio em frente a um computador, notebook ou celular.

Para tanto, reconhece-se e destaca-se a necessidade por uma nova dinâmica, uma nova metodologia de ensino que condiz com tal realidade. Uma aula no presencial que possua 45 minutos, em hipótese alguma funciona, linearmente, no modo remoto.

Quando se diz linearmente, pensa esta aula como apenas uma oratória da parte do professor e estudantes escutando. Reconhece-se que a instrução e transmissão de conhecimento deve-se ser bastante clara, objetiva e direta, além de

usar dos recursos concomitantes a este espaço de aula, de modo que gere a ilusão de movimento e diversidade enquanto se está, como matéria, inerte no espaço.

Portanto, a importância de usar de sites, vídeos, espaços imersivos, ferramentas que gerem discussões entre os estudantes, salas virtuais, o processar de trabalhos e avaliações que condizem com o ensino remoto, entre outras coisas para que houvessem as interações e a estruturação da aprendizagem para se evitar as evasões e as faltas de interesse.

Percebendo esta necessidade, não se mediu limites em utilizar destas metodologias e recursos do ciberespaço para o plano de ensino do estágio da docência. Além de criar um planejamento que houvessem a interdisciplinaridade entre Arte e Moda, como projetos por ilustração (croqui, desenho), pensou-se no chegar deste objetivo de criação, a metodologia de visitar um artista ilustrador de Moda, Alceu Penna através de um acervo têxtil online, no museu de moda de BH, que continha o tour da exposição deste artista, aproveitando também de falar dos aspectos arquitetônicos do local.

Após, aproveitou-se estas salas virtuais nestes ambientes de ensino remoto, para a discussão e resposta de um questionário referente a esta mediação ao espaço virtual de BH. A atividade plástica tinha a proposta da visita a acervos Online de brechós, para a criação de uma persona, fazendo as combinações entre peças, podendo idealizar esta criação pelas experimentações do desenho/croqui.

Percebeu-se um grande envolvimento de todos para esta atividade. Pensa-se que como estamos a lidar com uma dimensão tecnológica que por verdade é difícil de se manusear por “n” fatores, seja pela conexão, pelo saber não se perder no mundo da imersão, pelas tantas informações, devemos, contudo, o pensar como um lugar que necessite de facilidade, dinâmica e criatividade metodológica.

Até então, as percepções que se tem são próprias e experimentais da acadêmica em questão, além de pertencer a uma perspectiva de nível superior. Todavia, por fim relatando a experiência de número 04 a qual refere-se ao panorama de pesquisadora que busca compreender os desafios e as adaptações/ inovações do professor de arte nesta realidade remota dos professores da rede pública de Joinville do ensino fundamental, venho percebendo por meio das análises de meu questionário que por falar de um Todo que vivenciou desta nova realidade ensino, ou seja, de todos os tipos de instituições escolares, professores e alunos e as

classes sociais destes sujeitos que estiveram enfrentando esta situação, questões que reacendem as urgências do ensino de Arte no Brasil e as problematizações históricas e sociais que sofrem em nossa nação.

Portanto, além de estar sim interessada em buscar pelas adaptações e inovações neste formato de transmissão, as respostas que vem se revelando são de uma matriz bastante complexa como, sobretudo, o despreparo tecnológico do profissional da educação em arte, independentemente deste contexto de pandemia em outros tempos e o investimento das instituições para a formação deste profissional, assim como o próprio investimento dos recursos tecnológicos para o profissional lidar com esta situação de acordo com o material apropriado para isso.

Uma coisa que destaco de minhas análises é que os profissionais percebem sim a necessidade de mudança, percebem que são outros tempos e, sobretudo, outros sujeitos. Contudo, esta instância está em seu processo perceptivo e crítico. Portanto, um estado da reflexão, pois sabe-se que toda essa problematização envolve um problema maior do alcance do professor e sua respectiva mudança. Deste modo, é verdade que:

A pandemia e a quarentena estão a revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando tal é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum. ” (SANTOS, 2020, p.29).

Contudo, não basta apenas um despertar de uma necessidade adaptável a um modelo de transmissão, pois é também necessário ter em mente o preparo deste profissional por parte das gestões, e prepara-lo é pensa-lo como “um novo professor”, como Libâneo (2002) diria, ainda mais para este novo tipo de contexto experiencial desencadeado pela Pandemia, onde este precisa “saber usar meios de comunicação e articular as aulas com as mídias e multimídias” (LIBÂNEO, 2002).

E pensa-lo ser assim, é investir em sua capacitação, e, sobretudo, valorizar a sua área de atuação que é ensino e educação para a finalidade da aprendizagem para o incentivar no exercer de sua docência com sentido.

Espera-se que esta Pandemia, se objetive e tenha seus planos por mudanças, ou reflexões a respeito da pacata “condição humana”, como diria MORIN (2020),

tiradas do papel teórico crítico e, por de agora em diante, tendo em mente também o resgate do ensino da arte na história da educação no Brasil, percebidas, e assim, praticadas e investidas pelas instituições aos seus docentes para a transformação significativa e cabível para o ensino em arte do mundo contemporâneo.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem metodológica utilizada no sistema Remoto foi eficaz?

Não se pode afirmar categoricamente que foi eficaz, e tampouco que não foi eficaz. Seria mais verdadeiro afirmar que foi uma medida emergencial que, apesar de suas falhas, pode preencher o vazio educacional gerado pela pandemia de Covid19, no entanto, deixa muitas lacunas a serem preenchidas.

O que foi válido e o que não foi válido no ensino da arte no sistema remoto?

Afirma-se com frequência que, enquanto havia no passado um consenso quanto ao que era válido e valioso na arte e na sociedade modernas, hoje há um desacordo radical, imperando um “pluralismo” de culturas e sistemas de valores, ideologias, religiões, crenças sobre gênero, raça e classe. (FRACINA, BLAKE, 1998).

Sob uma ótica didático/pedagógica tudo foi válido, seus sabores e dissabores, servirão como matéria prima para um novo modo de aprender arte, as linguagens digitais nunca estiveram tão em voga. A arte digital, foi a estrela do Ensino Remoto. E aqui cabe uma pergunta: Os educadores em arte estão sendo formados e estão preparados para toda essa pluralidade? Ao que tudo indica, o ensino remoto veio para ficar. “A pandemia e a quarentena estão a revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando tal é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum”. (SANTOS, 2020, p.29).

Diante dessa realidade, professores de arte, arte educadores, instituições de ensino de arte, estarão se preparando para este novo modelo de aprendizagem em arte? Estabelece-se aqui um *corpus de analisis* necessário.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, M. L. A. História da Educação. 2ª ed. São Paulo. Moderna, 1996.
- BAUMGART, F. Breve História da Arte. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1999.
- CARBONELL, Jaime. A aventura de inovar: a mudança na escola. Artmed Editoras, 2002.
- DEWEY, J. Arte Como Experiência. São Paulo. Martins Fontes, 2010.
- FRACINA, R. BLAKE. N. Modernidade e Modernismo: A Pintura Francesa do Século XIX. Cosac & Naify, 1998.
- FUSARI. M. F. R. FERRAZ. M. H. C. Arte na Educação Escolar. São Paulo. Cortez, 2001. Lei 5692/71 – Disponível em MATTAR, S.; ROIPHE, A. Arte e Educação: Ressonâncias e Repercussões. São Paulo, ECA-USP. - Projetos Integradores – FTD – São Paulo- 2020.
- LIBÂNEO, José Carlos. Adeus professor, adeus professora Novas exigências educacionais e profissão docente. 6 ed. São Paulo Cortez, 2002.
- MENEZES, L. C. Novo Ensino Médio de Bolso. A BNCC e a Nova Lei. ARCO 43, São Paulo: 2020. HEARTNEY, E. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MORIN, Edgar. É hora de mudarmos de via: as lições do corona vírus. 1. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. Disponível em [documento não paginado]: <https://www.google.com.br/books/edition/%C3%89_hora_de_mudarmos_de_via/vh3_DwAAQBAJ?hl=ptBR&gbpv=1&printsec=frontcover>. Acesso em 26/08/21.
- PORTAL DIA A DIA EDUCAÇÃO, Governo do Paraná, 2018. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/>. Acesso em: 16 de março de 2018.
- RIBEIRO, D. O que é o Lugar de Fala? Belo Horizonte - MG: Letramento, 2017.
- ROCHA, P. Mulheres Sob Todas as Luzes. Belo Horizonte - MG: Leitura, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A cruel pedagogia do vírus. Coimbra Edições Almedina, abr. 2020.

SCHILITA, C. Arte e educação: há um lugar para a Arte no Ensino Médio? Curitiba: Aymarã Educação, 2009.

SCHWARTZ, J. Fervor das Vanguardas: Arte e Literatura na América Latina. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

SILVA, M. P. M. Qual o Espaço de Representação das Mulheres nos Livros Didáticos de Ensino de Arte? Um Olhar em Recorte. Lumen: Repositório Digital, UFRGS, 2016.

VAZ, A. Instituições Culturais: Gênero Narrativa e Memórias. Revista Científica FAP. Curitiba, v.4, n.1, p. 1-19, 2009

_____ IPARDES – INSTITUTO PARANAENSE DE DESENVOLVIMENTO
ECONÔMICO E SOCIAL. Disponível em
http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/cadernos_municipios/fazendariogrande2012.pdf

_____ Lei 5692/71 – Disponível em
<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/12124418/lei-n-5692-de-11-de-agosto-de-1971>

_____ Resolução SESA Nº 1433/2020 Disponível em
<https://www.aen.pr.gov.br>

_____ Transitando de um ensino remoto emergencial para uma educação digital em rede, em tempos de pandemia. Acesso em 18 de agosto de 2021.

_____ Desafios da Implantação do Ensino Remoto. Disponível em
<http://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/38>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO DE ARTES DURANTE A PANDEMIA

MAIRIN JORDANE RUTZ

Universidade Federal de Pelotas/ mairinjordanerutz@hotmail.com

CLÁUDIO TAROUCO DE AZEVEDO

Universidade Federal de Pelotas /claudiohifi@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A pandemia de covid 19 e suas medidas de enfrentamento acabaram estabelecendo novas formas de interação, impactando profundamente no contexto educacional. Foi necessário buscar novas estratégias para que o ensino e a aprendizagem fossem mitigados.

Enquanto pesquisadora da área da arte-educação, que investiga a utilização de diários de viagem em sala de aula em uma abordagem sobre o contexto dos alunos, igualmente tive que buscar novas alternativas para a realização da minha pesquisa que envolvia uma ação escolar.

Logo, assumindo meu papel de professora, o caminho foi desenvolver as atividades com os alunos de modo remoto, adaptando as atividades para o novo cenário. Dessa forma, a presente escrita apresenta relatos dessa experiência, apontando os recursos utilizados e a proposição pedagógica adotada ao longo dos encontros. Teço também algumas reflexões sobre os desafios impostos pela pandemia e os aprendizados obtidos nesse período.

DISCUSSÃO

A ação pedagógica para a produção dos dados de pesquisa foi realizada com estudantes de uma escola de Ensino Médio, do município de Arroio do Padre/RS, localidade caracterizada pela cultura pomerana. Essa experiência remota foi

pautada em atividades teóricas, proposições práticas enviadas digitalmente e encontros síncronos (uma vez por mês) pela plataforma *meet*.

O fio condutor foi composto por assuntos que se relacionem com o contexto e cotidiano dos estudantes, de modo a aproximar a arte de suas vidas (RICHTER, 2000); promovendo a aproximação entre conteúdo e as práticas cotidianas (FREIRE, 1996).

Um dos recursos utilizados, e sendo nosso objeto de pesquisa, foi o diário de viagem. Esse uso se justifica porque o entendemos como um material de grande potencial para a criação e reflexão (SILVA; LAMPERT, 2000). Assim, realizamos algumas proposições para suscitar a escrita e a produção poética dos estudantes, além de servir como meio para as demais atividades em sala de aula.

Essas ações instigaram os participantes a narrarem e criarem a partir de conversas com familiares, de fotografias dos acervos pessoais e por meio de objetos. Almejava-se que os estudantes olhassem com mais atenção esses objetos e fotografias e ouvissem com mais cuidado os ensinamentos de seus familiares, em busca de (re)conhecerem suas origens, cultura e história.

Outras alternativas e estratégias foram buscadas ao longo do percurso, visando suprir alguma carência identificada, como o software de questionário online *Kahoot*, que possibilita a aplicação de testes e exercícios sobre o conteúdo. Com isso foi possível motivar os estudantes que estavam sobrecarregados com as atividades enviadas no formato pdf.

Sabe-se que com o ensino remoto a interação entre alunos fica prejudicada, logo, buscando amenizar essa limitação, procurou-se propor trabalhos coletivos. Almejava-se que os estudantes interagissem entre si e aprendessem em conjunto.

A produção dos estudantes foi pautada em sua própria realidade para uma produção de saberes retroalimentada pela própria comunidade. Esse foi um caminho possível para a valorização dos conhecimentos e da cultura pomerana. Como resultado,

criou-se uma exposição virtual¹. Esta é composta por registros dos diários dos estudantes, os trabalhos coletivos e demais produções.

CONSIDERAÇÕES

Essa experiência com os estudantes durante a pandemia foi muito desafiadora, visto ser um contexto novo, para o qual não estávamos preparados. Desafios em relação a conectividade, participação dos alunos, motivação, interação entre eles, falta de materiais solicitados, avaliação, entre outros. Muitas dúvidas e inquietações acompanharam esse momento. No entanto, essa experiência contribuiu na minha formação como professora e pesquisadora, além de proporcionar a valorização da cultura local.

Acredito que aprendemos com as adversidades, buscando novas alternativas, novos modos de aprender e ensinar. Passamos a valorizar principalmente os encontros e as trocas entre professor e alunos e dos alunos entre si.

REFERÊNCIAS

FREIRE Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. UNICAMP, 2000. Tese de Doutorado.

SILVA, Tharciana Goulart da, e LAMPERT Jociele. **A relevância do diário na prática artística e docente**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24º, 2015, Santa Maria. Anais do 24º Encontro da ANPAP. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2015. p. 1095-1110.

¹ Disponível em: <https://rutzmairin.wixsite.com/my-site>

APRICARE: REFLEXÕES SOBRE A PINTURA E MORADA DE VULNERÁVEIS

Matheus Guilherme de Oliveira

Universidade Federal de Pelotas / matheusguilherme._@hotmail.com

Eduarda Azevedo Gonçalves

Universidade Federal de Pelotas / dudaeduarda.ufpel@gmail.com

O ENCONTRO NÃO MAIS FOI POSSÍVEL

O presente texto evidencia a metodologia adotada na criação das pinturas de abrigos de pessoas que vivem nas ruas da cidade, que são originários da apropriação de imagens retiradas da *web*. O escrito é oriundo da pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), na Linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, sob orientação da Profa. Dr. Eduarda Gonçalves, que por meio da pintura elenco proximidades entre pintar e o deslocar-se pela cidade, faço isso através do retrato de pessoas em situação de rua e também pela representação pictórica de abrigos construídos pelas ruas pelos cidadãos vulneráveis.

No início do ano de 2020 realizava rápidos deslocamentos pela cidade que vivo, Ponta Grossa no Paraná. Por meio destes encontrava pessoas em situação de vulnerabilidade social, isto é, ambulantes, mendigos, catadores de material reciclável com quem tenho contato e conheço suas histórias e vivências. Durante o processo solicitava a autorização para retirar uma única fotografia de seus rostos, este que funciona como um registro de memória e que logo após será utilizado como meio para a feitura da pintura. Nesse momento me interessava fazer parte do cotidiano dessas pessoas, buscando estabelecer um trabalho relacional com eles, contar suas histórias através do retrato pintado, tornando visível pela tinta a presença dos invisibilizados na cidade contemporânea.

Se antes o contato com o outro era colocado em xeque através dos retratos, agora com os abrigos tenho interesse na sua construção, seus materiais, cores e formas, dicotomias presentes na cidade contemporânea. E isso acontece pois no final do ano de 2019 o mundo foi tomado por um vírus – COVID-19 –, combatido através de isolamento social, uso de máscaras e álcool em gel, com isso, severas restrições

foram aplicadas e as saídas para a rua foi se tornando mais escassa. Assim, a pesquisa que antes era motivada pelas conversas com as pessoas que encontrava nos deslocamentos, precisou ser readequada.

Por isso, continuei prospectando imagens e assim conectando a atenção aos cenários que apontam a precariedade e dificuldades enfrentadas por um grupo social. Segundo Sandra Rey: “A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições” (REY, 1996, pg. 87). Agora o deslocamento é pela web, avançando a pesquisa na relação entre as pessoas e suas táticas de proteção nas ruas das cidades.

ABRIGAR, APROPRIAR E PINTAR: DAR A VER ATRAVÉS DA TINTA

Ao me encontrar com quatro catadores de material reciclável no trajeto em direção a minha casa, que foram retratados na pintura “Quatro Retratos” foi suscitada outra questão que viria a aparecer na pesquisa. Diante da impossibilidade de sair pelas ruas devido ao isolamento social e do baixo número de pessoas nas ruas, deixei os retratos de lado para iniciar a série de pinturas denominadas *Abrigos*. São vinte pinturas a óleo de moradias destes que sobrevivem na rua e despossuídos de um valor monetário constroem suas moradias com sobras do cotidiano.

No desenvolvimento da conversa, descobri que se abrigavam dentro de uma quadra de futsal: improvisavam o local para dormir com papelão e cobertores doados e explicaram que a pouco tempo receberam doações de alguns colchões. O nosso corpo é uma espécie de primeiro lar e a casa é nosso canto no mundo como afirma Gaston Bachelard e também: “[...] ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela. (2008, pg. 200). Este primeiro universo para uns é mais sofrido do que para outros, enquanto muitos podem ter em suas casas grandes lareiras, outros necessitam manter-se vivos em dias frios, enrolar-se em uma coberta e no próprio corpo para não congelar.

Durante as saídas para a rua, o encontro com o outro já indicava um interesse em saber onde se abrigavam, alguns relatam que vivem em casas colaborativas e outros que vivem nas ruas, se deslocando e vivendo em abrigos provisórios. Das ruas para a tela do notebook, o encontro passou a acontecer por meio de pesquisas em jornais *online*, construo um pequeno arquivo com imagens de moradias achadas.

Diferentemente de um olhar documental, elejo certas fotografias para se tornarem pinturas, por suas qualidades pictóricas.

A primeira pintura da série de abrigos, mostra o que no jornal estava descrito como “sala de jantar” (Figura 01), isto é, uma mesa ao relento com taças e garrafas sobre ela, em cima de uma base de madeira.



Figura 01. Matheus Guilherme. Abrigo I. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Fonte: Fotografia do artista.

Se antes a fotografia e a matéria jornalística fabulavam sobre a “beleza” de um morador de rua construir sua sala de jantar ao relento, em um beco, a pintura evoca a condição de presença e precariedade deste objeto, tem desejo de tornar-se obra e através das passagens de cor coloca-se a questionar a relação entre a pintura e a fotografia. Apresenta-se na tela uma variedade cromática, verdes, vermelhos, ocres e brancos tornam-se presentes.

O registro fotográfico funciona como a marca de um tempo, mas é também uma desapareição. Nelson Brissac Peixoto, cita que:

Este é o dilema da fotografia. Toda imagem — de um acontecimento que nos seja importante ou de um ente querido — é necessariamente o retrato de algo que passou. No instante mesmo que é tirado, já virou passado. Daí o caráter nostálgico que, como ressalta Roland Barthes, recobre a fotografia. Não é fácil se acercar das coisas. [...] (PEIXOTO, 1990, s/pg.)

A intenção é fazer com que a pintura reitere algo, atualizando nossa atenção num contexto social que devido a política atual é invisibilizado. Porque a pintura, como bem

escreve Anne Cauquelin “dá a ver não os objetos, mas o elo entre eles, como se tentasse também tecer um vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê” (2007, pg. 83).

Com isso, outras pinturas foram surgindo (Figura 02 e 03), junto a elas as questões acerca da cor, forma e matéria foram ficando ainda mais fortes. Pincéis mais largos foram adquiridos, mais tinta acrescentada na paleta, golpes que miram em uma assertividade e uma precisão cada vez mais vem à tona.

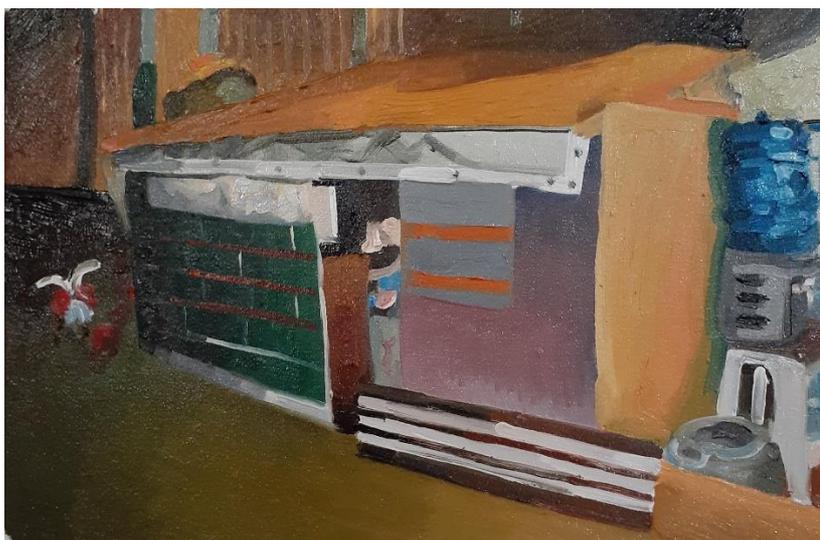


Figura 02. Matheus Guilherme. Abrigo II. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Fonte: Fotografia do artista.



Figura 03. Matheus Guilherme. Abrigo III. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Fonte: Fotografia do artista

Os locais de abrigo são improvisados com uma certa bricolagem: uma madeira que se liga em outra, que se conecta a uma lona, uma telha que é segurada por uma madeira e fecha-se com uma coberta. São objetos detentores de história. As pinturas seguem e não seguem a padronagem de cores observadas nas imagens digitais: por um lado antes era mais fria, por outro se tornam saturadas. Por um lado, a imagem observada na tela do computador capta os mais diversos detalhes, por outro, o que se estabelece na pintura é o essencial. Tenta-se pensar no local, em seus habitantes, nas suas diversas facetas. Paola Berenstein Jacques constata que: “abrigar é criar um interior para nele entrar, é construir uma delimitação entre exterior e interior”. (JACQUES, 2011, pg. 30). Os habitantes desse local criam esse abrigo que delimita o exterior do interior, utilizando suas vestimentas e cobertas como parte desse lugar.

Na série de retratos eu ia até o local, conversava com as pessoas e registrava suas faces, tinha o contato com esses cidadãos invisibilizados, agora me aproprio de imagens retiradas da internet, onde muitas delas não dizem de onde é ou quem são os habitantes. A prática de apropriação tem seu início com as vanguardas artísticas e conforme Tadeu Chiarelli:

Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos. Quando trazidos para o âmbito da arte, as estratégias de apropriação e de coleção tendem a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico. Eles desestruturam a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista – noções muito valorizadas, desde o início da modernidade. O artista que se apropria de objetos e/ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte, na base, aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria (CHIARELLI, 2002, pg. 21).

A pintura problematiza então as facetas da exposição e de um sensacionalismo presente nas matérias jornalísticas sobre essas moradas, locais que aparecem como uma grande conquista do indivíduo que a constrói e de fato o é, mas que deveria ser propiciado pelo Estado. Mata-se o objeto fotográfico, se constrói a pintura-presença, uma constatação de que é preciso se colocar em um lugar de questionamento, sobre nossos deveres, privilégios e pré-conceitos. Nicolas Bourriaud traz que: “a apropriação

é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção (2009, pg. 22).

Com isso, apropriar-se dessas imagens faz com que novas perspectivas sejam criadas, sensibilizando e trazendo a luz da arte os invisibilizados na cidade contemporânea, os seus abrigos, faço isso pela atribuição de corpo, cor, textura, densidade através da pintura.

APONTAMENTOS FINAIS

A série de *Abrigos* se diferencia dos retratos por não ter o contato direto com as pessoas, não conheço suas histórias, não conheço quem vive ali, faço pinturas das particularidades da moradia: suas cores, formas, construção.

No momento em que surge a impossibilidade do encontro, continuo percebendo a cidade como possibilitadora poética, a partir da apropriação de imagens. Com isso, faço uso dela em momentos distintos: no primeiro, parto de retratos fotográficos feitos por mim e após isso transformados em pinturas, no segundo momento, com imagens retiradas de meios digitais construo novas perspectivas de trabalho: faço a seleção de diversas imagens na internet e após isso transformo-as em pintura, saturo tons, mudo formas, evidencio ausências, reestabeleço presenças.

Fazendo isso, busco estabelecer a conexão entre pintura/cotidiano e trago à tona invisibilidades presentes na cidade. Sendo assim, a pintura e as espessas camadas de tinta aplicadas na tela, transformam em presença o que antes era ausência, suscitam um olhar atento aos arredores e de certa forma, levam a repensar atitudes e posições.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Fontes, São Paulo. 1998

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes, São Paulo. 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Martins Fontes, São Paulo. 2007

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações/coleções (catálogo)**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein. **A estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Casa da Palavra, Rio de Janeiro. 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **As imagens e o outro**. In Artepensamento, Instituto Moreira Sales. 1990. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/as-imagens-e-o-outro/>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. In: Porto Alegre, Porto Alegre, v.7. n.13. p.81-95, nov. 1996.

**A CASA, AS JANELAS E AS REDES SOCIAIS COMO CONTINENTES
DOS FAZERES E DA PARTILHA DA ARTE CONTEMPORÂNEA
DURANTE E APÓS A PANDEMIA DO COVID -19, A PARTIR DO SUL
DO BRASIL**

**THE HOME, WINDOWS AND SOCIAL NETWORKS AS CONTINENTS
OF THE MAKING AND SHARING OF CONTEMPORARY ART
DURING AND AFTER THE COVID -19 PANDEMIC, FROM SOUTH
BRAZIL**

Bárbara Calixto dos Santos

Universidade Federal de Pelotas / barbaracalixtods@gmail.com

Maria Eduarda Lisboa

Universidade Federal de Pelotas / duda25lisboa12@gmail.com

Rafael de Souza

Universidade Federal de Pelotas / rafael.souza.prof@gmail.com

Eduarda Azevedo Gonçalves (orientadora)

Universidade Federal de Pelotas / dudaeduarda.ufpel@gmail.com

RESUMO: O presente texto compartilha a produção artística e teórica de três bolsistas de iniciação científica vinculados ao Projeto de Pesquisa “A casa, as janelas e as redes sociais como continentes dos fazeres e da partilha da arte contemporânea durante e após a pandemia do COVID -19, a partir do sul do Brasil” vinculado ao Grupo de Pesquisa DESLOCC (Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas CNPq/UFPEL). Os trabalhos apresentados surgem de uma redefinição nos processos artísticos ocasionada pela pandemia de covid-19, onde o ambiente da casa e seu entorno, são tratados como continentes, nos quais se manifestam motivos para a criação e para pensar a condição contemporânea do artista. Permeiam esta escrita conceitos como: paisagem, moradia entrelaçados com o contexto da pandemia e suas reverberações sociais e políticas. Os estudos se sustentam em autores do campo da arte, arquitetura e filosofia, e na produção de diversos artistas visuais contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: A partir do Sul; Deslocamentos; Casa; Pandemia covid-19; Pesquisa em Artes.

ABSTRACT: This text shares the artistic and theoretical production of three scientific initiation scholarship holders linked to the Research Project “The house, windows and social networks as continents of the doings and sharing of contemporary art during and after the COVID-19 pandemic, from the south of Brazil” linked to the Research Group Displacements, Observances and Contemporary Cartographies - CNPq/UFPEL

(DESLOCC). The works presented arise from a redefinition of artistic processes caused by the covid-19 pandemic, where the environment of the house and its surroundings are treated as continents, in which reasons for creation and for thinking about the contemporary condition of the artist are manifested. Concepts such as: landscape, housing, intertwined with the pandemic context and its social and political reverberations permeate this writing. The studies are based on authors in the fields of art, architecture and philosophy, and on the production of several contemporary visual artists.

KEYWORDS: From South; Displacements; Home; Covid-19 Pandemic; Research in Art.

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta a produção de integrantes do grupo de Pesquisa DESLOCC (Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas-CNPq/UFPEL) e sua relação com o contexto urbano de Pelotas e do Rio Grande do Sul em meio a pandemia de Covid-19, que decorre em especial do projeto de pesquisa, “A casa, as janelas e as redes sociais como continentes dos fazeres e da partilha da arte contemporânea durante e após a pandemia do COVID -19, a partir do sul do Brasil”. São compartilhadas aqui, táticas empregadas para pensar e produzir uma arte que proporcione desvios, brechas e novas perspectivas durante a quarentena, na qual os artistas e pesquisadores, direcionaram seus esforços para desenvolverem trabalhos que repensam os espaços cotidianos em meio a pandemia. Assim, são apresentadas as seguintes produções: “Casa sem corpo” de Bárbara Calixto, “Intrapaisagens” de Rafael de Souza e “As frestas da cidade” de Maria Eduarda Lisboa. Essas produções buscam pensar, por meio da arte, o lugar do corpo, da casa, em uma acepção social, política e cultural. Volta-se o olhar para corpos em situação de rua, bem como procuram-se pinturas nas frestas das janelas de casa e encontram-se micro paisagens nos jardins. Desta maneira, o grupo que tinha por intuito realizar deslocamentos físicos, caminhadas pelo ambiente urbano passa a desenvolver deslocamentos mentais, virtuais e volta seu olhar para um cotidiano próximo, no qual encontram a potência para criar arte. Assim, na sequência deste texto, se desenvolvem as discussões e relatos dos processos e olhares atentos dos três artistas e pesquisadores, que buscam na arte, formas de resistir e ressignificar o cotidiano e a cidade no isolamento.

CASA SEM CORPO/CORPOS SEM CASA

A artista e pesquisadora Bárbara Calixto começou o desenvolvimento de seu trabalho intitulado "Casa sem corpo" em 2020, quando passou a integrar o grupo de pesquisa DESLOCC. Nos primeiros meses da pandemia de covid-19, procurando motivações para continuar os estudos relacionados à prospecção da cidade, voltou seu olhar para ver através da janela de sua casa. Em meio a prédios e calçadas, avistou uma pessoa em situação de rua, imagem forte que a tocou e levou a questionar: Onde as pessoas que não possuem casa estavam se abrigando naquele momento, na pandemia? A partir desse questionamento, dedicou-se à pesquisa de maneiras de dar a ver através da arte, a esses corpos. Bem como a lugares vazios, casas e terrenos abandonados, que poderiam ser abrigo para esses corpos em situação de vulnerabilidade.

Como não era possível realizar deslocamentos físicos em virtude do contexto pandêmico, passou a realizar deslocamentos virtuais. Desta maneira, utilizou o *google street view* como um meio para investigar se haviam muitas casas abandonadas e terrenos vagos próximos de sua residência, a casa do estudante da UFPel, em Pelotas. Com a quantidade considerável de terrenos achados através da plataforma, ficou ainda mais curiosa para saber quem estava dando visibilidade ou trabalhando com esta questão, até que, por meio de investigações e indicações da orientadora, pode verificar o interesse de outros artistas sobre o tema. O encontro com referências e estudos sobre o tema decorre também de uma verificação bibliográfica, que culminou na organização de uma pasta com os textos na plataforma digital *Google Drive*, que disponibilizou para colegas e integrantes do grupo de pesquisa DESLOCC. Grupo esse que foi crucial para sua pesquisa e onde lhe foi suscitado outras questões e maneiras de tratar do assunto.

Dentre as pesquisas e reflexões que versam sobre o tema, encontrou nos estudos da arquiteta e artista Louise Ganz a explicitação de questões pertinentes para o seu questionamento. Ganz no texto "Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental" afirma que:

A propriedade privada da terra não existia no Brasil colonial. Foram diversos os sistemas adotados para concessão de terras à elite portuguesa, a fim de explorá-las. Com a abolição da escravatura no final do século XIX, aumentou enormemente o número de pessoas que não possuíam terras. A distribuição de terras e a formulação e implementação de políticas públicas de urbanização estiveram historicamente representando os interesses das elites. Há uma endêmica e sistêmica falta de acesso à terra pela população de baixa-renda no Brasil, como resultado da concentração de propriedade nas

mãos de poucos, da especulação imobiliária por esse grupo privilegiado de proprietários e da falta das necessárias reformas agrária e urbana (GANZ, 2004, p.1).

Segundo estudos do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) a população em situação de rua cresceu 140% desde 2012 no Brasil, percentual que tem indicativo de aumento devido à crise do Coronavírus. Muitas pessoas em situação de rua contam com a ajuda, seja com doação de roupas ou alimentos que advém de fontes diversas, dentre elas: *Ong's* e, o *CRAS* (Centro de referência de assistência social) com albergue e alimentação. Porém, isso não é o suficiente, tendo que sobreviver em muitos casos, em condições desumanas, fator que se acentua durante a pandemia de Covid-19.

A partir destes dados, além das imagens e informações digitalmente salvas, Bárbara começou a intervir nas imagens de casas desabitadas e terrenos vazios por meio de bordados e inserção de palavras. Depois começou a aprofundar a pesquisar sobre as relações entre corpo e cidade e as experiências vivenciadas no espaço urbano, tendo em vista o conceito de “corpografias urbanas” de Paola Berenstein (2008). No fim de 2020 conheceu os trabalhos do artista Antony Gormley que foi uma importante referência com suas produções de figura humana para que pudesse desenvolver a primeira escultura. Logo, fez uma miniatura de um corpo humano com formas orgânicas e cor asséptica da cerâmica fria que contrasta com o cinza da rua, o corpo não tem um gênero específico nem olhos, nariz, boca ou ouvido. É um corpo sem fisionomia. Está em posição fetal e possui duas casas acopladas em sua superfície. A artista fotografou a escultura em lugares próximos a sua residência, num canteiro com mato, no chão de terra, em cima de pedras e por fim, na rua (Fig. 1).



Figura 1. Corpo-Casa, 2021, registro da artista.

Neste trabalho, Calixto busca apresentar a invisibilidade de pessoas que não tem uma casa de concreto para habitar e que devido à falta de moradia ocupam as calçadas das cidades. As casinhas em cima do corpo representam o sonho de muitos(as) brasileiros(as). No texto “O corpo utópico” (2003), o filósofo Michel Foucault aponta que:

Corpo incompreensível, penetrável e opaco, aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível – porque sei muito bem o que é ser visto por alguém de alto a baixo, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreendido quando menos espero, sei o que é estar nu. Entretanto, esse mesmo corpo é também tomado por uma certa invisibilidade da qual jamais posso separá-lo (FOUCAULT, 1966, p.3).

Pensando na contradição, de existirem inúmeras casas e lotes vagos em Pelotas, enquanto corpos sem abrigo se amontoam em calçadas, a artista passou a projetar outras interferências no espaço urbano. O segundo trabalho “Casa sem corpo” foi a concepção de uma casa tridimensional (Fig. 2) que surgiu da proposta de representação de uma casa bordada no papel. Ela realizou um projeto memorial descritivo e em três dias montou a casa de madeira e a inseriu em terreno localizado na rua Santa Cruz, centro da cidade de Pelotas, porém no dia da montagem o espaço estava cercado. Sendo assim, a inseriu em um terreno baldio na rua Alberto Rosa esquina rua Três de Maio. O local apresentava marcas de uma presença humana recente, o mato não estava alto e existiam restos de madeira queimada.



Figura 2. Casa sem corpo. Ripas de madeira e pregos. Intervenção urbana 2021.

Desta maneira, buscando pensar o lugar dessas casas desabitadas que são trazidas à tona no trabalho “Casa sem corpo”, a artista se aproxima de algumas discussões

apresentadas por Francesco Careri no livro "Caminhar e Parar" (2017). No capítulo "É aqui a New Babylon?" o autor destaca a ocupação de terrenos vazios por nômades, conhecidos como *Rom* e por pessoas em situação de rua na cidade de Alba (Itália) onde constroem uma casa-manifesto feita de madeira chamada "Savorengo Ker" que significa em *Romani* "a casa de todos". Careri escreve:

Uma Casa não somente para os rom, mas para todas aquelas pessoas que se encontram hoje em situação de emergência habitacional e às quais é negada a possibilidade de uma terra para construir, de modo estável, sua própria vida. A construção da casa é um dos momentos mais altos de compartilhamento entre nossas culturas, um momento de convívio, de jogo e de participação, um mês de utopia coletiva vivida e habitada profundamente por todos. A coisa mais importante que aprendemos é que o espaço de integração se produz por meio de um ato de criação coletiva [...] (CARERI, 2017, P.39).

Calixto constatando que existem muitas casas sem corpos como igualmente corpos sem casas, procura revelar que estamos habitando muitos cantos e centros da cidade sem percebemos pessoas em estado de vulnerabilidade e os espaços vazios. No trabalho "Casa sem corpo" faz uma provocação no terreno desabitado com uma casa de ripa de madeira que não possui paredes, ou seja, é só as arestas de uma casa, que lembra muitas casas em estado de construção, como se ali fosse nascer uma nova casa, porém faz uso dessa estratégia para indicar o espaço vazio. Após a montagem, durante o tempo que esteve no terreno até então ocupado, muitas pessoas passavam e olhavam curiosamente para a casa ali colocada, vizinhos que ficaram olhando até a hora que foi embora. No dia seguinte o trabalho não estava mais ali e notou nessa ausência, um paralelo com a casa que ali existia e que se revelava em marcas no terreno.

Um procedimento artístico que ajuda a balizar a prática empregada por Calixto é a de Louise Ganz. A artista revela por meio de intervenções e ações, modos de ativar ludicamente terrenos baldios e, ou, construções abandonadas, pensando nas relações entre o espaço público e privado, considerando a mobilidade das pessoas entre eles. Assim Ganz cria o projeto Lotes Vagos: Ação coletiva de ocupação urbana experimental, que visa transformar espaços privados em espaços públicos de convivência coletiva, desde salão de cabeleireira a piqueniques coletivos (GANZ, 2004).

Pensando ainda em intervenções artísticas e sua relação com o espaço urbano, é possível traçar um paralelo também com a prática da artista gaúcha Maria Helena

Bernardes. A artista em seu livro “Vaga em campo de rejeito” (2003) relata a experiência de uma intervenção realizada a partir de um projeto organizado pelo Museu do Carvão em Arroio dos Ratos, no RS. Nesta cidade a artista realizava deslocamentos procurando espaços vazios ou, o que chamava de “vagas” e passou a conceber esses lotes vagos enquanto desvios no espaço urbano. Mas ao olhar e apontar a existência desses lugares passou a inquietar outras pessoas, pois era “[...] algo que elas também viam, mas que, segundo elas, não existia. Eu ficava surpresa com essa referência tão clara a algo que não era nada” (BERNARDES, 2003, p.32). Dentre esses terrenos um chamou sua atenção por possuir o formato triangular e se situar entre duas casas. Assim, pensando em uma aproximação com a comunidade que se inquietara com seu olhar, acabou convidando as pessoas para participar do trabalho, buscando em grupo, replicar esse espaço que encontrou, em outro espaço vazio. Interessante é que ela pergunta para as pessoas “o que é, e o que pode ser esse lugar?” (BERNARDES, 2003), e surgem muitos nomes e suposições diferentes.

Calixto assim como Bernardes e Ganz provoca olhares em direção ao terreno vago, pois a “casa de palito” no terreno vazio aponta para o que ali não se encontra mais e para o que poderia conter. O trabalho da artista é, de certo modo, uma afirmação da existência de lugares e pessoas, que passam despercebidas no espaço urbano. Aponta para as contradições, para corpos que procuram abrigos e espaços que se encontram abandonados, e que revelam uma disparidade nos modos de viver na cidade, realidade que não é restrita a Pelotas e que se prolonga para outros contextos no Brasil e no mundo.

AS FRESTAS DA CIDADE

A pesquisa em desenvolvimento pela bolsista Maria Eduarda Lisboa Silveira nasce em uma proposta de trabalhar com estêncil, na disciplina de fundamentos da linguagem visual, ministrada pela Prof.^a Dr^a. Eduarda Gonçalves em 2019. Na busca por uma imagem de referência inspira-se em determinadas estruturas urbanas, prédios e casas que encontra em caminhos e paisagens que fazem parte do seu cotidiano. Assim, procura capturar essas estruturas através de fotografias, que culminam em uma coleção de imagens com uma gradação de sombras, cores e atmosferas, que em sua observação se aproximam de uma qualidade pictórica. Esse processo de fotografar o espaço urbano gerou o que chama de “tesouro do tempo”,

devido ao acúmulo de variações nas paisagens e conseqüentemente um olhar mais dedicado às sutilezas imagéticas que as constroem. Assim, com uma variada gama de fotografias dos ambientes que frequenta, passou a pensá-las por um viés da pintura, gerando imagens que possuem como referência as pinturas da série “Atalhos” do artista Fábio Miguez. Série esta, que o artista realiza desde 2010 e é composta por pinturas em pequenos formatos decorrente de uma prática diária de pintura, nas quais, através de um jogo de variações cromáticas, cria *grids* e campos de cores, como se fossem colagens. Pinturas de fatura rala e que, através do contraste e sobreposição de cores ganham uma densidade atmosférica. Essa configuração e modo de tratamento pictórico se aproximam do que interessa a Maria, quando fotografa a cidade e subseqüentemente, pinta. Dessa maneira, o seu trabalho ocorre num primeiro momento com tinta guache e giz pastel oleoso (Fig. 3) sendo a tinta trabalhada através do estêncil, construindo padrões que direcionam o olhar, enquanto o giz trabalha a estabilidade e o peso visual.



Figura 3. Sem Título. Estêncil em guache e giz pastel oleoso. 2019

Porém, a prática que partia de deslocamentos pela cidade e que se iniciara no ano de 2019, teve que ser reduzida ao espaço doméstico. Mudou-se a paisagem urbana, de Pelotas, no Sul do Rio Grande do Sul pela de Garibaldi, na Serra gaúcha. Com a drástica mudança de ambiente relacionada à pandemia, a relação de “sujeito e objeto observado” deixou de ser os caminhos diários e passou a ser a janela. O peso do retorno e do auto isolamento somados ao horizonte resumido, transferiu o foco para a *skyline* e o próprio recorte da paisagem disponível na janela do quarto. Assim,

devido a pandemia, Maria retomou a fotografia, que se mostrou para a artista, em meio ao isolamento, uma forma potente de capturar, através do enquadramento, da mira da objetiva, o mundo. Porém sem deixar de pensar em dados pictóricos, pelo contrário, buscou acentuar ainda mais essa característica em suas fotografias. Assim, tendo algumas palavras-chave em mente, como: recorte, encaixe e paisagem, pode direcionar a forma de observar os ambientes atravessados e vividos cotidianamente no isolamento. Com estes termos em vista, o gesto de fotografar tornou-se consciente, trazendo mais características e propriedades às fotos, como a falta de profundidade e variação das cores, além da constante comparação dos dias (Fig. 4). Assim trouxe um “ajanelar” para seu olhar e fotografias, de modo semelhante ao que artista e pesquisadora Karina Dias nomeia o ato de fotografar o cotidiano e então “apresentá-lo de outra maneira” (2012, p. 1).

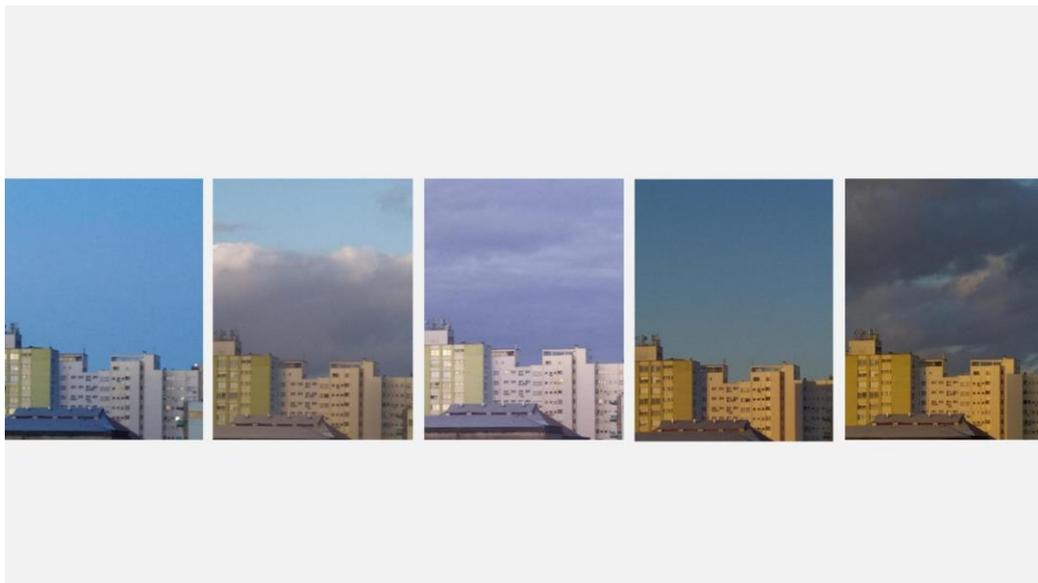


Figura 5. Sem Título. Sequência de fotografias. 2021

Assim buscar diversas maneiras de capturar e relatar o cotidiano, através de câmeras de celulares e pincéis, algo que é possível notar em sua volta para Pelotas, onde segue com a captura diária, e é possível identificar narrativas que se apresentam na paisagem, e suas linhas e repetições. Dessa maneira, a artista e pesquisadora Maria Eduarda procura através de uma aproximação com a pintura, capturar e potencializar o tempo, a passagem dele, em imagens que decorrem de sua rotina. Um tempo que passou a carregar uma morosidade própria do isolamento e a revelar diversas tonalidades de mundo.

INTRAPAISAGENS - A IMENSIDÃO NO JARDIM DE CASA

“Intrapaisagens” é um conjunto de fotografias e pinturas que partilham olhares sobre musgos que evocam o conceito de paisagem, trabalho que vêm sendo desenvolvido durante a pandemia do Coronavírus por Rafael de Souza. A intrapaisagem, do interior de si e de onde se está, é consequência de observações e reflexões durante e sobre o tempo em pandemia, e da produção de experimentos abordando temas cotidianos diversos. Bem como de diálogos em torno destes trabalhos com colegas de iniciação científica, do mestrado e das precisas orientações da Prof^a. Dr^a. Eduarda Gonçalves.

Em um primeiro movimento da pesquisa, Rafael direcionou-se às pilhas de louça decorrentes da maior presença de pessoas em casa devido ao trabalho a distância. Após lavá-las, passou a organizá-las em arranjos, empilhando pratos, copos, panelas e talheres, realizando composições, interessado pelas formas, cores e tons que se apresentavam através da fotografia. No entanto, a busca por dados pictóricos na residência o levou a observar o pátio, onde lhe foi revelada uma enorme gama de cores, formas e texturas. Se dedicou assim, à investigação do pátio, dando origem à série de fotografias “Ordinário Concreto”, nas quais exhibe a força visual das grades e da natureza concreta dos objetos cotidianos. Sem, no entanto, descobrir uma razão para a partilha das mesmas além de sua estética, continuou explorando o continente casa-pátio.

Levou então esses pensamentos para debate em grupo com colegas de pesquisa, e lhe foi elucidado que o enquadramento e o recorte fotográfico possibilitam potencializar a reapresentação de temas. Ciente disso, voltou a observar o pátio e o comportamento dos elementos ali presentes em diferentes épocas do ano: como os frutos que caem quando maduros, pintando o solo com seus sucos, ou as pétalas e sementes de bougainville, que ao se aglomerar em cantos podem vir a ser pequenos rios de roxo e lilás. Também as variações tonais e de texturas dos blocos de concreto e os musgos. Campos de verde, espalhados por todos os cantos do pátio, insurgentes, que mesmo removidos inúmeras vezes, insistem em renascer. Percebendo que estas cores se misturavam e acumulam como camadas de uma pintura que cobrem o pátio que se coloca como uma tela, passou a fotografá-las, agora ciente do impacto do recorte fotográfico para com o resultado final do trabalho. Buscando enquadrar a linha do horizonte junto dos elementos nativos do pátio para esticar o limite do visível dentro de casa, e reconfigurar a paisagem a partir do enquadramento.

Esse olhar decorre também do auto isolamento social e temor à peste, de sentir a falta do mundo aberto, de olhar longe, de estar em meio a um grande campo. No isolamento, as paredes interrompem o olhar de todos os lados, comprimindo a vastidão do mundo, que ao mesmo tempo é reforçada pela distância imposta pelo isolamento, pelos recortes dos muros. Logo, sua maneira de confrontar essa situação foi partir ao pátio, e nele, encontrou o verde do musgo cobrindo o concreto, onde encontrou diferentes tons de verde e amarelo, que variam especialmente por fatores como o clima, se está úmido, se chove, faz sol, se está nublado ou seco. Uma variação tonal que decorre do desenvolvimento das plantas bem como da incidência da luz. Assim, se esgueirando pelo pátio, de cócoras, fotografando o limo em direção ao horizonte ampliou os limites da paisagem visível de dentro do perímetro residencial, e revelou através do enquadramento fotográfico uma série de micro paisagens, ou como chama, “Intrapaisagens” (Fig. 5).

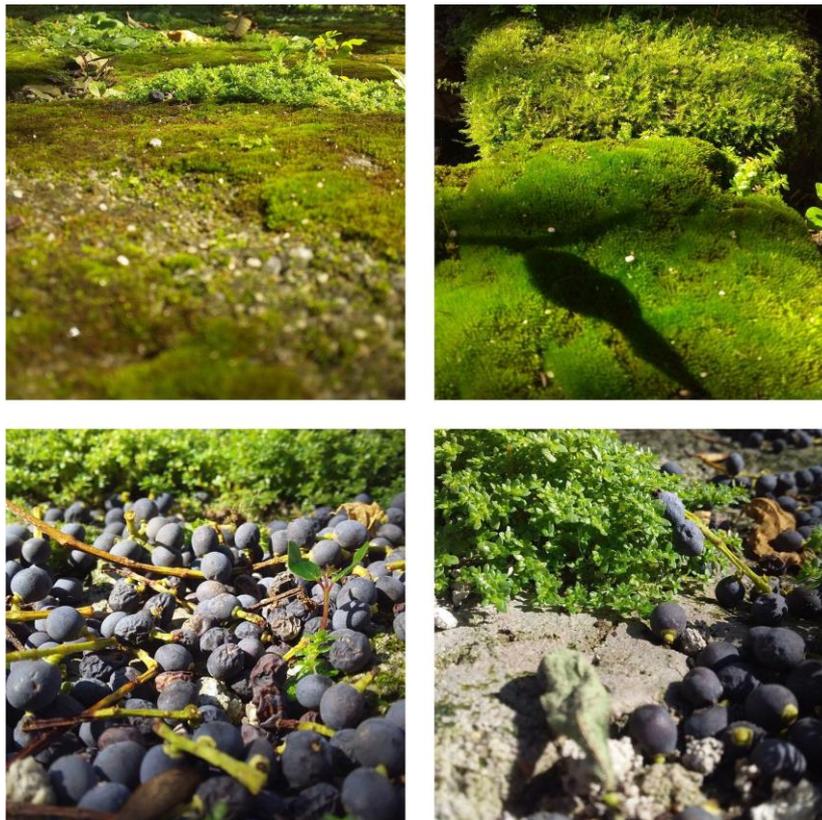


Figura 5. Conjunto de fotografias digitais: Intrapaisagens 1, 2, 5 e 6. 2020.

O resultado deste trabalho não se encerra no conjunto de fotografias, mas na partilha do tensionamento do limite entre o devaneio e o real, entre a falta e a presença, o macro e o micro. Também com um convite a um olhar ao que não é percebido, por tanto a ser visto. Soma-se a contribuição da artista visual e pesquisadora Karina Dias

sobre a percepção da paisagem cotidiana como uma experiência sensível ativada pelo movimento do olhar, onde o ver e o não ver se tocam, provocando o estado de invisão, 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” (2008, v. 6, p. 130).

Apresenta assim as “Intrapaisagens” como elegias ao cotidiano doméstico em meio a pandemia do Coronavírus a partir do sul do Brasil. Impulsionado através do contexto que Danto apresentou em “O Abuso da Beleza” ao se referir à série de pinturas de Robert Motherwell, intitulada Elegia à República Espanhola, dizendo que estas pinturas eram de certa forma políticas por serem motivadas por um evento da histórica política da Espanha e acrescenta “Sua beleza patente era uma consequência de constituírem elegias, uma vez que elegias, pela sua natureza, são intencionalmente belas. De algum modo, a beleza da elegia tem a intenção de transformar a dor em algo suportável” (DANTO, 2018, p.14). Tendo em vista que a pandemia é um acontecimento global, e que as “Intrapaisagens”, desenvolvidas no pátio de casa, são decorrentes disso, o evento histórico-político a que elas se referem é simultaneamente mundial e local. O objetivo de Rafael com as “Intrapaisagens” é contribuir para o combate à aflição oriunda do isolamento, através da partilha de significados revelados através da observação do banal e a escolha do enquadramento. As “Intrapaisagens” também ganham outras formas de tratamento por meio de experimentos em materiais e meios diversos, como a pintura e o estêncil (Fig. 6).



Figura 6. Intrapaisagem. Acrílica sobre tela, 85x65 cm. 2021 e Envelopaisagem. Estêncil, guache sobre envelope postal, 25x35cm. 2021.

A partilha das “Intrapaisagens” tem ocorrido através de artigos científicos, exposições online e mostras de arte contemporânea, como o *III Deslocc as Paisagens Cotidianas: Paisagens a Domicílio*¹, exposição realizada pelo Grupo de Pesquisa DESLOCC (CPNq/UFPEl). E também enquanto vídeo, na exposição *Cartas Pandêmicas*² do Projeto de Pesquisa Lugares-livro, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco (CA/PPGAVI/UFPEL), onde mostrou as fotografias e narrou anotações de seu processo e reflexões sobre as “Intrapaisagens”³. Assim, através das linguagens da arte o Rafael busca compartilhar olhares e percepções sobre uma revisita ao banal, a algo muitas vezes indesejado como o limo, transformando-o em “Intrapaisagem”, um lugar de expansão do jardim da casa, de encontro, partilha e respiro. Uma ideia que abraça enquanto contorna os limites impostos para lidar com a situação atual, ressignificando o tijolo em montanha, o muro em floresta, e o piso em campo.

CONSIDERAÇÕES

As pesquisas aqui apresentadas se encontram em estágio inicial, mas apesar disso é possível notar o surgimento de poéticas potentes, que resultam de observações diárias, de olhares que permitem extrapolar as delimitações de espaços impostas pela pandemia. A ocorrência de uma crise sanitária no começo dos trabalhos dos artistas pesquisadores que são aqui apresentados, impactou diretamente em suas maneiras de fazer e pensar arte, onde foi necessário um grande esforço, para que durante a peste e seus mais variados impactos na vida, conseguirem continuar a produzir e pensar arte. Esse esforço que agora começa a dar frutos em pinturas, fotografias e esculturas, vídeos, com olhares singulares e sensíveis, que são compartilhados em exposições on-line, ensaios visuais ou no próprio espaço urbano. Assim, por meio da arte, revelam diferentes formas de conceber a vida durante os quase dois anos de crise sanitária, buscando no lúdico, no que é próximo, um descanso, uma ampliação de horizontes e esperança em meio a tempos sombrios. Bem como apontam para feridas abertas em meio a cidade de Pelotas e que se acentuam no atual momento.

Nesse processo, a casa se torna um continente, um território que impulsiona formas de resistir. Muniz Sodré em “O terreiro e a cidade” afirma que o território possui a força

¹ Trabalho disponível em: <https://deslocc.hotglue.me/?rafaelsouza>

² Exposição na íntegra em: <https://www.cartaspandemicas.com/>]

³Trabalho disponível em: <https://www.cartaspandemicas.com/?pgid=kcqgytk5-067fc75f-9356-417c-aa74-c207487d407c>

propulsora, enquanto algo que possa engendrar ou refrear ações (SODRÉ, 2019. p.15). Nesse sentido, a casa, território que protege o corpo, também é potência para criação, que por meio da arte permite uma ressignificação de momentos difíceis em meio a pandemia. Um espaço no qual encontramos maneiras de seguir a vida, mesmo quando não parece mais ser possível suportar. Essa resistência que ocorre também em grupo, nas trocas de saberes e afetos presente entre os membros do DESLOCC.

Assim, novas perspectivas através de olhares lúdicos para o mundo começam a surgir em deslocamentos caseiros, dando origem à: “Intrapaisagens”, “A casa sem corpo” e a “Frestas urbanas”, que resultam de táticas de investigação e metodologia da pesquisa em artes visuais. Onde destaca-se também o caráter versátil do grupo, que consegue produzir e transitar entre os diversos meios e materiais para pensar o mundo contemporâneo através da arte. Que adota procedimentos de atenção às coisas ordinárias de a partir da casa, e que mesmo que estejamos respeitando as restrições impostas pelos protocolos de segurança sanitária, nos fortalece e nos coloca na condição libertária da arte.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- BERENSTEIN, Jacques, Paola Corpografias Urbanas. **Revista Arquitextos**, São Paulo, 08 de fev. 2008. Online. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos> Acessado em 03 ago 2021
- BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em Campo de Rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- CAUQUELLIN, A. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DANTO, A. C. **O Abuso da Beleza**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- DIAS, Karina. **A prática do banal, uma aspiração paisagística**. Anais do encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico]/Sheila Cabo _____ . Notas sobre paisagem, visão e invisão. **Visualidades**, Goiás, v. 6, p. 128-141. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/visual/article/view/18075>>. Acesso em: 03/12/2021.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Editora N-1 Edições, 2013.
- GANZ, L. Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental. **SciELO**, São Paulo, v.6, n.11, p.1-4, 2008. (Arquivo digital) Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/13.pdf>.
- SODRÉ, Muniz; **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira** – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Manuad X, 2019. 168.p.

...

LEITURA DRAMÁTICA VIRTUAL EM LÍNGUA FRANCESA: RELATO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

FERNANDA VIEIRA FERNANDES

Universidade Federal de Pelotas/ fvfernandes@ufpel.edu.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo apresentar brevemente o processo de criação coletiva da leitura dramática em língua francesa *La Voix humaine* (*A Voz humana*), a partir de texto teatral escrito em 1930 por Jean Cocteau. A ação foi realizada de forma on-line e faz parte do projeto unificado *Leitura Dramática e FLE* (Francês Língua Estrangeira), da Universidade Federal de Pelotas, sob minha coordenação e da professora Maristela Machado. O projeto é uma parceria entre os cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Letras Português e Francês. A preparação para a leitura ocorreu entre os meses de abril e julho de 2021 e a estreia se deu em 10 de julho no canal Youtube do projeto – e segue disponível ao público.¹ O cartaz de divulgação foi elaborado por Mario Celso, professor de teatro egresso da UFPel e colaborador do projeto (Figura abaixo). As leituras dramáticas e/ou encenadas em língua francesa são realizadas de forma presencial pelos cursos proponentes desde 2013. Contudo, o que será evidenciado aqui é justamente a possibilidade de produção virtual desta ação.

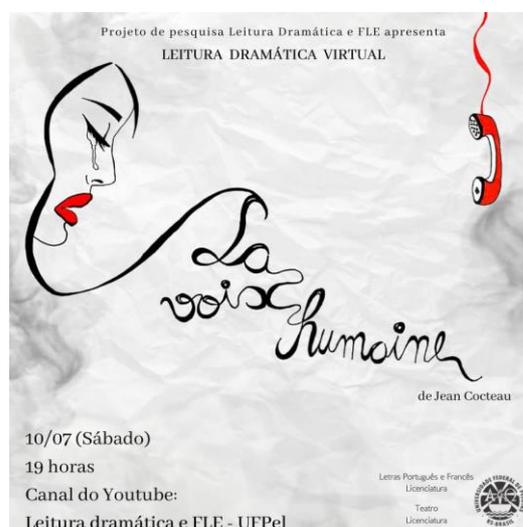


Figura 1 - Cartaz de divulgação da leitura dramática. Arte: Mario Celso.

¹ Disponível no canal Youtube *Leitura Dramática e FLE – UFPel*. Link de acesso: <https://youtu.be/L9KV-qgBFuw>. Acesso em 24 nov. 2021.

DISCUSSÃO

A leitura, em geral, está associada a um hábito silencioso, a “[...] uma imagem pouco ativa” (BELLENGER, 1979, P. 12). Em minhas pesquisas na UFPel, percebo uma grande dificuldade dos estudantes com a leitura. Seja por falta de hábito, por dificuldades de compreensão, por encararem como uma atividade entediante, ou, ainda, por outros motivos diversos, a maioria deles tem uma relação de afastamento com a leitura. A descoberta do prazer na leitura não é fácil. As leituras dramáticas e/ou leituras compartilhadas têm se mostrado um caminho bastante positivo para criar pontes entre leitores e obras.² Ao vocalizar a palavra lida, o leitor combina o sentido do olhar e o da escuta, além de provocar a imaginação. Tanto quem lê, quanto quem assiste/escuta envolve-se nesse processo. Se colocam em relação um ao outro. É, portanto, um caminho interessante para formação de leitores e de ouvintes. A prática dá vitalidade aos textos, como destaca a pesquisadora Heloíse Vidor:

A conjugação das ações de ler em voz alta e escutar está inscrita neste projeto que propõe a experimentar formas (vindas da experiência com teatro) de dar vitalidade a textos literários (tirá-los das estantes) e despertar, com isso, o interesse, a curiosidade, o prazer pela leitura [...]. (VIDOR, 2016, p. 110).

No caso do projeto *Leitura dramática e FLE*, a experiência de fazer leituras dramáticas e/ou encenadas vai além dessa proposta de busca de fruição da leitura, aliando-se ao aprendizado de língua estrangeira. Através da leitura dramática em língua francesa, evidencia-se a associação de um sólido conhecimento da prática teatral ao ensino do francês que ultrapassa a ideia de simulações e dos habituais *jeux de rôles* das aulas de línguas estrangeiras com os quais os estudantes estão habituados. Enquanto leitura, envolvendo o corpo e a voz, a representação cênica permite uma interpretação do texto que supera o simples ato de decifrar o código linguístico e valoriza o papel do leitor na criação de sentido. Além disso, coloca os sujeitos na condição de atores que desenvolvem habilidades comunicativas, sociais e interacionais.

² Além do referido projeto em parceria com o curso de Licenciatura em Letras Português e Francês, desenvolvo, desde 2015, o projeto unificado com ênfase em pesquisa *Leituras do drama contemporâneo*, que, além de realizar estudos teóricos sobre dramaturgia contemporânea, produz leituras dramáticas abertas à comunidade, presenciais e virtuais.

Como mencionado na Introdução, desde 2013 são realizadas leituras dramáticas e/ou encenadas em francês na UFPel. Todavia, tais produções sempre foram presenciais. Em 2021, por conta da pandemia de COVID-19, foi necessário adaptar-se ao formato on-line. Cumpre destacar que eu vinha de uma trajetória de leituras dramáticas virtuais feitas em outros projetos com estudantes do curso de Teatro-Licenciatura a partir do primeiro semestre de 2020 e estava mais familiarizada com a proposta. Por isso, foi menos complicado trazer o formato remoto também para o projeto *Leitura dramática e FLE*.

Realizar a leitura do texto de Jean Cocteau, *La Voix humaine*, era uma ideia que tínhamos em 2019, quando nem imaginávamos a situação de crise sanitária que enfrentaríamos. Nesta obra, escrita em 1930, o autor nos apresenta como personagem central uma mulher solitária (abandonada) que se comunica com o ex-amante por telefone. O homem não é ouvido ou visto pelo público. Naquela época, Cocteau mostrava em cena a angústia e o crescente desespero de uma figura que só tinha a seu alcance vozes oriundas de um aparelho e fios. Tudo que restava à mulher de um antigo amor é a voz mecânica emitida pelo telefone – ainda uma novidade. O projeto buscou valer-se desta temática para dialogar com a época atual, na condição de solidão decorrente do isolamento social e de dependência de máquinas e redes para contato humano. Eram os próprios membros da leitura que agora dependiam de tecnologia para o ato criador coletivo.

A ação de leitura contou com a participação de três estudantes do curso de Licenciatura em Letras Português e Francês, três professoras egressas do mesmo curso, dois professores universitários de francês, além de mim e da professora Maristela Machado. Algumas dessas pessoas participaram de leituras presenciais realizadas em anos anteriores. Outras, não tinham nenhuma experiência cênica. Os encontros se deram semanalmente, por plataforma *web*.

Inicialmente, propusemos uma oficina de preparação à leitura, ministrada por estudantes do curso de Teatro-Licenciatura, sob minha coordenação, com duração total de 8h. Nela, trabalhamos com aquecimento corporal e vocal, jogos com estímulos à leitura, variações vocais, de ritmo, e de intenções. Os exercícios partiram de proposições de autoras como Heloíse Vidor (2016) e de atividades improvisacionais adaptadas de jogos teatrais, como aqueles propostos por Viola Spolin (2010). Através

deles, buscávamos criar um clima de aproximação entre os membros e de maior criatividade para explorar o texto de formas diversas, valendo-se primordialmente da VOZ.

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (SPOLIN, 2010, p. 4).

A ideia era preparar os participantes para que se sentissem mais à vontade quando partíssemos para a criação da leitura dramática, especialmente porque não estaríamos em uma sala de ensaio propriamente dita.

Foram realizados também estudos prévios sobre Jean Cocteau e análise do texto teatral. A obra, originalmente um monólogo, foi adaptada por mim e pelas professoras Maristela Machado e Isabella Mozillo. Posteriormente, foi dividida entre as várias vozes leitoras. Cada participante pôde, assim, criar a sua versão para a personagem da peça.

O processo de criação da leitura envolveu ensaios, com aquecimentos, momentos de improvisação e de repetição – exercícios semelhantes aos desenvolvidos na oficina, porém já com o texto de Cocteau em francês. Os trechos eram lidos pelos participantes e repetidos a partir de estímulos corporais e vocais. Eram também debatidos pelo coletivo, com questionamentos como: o que a personagem tem como subtexto? O que ela diz? O que ela esconde? O que ela sente? Como cada trecho pode ser dito? É importante frisar que, ao longo dos ensaios, todas as pessoas podiam trazer suas ideias, para os seus trechos de leitura e para os dos demais. Mesmo que a direção estivesse sob minha responsabilidade, a criação partiu do grupo. Exemplo disso é a inserção de um trecho do texto dito em vários idiomas. Originalmente, Cocteau indica na didascália que a atriz fale aquele fragmento em outra língua, daí partiu da ideia do grupo que isso se multiplicasse. Repetimos, então, a mesma frase em francês, português, espanhol, italiano, crioulo e alemão. A utilização de aparelhos telefônicos em modelos diversos, desde os mais antigos até os celulares

contemporâneos, foi também uma ideia do grupo, servindo como adereço dos atores-leitores.

Além disso, a preparação da leitura contou com o acompanhamento da fonética e prosódia em língua francesa (sob responsabilidade das professoras do curso de Licenciatura em Letras Português e Francês), gravações, criação de arte e edição de vídeo, feita por Mario Celso, colaborador mencionado anteriormente.

O repertório musical das leituras é uma constante do projeto. As músicas, que já eram destaque nas leituras presenciais, colaborando na construção do tom e clima de cenas no palco, acompanharam a passagem para o virtual. Desta vez, as canções foram selecionadas pelo professor de francês e músico Augusto Darde, que também as executou ao vivo durante as gravações, em voz e violão. A partir dos sentimentos e situações suscitados/vividos pela personagem, tanto Augusto, como outros membros da leitura, foram fazendo indicações e testando junto ao coletivo durante os ensaios.

O grupo optou por não realizar a leitura ao vivo, por considerar que a gravação possibilitaria a correção de eventuais problemas como quedas de internet ou falhas na transmissão. Ademais, a gravação prévia permitiu aos leitores que se colocassem no papel de espectadores, podendo se observar e se escutar durante a estreia da leitura dramática e compartilhando de sensações que pertencem ao público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições de realização tiveram que ser adaptadas à realidade de cada leitor. A leitura, tanto nos ensaios quanto em sua sessão de gravação, esteve sujeita às variações de equipamentos eletrônicos e às oscilações de internet. O fato de ser um monólogo minimizou parcialmente o atraso do tempo de pergunta e resposta que um diálogo tradicional de teatro teria, quando levado ao modo remoto.

O processo nos mostrou um caminho possível na manutenção do projeto dentro da universidade, bem como apontou para possibilidades de criação coletiva, ainda que de forma remota. O resultado foi avaliado como positivo, tanto pelos espectadores, através dos comentários no vídeo, quanto pelos participantes, através de formulário enviado após o encerramento da ação.

Bellenger destaca que ler “é manter uma ligação através do tato, do olhar, até mesmo do ouvido (as palavras ressoam). As pessoas lêem (*sic*) com seus corpos” (BELLENGER, 1979, p. 17). No ato da leitura compartilhada isso se potencializa. Sendo assim, lançar-se à leitura dramática, à distância, de um texto permeado por sentimentos profundos e complexos, revelou-se desafiador. Não tínhamos a tradicional sala de ensaio, com suas inúmeras possibilidades de ocupação do espaço, e nem mesmo contávamos com equipamentos profissionais. Muitos de nós estávamos sós e, como a personagem, sujeitos a quedas, falhas e ruídos de comunicação. Ainda assim, conseguimos nos colocar em relação e produzir um momento coletivo artístico de troca e afeto.

REFERÊNCIAS

BELLENGER, Lionel. **Os métodos de leitura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

COCTEAU, Jean. **La Voix humaine**. Paris: Stock, 1994.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIDOR, Heloíse Baurich. **Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: Fapesc, 2016.

VERBO LABORATIVO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA

Mauricio Bittencourt

Ufpel / Mauricio.laborativo@gmail.com

INTRODUÇÃO - No princípio era o Coletivo

[...] posso dizer que a pesquisa em artes se formula pelo desejo de falar, embora escrever carregue a medida de silêncio, num esforço impregnado pela impotência de dizer tudo e a necessidade de lidar com os limites (e o desejo de ultrapassá-los) para narrar a complexidade da experiência. - Aline Dias

O presente trabalho procura refletir sobre práticas artísticas coletivas e individuais, através de um olhar sobre minha própria produção, afim de estabelecer conexões entre o trabalho enquanto coletivo e a minha prática individual, buscando compreender como esses processos e procedimentos de produção se atravessam e/ou divergem entre si.

Minhas primeiras experiências como artista foram em coletivo, participando de um coletivo artístico , o Laborativo, o qual pretendo apresentar mais logo adiante. Nossas ações foram realizadas de 2011 a 2015, e após esse período, os outros membros do coletivo foram morar em outras cidades, sendo assim, com a dissolução desse grupo, passei a me dedicar a projetos individuais. Sobre essa transição, destaco que começar a pensar processos artísticos em coletividade, para mim, foi algo libertador. Todo o processo de autocritica e insegurança que um artista “solo” teria ao começar a produzir arte contemporânea, dá lugar à parceria, a revisão da produção pelos colegas, a edição e acabamento mais polido aos resultados tanto plásticos quanto conceituais. Este lugar de criação coletiva é também um lugar de amizade , cooperação e potência de criação, seja através das semelhanças nos pensamentos, quanto nos debates por ideias contrárias.

DISCUSSÃO – E o coletivo estava comigo.

O Laborativo foi um coletivo de arte formado por mim e duas amigas em 2011 em Criciúma-SC. Nossos métodos de criação se davam com o interesse na arte enquanto processo, e em desenvolver projetos ligados ao cotidiano e a cidade.

O primeiro projeto que destaco é a Semana de Ocupação Urbana (SOU), que se trata de um projeto proposto pelo coletivo Laborativo e aprovado pelo Edital nº 003/2013 Cultura Criciúma. A SOU selecionou 6 (seis) propostas artísticas, por meio de um edital aberto, como o objetivo de ativar os espaços públicos de Criciúma/SC, possibilitando aos habitantes, novas formas de interação e fruição artístico-cultural **(Fig. 1)**. Esse projeto contou com três edições, a primeira em 2013, e nos anos seguintes, 2014 e 2015, a segunda e terceira edição, todas financiadas com recursos do Edital Cultura Criciúma.



Figura 1 - Algumas Ações da 2ª SOU, 2014. Acervo do Pesquisador

Ao realizar um evento como a SOU, pretendemos pensar o espaço da arte como espaço de resistência. Por isso, através da iniciativa da Semana de Ocupação, nossa intenção era incentivar e possibilitar aos artistas, principalmente os iniciantes, a desenvolverem propostas artísticas que ultrapassem o espaço tradicional das galerias e museus, ocupando o espaço urbano de Criciúma/SC, construindo um novo olhar de

apreciação estética sobre a cidade, e desafiando os habitantes a ativar e ocupar os espaços que lhe são de direito.

O *Posto de Inconveniência* (**Fig. 2**) foi um projeto que se caracterizou por ser uma local-ação de coleta de inconveniências e que procurou construir uma relação com o público por meio do exercício de conversa, registro e coleta de pontos de inconveniência dos transeuntes. A ação interferiu no percurso funcionando como obra, só pelo fato de deslocar o sujeito do seu cotidiano. Consideramos também como uma espécie de pesquisa antropológica que buscou perceber aquilo que as pessoas não gostam.



Figura 2 - Ação "Posto de Inconveniência em Joinville-SC e Itajaí-SC, 2013.

Acervo do Pesquisador

Seguindo para outro trabalho, intitulado “*Se conselho fosse bom, se vendia...*” (**Fig.3**), que foi uma proposta selecionada no projeto Arte na Cidade, promovido pelo SESC Criciúma, para participar da exposição +2 em Criciúma/SC. O trabalho trata-se de uma ação que intervém na cidade, colando o objeto-intervenção em locais públicos e de grande movimento. O objeto-intervenção é um cartaz com conselhos genéricos destacáveis, criando desta forma uma possibilidade ao sujeito transeunte: destacar o conselho que lhe achar conveniente, levá-lo embora ou passá-lo adiante.

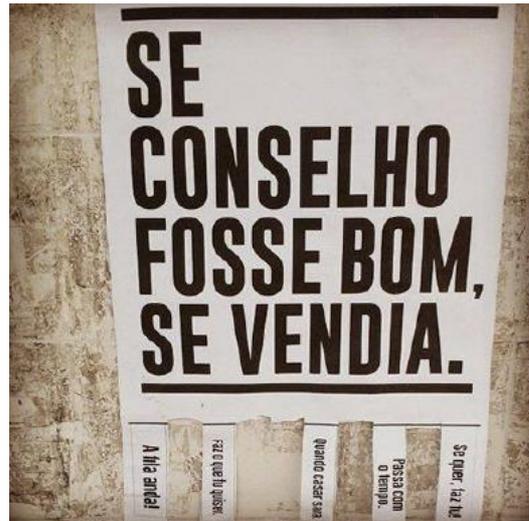


Figura 3 - *Se Conselho fosse bom, Se Vendia*, 2014. Acervo do Pesquisador

Com este trabalho buscamos retornar à potência do título como algo que move o trabalho, brincando com expressões muito utilizadas e assim criando novos sentidos para elas. Quando o público retira um conselho, como quem retira um telefone de uma prestação de serviço (muito comum em murais de faculdades), ele projeta o conselho à forma de instrução, e eleva o conselho genérico a um lugar de poética, que o permite refletir sobre a própria linguagem e as expressões que usamos, esvaziando-as de sentido. Na busca de solução para os problemas da vida, os conselhos flertam com o fracasso.

O último trabalho do coletivo foi realizado em 2015, e se chama *Laborativo Inbox (Fig.4)*. Ele é o motivo para que eu tenha escolhido falar dos trabalhos “*posto de inconveniência*”, “*se conselho fosse bom...se vendia*” e ele também inclui o trabalho “*abra para refletir*” (trabalho que consistia num espelho com a frase *abra pra refletir mas nunca foi realizado*), consecutivamente, pois são eles que dão origem a esse trabalho que é também uma exposição portátil, um arquivo e uma declaração do que foi o Laborativo.



Figura 4 - Laborativo Inbox, 2015. Acervo do Pesquisador

Sobre esse espaço de exposição que é também uma caixa / publicação, que é portátil, vejo como um “lugar possível para a produção de uma exposição, que acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte” (Melim, 2017, p.83). Ainda sobre esses espaços portáteis de experimentação em arte, no texto “Espaço portátil: exposição-publicação”. Melim (2006, p.83) nos diz que:

Espaços de experimentação por excelência, todas essas estruturas portáteis de exposição aqui apresentadas podem se desenvolver nos mais distintos lugares. Porque o trabalho existe como instrução – potência deflagradora de um movimento participativo, criador contínuo de um espaço de ação do sujeito participante.

E nesse espaço de ação é que Laborativo inbox se torna nossa caixa de segredos. Reúne um pouco daquilo que acreditamos ser transformador na arte: o poder das relações humanas, o poder da troca de conhecimentos, o poder de brincar com as palavras de uma maneira divertida. Por meio de um objeto-caixa composto por gavetas que são entradas (inbox) e saídas de informação, o trabalho se torna um organismo vivo com mecanismos que entregam ao usuário um pouco dos nossos trabalhos como artistas em outras ocasiões (“Posto de inconveniências” e “Se conselho fosse bom se vendia”) numa relação de troca direta com o usuário desse objeto. A caixa dá e pede em troca, assim como nas relações humanas. Ela pede e dá ideias, sugestões, reflexões, busca ser agente transformador de sujeitos e em contrapartida ser transformada por ele, por meio de sua urna coletora.

Embora uma boa parte do tempo eu tenha buscado pensar quem eu era sem o coletivo, ao fim percebi que eu era o coletivo, e que os meus trabalhos não precisavam fugir do que eu havia produzido até então, pois seria frustrante ter que abandonar um histórico de produção coletiva e separá-lo completamente do que eu produzo individualmente.

A partir disso, da busca pelo eu e do (re) perceber-se no coletivo, procurei desenvolver um trabalho pensando o senso de coletividade, que trouxesse uma relação de aproximação com a vida, desdobrando-se através de instrumentos de coleta e de maneiras de devolver ao mundo, como um “refluxo”, daquilo que vivi como experiência.

Pensando nesse senso de coletividade pode-se perceber um funcionamento descentrado, que acredita que a condição imersiva do visitante é:

[...] potencializada a todo instante no enfrentamento de cada camada ali desdobrada e construída – se os limites estão em permanente negociação, as obras e demais membranas se distribuem ao largo da espacialidade do evento, no percurso da visita, remetendo sempre umas às outras, potencializando-se ou produzindo desvios e curto-circuitos (BASBAUM, 2015, P.46)

Partindo desses conceitos, podemos finalmente entrar na exposição/ação Laborativo Unboxing (2019) (Fig.5)., a proposta vem como um desdobramento da obra Laborativo Inbox (2015) . A partir do material coletado da urna da obra de 2015, busco num jogo de reduzir-ampliar, modificar e ressignificar as ações de Coletivo e Coleta. Como uma Capsula do tempo, que coletou soluções de 2015, agora em Lapso ela se abre para ser catalogada . Agora, através dessa exposição contemplada pelo edital da Sala Edi Balod (Criciúma/SC), o objeto que em si era uma exposição portátil, que coletava os trabalhos do coletivo, agora se transforma em algo novo, no exercício de tirar da caixa e colocar novamente no espaço ela se torna outra coisa, afetada pelo tempo, pela sala e por todas as ampliações conceituais que meu processo artístico experimentou durante os anos, se torna uma outra coisa.

Ao centro da exposição, coloco a caixa/ urna. Penso essa Urna como uma Relíquia, ela traz a ideia de algo que é raro, que não existe mais (o coletivo), que contém informações que nunca foram vistas (mistério), que são históricas (são de um tempo que já não é mais o mesmo). Relíquia também tem o sentido de lembrança (de um tempo) e restos (o que sobrou do que um dia foi feito), e também de adoração religiosa, pensar a arte, a história da arte, aquilo que foi feito em um passado (mesmo que não tão longínquo), como um objeto religioso. Relíquia traz um senso de preciosidade, e para mim aquele objeto traz inúmeras memórias.



Figura 5- Laborativo Unboxing, 2019. Acervo do Pesquisador

CONSIDERAÇÕES – E eu era o coletivo

Em síntese o trabalho busca processo de colaboração, fricção, contaminação e negociação entre todas as partes, sejam as do trabalho de 2015 quanto do projeto atual. Procura também estabelecer um participador ativo como uma figura de “alteridade” que se torna relevante para os processos artísticos e influencia totalmente o deslocamento das práticas artísticas em direção as práticas curatoriais (BASBAUM, 2018, P.2).

A partir dessas reflexões e reforçando as intenções dos artistas que atuam na esfera pública, que percebo, através do próprio percurso de escrita desse artigo, como a minha pratica como artista de um coletivo me torna um artista que tem o exercício da coleta, da coletividade como procedimento, e que acima disso que tem o coletivo como prática artística. Reafirmo então minha pratica artística como uma espécie de Verbo Laborativo. Verbo pois contem em si as noções de ação e processo e estado, que reverberam as intenções de um coletivo que já não existe mais, que existe em estado de fracasso.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Participação Pós Participativa. Vazantes. Fortaleza, v. 2, n. 1, pp. 190-204, 2018.

BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte/Evento curatorial. Revista Poiesis. Niterói, n. 26, pp. 41-50, dez. 2015.

CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível. São Paulo: Invisíveis produções, 2015;

DIAS, Aline. O Trabalho com(o) fracasso. Florianópolis: Corpo, 2012. 80 p.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. Rio de Janeiro: Concinnitas. Ano 5, número 6, julho 2004.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. ARS, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006.

MELIM, Regina. Como garrafas lançadas ao mar. Rio de Janeiro: Concinnitas. Ano 18, numero 30, dezembro 2017.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica. Organização Cesar Oiticica Filho e Ingrid Vieira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PAIM, Claudia. Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012. 200 p.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

VERMELHO&BRANCO: RELATO DE UMA CRIAÇÃO INDIVIDUAL ATRAVESSADA POR ELABORAÇÕES COLETIVAS

KELVIN MARUM MACHADO

Universidade Federal de Pelotas / kelvinmarum@gmail.com

FERNANDA VIEIRA FERNANDES

Universidade Federal de Pelotas / fvferandes@ufpel.edu.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o relato de uma criação dramaturgica individual atravessada pela construção coletiva e em rede virtual. Dois processos criativos serão abordados: a oficina *online* Laboratório de Escrita para Teatro: Dramaturgias Políticas Contemporâneas/Memória e Resistência, financiada pelo grupo ECOS Exílios, com sede em Lisboa (Portugal); e o texto teatral que produzi nesse processo, intitulado *Vermelho&Branco*.

A oficina supracitada foi ministrada pelo professor, ator e dramaturgo português Ricardo Correia, com quinze participantes de diferentes locais do mundo, que passaram pela experiência de escrever uma peça de teatro curta, partindo de um mesmo tema: memória e resistência. Os encontros coletivos ocorreram semanalmente entre os dias 1 de junho e 23 de julho de 2021. Neles, es integrantes da oficina produziram seus textos, compartilhando suas experiências de escrita. O formato possibilitou que o grupo interviesse nas produções individuais uns des outros. Posteriormente, até o início de setembro, es participantes passaram por tutorias particulares, também conduzidas por Correia.

A minha dramaturgia surgiu a partir desses encontros, somada a outras duas partilhas: com es colegas do projeto de pesquisa *Leituras do drama contemporâneo*, coordenado pela Profa. Fernanda Vieira Fernandes, na Universidade Federal de Pelotas; e com dois profissionais da saúde, Gabriela Pires e Renato Lins. A partir dessas influências coletivas, pude concretizar no texto cenas que estivessem mais atreladas à realidade des profissionais da área, assim como também consegui me valer dos conhecimentos teóricos em dramaturgia para criar uma obra

contemporânea. Neste resumo expandido irei abordar brevemente esse processo criativo.

DISCUSSÃO

O desenvolvimento do texto durante a oficina foi perpassado pela influência dos colegas, porém, o ato da criação foi solo. A condução escolhida pelo ministrante, através de jogos de escrita e partilha nos encontros, fez com que houvesse uma interferência coletiva na minha produção. Os exercícios propostos pelo professor foram diversos, entre eles cito dois exemplos: um primeiro em que nós recebemos como estímulo uma palavra, tal como teatro, protesto, memória, resistência, e deveríamos escrever em fluxo rápido o que essa palavra nos suscitava. Depois de uma rodada de palavras, nós compartilhamos os materiais produzidos, entendendo como cada partícipe percebia aquele assunto. Já o segundo exercício que trago aqui, foi o de escolher um texto teatral conhecido pelo alune para que um grupo de pessoas, selecionadas por Ricardo Correia, analisasse o que todas as dramaturgias escolhidas tinham em comum. Após o debate no pequeno grupo, cada pessoa apresentou para a turma o que encontrou de aproximações com o texto dramático dos integrantes que partilhou.

Houve também debates sobre a criação do texto teatral de cada autoru, principalmente no momento final da produção, em que cada partícipe trazia suas dificuldades e ganhos da semana de escrita para compartilhar com os colegas. Os problemas, por mais individuais que fossem, sempre acabavam ressoando na produção de outra pessoa. Além da partilha das adversidades, dividimos inteiramente a trajetória da escrita com o coletivo.

Logo no início do processo, uma proposição de Correia influenciou toda a criação do texto de cada alune. Nós fomos instigados a levar uma foto ou vídeo que serviria de guia para a iniciação dos nossos textos e fomos questionados sobre o motivo da seleção. A minha escolha se relacionou diretamente com um evento marcante daquela semana: o depoimento da médica negacionista Nise Yamaguchi para a CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) da COVID. O relato da doutora me intrigou por

ela estar em um cargo de extrema importância durante a pandemia, o de médica, e ser irresponsável, difundindo informações erradas que deslegitimam sua própria profissão. Vê-la se colocar nessa situação me causou reflexões sobre a posição dos profissionais da saúde perante esse momento histórico, em que eles não são heróis, porque ninguém é herói no sentido tradicional da palavra, e não são vilões, porque existem muitos trabalhadores que lutaram para vencer essa guerra e esse lugar não é o que eles merecem na História. Não existe, portanto, a noção maniqueísta nessa discussão. Olhei, então, para tais pessoas com profundidade e tentei retratar as suas dificuldades pessoais perante essa circunstância. Como exemplo, cito um solilóquio da peça que escrevi:

X

MARIETTA - Como se representa a dor de perder alguém querido? A memória ou ajuda ou atrapalha nesse processo. Eu lembro bastante dela. Mas eu não quero pensar nisso, nesse momento sobrou pouco espaço para obsessão. Eu fui obrigada a ver uma pessoa atrás da outra essa semana. Médicas não são mais duras por isso, mas é normal, é do nosso *métier*. Passar mais horas acordadas do que dormindo faz você esquecer a glória que te trouxe para essa profissão. O tapete vermelho é exatamente por isso, é para fazer aqueles atores que ficam meses sem comer direito, ali, naquela hora, lembrarem da glória daquele trabalho. Emagreça 30kg em um dia, Daniel Day-Lewis, e no outro dia ele está lá, magricelo, parecendo que sempre esteve assim. A glória precisa estar ali, porque, se não, a gente esquece da nossa dignidade. E eu sou digna, eu já salvei mais pessoas esse ano do que eu imaginei que ia fazer na vida. (MACHADO, 2021).

Assim, a partir da temática geral proposta pelo projeto, minha peça versou sobre as experiências dos profissionais de saúde brasileiros durante a pandemia. Para isso, realizei entrevistas com dois profissionais da saúde e apresentarei, na sequência, alguns trechos transcritos para mostrar como as vozes dos profissionais colaboraram na minha criação. As vivências de Gabriela Pires, médica recém-formada na Universidade Federal Fluminense, e do fisioterapeuta Renato Lins interferiram na forma como abordei o assunto no texto, sem me restringir a

percepções individuais que poderiam ser equivocadas e distantes da realidade dos profissionais da área.

As perguntas de ambas as entrevistas foram as mesmas: Você trabalhou em hospitais públicos na pandemia? Se sim, o governo federal influenciou positivamente ou negativamente nesse processo? Você já trabalhava na sua função atual antes da pandemia? Se sim, o que mudou nesse período? Na pandemia você trabalhou em um hospital de campanha? Se sim, como foi a experiência? Se possível, fale sobre o local onde trabalhou. Como seu trabalho foi afetado pela pandemia? Os dois entrevistados deram respostas variadas, conforme as demandas que cada um atravessou, devido à diferente função que ocupam. Entretanto, algumas das respostas foram parecidas, entre elas, o cansaço pelo trabalho excessivo, a carga horária muito longa, o estresse emocional e a má gestão federal. Aqui, coloco um trecho da resposta de Renato Lins perante a questão da influência do governo federal:

Do ponto de vista da gestão federal propriamente dita (executivo) percebo que houve bastante negligência. Exemplo: dificuldade para garantir insumos para os hospitais. Apesar de saber que a demanda era alta para o mundo todo, o governo poderia ter feito melhor. (LINS, 2021).

Abaixo, adiciono a transcrição de um trecho da fala de Gabriela Pires, em que ela relata a sua experiência e como o governo federal interveio:

A administração federal interferiu muito diretamente em todo o cenário da pandemia. Eu senti bastante no número de casos. Houve muita negligência com as medidas que tinham comprovação de eficácia, como uso de máscara e distanciamento social. Elas sempre foram boicotadas. (PIRES, 2021).

O posicionamento crítico de ambos diante do governo federal foi fundamental para que eu empregasse na dramaturgia os conflitos gerados a partir da incompetência

com relação à administração dos insumos por parte do governo. Como exemplo, cito outra cena da peça:

XIII

MARLA - Ainda tem algum leite?

MARIETTA - Nenhum.

MARLA - Algum respirador?

MARIETTA - Nenhum.

MARIETTA (*Abraça a enfermeira.*) - A gente vai ter que fazer isso.

MARLA - Ele não pode morrer.

MARIETTA - A gente tem que salvar ela.

MARLA - Ele não pode morrer.

MARIETTA - A gente tem que salvar ela.

MARLA - Ele não pode morrer. (MACHADO, 2021).

Nesta cena, me vali das informações sobre a má gestão federal para dramatizar essa terrível realidade vivida pelos profissionais da saúde que tiveram que ser extremamente burocráticos perante as possibilidades logísticas que lhe foram ofertadas. A falta de materiais foi uma das causas de maior desfortúnio.

Nesse processo de escrita também houve uma última influência coletiva: os encontros do projeto de pesquisa *Leituras do drama contemporâneo*, do qual participo desde 2019. Fazer parte de um projeto voltado para leitura, discussão e análise de textos de teatro me condicionou a ser mais crítico na minha própria escrita. No mesmo momento em que eu estava escrevendo a dramaturgia, o grupo de pesquisa estava lendo e estudando o texto *Zoológico a céu aberto*, de Fernando de Carvalho (2019). Esse texto é muito inventivo e me possibilitou pensar novas formas de trabalhar a escrita, sem precisar de arcos dramáticos mais tradicionais – com início, meio e fim.

A estrutura do texto é toda em quadros, teoria de Sarrzac. E quadros são cenas que não precisam de complemento, elas se bastam por si. Nessa dramaturgia, toda cena é assim. (MACHADO, 2021).

Me aprofundei no estudo sobre o texto dramático de Carvalho para produzir um resumo expandido que abordou detalhadamente sua estrutura intitulado: *Zoológico a*

céu aberto: Estudo de caso de um inventivo exemplo da dramaturgia contemporânea – que foi apresentado para o XXX Congresso de Iniciação Científica, dentro da 7ª SIIPE (Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão) da UFPEL.

Devido a essa pesquisa pude extrair conhecimentos que me deram bagagem para construir um texto teatral em que cada cena se bastava em sua individualidade. Compus as cenas como quadros, terminologia usada por Jean-Pierre Sarrazac (2002). Dessa forma, as personagens Francesca, Marietta, Naomi, Marla e es pacientes vivem suas vidas em cada cena, de forma independente. O texto não possui uma estrutura em que o clímax vem no final, pois toda cena tem seu ponto alto e não necessariamente isso encadeia uma relação com a ação do próximo quadro. Há uma história contada, mas ela é pano de fundo para as vivências de cada profissional da saúde no enredo. Não é necessário compreender a trama para desfrutar de cada cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, por conta dos fatores apresentados, envolvendo a troca com colegas da oficina, com es entrevistades e com parceiros da iniciação científica, a produção ganhou caráter coletivo. As cenas que escrevi foram todas afetadas por essas influências, que facilitaram para que o texto estivesse mais atrelado às reais experiências des profissionais de saúde e à produção dramática contemporânea. A oficina, por sua vez, foi um processo criativo completo, que tanto me possibilitou desenvolver um texto dramático, como me possibilitou olhar para diversas formas criativas de produção e extrair material delas para formular a minha própria criação. Uma elaboração individual atravessada por ideias coletivas.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Fernando. **Zoológico a céu aberto**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MARUM MACHADO, Kelvin. **Vermelho&Branco**. 2021.

MARUM MACHADO, Kelvin. **Zoológico a céu aberto: Estudo de caso sobre um inventivo exemplo da dramaturgia contemporânea**. In: 7ª SIIPE - Semana Integrada UFPEL, 2021,

Pelotas. **Anais eletrônico**, Pelotas, 2021. Disponível em:
https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2021/LA_03488.pdf. Acesso em: 22 nov. 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

BARROS, O MULATO: UMA LUZ SOBRE O APAGAMENTO ARTÍSTICO LOCAL

Alan Caetano Cândido

Universidade Federal de Pelotas / alancandido1@gmail.com

Darlene Vilanova Sabany

Universidade Federal de Pelotas / dsabany@gmail.com

Neiva Maria Fonseca Bohns

Universidade Federal de Pelotas / bohnsventos@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um estudo sobre o levantamento de dados histórico de um artista, Miguel Barros. Este pintor negro pelotense que mesmo com um talento aclamado por muitos de seus contemporâneos, que mesmo tendo construído um legado artístico significativo para a arte no Rio Grande do Sul e do Brasil, sofreu um apagamento histórico. ‘Barros, o mulato’, como costumava assinar suas produções, era natural da cidade de Pelotas e teve grande participação na vida social local, não se atendo apenas aos ofícios da pintura, sua especialidade. Miguel também tinha apreço por causas sociais e pela escrita, e, através da junção das duas funções, desempenhou um trabalho de militância em prol da causa da igualdade racial. Além da região Sul do país, Barros ainda deixou registros por diversas regiões brasileiras, e, até mesmo fora do território nacional. Em síntese, Barros foi um artista e ativista negro da década de 30, frequentador da elite intelectual pelotense daquele período que, nobre em prestígio e essência, esbanjava sensibilidade em sua arte e em seu ser.

DISCUSSÃO

No artigo acadêmico *História apagada: Barros, o Mulato, o pintor negro de Pelotas*, publicado na “Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade” (2020), por Darlene Sabany e Juliana Rodrighiero (UFPeI), é possível conhecer alguns dados da longa vida do artista e de que forma ele impactou a sociedade local a partir da arte e da luta pelas minorias negras pelotenses no início do século XX. Considera-se

importante iniciar a análise do texto pontuando os mecanismos de busca utilizados por Sabany e Rodrighiero (2020) para que a pesquisa se realizasse.

Segundo as autoras, os dicionários e livros de arte não foram suficientes no levantamento de informações sobre Barros, quando então, os textos referentes ao movimento negro pelotense no final dos séculos XIX e XX, deram conta das primeiras informação sobre ele, “ativista no movimento negro do início do século XX com a qualificação ‘artista plástico ou primeiro anista em pinturas, como se dizia na época.” (SANTOS apud SABANY e RODRIGHIERO, 2020, p. 2). Aqui começa-se a perceber esse processo de apagamento ao qual o artista foi submetido.

No corpo do texto das autoras citadas são apresentados verbetes informativos acerca de Barros na intenção de “repesca” apagamentos, porém, elas alertam para a veracidade dos fatos neles apresentados. Um desses pode ser localizado no “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil”, quando Pontual (1969) apura:

Barros, Miguel (Pelotas, RS, 1910). Pintor. Conhecido como Barros, o Mulato, estudou com João Fahrion, no seu estado natal. Entre as suas exposições individuais destacam-se as que realizou em São Paulo e Curitiba, ambas em 1941. Sua pintura prende-se especialmente à fixação de paisagens e marinhas. Teodoro Braga reuniu algumas referências bibliográficas a seu respeito em Artistas Pintores no Brasil (1942) (PONTUAL apud SABANY e RODRIGHIERO, 2020, p. 03).

Miguel Barros, na verdade, nasceu no dia 24 de agosto, em 1913. Iniciou seus estudos pictóricos com Fahrion, na própria cidade de origem, Pelotas, e não em Porto Alegre. Sua preferência era por paisagens e retratos e sua técnica inicial era a pintura com tinta à óleo, não pintura com aquarela. Apenas mais tarde ele passa a se interessar pela aquarela, diferentemente do que mostram os dados encontrados nos dicionários de arte. Por fim, encerrando o que Sabany e Rodrighiero (2020) apuraram até aqui, conclui-se que no tráfego de informações que vão, vem e se escondem na escala do tempo, dados que podem se contradizer.

DA HISTÓRIA DE BARROS

Miguel Barros, pelotense, filho de Mercedes e João Moreira Barros. O pai de Barros era proprietário de uma Fábrica de Carimbos denominada “Sem Rival” em Pelotas, nas instalações da fábrica, desde pequeno ele já realizava os seus desenhos. Provavelmente essa habilidade fez com que seus pais fizessem a matrícula e pagassem por aulas na Escola de Belas Artes, que funcionava no Conservatório de Música de Pelotas, com o professor João Fahrion desde 1930.

Como resultado deste primeiro investimento aconteceu no “Studium Inghes”, entre os dias 16 e 24 de abril de 1932, a primeira exposição, na qual Miguel Barros apresentou para Pelotas quarenta e um trabalhos entre eles estavam: "Garoto", "A Porta", "Abandonado", "Admirando", "Irmãos", "Preto", "Parque Souza Soares", "Engommando" e "Gazometro" (ARTE: PINTURA, 1932), (RIBEIRO, 1932, p.08). Esta primeira exposição foi muito visitada e elogiada de acordo com algumas matérias dos jornais locais e a obra de Barros foi adjetivada com as seguintes características: tendências muito bem definidas, originalidade, precisão e detalhes anatômicos, luz e realidade (RIBEIRO, 1932, p. 08).

Nesse período em Pelotas, além das atividades artísticas, Miguel Barros participava das atividades do jornal “A Alvorada”, aparecendo seu nome como redator em 1934. Utilizava este meio de comunicação para a defesa dos direitos dos negros e esclarecimento da comunidade. Isto pode ser percebido nos relatos de Santos (2004):

Humberto de Freitas, José Penny e Miguel Barros eram jovens negros que na década de trinta empenharam-se na educação e “elevamento moral da raça”. Os dois últimos, pertenciam a uma classe média negra pelotense que foi incentivada a participar daquela “luta” por velhos militantes do jornal. (...) Miguel Barros assumiu a redação do jornal por breve período em 1934, em substituição a José, logo após ele iria representar a Frente Negra Pelotense no I Congresso Afro-Brasileiro em Recife (SANTOS, 2004, p.135).

A participação de Barros no I Congresso Afro-Brasileiro em Recife foi um marco de transformação em sua carreira. Nesse congresso ele foi como representante da Frente Negra Pelotense, grupo que ajudou a fundar em Pelotas. Discursou, realizou

uma exposição de pinturas e foi correspondente do Jornal “A Alvorada” durante o evento.

Essa exposição durante o congresso, ocorreu no Salão de Santa Izabel (CARVALHO, 1934). Após o congresso realizou duas exposições no “Gabinete Português de Leitura” em Recife. Uma delas foi inaugurada dia 20 de novembro de 1934 com telas como: Na Taberna, Desempregado, A Morte de Zumbi, República dos Palmares (ARTES, 1934) (CARVALHO, 1934), que foi encerrada dia 01 de fevereiro de 1935. Já no dia seguinte, também no Gabinete Português, foi inaugurada uma exposição do pintor com caricaturas e desenhos de pessoas de destaque de Pernambuco (ARTES, 1935). Essa segunda mostra foi finalizada em 15 de fevereiro de 1935 com quase todas as obras vendidas (ONTEN, 1935).

Com esses dados pode-se perceber que houve um avanço significativo na carreira de Miguel Barros. Em seguida ele começa a viajar e expor, primeiro por algumas capitais no Nordeste, e após pelas capitais do Sudeste. Durante uma exposição no Rio de Janeiro, 1937, ele começa a utilizar o nome artístico de Barros, O Mulato (EXPOSIÇÕES, 1937).

Em alguns artigos dos encontrados, até o momento, aparecem citações de exposições no exterior, mas não há informações específicas como datas, locais e obras expostas. Estes lugares são: Buenos Aires, Rosário, Bariloche, Nova Iorque e Uruguai.

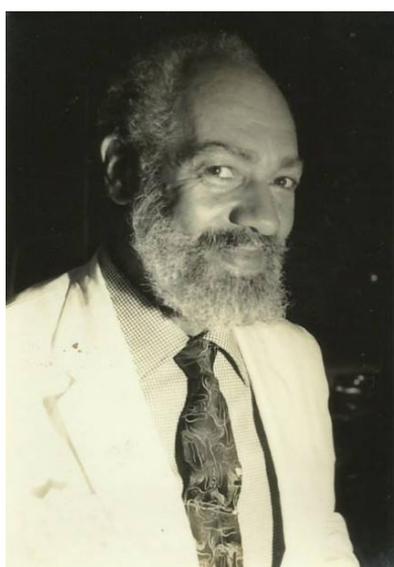


Figura 1 - Miguel Barros. Acervo de Luiz do Rio



Figura 2 AMHAL. Cadeira nº 5, patrono: Miguel de Barros. Disponível em: <http://academiamiguelbarros.com.br/cadeira5.html>

OBRAS DE MIGUEL BARROS



Figura 3. Sem título. Barros, o mulato. Óleo sobre tela, 58 x 68 cm (MI); 78 x 89 cm (ME). Não datada. Coleção privada. Disponível em: <https://www.marthaburleleiloes.com.br/peca.asp?ID=7495564>

Na Figura 3 é apresentada uma obra de Miguel Barros. Trata-se de uma paisagem que mostra árvores rodeadas por água, com cipós e em destaque vitória-régias. As cores usadas são diversos tons de marrom e verde, além de azul e branco. Sobre o estado da pintura desta Figura 3, o escritório de arte *Acervos e Coleções* relata “sujiciedade sobre a camada pictórica, pequenas perdas de substância.” Através da obra é possível constatar o gosto de Barros por paisagens. Hoje ela integra uma coleção particular e se encontra no Rio de Janeiro, RJ.

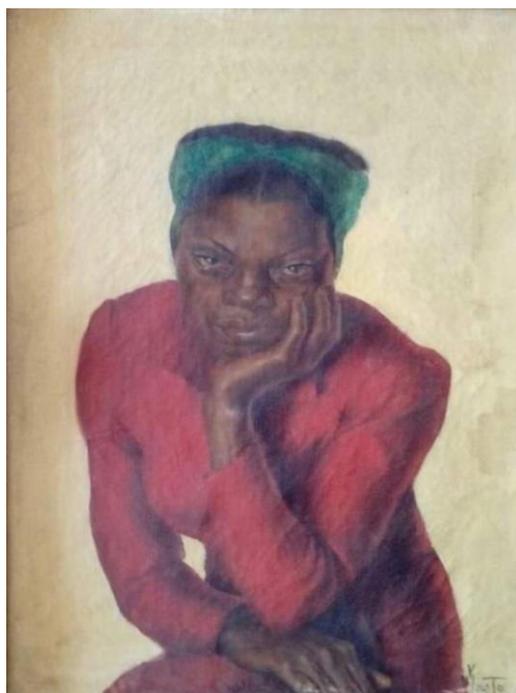


Figura 4 “Sem título”. Barros o mulato, óleo sobre tela, 1947. Coleção privada, Pelotas - RS. Disponível em: <<http://academiamogicruzense.com.br/cadeira5.html>>

A mulher representada acima (Figura 4) faz alusão ao gosto de Barros pelo retrato. O fato dessa mulher ser negra nos remete também a uma sensação de pertencimento, uma vez que o artista era mulato e militante pelos direitos dos negros. Sua representatividade para a população Negra regional da época era de suma importância para aquele momento, afinal, seu nascimento se deu apenas vinte e cinco anos após a abolição da escravatura. As suaves pinceladas sobre a tela e a riqueza de detalhes que Barros depositou na obra, dão a moça grande expressão e movimento. A obra referida está na cidade de Pelotas, RS e é parte de uma coleção privada

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber com estes primeiros dados levantados que Miguel Barros foi um artista negro pelotense importante, realizou exposições na cidade, foi ativista do movimento negro, foi redator e editor de jornal. Depois seguiu sua carreira por vários locais do país e do mundo com uma grande produção artística. Suas obras, como observamos na Figuras 3 e 4, apresentam qualidades estéticas, as quais eram vigentes naquele período. Viveu o período final de sua vida em Mogi das Cruzes, local que mantém a sua memória viva, como no exemplo de ser patrono de uma cadeira na

Academia Mogicruzense (Figura 2), mas em Pelotas foi “esquecido”. Diante do apagamento histórico imposto sobre o percurso de vida de Miguel Barros, considera-se que a busca pela valorização do seu legado seja uma forma de reconhecer seus feitos. Supõe-se que seria rica sua contribuição para o cenário social, artístico e o empoderamento dos negros do Rio Grande do Sul e do Brasil, digna de pesquisas mais amplas e profundas para que de fato Barros, o Mulato, seja reconhecido como merece.

REFERÊNCIAS

- ACERVOS&COLEÇÕES. **Martha Burle escritório de Arte**. Disponível em: <<https://www.marthaburleleiloes.com.br/peca.asp?ID=7495564>> Acesso em: 18 de set. 2021.
- AMHAL. Cadeira nº 5, patrono: **Miguel de Barros**. Disponível em: <<http://academiamogicruzense.com.br/cadeira5.html>> Acesso em: 15 de set. 2021.
- ARTE: PINTURA. **O Libertador**, Pelotas, p.02, 23 de abr. 1932
- ARTES & Artistas: Exposição Miguel Barros. **Diário de Pernambuco**, Recife, nº24, p. 14, 30 jan. 1935.
- ARTES & Artistas: Exposição pintor Miguel Barros. **Diário de Pernambuco**, Recife, nº 257, p.10, 20 nov.1934.
- CARVALHO, Rodrigues. Exposição do pintor Miguel Barros. **Jornal Pequeno**, Recife, nº259, p. 01, 19 nov. 1934.
- EXPOSIÇÕES: A exposição de Barros, o Mulato, no Assyrio. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, nº 752, p. 10, 06 nov. 1937.
- ONTEN, hoje e amanhã: A exposição Miguel Barros encerrar-se-á, amanhã. **Jornal Pequeno**, Recife, nº 037, p.04, 14 fev. 1935.
- RIBEIRO, Estevão. A Margem da Exposição: Miguel Barros. **Diário Popular**, Pelotas, p. 08, 28 de abril 1932.
- SABANY, Darlene Vilanova; RODRIGHIERO, Juliana Cavalheiro. História apagada: Barros, o Mulato, o pintor negro de Pelotas. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 6, n. 4, 2020. DOI: 10.23899/relacult.v6i4.1763. Disponível em: <<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1763>>. Acesso em: 25 set. 2021.
- SANTOS, José Antônio dos. Trabalhadores e Movimento Negro: Negociação e Conflito no Sul do Brasil. **Saeculum - Revista de História**, João Pessoa, nº 10, p. 113-140, jan./jul. 2004. Disponível em: <www.periodicos.ufpb.br>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

CONJUNTO HABITACIONAL

LARISSA SCHIP FERREIRA DE DEUS

Universidade Federal de Pelotas / larissaschipf@gmail.com

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO

Universidade Federal de Pelotas / anazfmaio@gmail.com

Desde as últimas eleições presidenciais no Brasil em 2018, ganhou visibilidade o fato de que se declarar politicamente afeta relações pessoais; é partindo dessa questão que tenho me provocado a pensar uma inversão do “O pessoal é político” para “O político é pessoal”. Para pensar o “eu-político”, insiro aqui uma autonarrativa: eu, mulher, feminista, lésbica, branca, artista, filha de professores, classe média, criada na periferia de Curitiba-PR.

Em um contexto periférico, produzir as próprias roupas é comum. Entre 2012 e 2015, produzi roupas para ir às manifestações feministas, porém esta produção extrapolou tal lugar, porque passei a usar estas peças em meu cotidiano, nesse espaço externo, minhas vestimentas tiveram uma força política diferente. As pessoas nas ruas eram mais afetadas, as reações reforçavam o ato político de se fazer presente em lugares que, mesmo sendo públicos, não estão dispostos a conviver com corpos que se declaram transgressores. “É preciso, nesse processo de reapropriação subalterna das técnicas de violência, saber reconhecer os modos como cada corpo elabora sua própria capacidade de autodefesa.” (MOMBAÇA, 2016, p.13)

Recentemente me mudei para um prédio que tem as características convencionais de um conjunto habitacional, com apartamentos próximos que intensificam a noção de que o espaço privado é um privilégio para poucos. O filósofo Paul B. Preciado, escreve em seu texto *Aprendendo com o vírus*:

A nova fronteira é a máscara. O ar que você respira deve ser apenas seu. A nova fronteira é a sua epiderme. O novo Lampedusa é a sua pele. As políticas da fronteira e as rigorosas medidas de confinamento e imobilização que nós, como comunidade, aplicamos nos últimos anos a migrantes e refugiados — até deixá-los fora de qualquer comunidade — agora são reproduzidos nos corpos individuais. Durante anos, nós os tivemos no limbo dos centros de detenção. Agora somos nós que moramos no limbo do centro de retenção de nossas próprias casas. (PRECIADO, 2020)

Conjunto Habitacional (2020) é uma série de imagens, em que uso uma jaqueta que vira uma máscara na qual o símbolo transfeminista está estampado, uma recostura

em que proponho-me um vestir-se de revolta com afeto dentro do meu espaço privado. Confinada em um apartamento durante a epidemia do COVID-19, penso nas máscaras que sempre foram usadas na militância, tanto como ornamento quanto como proteção contra a polícia: em que sentido, pois, estas máscaras diferem das usadas hoje contra o vírus que se espalha pelo planeta?



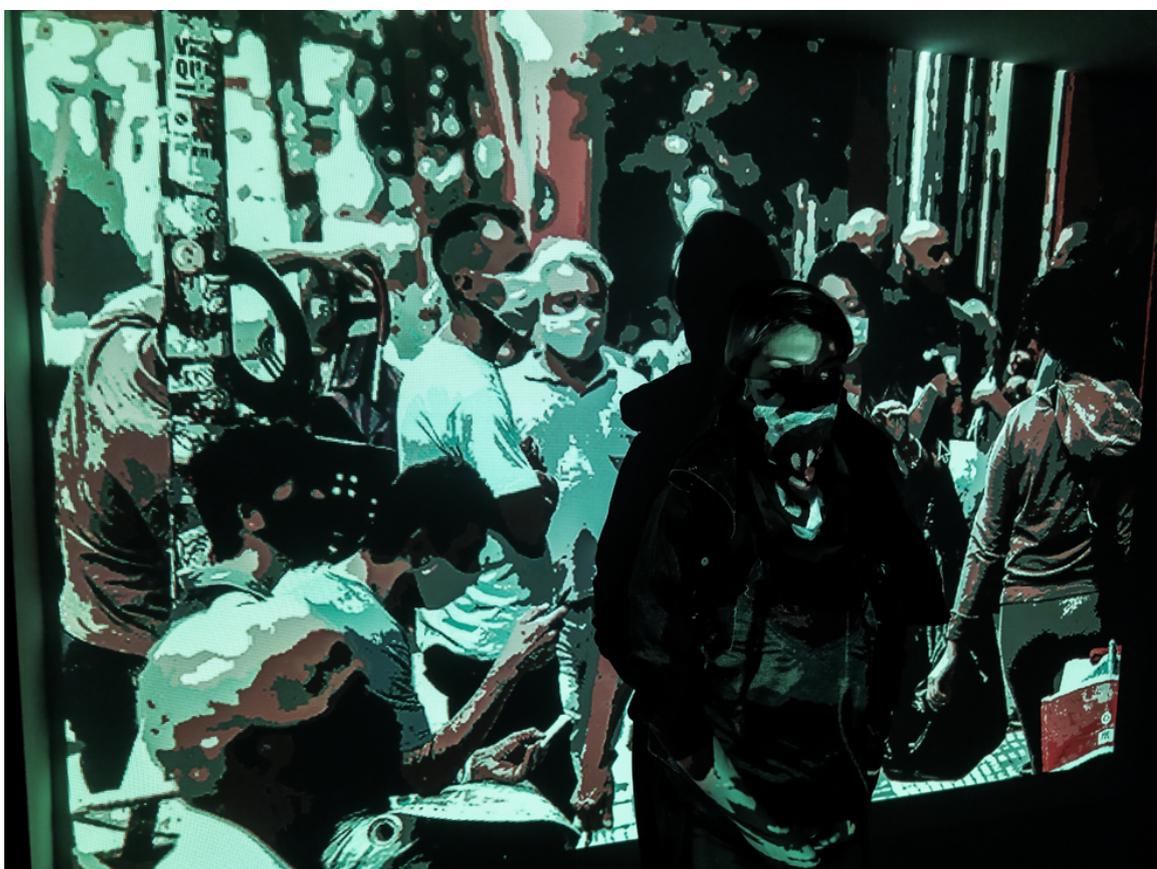
Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis



Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis



Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis



Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis



Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis



Larissa Schip, *Conjunto Habitacional*, 2020, fotografia digital, dimensões variáveis

REFERÊNCIAS

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi>. Acesso em: 10 jul. 2021

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. Disponível em: <<https://medium.com/textura/aprendendo-com-o-v%C3%ADrus-1f8542d3ed78>>. Acesso em: 20 abr. de 2020

A ESCRITA DO CINEMA: UMA PROPOSTA DE SURREALIZAÇÃO DA ESCRITA DE PESQUISA

ISADORA EBERSOL

Universidade Federal de Pelotas / isadora.ebersol@gmail.com

DENISE MARCOS BUSSOLETTI

Universidade Federal de Pelotas / denisebussoletti@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte das questões propostas no meu projeto de tese, pesquisa atualmente em desenvolvimento no Doutorado em Educação da Universidade Federal de Pelotas em que busco pensar o espaço da escrita do cinema através daquilo que figura para além da linguagem, nos espaços da ausência, do silêncio, do vazio, do indizível. No projeto de tese, procuro como se dá a escrita do cinema, essa inscrição ao mesmo tempo fugaz e sobrevivente e, por ela, pensar o tempo e o espaço próprio da linguagem e da criação.

O texto apresentado aqui é um recorte e também um resumo do desenvolvimento metodológico da pesquisa da tese, enquanto proposta epistêmica e metodológica de *surrealização da escrita de pesquisa* como recurso de apresentação desse espaço conjugado entre ciência e arte no texto científico, tomando como ponto de partida a aproximação com o surrealismo (em definição ampliada) em conjunto com os pressupostos benjaminianos para uma outra escrita da história que tem na montagem sua importante fundamentação epistêmica e metodológica.

É a partir da escrita do cinema que procuro refletir sobre a própria escrita de pesquisa, e busco a dimensão estética do fazer acadêmico: esforço-me na recuperação de uma experiência narrativa do fazer acadêmico, na contramão do que Walter Benjamin (1994) chama de empobrecimento da experiência e desaparecimento da capacidade essencialmente humana de narrar, de contar histórias.

COMO CONTAR ESSA(S) HISTÓRIA(S): A SURREALIZAÇÃO DA ESCRITA DE PESQUISA E O SURREALISMO ETNOGRÁFICO

“*Como contar?*” é questão que aflige tanto escritores, quanto pesquisadores, professores, e artistas das mais diversas áreas. Como contar é a questão motriz de todo o processo criativo, mas é também com a mesma pergunta que me deparo na escrita de pesquisa. Afinal, este é o lugar que posso ocupar, este é o encontro entre a pesquisadora e a artista. Contar histórias é como uma forma de recusa ao vazio de experiência, uma forma de sobrevivência no tempo e de reencantamento do mundo. Contar histórias é, afinal, meu campo de luta por uma educação em que o caráter humano continue presente, apesar de toda a barbárie e das catástrofes, que, enquanto sociedade, produzimos sem cessar.

Em um pequeno texto em *Rua de mão única* (1987) chamado *Contar Arte*, Walter Benjamin mostra esse caráter de sobrevivência da narrativa no tempo, pois:

[...] se hoje somos pobres em histórias notáveis, isso acontece porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras, quase mais nada do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. (BENJAMIN, 1987, p. 276)

A informação vive apenas enquanto é nova, “com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar”. (ibidem.)

Com isso, a primeira necessidade do trabalho foi buscar, na linguagem, sua dimensão fundamental, substancial, para que além do seu caráter informativo ou simbólico, pudesse se construir narrativamente. Foi necessário buscar, nas palavras, sua ambivalência, suas sombras e seus silêncios, seu caráter imagético e vivo, imanentemente crítico, de forma a acompanhar o percurso do pensamento.

A busca por esse “como contar”, embora ponha o pensamento em pleno movimento de criação, também tem como fim a própria obra que é a cristalização desse movimento. A “obra como máscara mortuária da concepção” (BENJAMIN, 1987, p. 31) carrega os indícios, as semelhanças, com algo o qual perdemos, algo que já está morto, mas que sobrevive através dela em uma vida renovada. Quando

contamos alguma coisa buscamos essa sobrevivência no tempo, essa semelhança cristalizadora dos movimentos do pensamento e por isso que escrever ou contar é também operar o tempo.

Benjamin relaciona o trabalho do historiador ao de uma criança que brinca com os farrapos do tempo, mas esta também não poderia ser uma definição bastante precisa da atividade cinematográfica? O que uma cineasta tem a sua disposição são fragmentos do tempo, recolhidos ou recortados da realidade. Me inspiro, epistêmica e metodologicamente, na atitude benjaminiana do *trapeiro da história* e:

[...] a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. (BENJAMIN, 2009, p. 503)

Para operar nesse tempo no texto científico faço uso dos fragmentos: de uma coleção de memórias e de objetos, de lugares, dos restos que escavo ou que junto do chão e da observação atenta da vida, pois “o elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação” (TARKOVSKI, 1998, p. 75). É a imagem da Respigadora de Jules Breton atualizada por Agnès Varda que sintetiza essa cineasta trapeira, a recolher do chão os restos de imagens, fruto de um trabalho do olhar que, pelas vias da memória e pela montagem, ganha corpo.

E é quando me aproximo dessa respigadora, ou dessa trapeira da história e montadora de memórias e imagens que me aproximo também do *surrealismo etnográfico* de James Clifford (2008) em associação à perspectiva benjaminiana do surrealismo não apenas como um movimento artístico, mas como um tipo de revolta de espírito “contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’”. (LÖWY, 2002, p. 9)

Tanto o surrealismo como a etnografia são tomados aqui em um sentido expandido, como uma predisposição cultural mais geral, atitudes tomadas diante da situação histórica e cultural do século das guerras e das grandes catástrofes, pois “o

surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada” (CLIFFORD, 2008, p. 124), a partir da qual “artistas e escritores se dedicavam, após a Guerra, a juntar “pedaços” de cultura de novas maneiras” (Ibidem.). Se a atitude etnográfica é a de transformar o estranho em familiar, descrevê-lo, nomeá-lo, para então compreendê-lo, no surrealismo essa perspectiva se inverte e tende a tornar o familiar em estranho, “provocando a irrupção da alteridade, o inesperado” (Ibidem., p. 152), E é nesse sentido, nesse encontro com o inesperado (ou com o estranhamento do familiar) que o caráter surrealista da escrita de pesquisa se torna viável.

A proposta de *surrealização da escrita de pesquisa* surge, então, como proposta epistêmica e metodológica de apresentação desse espaço conjugado entre ciência e arte no texto científico. É defendida em um primeiro momento por Denise Bussoletti (2007) em um estudo psicossocial e cultural crítico sobre as representações do outro na escrita da infância que, através da “surrealização” da escrita de pesquisa como recurso de apresentação, sustenta a tese que concebe a poética como um dos eixos tradutores das culturas das infâncias. A partir de então vem sendo desenvolvida e expandida pelas pesquisas defendidas no Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade/GIPNALS desde 2007 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPEL.

AS MONTAGENS

O surrealismo dentro dessa perspectiva é uma estética que valoriza fragmentos, coleções, justaposições. No entanto a montagem de inspiração surrealista em associação com a perspectiva benjaminiana de escrita da história não surge aqui unicamente como técnica que permite justapor, sobrepor e rearranjar elementos, mas como “princípio organizador da escrita” (BUSSOLETTI, 2007, p. 84) e, ainda, como fundamento epistêmico.

Ao deixar explícitos os procedimentos de montagem na prática de pesquisa, os cortes, as suturas e as heterogeneidades que ficam à mostra denotam uma certa recusa à síntese e universalização do conhecimento, evitando “a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um

discurso explanatório e contínuo” (CLIFFORD, 2008, p. 154). É precisamente nessa justaposição de pensamentos e materiais de ordens diversas e de tempos heterogêneos que há a possibilidade de produzir um tipo de “conhecimento imediato, um ‘conhecimento fulgurante’ que leva a um método de escrita que possa captar a instantaneidade do pensamento” (BUSSOLETTI, 2007, p.85). Esse conhecimento fulgurante é produzido pela interrupção de um fluxo, pelas rupturas produzidas no próprio processo de montagem (e desmontagem) e pela qual a sobreposição e justaposição de fragmentos tem a capacidade de produzir o choque e o estímulo necessário à reflexão: “Assim, as interrupções, cesuras, cortes e choques de imagens, intrínsecas ao que Benjamin propunha como método da montagem dialética guardava o potencial da visão epistemológica, em que as rupturas críticas “despertavam” para a atividade reflexiva”. (SILVA, 2015, p. 417)

Assim como as vanguardas do século XX, desde o dadaísmo ao surrealismo, o cinema, filho deste século, tem a montagem como princípio construtivo e baseia-se na estética do fragmento. Portanto, aproximar-se ou inspirar-se na técnica da montagem como conjunto de procedimentos de pesquisa é também aproximar-se do próprio princípio constitutivo do cinema, da poética e potencialidades específicas de apreensão e de apresentação da realidade que o cinema propõe.

A montagem se articula na composição textual no projeto de tese a partir do recurso das citações, tendo como suporte e inspiração o método benjaminiano de “citar sem usar aspas” (BENJAMIN, 2009, p. 500) que atingiu seu máximo no livro das Passagens (2009). Se trata de de seu grande projeto e de uma “filosofia material da história do século XIX” (TIEDEMANN , 2009, p. 13), por onde Benjamin buscava o rosto da modernidade, utilizando as Passagens parisienses como um “mundo em miniatura” através das quais esse rosto (ou rostos) surgiria(m) em momentos fulgurantes.

Se a ideia de montagem nos remete à necessidade de obedecer a uma noção abstrata de ordem, “o material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa” (TARKOVSKI, 1998, p. 17). É a partir de uma outra lógica, uma lógica poética, que monto os fragmentos no texto científico, ao exemplo

mesmo do trabalho da montagem cinematográfica e buscando mostrar o próprio percurso do pensamento até que dele se extraia uma imagem.

Por fim, proponho o que chamo de *pensamento de imagens* em referência às imagens do pensamento de Walter Benjamin, como forma de organização do pensamento, que parta da imagem e igualmente participe da construção de imagens, como um veículo através do qual a escrita pode se conectar com o mundo.

Estes são os contornos que, até o momento, esse projeto de tese vem apresentando, na busca por esse espaço e esse tempo de escrita do cinema em que por vezes a palavra não consegue atingir e que acaba, como necessidade, buscando um outro espaço de escrita de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. **Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa**. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SILVA, Ana Amélia. Imagem, montagem e memória – Alguns nexos benjaminianos em Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998). In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp 2015.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

UM ESPELHO COM NOVAS FACES: GÊNERO E RAÇA NAS PROPOSTAS CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS

A MIRROR WITH NEW FACES: GENDER AND RACE IN CONTEMPORARY CURATORIAL PROPOSALS

Rosemeri Conceição

Doutoranda PPGAV-UFRJ/rosechacal@gmail.com

RESUMO: Esta comunicação apresenta parte da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós Graduação de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir do apoio teórico de Grada Kilomba e outros teóricos decoloniais, visitamos as recentes transformações ocorridas do campo das Artes Visuais contemporâneas, com o intuito de refletir sobre o alcance de tais transformações na retomada de antigas discussões sobre Raça e Gênero, ao mesmo tempo em que discutimos sobre o impacto destas obras na autoestima da população e o lugar destas intervenções como transformação estrutural no universo curatorial brasileiro ou como mero jogo de espelhos que não impactarão a real distribuição de poder dentro do mundo das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais. Raça. Gênero. Curadoria

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: This communication presents part of the doctoral research developed in the Graduate Program of Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). From the theoretical support of Grada Kilomba and other decolonial theorists, we visited the recent transformations of the field of contemporary Visual Arts, in order to reflect on the scope of such transformations in the resumption of old discussions on Race and Gender, at the same time that we discussed the impact of these works on the self-esteem of the population and the place of these interventions as a structural transformation in the Brazilian curatorial universe or as a mere game of mirrors that will not impact the real distribution of power within the art world.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Visual Arts. Race. Gender. Curatorship

INTRODUÇÃO

A publicação de *Memórias da Plantação* (KILOMBA, 2019), obra da escritora portuguesa Grada Kilomba no Brasil, pode ser vista como um divisor de águas no mercado editorial brasileiro.

Se a tese, apresentada como o produto final de Doutorado em Psicologia, reúne um conjunto expressivo de questionamentos ao Colonialismo, já percebidos em outros autores, ela avança consideravelmente ao introduzir Discussões que seguiram silenciadas no universo acadêmico.

O primeiro impacto advém da própria presença física da autora, uma mulher negra de estética afrocentrada. O segundo foi se descortinando a cada entrevista, em cada palestra na qual ela relacionava as críticas às amarras coloniais ao massacre imposto à população negra brasileira.

Seu pensamento, confidente acerca dos silenciamento, pagamentos e subalternização impostos às mulheres negras fez acordar em nossas editoras e consciências a fala de lideranças bem antigas como Beatriz Nascimento (RATTS, 2020) Lélia Gonzalez (GONZALES, 2009) e Neuza Santos (SOUZA, 1983), ao mesmo tempo que permitiu visibilizar o potencial de contemporâneas como Djamila Ribeiro e Sueli Carneiro. É possível dizer que Kilomba, agiu como um elefante nas florestas indianas, abrindo o caminho, afastando os predadores e revelando o que está adiante.

Neste trabalho visitamos a poética desta potente artista com o intuito de refletirmos sobre alguns aspectos que têm norteado as artes brasileiras.

DISCUSSÃO

Durante a passagem pelo país, ocorreu a apresentação de algumas de suas intervenções artísticas. Neste trabalho nos interessa sobretudo a ação intitulada *Desobediências Poéticas*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2019, fracionada em uma escultura *Tablet of Goods* e três videoinstalações — *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017), *Illusions Vol. II, Oedipus* (2018), *The Dictionary* (2019) que juntas somam quase uma hora e meia de exibição.

A série foi construída através de performance, coreografias, cinema, composição musical e teatro para alinhar motos gregos e tradição oral de contação de histórias africanas com o intuito de despertar o público reflexões sobre o direito de falar, calar, selecionar o que vai ser lembrado e/ou esquecido.

Encenada pela primeira vez na Bienal de São Paulo, *Illusions Vol. I*, Narciso e Echo se debruçam sobre as políticas de invisibilidade. Para a autora, a recriação da história de Narciso é uma metáfora para falar de uma sociedade que não resolveu sua questão colonial e que olha para si como único objeto de amor. Se para Narciso existe apenas o encantamento exclusivo por sua imagem refletida no lago, e para Echo já o fado de refletir eternamente as palavras de Narciso, o que está em jogo é a necessidade de rompermos com a reprodução dos moldes coloniais e patriarcais.

A ação se desenrola através do vídeo instalação de um ser diante do espelho. Narciso é projetado numa tela de fundo branco infinito e assim é mantido, como um ideal de beleza e perfeição. Enquanto isso, outros personagens tentam tocar-lhe a imagem; a ação traduz-se num esforço vão, cujo cansaço acaba por matar-lhe.

A questão de Narciso também fez parte da atenção da escritora Dra. Conceição Evaristo (EVARISTO, 2021) durante passagem no Programa Roda Viva. Ela utilizou sua principal categoria de análise, a escrevivência, para enfatizar que estas em nada lembram o mito ocidental de Narciso, uma vez que nesta lógica o elemento fundante-central é a individualidade.

Para lançar luz sobre o significado que este conceito cumpre para a comunidade negra esta prefere sugerir os mitos africanos e afro-brasileiros. Retoma, assim, o papel que o espelho cumpre como suporte mitológico nas construções de Oxum e de Yemanjá. Ou seja, como elemento da primeira, enquanto aquele que devolve a auto estima de uma beleza, a beleza negra, que nunca foi reconhecida. Com objeto de Yemanjá, seria um como símbolo de acolhimento, dada a associação desta figura arquetípica à maternagem.

Propomos uma leitura da noção de espelho para aludir à ausência de representação das populações negra e indígenas nos lugares saber, em especial em museus e espaços culturais. Fenômeno cujas raízes podem ser busca da s no processo descrito por Kilomba, mas também visitado por Walter Mignolo em texto fundamental, quando

ele, ao se referir aos inúmeros nós históricos que associam Modernidade e Racismo, cita o papel desempenhado pela Arte na pedagogia da dominação:

Uma hierarquia estética que através das suas respectivas instituições (museus, escolas de belas artes, pinturas, revistas), administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído do que será premiado, do que será ignorado.

Desta forma, no Brasil, somente nas últimas décadas, começamos ver estes espaços buscar conteúdos artísticos erigidos sobre bases mais plurais, um processo certamente ocasionado pelas reivindicações trazidas pelos grupos recém chegados às universidades, oriundos das políticas de ação afirmativa e de transformação mundial no tocante a discussões sobre o direito à memória.

Um dividir de águas teve lugar em 2018, quando o Coletivo 03 de fevereiro colocou uma faixa gigante na entrada do Museu de Arte de São Paulo, na qual se indagação: Onde estão os negros? Esta ação continental serviu para acordar definitivamente aqueles que pensavam ainda ser possível narrar a história artística do país, aludindo a mestiçagens e brasilidades.

Não por acaso se entrelaça a mostras voltadas para recuperar este filão. Neste grupo cabe destacar a mostra Territórios- Artistas Negros no acervo da Pinacoteca (2016) e Histórias Afro-Afro-Atlânticas (2019) do Museu de Arte de São Paulo (SIMÕES, 2019).

Mesmo assim, malgrado o avanço advindo pelo recorte racial ainda predominava a disparidade de gênero: em Territórios só houve obras de duas artistas negras.

Estas ausências foram visitadas no belíssimo trabalho de Igor Simões. Ele relembra que os acervos brasileiros ainda desconhecem a presença negra em termos quantitativos, sendo indiscutível afirmar a ínfima participação de negros e negras. Consulta semelhante foi feita no setor de acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP, um dos mais importantes da América Latina, fomos informados que, atualmente, o Museu conta com mais de 11.200 obras e que, embora exista nas equipes uma vontade de investigar a presença de artistas negros, essa indexação ainda não foi realizada. Essas afirmações apontam para a necessidade de que

perguntas sobre a presença de negros em acervos no país se consolidem como uma urgência.

A ausência feminina em acervos já faz parte das ações de grupos internacionais renomados como *Guerrilha Girls*. No Brasil, preocupações semelhantes têm se avolumando à medida que se torna público o trabalho das pesquisadoras do Rio Grande do Sul, Cristina Barros, Marina Roncato, Mélodi Ferrari e Nina Sanmartin, na pesquisa “Mulheres nos Acervos: A presença da produção artística feminina nos acervos públicos de Porto Alegre” (2018-2019) também tem tocado no cruzamento dos dados de forma interseccional.

Simões, citando-as, esclarece que no Museu de Arte do Rio Grande do Sul-MARGS, do total de 644 artistas homens, apenas 23 são negros. Entre as mulheres, o número cai para 384 artistas brancas contra apenas duas mulheres negras. Na Pinacoteca Barão de Santo Angelo, ligada ao Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o número de artistas homens e brancos são de 297 contra apenas cinco artistas negros, e ainda de 210 mulheres brancas contra apenas duas artistas negras representadas. Mesmo a coleção contemporânea do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul-MAC não escapa à perversidade institucional desses números. São 603 artistas brancos no acervo contra cinco artistas negros.

Estes números por si só, somados à morosidade com que as transformações acontecem permitem perceber que muitas das ações foram, somente pontuais, não implicando em mudanças estruturais, de fato.

CONSIDERAÇÕES

Uma artista cuja obra está em intrínseco diálogo com o que narramos cuja introdução pode significar mudanças reais, é a carioca Aline Motta. A cineasta foi levada a construir uma carreira nas artes plásticas através da revelação de um segredo de família, feito por sua bisavó Dona Doralice de 99 anos: na cena familiar um braço da história do Brasil.

Em 2000, foram publicados os primeiros resultados do Projeto Genoma Brasil (PENA, 2000), calcado num mapeamento da população brasileira. Embora, ainda trabalhando com percentuais, já se podia afirmar que 75% dos cromossomos Y na população são

herança de homens europeus, 14,5% são de africanos e apenas 0,5% são de indígenas. Os outros 10% são metade do leste e do sul asiáticos. Uma análise mitocondrial, resulta, para porcentagens femininas que 70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas — mas 75% dos pais são europeus. A razão para tamanha desproporcionalidade entre a origem genética dever-se-ia aos anos de colonização, quando o estupro de mulheres negras e indígenas era padrão. Assim, a ciência comprovaria então, o que já fora pontuado pelo pensamento feminista negro, como Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez, visível em teóricas citadas anteriormente. (CARNEIRO, 2005).

Aline empunhou os pequenos resquícios das memórias subterrâneas tanto nacionais, quanto familiares e iniciou um processo de reconhecimento que a levou de Niterói à Vassouras, de Lisboa à Serra Leoa, num processo articulado a pesquisas em arquivos públicos e particulares, tudo documentado, filmado e fotografado.

Nascem assim, uma série de instalações e fotografias levadas a exposições nacionais e internacionais, inicialmente coletivas e agora individuais. *Filha Natural* (2018-2019), *Se o Mar tivesse Varandas* (2017) e *Ponte sobre Abismos* (2017) são obras que permitem reconstruir uma historiografia a partir de discussões sobre desigualdades de gênero e as relações entre Brasil- África, tomadas pelo viés das relações afro atlânticas e principalmente de sujeitos, não somente expostos como corpos escravizados, sempre subalternizados, representados com toda a sua inteireza e dignidade.



Figura 1. Foto da série Pontes sobre Abismos, Aline Motta Disponível em: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>

Uma leitura da imagem resulta na apreensão de alguns detalhes: Temos o chefe Iman Alhaji Mustapha Koker, do grupo étnico Mende, sentado em postura e trajas elegantes, enquanto segura orgulhosamente uma foto emoldurada de sua mãe, em frente a outra foto, desta vez da bisavó da artista, ampliada e hasteada em tecido.

Três crianças observam a cena ao fundo, e sobre a foto da mãe do Iman se pode ler, em inglês: “que sua alma descanse em perfeita paz, querida mãe”. A autora reúne os sujeitos separados pela escravização, reaproxima suas trajetórias e continentes, insinua parentescos, tudo permeado pela água dos oceanos pensada e apropriada através de diferentes sentidos e leituras.

Assim, a obra de Aline se soma a outras que oferecem novas maneiras de discutirmos antigas questões. Coloca em destaque as relações Brasil África, a escravização, as memórias dolorosas que engendraram este país, mas o faz através da ênfase em novos aspectos e na introdução de outras pertencas e poéticas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é Racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **Construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, 2005.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Ilustração: Marcelo D' Salete. Tradução: Claudio Willer São Paulo: Veneta, 2020.

EVARISTO, Conceição. Programa Roda Viva. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-PIk>. Acesso em 17 julho de 2022

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da. Silveira Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**. São Paulo, SP: 1984. P. 223-244.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de Racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter Mignolo. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Trad.: Marco Oliveira. RBCS Vol. 32, número 94, junho/2017.

PENA, Sérgio. Marcas genéticas da miscigenação. Revista Fapesp. São Paulo: Fapesp, Edição 52, abril, 2000. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/marcas-geneticas-da-miscigenacao/>. Acesso em: 19 novembro 2021.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais — perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005a. p. 107-30.

SIMÕES, Igor Moraes. Racialização e Essencialização: Perversidade e Racismo nos Enquadramentos de Negros e Negras nas Artes Visuais Brasileiras. Original disponibilizado pelo autor no Curso Histórias Insubmissas, MASP- 2021. PDF.

_____. **Onde estão os negros?** Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. Revista de Artes Visuais, v. 24, n. 42 2019. SIMÕES, Igor Moraes. Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. TESE (Doutorado em Artes Visuais - História), UFRGS, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro** — as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

EXPERIMENTO METAMORFA #4

Levi Banida

Universidade Federal do Ceará

levifec@gmail.com

Leonardo Zingano

Universidade Federal do Ceará

leonardozigano@hotmail.com

Prof. Dr. Pablo Assumpção

Barros Costa

Universidade Federal do Ceará

pablo.costa@ufc.br

Se todo rosto é uma política, como nos dizem Deleuze e Guattari (2012), fazê-lo e desfazê-lo também são processos essencialmente políticos. O ensaio visual “experimento metamorfa #4” é um *trans*-relato que, através da montagem e desmontagem do rosto, investiga possibilidades de existência e subjetivação. Nessa *performance*, a *trans*-formação inventa e inaugura outros corpos e modos de ser e estar na materialidade do mundo. O ensaio visual “experimento metamorfa #4”, composto por 9 trípticos (9 imagens) e proposto ao 10º SPM AV (Eixo Temático 3 – Resistências estruturais: Arte e política no Brasil hoje), é parte de um projeto de pesquisa mais amplo que diz respeito a uma investigação sobre a rostidade (DELEUZE e GUATTARI, 2012) em sua relação com o dispositivo fotográfico e a *performance drag* como meio de invenção de subjetividades e devires.

Em 2020, Leonardo Zingano (fotógrafo) e Levi Banida (performer), mestrandos do PPGARTES da Universidade Federal do Ceará, realizaram a sessão fotográfica que deu origem a esse ensaio e a uma série de outras obras. Esta sessão foi planejada como o acompanhamento do processo performático de montagem *drag* de Levi Banida e vem sendo apresentado em múltiplos formatos. A cada nova materialidade que as fotografias assumem, um novo número é acrescentado ao radical “experimento metamorfa”. Tal arranjo é pensado como forma de criar uma teia material de novas aparições para essas imagens.

Levi Banida põe-se diante da câmera – aparato ou dispositivo imagético que opera segundo lógicas pré-estabelecidas e programadas (FLUSSER, 2011) – e produz subjetivações e modos de existência (FOUCAULT, 1980). Assim ela nos diz sobre esse fazer: “A montagem opera como uma tentativa de, a partir do contato do meu

corpo com maquiagem, indumentária, pensamento de moda, apliques, inserções, entre outras coisas - no sentido que Ingold (2006) traz para coisas - criar outras corpos possíveis para o meu existir. Ingold, no texto 'Trazendo as coisas de volta à vida', coloca em fricção diversos termos, entre eles 'coisas' e 'objetos'. Os objetos seriam dispositivos que necessitam da agência de um ser, sendo estes utilitários e com fins específicos. As coisas, por outro lado, configuram afetos próprios, e atuam a partir do diálogo com outros corpos. Coisas, nesse sentido, também operam no sentido de corpo, se pensarmos em noções expandidas de corpo como unidades da vida, em movimento no mundo. Assim, maquiagem, indumentária, apliques etc. criam, em conjunto a mim, novas maneiras de ser, estar e conhecer o mundo e também escancarar as ruínas da binariedade enquanto única possibilidade de entender o gênero. De maneira mais íntima, a montagem atua também como uma forma de reentender e possibilitar minha existência, enquanto pessoa gênero fluido e não-binária, e preencher esta a partir da minha vida. Existência, vida e não-binariedade atuando como percursos de singularização, intercruzando-se a partir do meu fazer drag”.







REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora34, 2012. Vol.3

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. The confession of the flesh. *In*: GORDON, Colin (ed.). **Power/Knowledge: Selected interviews and Other writings 1972-1977**. New York: Vintage Books, 1980.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, 37, p. 25- 44, 2012. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.

HUMAITÁ COMO CAMPO DE JOGO

RAFAEL MUNIZ ESPÍNDOLA

Instituto de Artes UFRGS / rafaelmunize@gmail.com

Neste ensaio, a partir da proposta do **Eixo temático 3 – Resistências Estruturais: Arte e política no Brasil hoje**, busco criar uma ranhura na oficialidade da narrativa oficial brasileira ao permitir a passagem de outras narrativas que foram silenciadas, a saber, das religiões de matrizes afroameríndias. Isto em um campo de batalha simbólico – uma encruzilhada – titulado Humaitá. Regido por Ogum, na Umbanda, Humaitá é um lugar mítico onde as batalhas e demandas estão em jogo, da mesma forma que no pequeno espaço simbólico da montagem para fotografia e vídeo deste ensaio.

Na fotografia *Defensor Perpétuo* (fig. 01) uma fruta em decomposição representa a falência do mundo do colonizador algo similar em *Nossa Senhora da Anunciação* (fig. 02) e *São Gabriel* (fig. 03), as quais foram nomeadas a partir das caravelas de Pedro Álvares Cabral, onde a fruta assume a forma de embarcações que, pútridas, navegam na iminência de afundar no mar simbólico construído com peças que simulam um tabuleiro de xadrez. O jogo de xadrez também é vislumbrado em *Praça Pública* servindo como palco para ambiguidades existentes, mas nem sempre perceptíveis no espaço proclamado como público (fig. 04) assim como em *República das Bananas* (fig. 05) onde as laranjas fazem as vezes do congresso nacional.

Metodologicamente as fotografias registram o instante único da montagem, mas nos vídeos é colocada em evidência a poética de jogo no espaço. Em *Berço Esplêndido* (fig.06) somos surpreendidos pelo Hino Nacional do Brasil sincopado pelo som do atabaque e por peças de presépio coadjuvantes dos elementos simbólicos das macumbas. Da mesma forma *Vênus-Moema-Pombagira* (fig. 07) combate a construção institucional de um tipo de nação. Representada pela imagem de uma pombagira cuja forma explicitamente referencia a obra *O nascimento de Vênus* (1486), de Botticelli e *Moema* (1866) de Victor Meirelles, ela encarna a cultura cruzada e marginalizada da nação – invisível.

Ressalta-se que o intuito desse ensaio é o de assentar uma ética decolonial e de resgatar as ambiguidades de uma narrativa silenciada ainda que constitutiva da cultura brasileira. O ensaio propõe outra reflexão a respeito de polaridades como realidade e imaginação, orgânico e inorgânico e sagrado e profano. Aqui, elas se misturam e sincretizam-se. Através da experiência do brincar, os elementos são profanados de seu lugar de origem e, ao mesmo tempo, se sacralizam no campo da Arte. Esta, por sua vez, é apreendida enquanto jogo – como campo lúdico.



Figura 01. *Defensor Perpétuo*. Fotografia digital. 2021



Figura 02. *Caravelas: Nossa senhora Anunciada*. Fotografia digital. 2021



Figura 03. *Caravelas: São Gabriel*. Fotografia digital. 2021



Figura 04. *Praça Pública*. Fotografia digital. 2021



Figura 05. *República das bananas*. Fotografia digital. 2021



Figura 06. *Berço Esplêndido*. Vídeo. Duração 9'20". 2021. Disponível em:
<https://youtu.be/0pdFt3GFmA0>



Figura 07. *Vênus-Moema-Pombagira*. Vídeo, Duração 17'51". 2021. Disponível em:
<https://youtu.be/8Fmo5fPpm6A>

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo, SP. Editora Perspectiva. 1971.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP. Editora Martins Fontes. 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexos sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Editora 34. São Paulo, SP. 2002.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warurg**. Rio de Janeiro, RJ. Editora Contraponto. 2013.
- LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes visuais na universidade**. (pg. 15-34). BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (orgs.). **O meio como ponto zero**. PPGAV UFRGS. Editoria da Universidade. 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, SP. 2ª ed. Editora Martins Fontes. 1999.
- TRINDADE, Liana. **Conflitos sociais e magia**. São Paulo, SP. Editora Hucitec. 2000.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo, SP. Cia. Das Letras. 2015.

**MITO-POÉTICA NA ARTE AFRO-BRASILEIRA: DIÁLOGOS ENTRE
IMAGEM E MITOLOGIA*****MITO-POÉTICA EN EL ARTE AFROBRASILEÑO: DIÁLOGOS ENTRE
IMAGEN Y MITOLOGÍA*****JÉFERSON LUÍS DIAS DA SILVA**UFPeI / emaildejeferson@gmail.com**CAROLINE LEAL BONILHA**UFPeI / bonilhacaroline@gmail.com

RESUMO: Esta investigação tem como finalidade geral apresentar e discutir alguns pontos de um estudo anterior, resultado do trabalho de conclusão de curso. A pesquisa tem como problemática e necessidade um reconhecimento e reflexões sobre o que se conceitua como mitologia e seu aparecimento nas Artes Visuais. A problemática da investigação delimita-se a partir de reflexões sobre enquadramentos e cânones nos quais são inseridas as produções de artistas negros no Brasil, especificamente sobre a produção visual afro-brasileira. A presença da mitologia nas imagens pesquisadas é uma proposta para se pensar a produção epistêmica e o tratamento destas produções - geralmente atreladas a discursos racistas ou inseridos em modelos, discursos e cânones da arte de matriz europeia - essa ponderação se torna importante a partir da revisão e chamada de atenção pelo motivo de um não reconhecimento, ou de uma inserção que não privilegia as imagens produzidas pelos artistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Afro-Brasileira. Mito-poética. Imagem. Mitologia.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Esta investigación tiene el propósito general de presentar y discutir algunos puntos de un estudio previo, resultado del trabajo de conclusión del curso. La investigación tiene como problemática y necesita un reconocimiento y reflexiones sobre lo que se conceptualiza como mitología y su aparición en las Artes Visuales. El tema de investigación se delimita a partir de reflexiones sobre marcos y cánones en los que se insertan las producciones de artistas negros en Brasil, específicamente sobre la producción visual afrobrasileña. La presencia de la mitología en las imágenes investigadas es una propuesta para pensar en la producción epistémica y el tratamiento de estas producciones - generalmente ligadas a discursos racistas o insertadas en modelos, discursos y cánones del arte europeo - esta consideración cobra relevancia luego de la revisión y convocatoria. por atención por no reconocimiento, o inserción que no privilegia las imágenes producidas por los artistas.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA:

Arte afrobrasileño. Mito-poético. Mitología. Imagen.

INTRODUÇÃO

Para Clyde W. Ford, em “O Herói com o Rosto Africano: Mitos da África” (1999), “a arte está a serviço da mitologia” em uma análise sobre a arte rupestre do povo San. O que o autor apresentou, especificamente a afirmação, me levaram ao questionamento de como se dava esse serviço no contemporâneo e em artistas brasileiros. Então começo a pensar em a mitologia estar a serviço da arte, como forma de vínculo com as imagens e o que elas podem produzir. O estudo está direcionado às possibilidades de presenças da mitologia nas imagens. Acredito que o estudo da mitologia é de extrema importância para o campo das artes visuais, afro-brasileiras, pois através dela, teríamos um diálogo digno com as imagens produzidas por artistas negros. Sem nenhum privilégio em relações sistêmicas e mercadológicas, assim como, epistemologicamente. O primeiro passo foi ir atrás do conceito de mitologia cunhado pelo autor:

Tradicionalmente, o contar público dos mitos fornece uma âncora, tanto para os indivíduos quanto para as coletividades. Os mitos são, realmente, as “histórias sociais” que curam. Isso porque nos dão mais do que o desfecho moral que aprendemos a associar há muito tempo às quadrinhas infantis e aos contos de fada. Lidos apropriadamente, os mitos nos deixam harmonizados com os eternos mistérios do ser, nos ajudam a lidar com as inevitáveis transições da vida e fornecem relacionamento com as sociedades em que vivemos e para o relacionamento dessas sociedades com o mundo que partilhamos com todas as formas de vida. Quando enfrentamos um trauma, individual ou coletivamente, as lendas e os mitos são uma maneira de restabelecer a harmonia à beira do caos. (FORD, 1999, grifos do autor, p. 9)

Como pessoa iniciada para o orixá, a mitologia é como combustível para o funcionamento do espaço terreiro. O mito está em todos os lugares, e em todas as ações realizadas dentro dele: itàn¹, histórias sobre a criação e desenvolvimento do espaço, as comidas, as festividades, os transes. Tudo pertence ao saber mitológico, este estudo tem como ponto de partida, uma experiência de imagem que reconhece estes saberes atrelados à imagem ou ao contrário, os saberes mitológicos que as imagens produzem. A mitologia não está somente nesse espaço, a partir da definição de Mircea Eliade (2016), toda vez que voltamos a primeira história:

Os mitos efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas, e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje - um ser imortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o mundo *existe*, se o homem existe é porque os Entes sobrenaturais desenvolvem uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, o homem *tal qual é hoje* é o resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*. (ELAIDE, 2016, grifos do autor, p. 16)

Na possibilidade de uma investigação sobre imagem com abordagens que tratam as questões de origens e sociais. Uma construção de histórias sobre atravessamentos, investigações baseadas nas crenças contidas nas imagens, e também, o confronto entre as crenças que carregamos e viemos a desenvolver por meio delas. A mitologia gera diversas possibilidades de interpretação e abordagem por meio de uma experiência “anacrônica” (FORD, 1999, p. 9). A interpretação não deve ser levada como mera solução de um problema sobre o significado, mas uma experiência com o propósito de atravessamento. A mitologia é uma linguagem primária para os autores Banza Mwepu Mulundwe e Muhota Tshahwa (2007):

¹ Em nota, Juana Elbein dos Santos (2012) designa Itàn como conto, história de tempos imemoriais, mitos, recitações. p. 57

Sua grande chance de sobreviver reside, sobretudo, no fato de que o mito contém e veicula um determinado conhecimento e uma concepção de mundo e de ser humano, isto é uma cosmologia, uma cosmogonia e uma antropologia. É de sua essência, portanto, ser uma religião, uma ideologia e uma crença. Impõe ao homem uma fé cega acerca dos objetivos que ele lhe atribui. O que foi a base das revoluções sociais, políticas e das guerras no caso dos conflitos de opiniões. Por isso, cada sociedade desenvolve suas crenças: seus mitos, suas religiões, suas ideologias e sua própria cultura. Ocorre, portanto, o mesmo em toda África, com seus mitos e sua filosofia. (p. 10)

A partir da base teórica apresentada sobre a concepção de mito, formulo num primeiro momento a seguinte questão: em que medida, a dinâmica da produção visual dos artistas Abdias Nascimento, Aline Motta e Ayrson Heráclito e sua proximidade com a mitologia, pode nos propor possibilidades de escrever histórias sobre imagens sem cair em leituras essencialistas no contexto afro-brasileiro? Assim como, no estudo anterior, o objetivo geral era propor a mitologia como um recurso de análise de imagens. Os passos foram a realização de um levantamento bibliográfico sobre mitologia e artes visuais, com foco na produção de artistas negros. Uma busca pela compreensão do fenômeno essencialista em estudos sobre história da arte com foco em artistas negros. A partir da análise de imagem apontar as possíveis relações entre imagem e mitologia.

O artigo tem como finalidade a apresentação de alguns pontos da pesquisa desenvolvida, com profundo interesse de traçar relações entre imagem e mitologia. Partindo da ideia de mito-poética apresentada por Abdias do Nascimento (2016), conceituação de arte afro-brasileira, vejo a possibilidade de reconhecimento de leituras essencialistas, assim como, uma maneira de analisar e estudar as imagens produzidas na arte afro-brasileira a partir dos saberes do continente mãe e também de demandas que estas imagens estão exigindo.

MITO-POÉTICA NAS ARTE AFRO-BRASILEIRA COMO RECONHECIMENTO DE DENÚNCIAS E ESSENCIALISMOS

A retomada da definição de Abdias Nascimento sobre arte afro-brasileira apresenta-se como brecha para compreender o que é a presença do saber mitológico nas imagens, assim como, estudos voltados para essa área do conhecimento. Na medida em que nos aproximamos dos conceitos de arte afro-brasileira e suas flexibilidades (MENEZES, 2018), e me permito traçar o que compreendo, em primeiro lugar, entendo como um contexto, e em segundo lugar como a produção de artistas negros. Todos os artistas apresentados se aproximam de dois tópicos da produção negra contemporânea: o terreiro, os saberes de origem africana e a experiência do ser negro ou torna-se negro no Brasil.

Teóricos e estudiosos do campo não definem arte afro-brasileira somente como a produção visual de pessoas negras. Em sua definição genérica refere-se à mobilidade do conceito, e permite pensar a importância para artes visuais da autodefinição enquanto negro, e vale dizer que não compreendo também como apenas se inserir em algumas temáticas presentes e exploradas pelos artistas visuais. A relevância da racialização nos estudos em artes visuais é um fator imprescindível para reconhecer a desvalidação e a acirrada diferença em relação aos não brancos, ou seja, desvendar as faces (são múltiplas) e os corpos racistas que residem e se escondem atuando na grande área epistemológica.

Por meio disso, também podemos traçar uma reflexão a partir de Abdias Nascimento sobre o amor no qual se refere, então reconhecer a arte como uma forma de amor nos permite traçar uma linha com a autodefinição do negro - no Brasil isso é um problema complexo pelas diversas facetas dos projetos e políticas de branqueamento da população - e por meio da produção de imagens um reencontro com sua subjetividade que foi e é tão negada. Tudo nos demonstra que não existe uma temática específicas sobre arte afro-brasileira, mas diversos temas e interesses que perpassam um revolucionário fato de se autodeclarar negro, mesmo diante da realidade violenta e desumana de ser negro neste país.

A construção do conceito tem como análise as grandes exposições acerca da produção visual negra, mas também alguns eventos são importantes para analisar quais são os lugares disponíveis e acessíveis para os artistas negros. As formas de presença (ou ausência) é um lugar de questionamento sobre o que foi se instituindo como arte afro-brasileira. A pesquisadora Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos (2020) destaca quatro grandes eventos a partir de uma análise extensa: a primeira (1934) e a segunda (1937) edição do Congresso Afro-Brasileiro, I Festival Mundial de Artes Negras (1966) e o II Festival Mundial de Cultura Negra e Africana (1977).

Então reafirmamos aqui, a importância dos eventos como fenômeno mediador das relações e tratamentos estabelecidos com a inserção e exclusão de artistas negros afro-brasileiros. Através das exposições e suas formas de contar e construir uma histórias (MENEZES, 2018), construímos a denúncia, a partir disso, podemos pensar mito-poéticas como essa agência que coloca em ampla discussão críticas derivada do racismo, apagamentos e negações ao saber² a produção visual negra no Brasil e de corpos negros no campo das artes e cultura.

Mito-poéticas na construção textual de Abdias Nascimento está voltada a uma arte sem conteúdo intelectual em relação a predominância artística do cenário. Dentre seus conteúdos, a denúncia não era percebida em um ambiente em que os discursos sobre democracia racial existiam e existem. A definição do autor de arte afro-brasileira nos permite uma ressignificação do conceito que será tratado mais adiante. De certa forma, o sentido de mito-poética possibilita a criação de dispositivos para análise, crítica e construção de histórias para as imagens de artistas visuais no contexto afro-brasileiro.

² Segundo Grada Kilomba (2019) “Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível. A ciência não é, nesse sentido, um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução de relações raciais de poder que ditam o que deve ser considerado como verdadeiro e quem acreditar.” p. 53

Aqueles representantes do eurocentrismo autoproclamaram a incapacidade de entender a verdadeira natureza do trabalho africano como um fenômeno artístico. Assim, predispostos, como poderiam chegar à compreensão do sistema intrínseco de valores e as formas plenas de significação da criatividade africana? Como descer às suas raízes, perceber a complexidade, a sutileza e a funcionalidade daqueles produtos no mundo sociocultural africano? **Como penetrar essa realidade mito-poética?** (NASCIMENTO, 2016, grifos meus, pg. 197)

O olhar para a produção de arte afro-brasileira necessita, em um primeiro momento, reconhecer o cenário de desigualdades em relação aos artistas e os conhecimentos produzidos pelos mesmos. Os enquadramentos nos quais são inseridos as produções visuais, passam despercebidos, porque de fato lançam uma perspectiva de igualdade, baseando-se em inclusão, e nisso a superação de um problema. Considero relevante o termo *trompe-l'oeil*³ na obra de Muniz Sodré (2019) em relação a sua função, ao se pensar em enquadramentos, cânones e formas de tratamento da produção visual de artistas negros brasileiros.

Se pensarmos em história da arte brasileira e suas relações com as produções visuais negras, em um estudo do historiador da arte Igor Simões (2019) é recorrente duas formas de análise ao se tratar dessas produções: abordagens de caráter inventivo e religioso. O fenômeno essencialista se traduz como uma busca a sentidos epistêmicos a produção de artistas negros na disciplina de história da arte europeia. No caráter inventivo, complexo, temos a velha busca de sentidos associados ao desconhecido o que gera uma distância e certo misticismo na produção visual negro brasileira, um olhar para o exótico. Na abordagem religiosa, nós temos um olhar que não compreende o terreiro como uma organização sócio-cultural (SODRÉ, 2019) e sim, carregado de valores construídos por outras culturas em relação ao espaço.

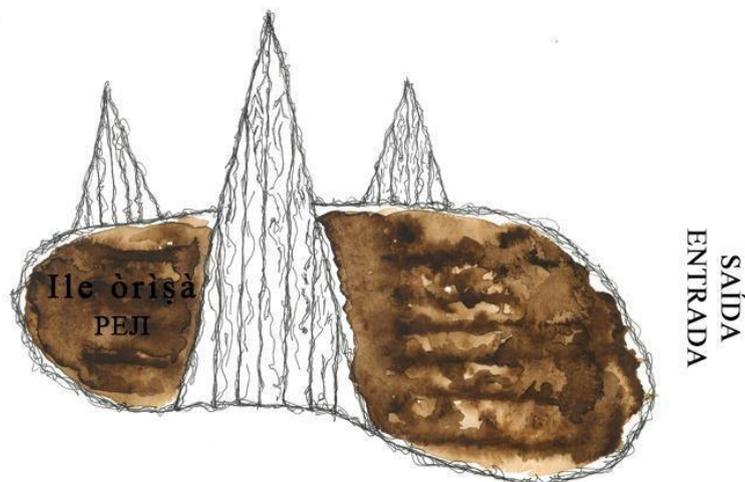
³ “trompe-l'oeil (literalmente enganar o olho), invenção renascentista. Trata-se de uma pintura, que por meio de um jogo mimético de terceira dimensão, oferece ao olhar uma ilusão, mas fazendo crer que são reais os objetos nela representados.” p. 35

É perceptível, a distância que se cria em ambos os casos e quando nos aproximamos inserimos naquilo que é oficial. Não é atoa que o mesmo historiador citado acima, e que usamos aqui para compreender a ideia de essencialismo, recorre a máscara de flandres, assim como a autora portuguesa Grada Kilomba analisou esse objeto pensando como símbolo do colonialismo (KILOMBA, 2019, p. 33). Podemos também fazer alusão aos artistas que recorrem destas ferramentas coloniais, como Rosana Paulino e Jaime Lauriano, na mostra histórias afro-atlânticas de 2018, não se trata apenas de rever o episódio escravidão, e sim como esses objetos de alguma forma ainda produzem os mesmos efeitos. Uma poética de contra narrativas predominantes, reconhecendo seus mecanismos de controle⁴ que refletem diretamente a corpos negros, a história do Brasil, a história da arte brasileira, ao saber visual produzido por artistas afro-brasileiros.

Em torno das tensões criadas no campo epistêmico que pensa sobre a produção visual negro brasileira: arte afro-brasileira. (MATTOS, 2020), sugiro neste estudo fazer um deslocamento. Como pessoa iniciada no culto aos orixás do Rio Grande do Sul, e ao mesmo tempo pensando na possibilidade de escrita sobre imagens a partir do meu lugar, o que se torna imprescindível, numa escrita de histórias da arte a partir dos estudos do historiador Igor Simões (2019). Entre a tensão e o lugar social dentro do contexto afro-brasileiro, como seria pensar esse tipo de produção a partir da arquitetura do terreiro? Levando em consideração neste primeiro estudo, um ponto: para o terreiro, a mitologia é indispensável, ela constrói e dinamiza, não somente o espaço, mas do sujeito inserido nessa sociedade.

⁴ Segundo Abdias Nascimento (2016): “Quanto às sobrevivências culturais citadas para provar um antirracismo brasileiro, elas são apenas resultados diretos dos mecanismos de controle social exercidos pelos senhores sobre seus escravos.” p. 68

Ile Abọ Aku



C O Z I N H A

Òriṣà de Rua
PEJIS

Imagem 1. Mapa sobre a arquitetura de um terreiro, 2021, caneta nanquim e tinta acrílica sobre papel canson (2019) e alterações digitais (2021). 21 x 29,7 cm. Acervo pessoal.

A imagem 1 é um mapa de um terreiro de batuque de localidade imaginária. O desejo era revisitar a sua estrutura arquitetônica para dialogar com ideais que extrapolam a ideia de terreiro como qualquer outro templo ocidental. Um espaço que constrói identidades, é transitivo, por meio dele reproduzimos formas específicas e originárias de comunicação com mundos exteriores. A representação central, manchada por tinta acrílica, propositalmente tem um formato do pé, indicando o contato com a matéria prima, a terra. Nas laterais podemos perceber a ideia de parede, alusão a algo em construção.

Os nomes disponíveis no mapa são pensados a partir de autores que ampliam o debate sobre a importância e significado do terreiro como espaço social e cultural, neste estudo usei como base a obra da autora Juana Elbein dos Santos (2012) e do autor Muniz Sodré (2019). Em ambos os casos a permanência da afirmação da vida social africana no Brasil acontece por meio do espaço terreiro, e com alterações ao solo brasileiro o que constitui suas características específicas. Sua dinâmica está sempre originando-se em pontes entre os saberes ancestrais africanos e o que se denomina afro-brasileiro. As duas obras são de ampla importância, uma analisa aspectos profundos sobre a cosmovisão nagô. No segundo caso a construção de um espaço social resistente num contexto modernista e de total extermínio das culturas africanas, seus desenvolvimentos e persistências no solo brasileiro.

(...)o *terreiro* (de Candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque, além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de forças e potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes de subjetividade histórica e das classes subalternas no Brasil. (SODRÉ, 2019, grifos do autor pág. 21)

A partir disso, destaco no meu estudo visual (imagem 1), alguns locais de cultos dentro do espaço de terreiro atrelando aos seus significados que devem ser considerados como princípios: antes de qualquer coisa, o que cultuamos nestes espaços? Então, no primeiro item do mapa temos o Ile Abọ Aku é o espaço de culto aos mortos. No sistema nagô deve ser compreendido atrelado à "estrutura da sociedade", "a história dos seres sociais dos humanos" (SANTOS, 2012, p. 108), assim como o Ile-Òriṣà é o culto a natureza. Através das práticas ritualistas realizadas nestes dois espaços, em que essas comunidades estabelecem valores, regras e princípios, assim como, contam e criam histórias de seus ancestrais por meio da mitologia.

Pensar na arte afro-brasileira em diálogo com este espaço e seus saberes não enquadra os artistas em temáticas consideradas como “religiosas”. Na verdade, nos permite criar narrativas e saberes visuais que tem como ponto de partida a ancestralidade negro africana [aqui dialogando com o sistema nàgô-yorùbá] a um passado pré-colonial do continente africano. O caminho possivelmente seja mergulhar nessas estruturas para estabelecer diálogos consistentes com os artistas afro-brasileiros, muitos deles realizando essas varandas entre o continente africano e brasileiro.

PENETRANDO EM REALIDADES MITO-POÉTICAS: CONVERSAS ENTRE IMAGEM E MITOLOGIA

O ponto de partida da possível conversa está no reconhecimento de Abdias Nascimento em legitimar a base da sua pintura. Então digo que mito-poética em relação a arte afro-brasileira é uma via de mão dupla, permite uma análise e discussão profunda sobre relações desiguais, os olhares direcionados às produções e aos artistas negros. Em outro momento, o conceito nos possibilita recolocar arte afro-brasileira em um contexto legítimo que é o terreiro. No segundo caso precisamos reconhecer as bases da arte afro-brasileira para de fato construir saberes e epistemologias no campo das artes visuais condizentes com a realidade afro-brasileira. O terreiro, para mim, é um ponto de partida.

É por isso que os orixás são a fundamentação da minha pintura. Para mim, a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual - estética - são a base de um processo de luta libertária, dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento. (NASCIMENTO, 2016, pg. 206)

Os artistas selecionados para realizar a análise são contemporâneos e brasileiros. No conjunto, trato de evidenciar as suas possibilidades significadas com a aparição de saberes mitológicos. As imagens analisadas tratam, em minha percepção, de três elementos fundamentais na cosmovisão nagô. Em primeiro lugar temos a presença do rituais de Exú, realizado pelo artista visual Abdias Nascimento. A água no caso de Aline Motta e o dendê em Ayrson Heráclito que são considerados como sangue primordial e transmissores do Àṣẹ⁵.

A mitologia se faz presente de diversas formas nas imagens desenvolvidas por estes artistas. Pode-se apresentar através das formas e na composição do espaço pictórico, nos quais a individualidade e escolhas do artista alude a diversos aspectos do saber mitológico. A memória, assim como, elementos apresentados nas camadas da imagem nos proporcionam um mergulho em outras cosmogonias, mas não somente, também é visível uma busca grande de ressignificações e uma busca por novas narrativas, as imagens são como brechas para um estado recontro, nos proporcionam atribuir sentidos e significados contundentes com suas matrizes. A própria busca pelas suas matrizes, experiências estéticas com o uso certos elementos, são saberes mitológicos. Por meio de diversos aspectos e elementos simbólicos evocam as histórias de origem.

Considero, neste momento, relevante expor a ideia de imagem em W. J. T Mitchell (2017) por meio do título de seu texto, sobre o que as imagens desejam, já nos perguntamos o que as imagens dos artistas afro-brasileiro estão desejando? Como resposta o “nada” em relação ao seu desejo, também é considerado. Acredito que a abordagem do autor, pautada nos estudos da descolonização, como nos aponta suas algumas de referências: Franz Fanon e Gayatri Spivak, coloca a imagem num lugar de tensão, e isso nos permite, criar percursos, aparatos, formas de nos aproximá-las, para questioná-las sobre os seus desejos.

⁵ Para Juana Elbein dos Santos (2012, p. 42): “É a força, que assegura a existência humana dinâmica, que pode acontecer e o devir. Sem asé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda a possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda a força, o àṣẹ é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos.”

A imagem como um corpo que se transmite por meio de um conjunto de aparatos estéticos e formais, mas também, crenças e valores sócio-culturais, e nos atravessa, o que nos permite, se possível, conversar e não apenas significá-las. Ao lado disso, a noção de imagem para o artista baiano Ayrson Heráclito, como um “devir-ritual”⁶ é outro ponto interessante, vejo um exercício de retornar a própria imagem, seus conteúdos não são dignos de ser significados, mas de realizar uma viagem participando dos rituais que elas podem propor.

“A visão é tão importante quanto a linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao “signo” ou ao discurso. As imagens querem direitos iguais aos da linguagem e não simplesmente serem transformadas em linguagem. Elas não querem ser igualadas a uma “história das imagens”, nem elevadas a uma “história da arte”, mas serem consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeitos e identidades múltiplas.” (MITCHELL, 2017, p. 186)

Me parece impossível entender o saber mitológico sem uma compressão do que é Èşú. Está entre o ritual e o propósito (Imagem 1), o primeiro orixá a ser cultuado, o princípio dinâmico (SANTOS, 2012). Por meio de rituais, especificamente o Padê como é analisado em detalhes pela a autora, percebemos que se estamos em movimento, é por conta de Èşú e a sua natureza, na visão nàgô. Através de um ritual complexo, com a finalidade principal saudar todos os entes sobrenaturais entre òrun e àiyé, percebemos que o dinamismo recorre aos primeiros, as primeiras histórias para dar sentido à continuidade de nosso caminho.

⁶ Ayrson Heráclito ao podcast GARGALHEIRA IFCH Unicamp, entrevistado por Kleber Amancio (UFRB) e Mateus Gato (Unicamp). Episódio 5 e 6. Disponíveis em: <https://open.spotify.com/episode/2gJAs7oO6o6XAsICYJU8S7?si=bSHIIY8eST2BEDpllvdo-g&dl_branch=1> Acesso em: 5 de jun. 2021.

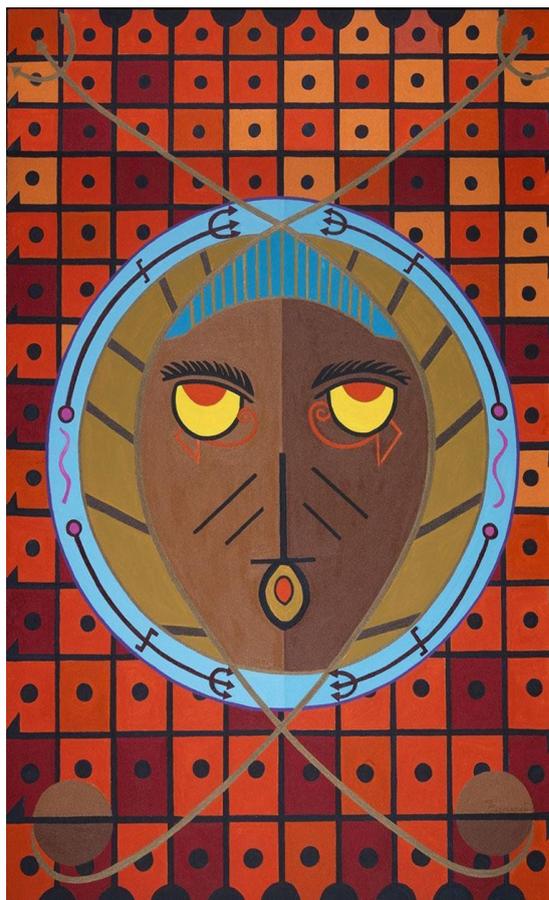


Imagem 2. Padê de Exu, Abdias Nascimento, 1988, acrílico sobre tela, 100 x 150. Disponível em: <
<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Percebemos a importância de Èṣú para o sistema sócio-cultural nagô através de diversos aspectos estéticos. A disposição das formas, suas multiplicidades, movimentos e as possíveis intenções, é automaticamente evocado, um conjunto de mitos, itãs e princípios representados e sentidos pelos artistas. O espaço pictórico se torna esse lugar da experiência e vivência de Abdias Nascimento ao sentir e contar esses mitos. O autor se permite realizar esse ritual dentro de sua linguagem artística. Vejo pintar, neste caso como efeito cosmogônico, sendo a cosmogonia a continuação da primeira história (ELAIDE, 2016).

Memória é um tema abordado junto com mitologia na obra de Mircea Eliade (2016), o autor traça essa relação através de exemplos, em que rememorar, recordar e despertar são formas de não entrar em estado de sono profundo ou morte, de acordo com algumas culturas, cair no esquecimento é como morrer. Por meio de rituais, a memória pode ser recuperada, isso significa um recordar das primeiras histórias. No trânsito entre África e Brasil os artistas desenvolvem questões ligadas à memória e ao esquecimento. Seria encontrar a “verdadeira identidade da alma” (ELIADE, 2016) ou “amenizar as feridas do trauma”? (FORD, 1999)

Aline Motta (Imagem 3) percorre o âmbito tanto da história de origens mas também, a mitologia como uma história social (FORD, 1999), entretanto, a obra de Clyde W. Ford crítica as principais referências de Mircea Eliade. A história de origem como fabulosa torna as coisas questionáveis, a ponto de gerar inquietações a respeito de seu significado popular. O sagrado, no qual o autor faz menção, também pode estar em jogo aqui. Acredito que a palavra social é mais precisa porque em sua potencialidade, a partir da obra de Clyde W. Ford, é transformadora. Os ritos de transmissão de histórias de origem e reproduzi-las podem curar traumas, individuais e coletivos.



Imagem 3. Se o mar tivesse varandas, 2017, Aline Motta, série de fotografias. Disponível em: <<http://www.alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>>

Em se o mar tivesse varandas, destaco a fotografia de uma bacia, emersa sobre ela, um tecido impresso com a palavra lembranças e uma fotografia. A presença do elemento água, além de comum em seus trabalhos, é apaziguadora, ou seja, é por meio dela que saudamos todos os entes sobrenaturais (SANTOS, 2012). A bacia também é um objeto emblemático, para mim, é a principal referência quando se pensa em início a partir da minha experiência no terreiro. É dentro dela que acontecem os rituais de morte e a nova vida do *iyàwó*, essa afirmação é uma lembrança de criança.

O sangue primordial é o que nos permite a criação de novas narrativas, recuperação e criação de identidades, suprir vestígios do colonialismo, assim como dar um outro sentido a dinâmica destes corpos. A *Kalunga*⁷, em outrora palco de massacre, consiste numa demarcação que divide *Mputu*⁸ e *Nza Yayi*⁹, o oceano é a linha, e *Mputu* é o que estaria para além dele, na mitologia congo. Através de pontes e janelas a artista está dando um outro sentido para toda a ambientação colonial, e também, recriando a partir de elementos primordiais, memórias e histórias um novo cenário para esses espaços, são elos com suas matrizes.

⁷ Em uma entrevista, “A Água como o caminho do tempo” podcast Imago, Aline Motta comenta sobre suas referências e interesses. Entrevistada por Daniel Mira, no dia 2 de jun. 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/71p0fefk9yiSv2ZkZwHsok?si=1d797a49da7e41ae>> Acesso em: 5 de jun. 2021.

⁸ Lua, o mundo dos mortos no cosmograma Congo (FORD, 1999, p. 77).

⁹ Sol, o mundo cotidiano no cosmograma Congo (FORD, 1999, P. 77).



Imagem 4. Banhista retrato, série Banhistas, 2007, fotografia, fotografia 160 cm x11 cm. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/>>

O artista baiano, afro-brasileiro Ayrson Heráclito, também propõe experimentações com materiais do seu cotidiano no candomblé, neste caso, a cultura Fon. Sobre suas obras, o que chega até a nós, muitas vezes são imagens e registros de cerimônias e rituais. Na série de fotografias, de 2007, chamada Banhistas (Imagem 4) o artista apresenta registros de corpos negros emergindo sobre o sangue primordial dende. Neste ritual, os banhistas sentem o líquido de diversas maneiras, mergulhando, passando-o sobre o corpo. Através líquidos, folhas e outros elementos da natureza para é que são transmitidos o àsé.

Nesse conjunto de imagens apresentadas, é perceptível através das formas, elementos usados nas produções artísticas, as escolhas e seus desenvolvimentos indícios de outros modos de vidas dentro da sociedade brasileira, inseridas e/ou desenvolvidas dentro desse solo. A imagem desperta então sentimentos de pertença¹⁰ por meio de suas ecologias, e que coloca em questão o sentido de se fazer arte no contexto afro-brasileiro, nos parece que nunca teve uma função meramente expositiva. Ayron Heráclito está interessado muito mais nos limites e transformações dos materiais de seu cotidiano, e não, numa temática do candomblé, análise da figura do artista afro-brasileira de Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos (2020). A atribuição ao candomblé é um enquadramento de discurso específico e essencialista, prática comum aos artistas inseridos e produzidos a partir destes sistemas sócio-culturais.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir do texto de Abdias Nascimento (2016) e sua indagação, interpretei mito-poética como uma fonte de saber que permanece adormecida, isso significa a relação entre imagem e mitologia, mas a importância do mito e seus saberes para atribuir sentidos e experiências para os artistas afro-brasileiros. Ao mesmo tempo, mito-poética nos permite reconhecer fenômenos essencialistas que enquadram o trabalho de artistas negros em qualquer outra coisa, menos em saberes advindos do continente matriz e suas movimentações pelo mundo. A proximidade com o terreiro, e isso de forma alguma, significa especificidade ou religiosidade proporciona novas formas de relacionamento com as imagens. A pesquisa é um estudo inicial sobre a importância da mitologia para as artes visuais, de primeiro momento, como resposta aos fenômenos essencialistas da produção visual afro-brasileira. Ainda existem muitas perguntas para serem formuladas, pontos para serem aprofundados, e desejo fazer isso em trabalhos futuros.

¹⁰ HERÁCLITO, Ayron. ROTAS E TRANSES: ÁFRICAS, JAMAICA, BAHIA. In. Histórias Afro-Atlânticas (2018). Vol 1. p. 186

REFERÊNCIAS

DE MATTOS, N. C. S. B. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito.

DAPesquisa, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 119-133, 2014. DOI:

10.5965/1808312909112014119. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8175>. Acesso em: 18 jun. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questões colocadas ao fim de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016

FORD, Clyde W., **O herói com o rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.

HERÁCLITO, Aryson. **Aryson Heráclito Art**. Disponível em:

<http://arysonheraclitoart.blogspot.com/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Arte afro-brasileira: identidades e artes visuais contemporâneas**. Anhangabaú: Paco e Littera, 2020.

MENEZES, Hélio. **EXPOSIÇÕES E CRÍTICOS DE ARTE AFRO-BRASILEIRA: UM CONCEITO EM DISPUTA**. In. Histórias Afro-Atlânticas [vol. 2] antologia. / org. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018.

MITCHELL, W.J.T. (comp.). O que realmente as imagens querem?. In: ALLOA, Emmanoele (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 165-191.

MOTTA, Aline. **Aline Motta**. Disponível em: <http://alinemotta.com/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mito, Mitologia e Filosofia Africana. Tradução para uso didático de MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mythe, mythologie et philosophie africaine. Mitunda. **Revue des Cultures Africaines**. Volume 4, Numéro spécial, octobre 2007, p. 17-24 por Kathya Barbosa Fernandes e Aurélio Oliveira Marques. Disponível em:

https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/banza_mwepu_mulundwe_muhota_tshahwa_-_mito_mitologia_e_filosofia_africana.pdf Acesso em: 04. mai. 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **Orixás: os Deuses Vivos na África**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro)/Afrodiasporica, 1995.

SANTOS, Juana Elbin dos. **Os nãgô e a morte: pãde, àsèsè e o culto de égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SIMÕES, Igor Moraes. **MONTAGEM FÍLMICA E EXPOSIÇÃO: vozes negras no cubo branco da arte brasileira**. 2019. 288 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. **Revista ARTE!BRASILEIROS**. São Paulo: Digital Network Brasileiros Ltda, jun. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

VERAS, Luciana. Aline Motta: Poética da Memória e Fabulação. **Revista Continente**. Santo Amaro: Companhia Editora de Pernambuco, 02 jan. 2020. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/229/aline-motta>. Acesso em: 13 nov. 2020.

**AUTOFAGIA: EXPERIMENTAÇÕES CARTOGRÁFICAS EM
FOTOGRAFIA*****AUTOPHAGY: CARTOGRAPHIC EXPERIMENTS IN PHOTOGRAPHY*****Acadêmica: Maria Luísa Coura**UNIVALI / marialuisacoura@gmail.com**Orientador: Mario Oliveira**UNIVALI / mariooliveira0940@gmail.com

RESUMO: O presente artigo discorre sobre conceitos de: cartografia, afectos e perceptos, e inconsciente, centrais para o desenvolvimento de minha prática artística pessoal. Falo de minhas inspirações e práticas em uma obra na qual me proponho a fazer uma cartografia de mim e através da fotografia fazer um estudo dos movimentos do desejo no corpo. Me proponho a me deixar atingir por forças que movem a sociedade, responsáveis pela criação de novos mundos. Os movimentos do desejo são aqui estudados como máquina que promove diferença e suas manifestações “individuais” retratam como o coletivo se transforma. Trato da fotografia como matéria de expressão, que da vazão às sensações e cria uma obra que existe por si só. Através da técnica de longa exposição busco uma aproximação ao inconsciente, abrindo espaço para o acaso que se manifesta nos movimentos do corpo capturados pela câmera. É sobre experimentar e se permitir o desvio.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, desejo, cartografia, fotografia.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: This article discusses concepts of: cartography, affects and perceptos, and unconscious, central to the development of my personal artistic practice. I speak of my inspirations and practices in a work in which I propose to make a cartography of myself and, through photography, to study the movements of desire in the body. I propose to let myself be affected by forces that move society, responsible for creating new worlds. The movements of desire are studied here as a machine that promotes difference and its “individual” manifestations portray how the collective transforms itself. I treat photography as a matter of expression, which gives vent to sensations and creates a work that exists by itself. Through the long exposure technique I seek an approximation to the unconscious, making room for chance that manifests itself in the body movements captured by the camera. It's about experimenting and allowing yourself to detour.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: body, desire, cartography, photography.

INTRODUÇÃO

Como fotografar sensações? Pergunta geradora do presente trabalho, e de muitas outras perguntas. Como superar a figuração? Como encontrar meios de desestabilização? É possível fotografar o tempo? Como dar testemunho às ações de forças invisíveis sobre o corpo?

Autofagia se desenvolve a partir da noção de que o visível não basta. É preciso encontrar um meio de fotografar a experiência da sensação. É preciso provocar mudança. E assim como Francis Bacon, segundo Deleuze (2007, p. 44), pintar o grito, mais que o horror. Pretendo instigar o questionamento no corpo e fazer deste, objeto de arte. Ao mesmo tempo, buscar superar com a fotografia a apresentação do corpo como objeto a ser figurado e fotografar a ação das sensações nesse corpo que sofre e sente.

O intuito é criar mapas de confronto e desconforto do corpo, cartografar o sensível e com isso criar uma série fotográfica que se propõe a investigar a produção de sensações nesse corpo e não apenas reproduzir a estética do belo.

DISCUSSÃO

Cartografia de mim

A fotografia (da experiência da sensação) aqui se encontra apenas como matéria de expressão, para dar vazão às forças que atravessam o corpo e são captadas através de seus movimentos e dos movimentos do desejo nesse, para deixar passar as intensidades que o tomam e o afetam. É preciso experimentar das matérias de expressão para que se possa deixar falar os afetos do corpo.

Desejo aqui se entende como máquina que promove a diferença, que tensiona as representações e as potências e se move na direção da mudança. Não é mais questão apenas individual, se entende como força que move sociedades, que promove transformações e dita rumos de vida e morte. Desejo diz sobre movimentos de coletividades, são manifestações individuais sintomáticas de uma sociedade, movimentadoras dela mesma. Por isso mesmo, objeto de estudo.

Aqui a Fotógrafa se mistura com a Cartógrafa. A fotografia pretende acompanhar os movimentos de transformação da paisagem psicossocial que se estabelece ao seu redor e constantemente se transforma. As práticas se misturam e se unem em um mesmo intuito: acompanhar o desmanchamento de mundos e a criação de novos mundos sob uma análise do “individual”, mas entendendo que as sociedades são feitas através dos investimentos do desejo e esses são em si atualizações de mundos, como elucidada Suely Rolnik em seu livro “Cartografia Sentimental” (2016). Rolnik também define o perfil do cartógrafo como sendo antes de tudo de um antropófago, capaz de absorver e expropriar tudo que lhe parecer necessário para composição de suas cartografias, devorando aquilo que julgar apto a dar língua aos afetos de seu tempo.

Ainda para Suely Rolnik (2016, p. 23), cartografia se entende como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. Servindo para a pesquisadora como método de observação da construção de subjetividades e método de estudo em ordem de subverter as estruturas dominantes da linearidade na pesquisa. Cartografia é um estudo eternamente em construção, um mapa suscetível a mudança a todo tempo, constituído de várias linhas, em todas direções, que buscam o reconhecimento do território, mas também são causadoras do estranhamento, da mudança de direção. Mapa que explora, pesquisa que percorre os vastos territórios do ser.

Se referindo a cartografias psicossociais é necessário a ativação e percepção do que a autora chama de corpo vibrátil, para Artaud o corpo sem órgãos (apud DELEUZE, 2007, p. 51), aquele corpo que é capaz de sentir os movimentos do desejo gerado pelo encontro com o outro, o corpo que é passível de ser atravessado pelas forças de uma sociedade e suas sensações. É importante frisar que apenas sob o campo do visível, aquele que nosso olho enquanto órgão pode ver, é possível a separação dos conceitos de indivíduo e sociedade (ROLNIK, 2016). Sob o campo do olho vibrátil estabelece-se uma relação de rizoma, onde não há linearidade. Nesta, um conceito antecede o outro, já no rizoma o que existe são ambos se relacionando e se influenciando ao mesmo tempo.

Rizoma, por Deleuze e Guatarri (1995), é um termo que cunha o que não se organiza de forma linear ou genealógica. Uma forma de pensamento e ação no mundo que se

organiza na multiplicidade, de maneira a não se constituir de começos, nem de pilares, onde todas as bifurcações são igualmente validadas e o que vale é a experimentação dos caminhos. Em um rizoma todas as partes podem se conectar entre si e por isso mesmo, não existe hierarquia e ordem de dependência, suas partes coexistem e se influenciam sem depender umas das outras para existir e ter sentido. Onde há rompimento, há ampliação. O rizoma consiste em um eterno cartografar.

Neste trabalho, através da ação em forma de rizoma (aquela em que me deixo atravessar e que não intenciona seguir de forma linear), pretendo acompanhar no corpo os movimentos do desejo, realizar uma cartografia desse corpo vibrátil. Para isso me proponho à participação nesse movimento de morte e vida que é a criação de novos mundos, deixo o corpo vibrar e inventar “posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para existencialização” (ROLNIK, 2016, p. 66). Ainda mais, pretendo explorar a desterritorialização causada pelo estranhamento gerado no desabamento de mundos, na morte de coisas e territórios como os conhecemos, e com isso a canalização dessas intensidades gerando sentidos e sendo absorvidas.

A desterritorialização é um dos conceitos fundamentais na pesquisa de Deleuze e Guattari. Para estes, essa se dá no abandono e na destruição de territórios. Territórios são entendidos em relação aos seres e suas organizações, tensionando suas representações, de forma que elas “os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 323). O território em Deleuze e Guattari é uma noção psicossocial, e não apenas espacial. A desterritorialização é o movimento das linhas de fuga, pelo qual se dá o abandono dos territórios já conhecidos e a reterritorialização. Uma inexiste sem a outra, toda força de destruição de territórios se dá em cima da capacidade de reterritorialização, o que não implica na reorganização do mesmo território destruído, mas na organização de novos territórios e na criação de novos mundos (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17).

Corpo de espasmo

No livro de Deleuze denominado “Lógica da sensação” (2007) o autor estabelece certos conceitos e considerações a respeito da obra de Francis Bacon que servem para nortear a produção de meus autorretratos. Logo no começo do livro fala em um enclausuramento dos corpos, um isolamento da Figura para opor o figural ao figurativo. Aqui, acredito estar um ponto importante de meu trabalho, onde através dessa “extração” da Figura consegue-se quebrar a proposição de uma narrativa pela obra, ocorrida pela interação entre figuras, que facilmente criam um jogo narrativo e se põem a contar uma história ao tomarem sentido uma na outra. Ao propor extrair e isolar, cria-se abertura para que a obra possa incluir em si o absurdo.

Deleuze fala ainda sobre os esforços dessa Figura, que é corpo. Trata desse corpo agora como fonte de movimento, um corpo que se esforça intensamente para escapar. Escapar em si mesmo, se auto deformando. Corpo a espera de um espasmo. Espasmo de amor, vômito e excremento, quando ele tenta escapar para se misturar à estrutura material da cena, ao todo, como a se dissipar na superfície (DELEUZE, 2007, p. 24). Devir mundo em Deleuze e Guatarri (2010, p. 200), para os quais “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo”. Em Bacon, a sombra, que possui tanta força quanto o corpo por essa ser justamente corpo que escapa (DELEUZE, 2007, p. 24). O corpo é seu entorno assim como eu sou o meu contexto.

A sensação para Deleuze é aquilo que age sob o sistema nervoso, que é carne. Em oposição ao lugar-comum, ao sensacional, é aquilo que se mistura ao ser, onde este, ao mesmo tempo que se torna a sensação, é afetado por ela. Em Bacon, a sensação é o que é pintado, é, e está no corpo. O corpo se coloca enquanto aquele que viveu a experiência da sensação, se coloca enquanto Figura, e não mais enquanto figuração. A sensação aqui é vibração, e só é capaz de ser captada pelo corpo sem órgãos (ou corpo vibrátil) (DELEUZE, 2007).

No corpo sem órgãos, o corpo (como organismo) não é a vida, mas a aprisiona, portanto, a sensação, ao o atingir, produz efeitos catárticos. O corpo sem órgãos é o fato intensivo do corpo, este como um todo, dividido em níveis para além da atividade orgânica. Corpo sem órgãos só é corpo na medida em que escapa em si mesmo. É percorrido por uma onda que define seus níveis (no lugar das divisões tradicionais em órgãos e regiões), onda que ao encontrar-se com forças exteriores define a presença temporária do surgimento do que Deleuze (2007, p. 52) chama de órgãos

determinados (ainda em oposição à noção de organismo), aqueles que regem as sensações causadas no encontro de determinada força e determinado nível. Em Bacon, tal encontro se apresenta como um aspecto do tempo, uma maneira de introduzir a variação temporal na obra de arte (DELEUZE, 2007, p. 54).

Aqui me proponho a criar uma Figura que, como as Figuras de Bacon (apesar da sua descrença na capacidade da fotografia em fugir da figuração) segundo Deleuze, se permite ao espasmo, ao movimento no próprio lugar, ou em última análise, à ação de forças invisíveis sobre o corpo, causa profunda geradora de deformações (2007). Me proponho a fotografar esse corpo, que é sensação, e por isso mesmo, fotografar a sensação. A longa exposição nessas imagens traz a ideia do acaso, que em Bacon se dá em suas pinceladas soltas, a medida que vai “extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas” (DELEUZE, 2007, p. 99), e dessa forma, sair da tela, do clichê.

Onde o humano escapa à humanidade

Para Deleuze e Guatarri (2010, p. 202) o artista “é um vidente, alguém que se torna”, é aquele capaz de se exceder em suas percepções e afecções e transformá-las em um bloco de sensações, em uma obra de arte. A obra de arte em comparação, nada deve ao artista, ela existe independentemente deste e por si só no bloco de sensações que a constitui. Esta, já não diz respeito às experiências do artista, pois existe sem ele. Mas ele, ao realizá-la fora atravessado por sensações inegavelmente ligadas ao seu próprio corpo. Ele, quando se torna, já não o é mais.

Deleuze e Guatarri (2010, p. 200) fazem a seguinte definição: “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade), são as paisagens não humanas da natureza”. Partem da ideia de que nos tornamos com o mundo, sem jamais deixar de sermo-nos. “O homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem” (DELEUZE, 2007, p. 32). Os afectos e perceptos são seres de sensações pois são independentes daquele que os experimentam, são eles que se conservam na obra de arte e a fazem existir em si, e é justamente aí que ele se separa da afecções e percepções daquele que as sente. (DELEUZE e GUATARRI, 2010)

O artista deve fazer a matéria vibrar, para arrancar um ser de sensações de suas afecções e percepções. Se falo de passado é porque, assim como Deleuze e Guatarri (2010, p. 208), “minha memória não é amor, mas hostilidade, e ela trabalha não para reproduzir, mas para descartar o passado”. O artista é aquele que segundo os autores viu na vida algo de grande demais, que pôs nele a “marca discreta da morte”. Aquele que, faz dessa marca motivo, transforma em fôlego para criação. Na arte, faz razão de suportar o insuportável. (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p. 204)

Surrealismo fotográfico

Há algo na fotografia que sempre a diferenciou de outras linguagens artísticas. Algo gerador de inúmeras discussões, responsável pela indeterminação da fotografia entre documento e arte. Possuidora de um caráter técnico que nenhuma outra imagem até o momento de sua criação, detinha, a fotografia era, e por muitos ainda é, considerada mecânica demais para integrar o circuito das artes. Acreditava-se que a imagem gerada era tão objetiva que essa seria a própria natureza, desconsiderando o papel do fotógrafo como seu gênio criador.

Ao fotografar, não é possível fugir da representação do real, como explica Barthes (1984, p. 16) ao dizer que o referente adere, constatando que a fotografia nunca consegue se destacar completamente daquilo que ela fotografa, há sempre um alguém ou alguma coisa que permanece na imagem. Em seu livro “A Câmara clara” (1984), Barthes se apoia na ideia de que a foto seria invisível a seu espectador, que o que se vê ali seria como uma janela para o real, impregnada pelo referente. Mas isso não significa necessariamente a mimese, e provavelmente nunca o será.

Ao ato fotográfico, o fotógrafo e o equipamento se impõem, o equipamento gerando suas próprias distorções da realidade, por mais fiel que se pretenda ser ao real. Mesmo a lente mais precisa não vê exatamente o que nossos olhos veem. E ao fotógrafo cabe trazer suas próprias subjetividades para a construção da cena a ser captada, podendo se valer de inúmeros recursos para distorcer visualmente esta (seja antes, durante o ato ou no pós tratamento), mas também se valendo de suas próprias significações e associações para criar narrativas e sensações nessa imagem. Portanto, ainda que o equipamento seja peça fundamental na criação, a fotografia é

função deliberada pelo fotógrafo, por seu planejamento e direcionamento. Contudo, é uma dualidade, pois existe algo na fotografia que escapa ao controle daquele que fotografa, e isso vem a ser fundamental para alguns de seus usos.

“O ato fotográfico em si é pura inconsciência, pois nesse exato momento tudo é escuridão” justifica Braune (2000, p. 52) ao explicar a posição da fotografia, que é inerente à realidade, mas também deixa o fotógrafo no escuro no exato momento do ato fotográfico. Esse momento se caracteriza por um lapso de escuridão, resultado do rebatimento do espelho na parte interna do aparelho fotográfico. Esse, segundo Dubois (1998, p. 51), e em oposição a Barthes, é o único momento em que nenhum código incide sobre a fotografia. Essa afirmação se opõe àquilo que é fundamental para Barthes (1984) em sua definição de fotografia: ela é uma mensagem sem código.

Na fração de segundo em que a cegueira se impõe, o caráter inconsciente do fotógrafo justapõe-se à racionalidade do equipamento, sem deixar chances para se voltar atrás. Walter Benjamin (1987, p. 94) em seu texto “A pequena história da fotografia” afirma: “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”, ou seja, na fotografia sempre há aquilo que nosso olhar conscientemente não é capaz de captar, mas na imagem congelada somos capazes de ver. A isso, Benjamin, chama inconsciente ótico. Por carregar sempre consigo questões do inconsciente, Fernando Braune (2000) considera que a fotografia tem algo de inerentemente surrealista.

Inerentemente surrealista ou não, a fotografia foi fortemente abraçada por esse movimento. Seus pensadores encontraram nessa aquilo que de mais irracional havia na área das artes: imagens geradas em instantes capturadas por um equipamento, as quais, por esse motivo, não seriam mediadas pela razão do fotógrafo. A fotografia, para os surrealistas era a matéria de expressão que mais se adaptava ao exercício de criar imagens do inconsciente.

Nas imagens realizadas para o presente trabalho, apresentadas ao final do artigo, cabe enfatizar ainda mais a ideia de inconsciente na prática da fotografia, o que Walter Benjamin chama de inconsciente ótico. Para a ideia que aqui estou desenvolvendo poderia chamar de inconsciente fotográfico, aquele que é inerente à sua técnica, para elucidar que a fotografia possui sua própria forma de elaborar o inconsciente. Esse, se caracteriza por aquilo que é mais próprio da fotografia, aquilo que decorre do aparelho e da sua técnica: o fato de que ao pressionar o botão de disparo, o espelho,

que no segundo anterior permite ao fotógrafo visualizar a cena, introduz um momento de cegueira, correspondente a um lapso de consciência, o que insere o inesperado na imagem fotográfica. Esse lapso de consciência como gerador da arte é expandido nas imagens apresentadas neste ensaio pois estas são feitas através da técnica de longa exposição, durante a qual esse breve momento de escuridão e inconsciência se expande por alguns segundos, para além da captura imediata de um único instante da realidade. Aqui estendemos o ato de fotografar a um intervalo de tempo, ao movimento (mesmo que o resultado seja uma imagem estática) que é feito sem o conhecimento de como se apresentará, o que introduz um elemento de inesperado na imagem capturada. A fotografia do movimento é a fotografia da vida, e não da morte como no congelamento da imagem, do instantâneo. O que importa aqui é justamente o desvio, que intui fugir ao modelo de representação dos corpos nas imagens, tensionar esses limites e gerar novas realidades.

No meu trabalho o corpo é atravessado por sensações, e são essas que geram e regem o movimento fotografado. Sensações que fazem parte do inconsciente, guiado pelas relações da contemporaneidade. Por mais que essas imagens possuam características oníricas e princípios ligados ao surrealismo, elas são atravessadas pelos movimentos e pelas forças de uma sociedade contemporânea, e falam sobre narrativas existentes, não criadas ou figuradas.

É preciso sobreviver

Por não tratar do desejo como sintoma isolado, e sim como produção de coletividades, de sociedades, motivo de criação de territórios, é que as imagens deste trabalho, por mais que se tratem de autorretratos, não dizem apenas sobre o corpo representado, que se manifesta nas imagens, mas sobre sintomas de uma sociedade doente, fadada ao fracasso, que está passando por um dos momentos mais devastadores de sua história recente.

Não vejo sentido em falar de um processo de transformação pessoal e ignorar seu meio. A cartografia demanda considerar o ambiente em que esta se desenvolve. O meio ambiente e o indivíduo se influenciam e juntos se transformam. Para falar da transformação desse corpo, que nas imagens se retorce, é preciso falar do meio onde

estas se desenvolvem e onde o processo de criação e captura se dá. Para isso, é preciso contextualizar.

A produção de autorretratos se inicia em um momento turbulento de minha vida pessoal, durante o qual eu vivia as dores e inquietações de uma mente deprimida e isolada, uma realidade de autoflagelação e autossabotagem, unida a fatores externos que ajudavam em meu adoecimento psíquico. Na época, já se sabiam iniciados os grandes baques coletivos/políticos que viríamos a sentir, quando se temia a eleição do atual presidente do Brasil, e a cena de resistência popular já se apresentava enfraquecida. Sem saber o que fazer, e abatida por todo o cenário em que vivia, era necessário dar vazão a essas forças que me atravessavam, era preciso dar sentido novamente a tudo aquilo para não me ver enlouquecer. A resposta estava em criar em cima da destruição, encontrar uma potência de criação em tudo aquilo que ao redor padecia e deixar o corpo manifestar tudo que o atravessa, fazer registros visuais desse sentir. Criar mundos, dar corpo a movimentos de sobrevivência.

Tudo isso me leva a uma prática de autorretrato que dura mais de dois anos, que se transformou de várias formas e tomou muitas significações. Esse processo culmina no presente momento em que o mundo é assolado por uma pandemia e o Brasil, gerido por um presidente irresponsável que não se importa com a vida das pessoas. Quando poderia estar se recuperando de toda destruição causada pelo vírus, o país vê sua população ser vacinada a passo lento, se vê entrar novamente para o Mapa da Fome e uma política autoritária de extrema direita responsável por deixar as pessoas cada vez mais vulneráveis e colocar suas vidas e bem-estar em risco. Estes atravessamentos, seus impactos e as forças que eles movimentam, junto a todos processos internos e pessoais, regem minha mente e meu ser, que se retrata, e permeiam minhas fotos e seus significados.

No entanto, nenhuma jornada é só de dor e suas mazelas. E o prazer, que é apresentado por muitos como o oposto da dor, caminha em uma linha tênue com esta. A dor e o prazer muitas vezes se confundem, entram em um campo de sensações que não sabemos dissociar. No prazer, há dor; na dor, há prazer, por mais distintos que estes se pareçam. Acredito que ambos falam daquilo que é mais intrínseco à criação de desejos. Aquilo que atravessa nossos corpos e toma forma no que sentimos, que fala sobre as forças da sociedade que nos toma. No meu trabalho, é

mais fácil falar da dor, talvez porque essa é a que me toma primeiro, mas em cada fagulha de dor há centelhas de prazer, contendo uma dualidade que eu não seria capaz de descrever, mas que sinto em todo canto de mim.

As sensações não são completamente compreendidas de forma racional, mas atravessam este corpo que as sente. As forças do desejo no mundo o tomam e falam da sociedade que permeiam. As fotos aqui realizadas não podem se não falar de uma sociedade contemporânea e de um ser que oscila entre a dor e o prazer.

Contraditória

É preciso ainda fazer considerações que parecem contraditórias, mas se apresentam complementares, que assim como em todo resto do trabalho, permeiam um campo em que nada é absoluto, e tudo é relativo a outras coisas, tudo é constelação. Fala-se, neste artigo, muito em conceitos que parecem totalitários, mas não são. Toda manifestação do inconsciente há de carregar consciência e racionalidade em si, pois afinal, somos seres racionais e não fomos capazes (pelo menos ainda) de desenvolver uma forma de manifestação puramente inconsciente. Toda figura carrega um quê de figuração.

Mesmo o surrealismo, com todas suas técnicas para manifestação do inconsciente passa por todo um processo de racionalização. Miró e seus elementos do inconsciente não são fruto apenas do automatismo psíquico, por mais que o pintor tenha criado seus métodos e meios de aproximação desta forma de produzir, seus quadros pintados a mão já estariam cheios de ideias e referências antes mesmo do começo do trabalho. Não podemos evitar, somos seres racionais com a mente lotada de representações.

Talvez neste sentido, a fotografia seja mesmo a forma de expressão que mais se aproxima deste automatismo, por se constituir através de um aparelho, se dar de forma quase “automática”, na qual o surgimento da imagem não é feito através das mãos do artista. Mas mesmo essa, carrega o que Deleuze (2007, p. 12) chama de primeiro figurativo, a figuração que resta na Figura, o fato de que esta ainda representa alguém, ainda conta alguma história. É o que está na cabeça do artista antes de iniciar a obra, seus próprios clichês e expectativas. Em Barthes, o referente que adere (1984,

p. 16). Há também, para Deleuze, uma segunda figuração, aquela que é resultado da ação que executa a obra. A própria criação da Figura não há como não ser figuração, justamente por tratar de uma Figura, e disso resulta um segundo figurativo. Entre os dois figurativos ocorre uma deformação, uma desorganização que leva de um a outro. Para o autor, aí se dá a fórmula constante em Bacon: “assemelhar, mas por meios acidentais, e não semelhantes” (2007, p.101). Para isso, entendo que a fotografia não é puramente a representação do real por não ser real o suficiente. Pretendi me apropriar da aberração do aparelho, aproveitar de sua infidelidade limítrofe, distorcer e explorar suas possibilidades nos extremos de suas técnicas. Esgarçar a imagem, o tempo e o corpo em meios acidentais como efeitos dos movimentos captados pela longa exposição.

Me proponho a um exercício de desconstrução, de liberação e irracionalidade, mas tudo isso passa por decisões, estudos, questões que racionalizam e se colocam antes mesmo que o trabalho se inicie. Por isso mesmo, exercício. É sobre fazer experiências, se permitir ao desvio e deixar o corpo vibrar.

Ainda contraditória, escolhi editar algumas das fotografias. De início relutei por não querer um processo que parece tão consciente em uma imagem para mim tão profunda, mas queria explorar ainda mais o estranhamento naquelas imagens, queria distorcer ainda mais o corpo e aquilo que já não era eu. Queria desterritorializar. Uso a edição como um modo de esgarçar os limites no meio da fotografia, buscando sempre algo que me afeta, mais do que a beleza.

No fim das contas, inconsciente e consciente formam algum tipo de unidade, na qual um não existe sem o outro e ambos se influenciam e se interferem.

Imagens



Figura 1 - autorretrato de Maria Luisa Coura

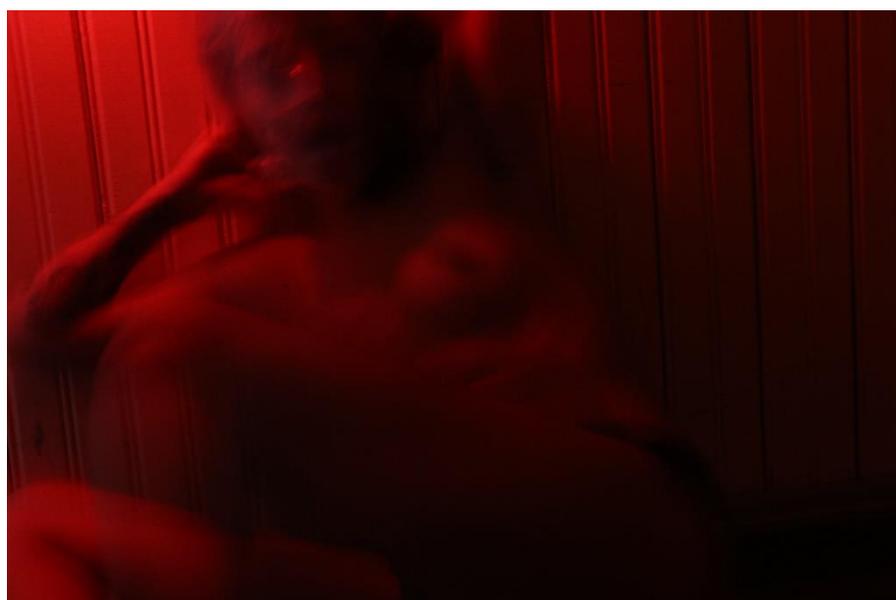


Figura 2 - autorretrato de Maria Luisa Coura

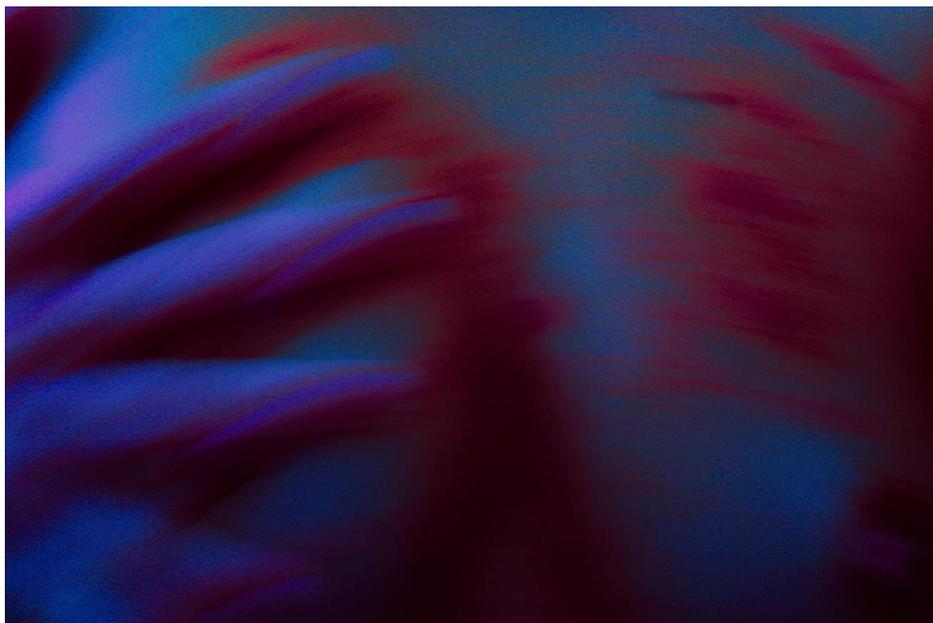


Figura 3 - autorretrato de Maria Luisa Coura

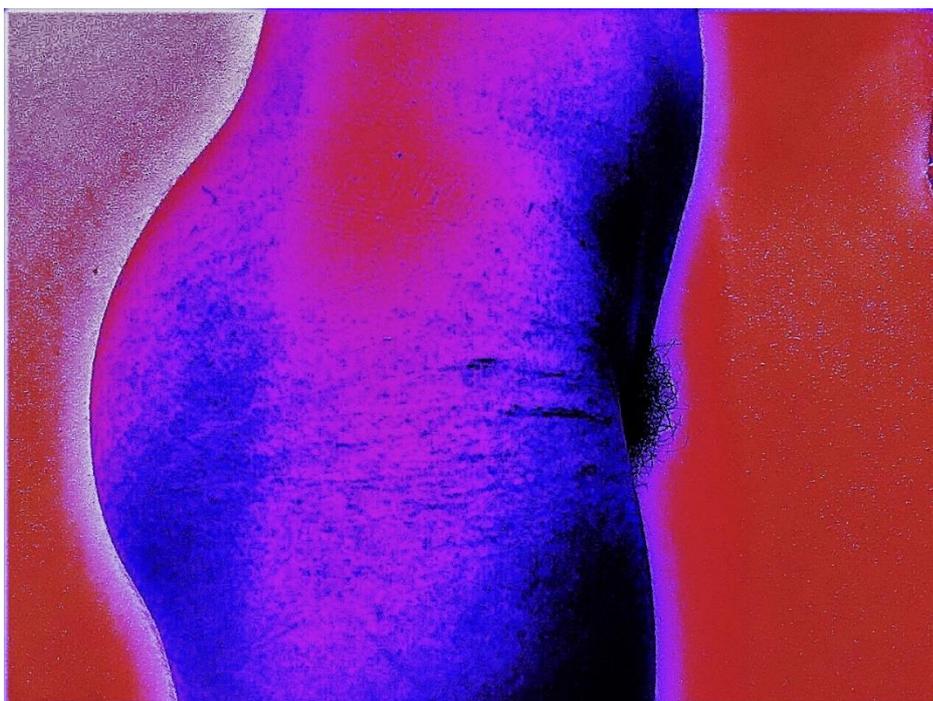


Figura 4 - autorretrato de Maria Luisa Coura

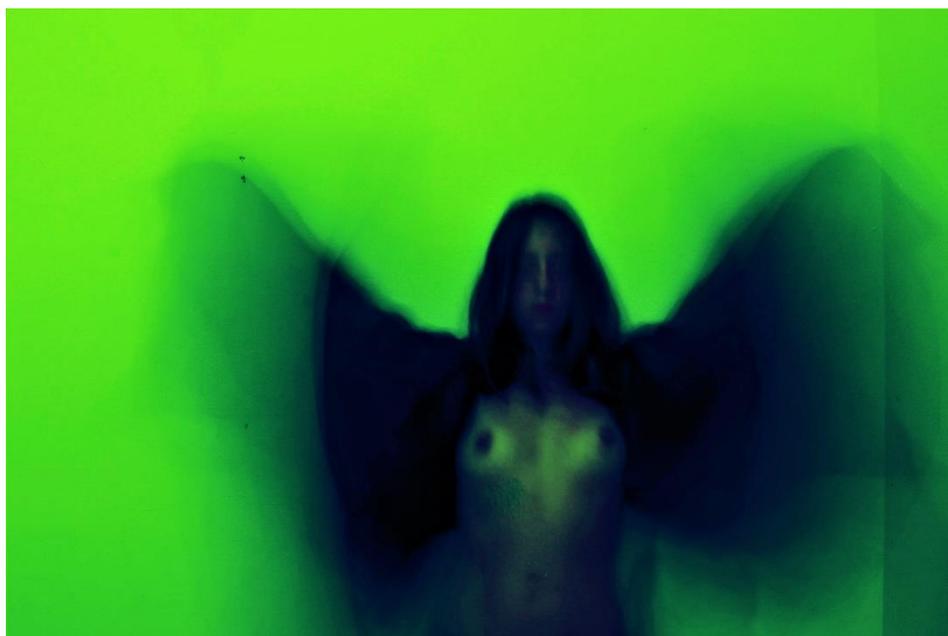


Figura 5 - autorretrato de Maria Luisa Coura

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fotografar sensações, é preciso se deixar afetar e com a arte transcender as afecções e percepções, deixar o corpo vibrar e criar um ser de sensações, tão outro que independente. Deixar esse outro movimentar desejos e através do acaso, na longa exposição, captar e deixar o equipamento construir imagens para tais sensações. O esforço nesse processo é de superar a figuração, eliminar o sensacional e conseguir com isso trazer a Figura para a cena, firmando sua independência. Deixar o corpo se afetar sem criar uma narração na imagem.

Meu trabalho é sobre a experiência, sobre me deixar viver no corpo aquilo que me desterritorializa e buscar, nesse ser desestabilizado, reterritorialização. Procuo dar vazão àquilo que me toca e vêm do âmago, busco no corpo, sem excessiva racionalização, movimentos que tragam à tona as forças invisíveis de uma sociedade, que me afetam. Me deixo desestabilizar para poder investigar, cartografar.

Minha obra diz sobre a captura da ação do tempo, do movimento de dissipação do corpo na superfície, quando esse explora seu eterno devir mundo. Enquanto descubro em mim desejo, dor e prazer, investigo o que me toma e os efeitos que têm em mim e no mundo, em uma estranha simbiose que nunca se realiza. A série fotográfica que

resulta deste estudo é como mapa, construída em cima da eterna transformação da paisagem, da eterna transformação de mim.

Me permito consumir os desejos em mim mesma, e com eles, fazer mapa de mim.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter, **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1987.

BARTHES, Roland, **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A., 1984.

BRAUNE, Fernando, **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora Ltda, 2000.

DELEUZE, Gilles, **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia vol I. São Paulo, Editora 34 Ltda, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, **O que é a filosofia?**, São Paulo, Editora 34 Ltda, 2010.

DUBOIS, Philippe, **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, Papirus Editora Matriz, 1998.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely, **Micropolíticas**: Cartografias do Desejo. Petrópolis, Editora Vozes, 1996.

ROLNIK, Suely, **Cartografia Sentimental**: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2016.

CICATRIZES NA PELE DA CIDADE

Luiz Henrique Leão

Mestrado em Artes Visuais UFPEL / [leaojahan@gmail.com/](mailto:leaojahan@gmail.com)

Dra. Kelly Wendt

Professora. UFPEL / kelly.wendt@ufpel.edu.br

Este ensaio visual é parte da pesquisa que estou realizando no mestrado de Artes Visuais na UFPEL e que tem como proposta mapear o *cimento penteado* na cidade de Pelotas. Com isso, a intenção passa por refletir sobre este revestimento da arquitetura urbana, pensando este, como uma pele, marcada pelo tempo, onde suas “cicatrices” nos revelam sob a ação do clima, manchas, cores e traços. Tal pele, nos conta sobre lembranças, por vezes, fantasmagóricas.

Mesmo sabendo da importância do patrimônio histórico representado pelo conjunto arquitetônico com revestimento externo, denominado *cimento penteado*, como é conhecido mais especificamente no sul do Rio Grande do Sul, o foco desta pesquisa não é a discussão patrimonial ou ainda arquitetônica; mas a busca de uma poética do cotidiano sobre o que é esquecido na cidade.

O mapeamento desta pele, invisível ao olhar apressado, passa pelos aportes teóricos expressos no pensamento de Jörn Seemann; em que é possível uma cartografia contemporânea humanizada, que não é somente

feita de pontos e traços de localização, mas sim, a partir da imaginação de quem mapeia, sendo possível assim, encontrar e localizar lugares invisíveis.

Como coloca Jörn Seemann, “O mundo figurado através do mapeamento assim pode ser material ou imaterial, existente ou desejado, inteiro ou em partes, experimentado, lembrado ou projetado de várias maneiras”. (SEEMANN, 2002, p. 85)

Desta forma é através das artes gráficas que busco dar visualidade a este mapeamento. Tanto através de procedimentos tradicionais como: a xilogravura, a serigrafia e a calco gravura, como também seu campo expandido, nas suas relações e atravessamentos com outras linguagens, através destes diálogos creio ser possível, observar um movimento de desterritorialização de procedimentos e operações, possibilitando encontros em uma fronteira borrada e indeterminada. Já que, mesmo tendo técnicas tradicionais bem definidas, a gravura se adapta ao pensamento contemporâneo, por sua capacidade de absorver novos métodos, servindo assim, como meio de interação entre distintas abordagens na busca por espaços que aparecem nos fluxos, se interpondo e provocando incertezas, tanto em relação as origens quanto aos destinos.

Nesse sentido trago para este ensaio visual, fotografias e gravuras que são o começo deste mapeamento e procuram revelar um indicativo para o caminho a ser desenvolvido pela pesquisa a agora se inicia.

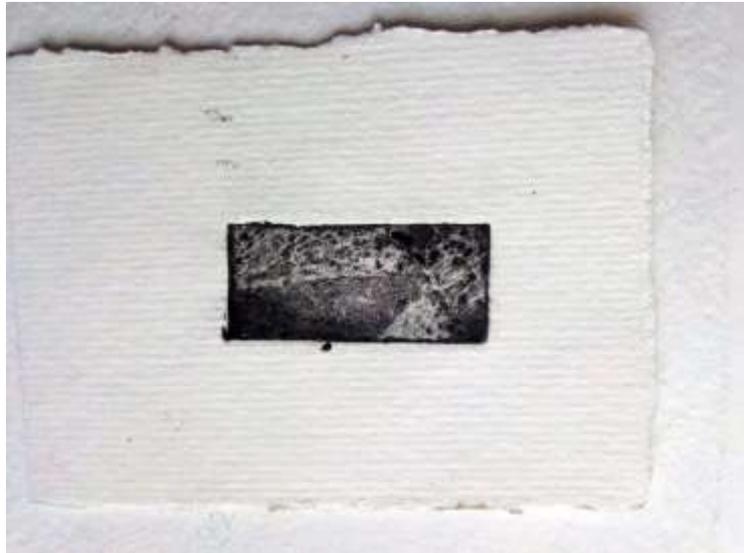


Figura 1 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019



Figura 2 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019



Figura 3 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019



Figura 4 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019



Figura 5 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019



Figura 6 Jahan Leão, sem título, gravura experimental, 2019

REFERÊNCIAS

SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e na poética dos mapas. **Competência: Qual espaço do lugar**, 2012, p.69-92

INCONSCIENTE ÓPTICO E DIVERSIDADE NO ESPAÇO URBANO

SABINA SEBASTI

PPGE - UFPEl / sabinasebasti@gmail.com

MARCIO CAETANO

PPGE - UFPEl / mrvcaetano@gmail.com

INTRODUÇÃO

The Family of Man, foi o título que o fotógrafo norte-americano Edward Steichen e sua assistente Wayne Miller idearam para a exposição de fotografias inaugurada em janeiro de 1955 no Museu de Arte Moderna de *New York*. O ambicioso projeto pretendeu dar um amplo panorama da diversidade da sociedade humana, suas diferentes identidades étnicas, raciais e culturais. O processo de seleção de fotografias foi árduo, em três anos receberam mais de quatro milhões de fotografias. Finalmente resultou em uma seleção de 513 fotos de 273 fotógrafos de 68 países, que tentaram demonstrar, no seu conjunto, que a humanidade era uma. Estas fotos pretendiam representar a gama da vida humana nas diversas partes do mundo, do nascimento à morte. Sem dúvida, o ambicioso projeto acarreava um ideal político, de inclusão, de olhar para a realidade humana como um todo unificado, acolhendo diversas formas de vida, como o expressava o escritor Carl Sandburg no próprio catálogo da exposição:

*There is only one man in the world and his name is All Men.
 There is only one woman in the world and her name is All Women.
 There is only one child in the world and the child's name is All Children.
 A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic
 woven of fun, mystery and holiness - here is the Family of Man
 (SANDBURG, 1955).*

Porém, é possível advertir que, aquilo que a exposição essencialmente conseguiu apresentar, mais do que a amplitude da diversidade humana foi uma nova forma de fotografar. As imagens assinalavam um tipo especial de vínculo entre o sujeito e a câmera fotográfica que, de fato, se foi consolidando principalmente no transcurso da primeira metade do século XX. Tempos em que a experimentação visual, através da arte relativamente recente da fotografia, descobria a habilidade de penetrar, com a

lente da câmera, tempos e espaços imperceptíveis ao olho humano. Em palavras de Walter Benjamin: “a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos” (2017, p. irregular). A câmera começava a ser utilizada como um meio capaz de revelar um inconsciente visual. “Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise” (BENJAMIN, 2017, p. irregular). Isso parecia possível não só porque a câmera fotográfica se manifestava hábil em penetrar espaços diminutos ou intervalos de tempo subliminais ao olho humano, também porque era capaz de revelar aspectos da realidade que escapavam da atenção consciente. Assim como a figura humana finalmente se revelava em toda a potencia expressiva de um retrato no momento preciso em que o retratado não percebia estar sendo retratado (Figura 1). O *inconsciente óptico* colaborava em plasmar um olhar instantâneo, desnudo e despojado sobre o comportamento humano.

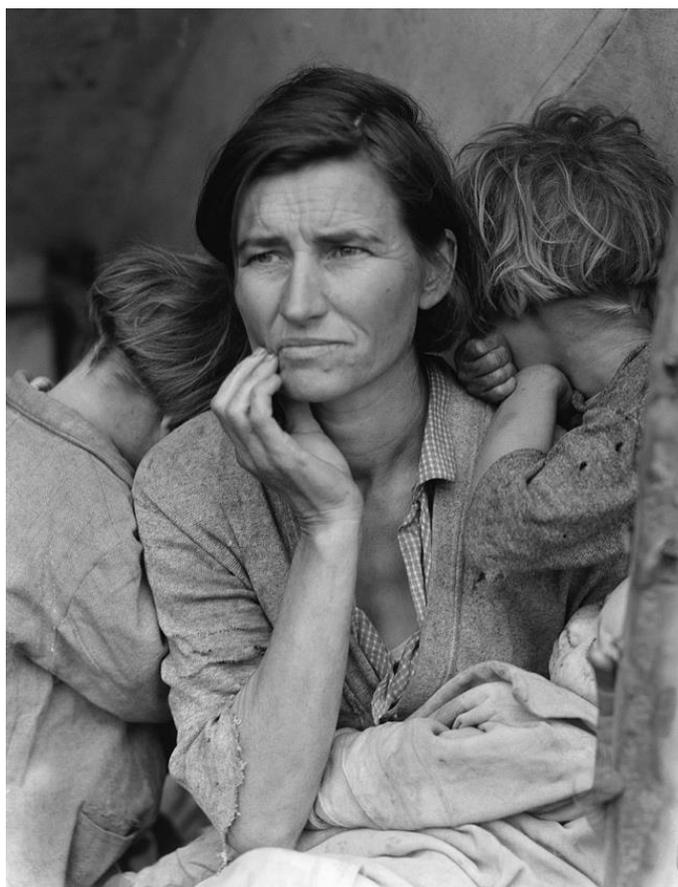


Figura1: *Migrant Mother*, fotografia de Dorothea Lange, Califórnia, 1936. Uma das obras que integraram a exposição *The Family of Man*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man#/media/File:Lange-MigrantMother02.jpg>.

DISCUSSÃO

Figura 2: *Blind Women*, fotografia de Paul Strand, *New York*, 1916. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/54299>>.

Esta foto (Figura 2), foi tirada por Paul Strand em 1916, nas ruas de *New York*. Strand queria captar as pessoas como elas eram, por expressá-lo de alguma forma: ao natural. A começo do século XX, contingentes de imigrantes começavam a povoar as ruas da cidade de *New York*, sobretudo na zona leste. Uma nova classe social de famílias de trabalhadores em luta contra a pobreza emergia na metrópole daqueles tempos. Strand utilizava lentes falsas que lhe permitiam disparar em uma determinada direção em quanto a câmera estava apontando para outra. O resultado era espontâneo e honesto, ou pelo menos isso pretendia. Assim como o afirmaria Susan Sontag algumas décadas depois: “*Fotografar é essencialmente um ato de não intervenção*” (2006, p. 27. Tradução nossa.)¹

¹ “*Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención*”.

A famosa fotografia de Strand, de uma mulher cega que estava vendendo jornais na rua, expressava a própria cegueira da sociedade contemporânea que se negava a reconhecer a miséria e a marginalidade nos espaços urbanos. A imagem foi publicada pela primeira vez por Alfred Stieglitz na revista *Camera Work* e se converteu rapidamente em um ícone da fotografia de rua. Um novo gênero que também dialogava como documento social e de denúncia das condições precárias em que muitos cidadãos viviam. A fotografia conseguia captar e exibir as facetas e as manifestações de vidas urbanas que eram ignoradas.

Desde uma perspectiva poética, nas primeiras décadas do século XX, no auge do modernismo, começava a tomar protagonismo na fotografia, como em diversas manifestações artísticas, um olhar dirigido à realidade próxima e circundante, aos objetos banais e despreziosos situados sobre os novos cenários da paisagem urbana. A fotografia se apresentava, assim, desde um ponto de vista estético, como um caminho para captar em uma síntese visual coisas simples, objetos comuns e fatos corriqueiros em sua expressividade espontânea e cotidiana (Figura 3).



Figura 3: *Milk bottles on a fire escape*, fotografia de Edward Steichen, *New York*, 1915. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Steichen_-_Milk_bottles_on_a_fire_escape_-_1915.jpg >.

Sugeriu Cartier-Bresson: “O fotógrafo deverá, então, respeitar o ambiente, integrar o habitat que descreve o meio, evitar sobre tudo o artifício que mata a verdade humana

e conseguir, também, que se esqueça a câmera e a quem a manipula” (2009, p. 22. Tradução nossa.)². Neste sentido, fotografar significava, não precisamente um ato de elaboração ou criação, mas um ato de descoberta, uma forma de captar a realidade sem intervir o entorno. De alguma forma, as garrafas de leite fotografadas por Edward Steichen (Figura 3) se vinculavam, poeticamente, com aquilo que os surrealistas denominavam *objet trouvé*: objetos que não se fabricavam nem se elaboravam, mas que se encontravam. Nas suas intervenções poéticas, os integrantes de esta vanguarda, liderados por André Breton, costumavam caminhar sem rumo, nem planejamento, percorrendo os espaços da cidade, os bairros pelos quais se transitava diariamente, na procura de achar alguma coisa. Como se a obra de arte estivesse ali, sem necessidade de criar nada, só era questão de deixar que o olho a encontrasse. Uma aspiração estética que visava incluir na categoria de arte, não o extraordinário, porém, um olhar de ressignificação, valoração ou admiração sobre o ordinário.

CONSIDERAÇÕES

Nos começos do século XX, e na medida em que as câmeras fotográficas se convertiam em um dispositivo portátil e fácil de manipular, tudo começava a ser capturado através delas. O ato de fotografar se transformava em uma intermediação da experiência humana. Porém, “o ato fotográfico, um modo de certificar a experiência, é também um modo de rejeitá-la: quando se confina à procura do fotogênico” (SONTAG, 2006, p. 24. Tradução nossa.)³. Neste sentido, captar a realidade social como ela era, em suas formas mais cruas, em suas manifestações mais autênticas, parecia implicar, em vez de um ato de criação consciente, uma participação quase inconsciente do sujeito que fotografa. A este respeito, afirmava Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação –

² “El fotógrafo, pues, deberá respetar el ambiente, integrar el hábitat que describe el medio, evitar sobre todo el artificio que mata la verdad humana y conseguir, también, que se olvide la cámara y el que la manipula”.

³ “El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico”.

capta esse momento. Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise (2017, p. irregular).

A fotografia se constituía, desse modo, em um dispositivo tecnológico que operava como um *inconsciente óptico*, quase substituindo aos olhos, como um processo que respondia à tentativa de superar ou extrapolar as restrições da percepção humana consciente. “O fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa” (CORTÁZAR, 1994, p. irregular). A câmera de fotos começava a ser explorada, neste sentido, como um artifício poético para escudrinhar às diferentes manifestações da realidade social, para descobrir ou redescobrir a diversidade inadvertida da vida que habita os territórios da cidade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. [Ebook].

CARTIER-BRESSON, Henri. **Fotografiar del natural**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. **As armas secretas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. [Ebook].

SANDBURG, Carl. The Family of Man: Exhibition. **MoMA**, 1955. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>>. Acesso em: 24 nov 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México, D. F.: Santillana Ediciones Generales, 2006.

FOTOGRAFIAS DE MIRANDELA: UMA TENTATIVA DE APRESENTAÇÃO

WAGNER FERREIRA PREVITALI

Universidade Federal de Pelotas / wagnerprevitali@gmail.com

ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS

Universidade Federal de Pelotas / rosangelaachel@gmail.com

Ler ao som do álbum *Sinto Muito* (2018), da cantora Duda Beat¹. Este ensaio visual se constitui da revisão e reconfiguração, por meio da montagem, de alguns registros fotográficos que integram meu arquivo pessoal sobre o período (out/2018 - fev/2019) em que, enquanto graduando em Cinema e Audiovisual na UFPel, tive a oportunidade de realizar um Intercâmbio Acadêmico no Instituto Politécnico de Bragança em Mirandela, Portugal. A estadia acabou sendo reduzida por conta de atrasos burocráticos, conseguindo somente viajar no período entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais brasileiras de 2018. Assim, passei um pouco mais de quatro meses em Portugal antes de voltar ao Brasil.

A partir da pesquisa, que está sendo desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais - PPGAVI/UFPel, retomo o olhar sobre minha prática artística para refletir sobre minha poética. Neste sentido, apresento aqui seis imagens compostas por montagens de diferentes fotografias do período em que vivi em Mirandela. A fotografia digital, tendo a câmera como interface, foi meu modo de, pouco a pouco, cartografar a cidade e me (re)conhecer naquele território. “É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 135.). Aproximando da leitura de Deleuze sobre Espinosa (DELEUZE, 2002, p. 128) entendo que um corpo afeta e é afetado conforme suas relações.

Tomei o corpo que sou como primeiro território (Figura 4), buscando em meu quarto temporário forças para habitar a cidade (Figura 2). Fui ocupando e conhecendo a

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2rWqJONM3A>

cidade conforme o acaso dos encontros, do caminhar para conhecer e das relações que surgiam junto aos colegas de intercâmbio e de apartamento (Figuras 3 e 5).

Atrás de onde eu morava havia um morro que se tornou meu lugar, meu espaço (Figura 1). Ia para caminhar, refletir, olhar as paisagens. Fui aos poucos me aproximando de colegas e outros cidadãos, convidando as novas amigas a compartilhar o lugar que tomei para mim (Figura 6).

Se o espaço “nos aparece como um todo fragmentado” (SANTOS, 2004, p. 34), provocado pela pesquisa eu organizo minhas imagens nas montagens aqui apresentadas (Figuras 1 à 6), reterritorializando minhas fotografias e minhas memórias, para tentar compartilhar a experiência de relação com a cidade em que eu vivi por um curto espaço de tempo. Como tudo que acontece impõe um devir (SAFATLE, 2016, p. 439), os encontros provocam mudanças nos corpos, e o deslocamento permite entender o que “só vem à existência quando mudamos a estrutura de nossa percepção.” (SAFATLE, 2016, p. 438).

As fotomontagens, ao som da trilha sonora sugerida no início, são tentativas de materializar a forma como a memória me faz estar presente em muitos espaços e tempos simultaneamente, perdido e sujeito, vagando entre muitas sensações. Ao encarar minha produção de imagens através das poéticas visuais, assumo um corpo/lugar de artista e retomo ao meu arquivo fotográfico, buscando compartilhar experiências de vida e tentando dar ordem ao caos. Nessa (re)organização de um território ocupável, conforme as criações e as relações estabelecidas durante os processos artísticos cotidianos, as imagens que surgem são invenções a partir do corpo em deslocamento que encara suas memórias e experiências para compartilhar o vivido.



Figura 1. Wagner Previtali. Meu lugar, meu espaço. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.

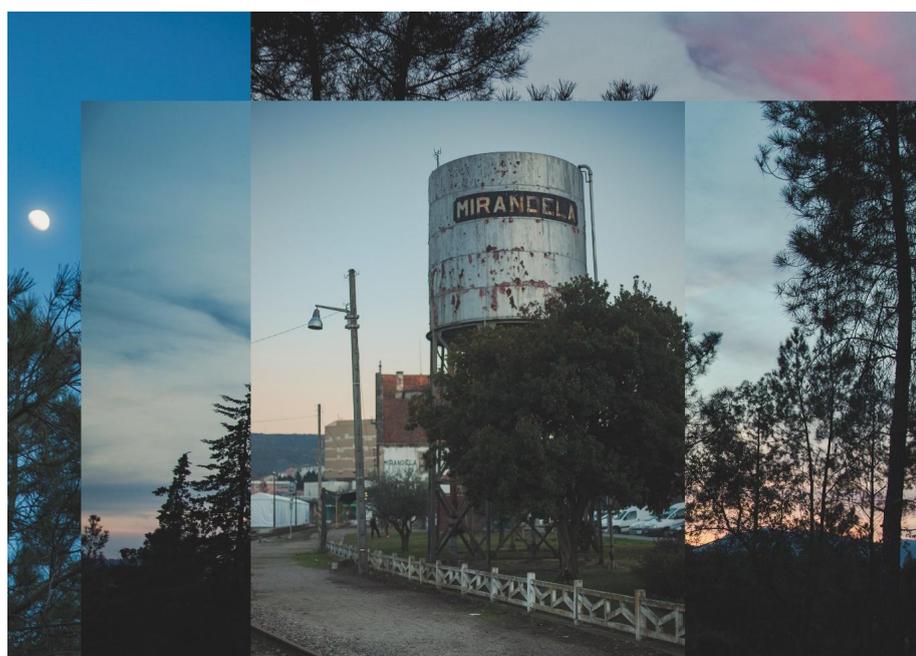


Figura 2. Wagner Previtali. A cidade. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.



Figura 3. Wagner Previtali. Na cidade. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.

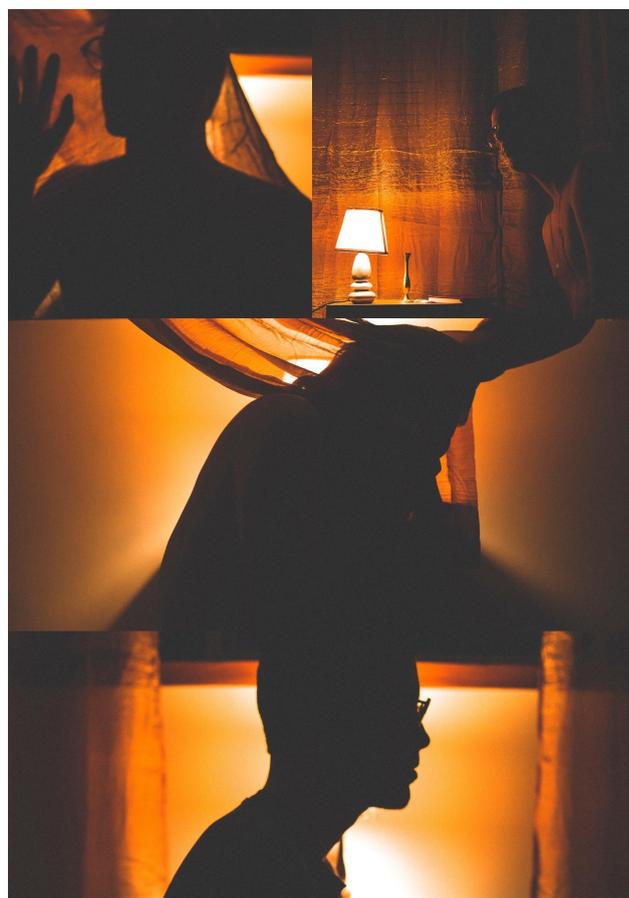


Figura 4. Wagner Previtali. O corpo que sou. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.



Figura 5. Wagner Previtali. Relações. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.

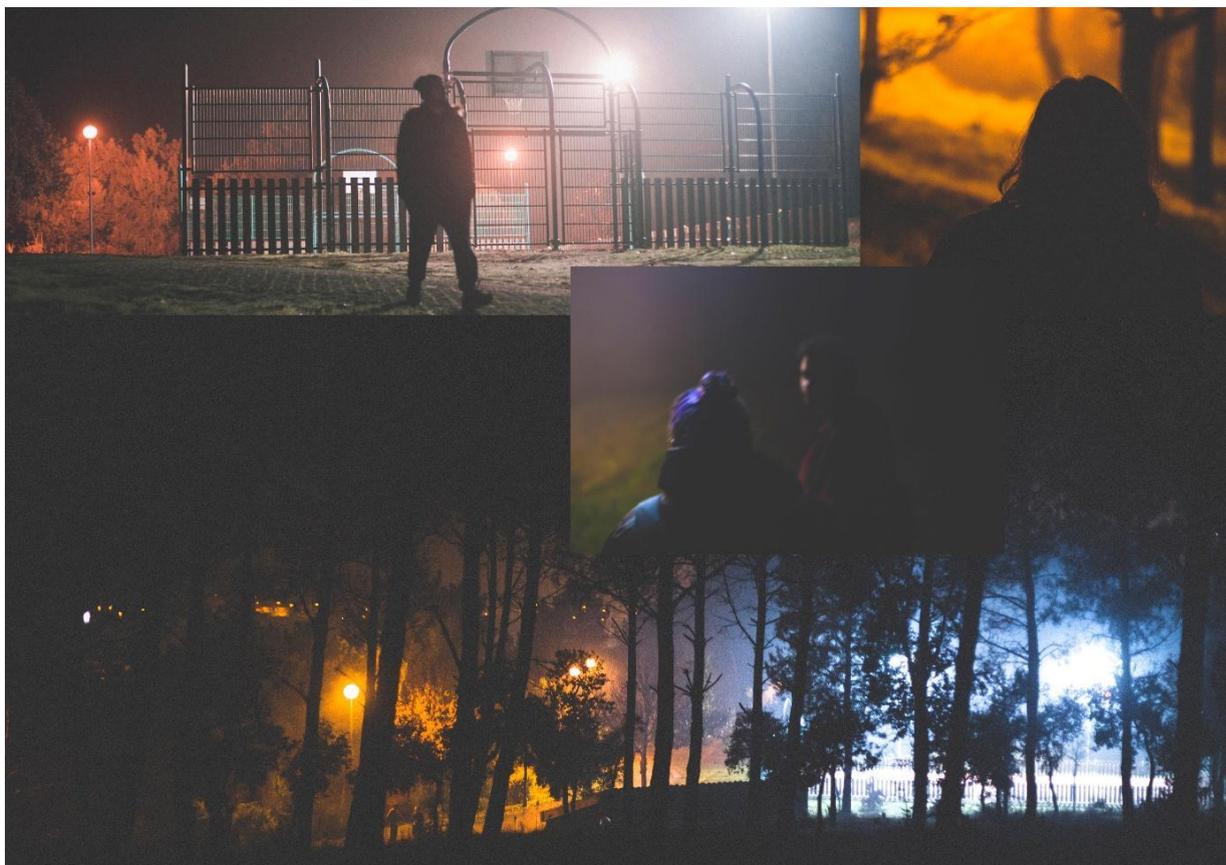


Figura 6. Wagner Previtali. Relações. Fotomontagem. Fonte: acervo do autor.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. Editora 34, 2012.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. Edusp, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Autêntica, 2016.

Gabinete Paralelo: A outra roupa

VIOLETA ADELITA RIBEIRO SUTILI

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / violetasutili@gmail.com

Como habitar um espaço outro? Durante certo tempo, venho trazendo minha pesquisa em poéticas visuais para os pensamentos políticos que possuo quanto a roupa, capital, exploração, identidade social e território. Pensar na moda é, neste caso, pensar em conjunto de regras e ordenamentos técnicos.

Aqui, apresento um exercício de ter uma ideia na gaveta. Ultimamente, despertou em mim a vontade de possuir uma manga gigante, tão grande que poderia estar habitando dentro dela assim como habito minha casa, meus pensamentos, meu quarto e toda a arquitetura social que me acaba servindo de teto. Na sala da minha casa, temos um pé direito alto, e me ocorreu de deixar uma grande manga suspensa.

Aqui, enxergo a manga como espaço de diálogo sobre sua própria participação na composição de uma roupa. Mas como se compreenderia a roupa? Esta pergunta, inicialmente, responderia melhor a qual o conjunto a manga pertence. Temos as roupas como estas peças articuladas ou não a um sistema de moda vigente em que linhas de limite são uma arquitetura oportunista para configurar diversas fronteiras comportamentais.

Neste momento, cabe dizer que, aquela que dá palavras a esta escrita, é favorável a uma forma outra de relacionamento com vestes. A manga apresentada possui estrutura, caimento e textura. Entretanto, nesta forma de realização, não é acoplada ao seu resto de veste que poderia compor uma camisa ou uma camiseta. Sendo desabrigada de seu referencial, passa a ser outro objeto. A manga apenas continuaria sendo roupa?

Também chamo atenção para sua forma, este é o momento que retomo a ideia inicial interrogativa. Em seu comprimento, é possível que se perceba certo percalço

da lateral que não é feita costura alguma. Não possuindo sua junção a manga se abre: é espaço habitável assim como elemento disposto à flexão. O ambiente é outro.



Manga Digital. Modelagem 3D, Violeta Sutili, 2021. Disponível em: < [https://
violetasutili.mailchimpsites.com/roupa-como-ordem](https://violetasutili.mailchimpsites.com/roupa-como-ordem)>

INCORPORANDO O PRECÁRIO: MOVIMENTOS PERFORMÁTICOS***INCORPORATING THE PRECARIOUS: PERFORMATIVE
MOVEMENTS*****ROGGER DA SILVA BANDEIRA***Mestrando UFPel/ bandeirarogger@hotmail.com***ALICE JEAN MONSELL***Profª. Drª. UFPel/ alicemondomestico@gmail.com*

RESUMO: Este artigo é uma reflexão sobre minha produção em poética visual na arte contemporânea. Aponta debates que partem das relações que o corpo estabelece e tece com outros artistas contemporâneos e suas propostas poéticas. Ao tentar compreender essas questões do corpo do artista performático, do público receptor e do corpo nas ações de arte colaborativa, estabeleço um diálogo com artistas nacionais como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que me levam a considerar a performance como um dispositivo onde o corpo está presente e ativo. Habilitando outros conceitos do objeto de arte (não objeto). No meu trabalho, a performance se torna um meio de realizar ações corporais. Surge o conceito poético de *embalagem corporal*, onde o corpo entra em contato com a banalidade dos materiais do cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Corpo. Performance.

ABSTRACT: *This paper is a reflection on my production in visual poetics in contemporary art. It points to debates that depart from the relationships that the body establishes and weaves with other contemporary artists and their poetic proposals. While trying to understand these issues of the performing artist's body, that of the receiving public and the body in collaborative art actions, I establish a dialogue with national artists such as Hélio Oiticica and Lygia Clark, who lead me to consider performance as a device in which the body is present and active. Enabling other concepts of the art object (such as the neoconcrete não-object). In my work, performance becomes a means to perform bodily actions. The poetic concept of corporeal packages emerges, where the body comes into contact with the banality of everyday materials.*

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: *Contemporary art. Body. Performance.*

INTRODUÇÃO

Partindo de uma reflexão sobre minha poética, percebo que o corpo está mais envolvido com minha produção, se tornando parte dela, ou contribuindo para que ela aconteça. Uso embalagens, particularmente sacolas plásticas, material que trabalhei durante a graduação no Bacharelado em Artes Visuais da UFPel, e agora como aluno do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPel, para produzir peças relacionadas a moda que são vestidos por mim e outros colaboradores, em apresentações e no processo criativo em andamento. Ao pensar em várias possibilidades conceituais, atualmente, chego no termo *embalagens corpóreas*, que se refere às peças, as quais são “vestíveis”, ou seja, peças de vestuário que costuro e que se relacionam com meu corpo e os corpos de outras pessoas em minha poética.

Observo aproximações destas propostas com os *Parangolés* de Hélio Oiticica (1937,1980), os quais foram desenvolvidos pelo Oiticica em colaboração com a comunidade da Mangueira do Rio de Janeiro, Brasil. Os *Parangolés* são objetos vestíveis e vivenciados pelo usuário, o que me leva a pensar na relação com a performance, ou ações performáticas, neste caso, com as pessoas dessa comunidade da Mangueira.

Os *Parangolés* são usados por participantes, e parecem capas ou tecidos soltos sobre o corpo em movimento. Estes aspectos lembram a proposta chamada “*Cuidado Frágil!*”, uma série de minha autoria, apresentada no evento *Expodesfile Alfinetasso*, de *Molde_amc*, sediada no espaço independente *Corredor 14*, em Pelotas - RS. Trata-se de cinco peças de vestuário feitas com sacolas plásticas reutilizadas, Mais artistas participaram de forma colaborativa da ação, que foi considerada uma performance, mais do que um desfile de roupas, já que os atuantes não são modelos, e seus modos de comportar-se também não foi habitual, em comparação com desfiles da indústria da moda. Ao contrário de uma roupa habitual, minhas produções vestíveis pretendem levantar um questionamento acerca da maneira em que uma roupa vestível pode nos colocar em alguma posição, ou seja, a roupa projetada e promove uma imagem pessoal.

Essa qualidade de evitar projetar uma imagem estática das pessoas é revelada quando o corpo está em movimento, por exemplo, nos *Parangolés* de Oiticica que estão sujeitos ao som pulsante da bateria da escola de samba da Mangueira, assim como os corpos dos participantes, que se envolvem numa situação de livre movimento corporal quando vestem o plástico das sacolas em meu trabalho. Ambas as propostas, a de Oiticica e minha, pressupõem um estado do próprio material e o corpo em movimento. Meu trabalho permite a liberdade de experimentar o corpo que veste peças de vestuário personalizadas. Por outro lado, ao vestir uma roupa que é uma embalagem (a sacola), a situação performática sugere que o usuário se coloque no lugar do produto. Minha intenção é diferente da dos *Parangolés*, que revelam um estado da cultura, segundo Hélio Oiticica, potencializa uma expansão da cor com o corpo em movimento e discursa sobre a cultura brasileira, o samba, o negro e a favela.

Cuidado Frágil! também emerge de questões ambientais relacionadas ao comércio desenfreado e ao descarte indevido de materiais, os quais poderiam ser reutilizados no processo artístico, levantando um questionamento crítico debruçado nos hábitos cotidianos relacionados aos nossos corpos em meio às práticas contemporâneas.

DISCUSSÃO

Trago para a discussão minha produção dentro do projeto *Molde_amc*, no *Corredor 14*, idealizado pelas artistas Jéssica Porciuncula e Patrícia dos Santos, cujo projeto tinha como propósito tensionar os limites entre a arte, a moda e o objeto artístico que envolve a relação com os corpos. As idealizadoras da mostra consideram que tudo é moldado pela cultura, os rótulos, a moda industrial, entre outros exemplos de modos em que nosso comportamento e desejos de consumo são consequências, de certa forma, impostas pela sociedade. Essa atitude artística foi o despertador desta abordagem crítica que tomou a forma de um desfile, cujo título não deixa de ironizar tal situação cultural: *Expodesfile Alfinetasso* (2020).

Cuidado Frágil, série com cinco peças de vestuário produzidas ou personalizadas a partir de sacolas plásticas e outros tecidos precários foi apresentado em 2020, e também, no mesmo dia, com outra performance intitulada *Macaquinhos* (Figura 1) que teve a colaboração da artista Jéssica Porciuncula. As peças de vestuário, que vejo como *embalagens corpóreas*, foram vestidas e apresentadas ao público em forma de performance com a colaboração dos seguintes artistas: Pedro Milano, Patrícia dos

Santos, Maria Sucá, Gabriela Costa e Évelin Lima. Essa colaboração foi fundamental para o trabalho existir, justamente porque estes colaboradores são artistas, e a performance subjetiva de cada um acrescentou uma atitude, por vezes irônica, outras vezes exagerada, adicionando uma pose, ou uma expressão facial que se adequa ao trabalho que se vestia. Num segundo momento essas peças vestíveis foram acomodadas numa arará, onde o público poderia visualizar e manipular as peças durante a exposição.



Figura 1. *Macaquinhos*, registro fotográfico. Performers Rogger Bandeira e Jéssica Porciúncula. Disponível em: https://www.instagram.com/molde_amc/

A performance *Macaquinhos* aconteceu ao final do desfile da série *Cuidado Frágil!* encerrando minha participação no evento *Expodesfile Alfinetasso*. O ato performativo aconteceu num corredor, onde entramos de forma fantasmagórica um após o outro, com capuzes brancos frontais que impediam nossa visão. Num determinado momento e local desse corredor, os corpos se encontram e se relacionam, mesmo numa situação de contenção sensorial, em função da aplicação da malha branca sobre as

faces. As malhas possuem duas mangas absurdas, que *a priori* não teria nenhuma utilidade, assim cada um adentra os braços nas mangas do outro. Nesse emaranhado, a unificação dos corpos se torna um só. Nós estamos conectados pelas mangas, mas sem nenhum outro sentido, impedidos visualmente. Nossos corpos se encontraram num estado de estranhamento, até o ponto em que o caminhar se torna difícil.

Em relação à performance *Macaquinhos*, é útil comparar este trabalho com *O eu e o tu* (1967), de Lygia Clark, onde a artista trabalha com a interação dos corpos vestidos, segundo Costa (2010), os fazendo também como parte da obra, proporcionando uma experiência fenomenológica e participativa, num processo de desenvolvimento da arte-moda e vestuário. Cacilda Teixeira da Costa (2010, p. 57). fala um pouco mais desse trabalho de Clark no livro *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*:

Um capuz também de plástico impossibilita a visão dos participantes, e um tubo com borracha, como um cordão umbilical une os dois macacões. Seis zíperes em diversos locais da roupa permitem que, ao abri-los, os participantes explorem o outro pelo tato “o homem reconheceria o seu próprio corpo através de sensações tácteis operadas sobre objetos exteriores a ele”, dizia Lygia Clark.

Assim como aconteceu na performance *Macaquinhos*, os corpos dos participantes na proposta de Clark são desprovidos de alguns de seus sentidos, isso potencializa uma experiência onde as pessoas em comunicação tátil exploram o corpo do outro, criando uma relação de identificação do próprio corpo e, também, com o corpo do outro. Entretanto, há uma diferença dos materiais utilizados para os vestimentos dos corpos, em Clark, ela usou lona pesada e espessa e, meu trabalho foi feito com malha branca elástica. Mas a proposta de Clark não é considerada uma performance, embora envolva semelhante relação tátil entre dois corpos.

Linha de Frente (Figura 2), peça de vestuário personalizado com sacolas plásticas e um colete apropriado de tecido, inaugurou o *Expodesfile Alfinetasso*. Neste trabalho, tive a intenção de levantar uma questão nacional da política brasileira vertiginosa, sobretudo pelo uso dos materiais e suas cores. Um colete verde militar com as cores nacionais fala sobre a condição do nosso corpo cidadão. Portanto, com este trabalho, confeccionei uma peça para sugerir um ser político que, no contexto desta proposta poética, veste o colete como forma de protesto a todas as atrocidades cometidas sobre o corpo maior que é nosso país.



Figura 2. *Linha de Frente*, registro fotográfico. Colaboração Pedro Milano. Disponível em:
https://www.instagram.com/molde_amc/

Me refiro a este trabalho *Linha de Frente*, carinhosamente, com um título que aponta para o fato que lembra o formato de um colete a prova de balas, o que até se torna cômico, tendo em vista que foi confeccionado por materiais descartáveis tão frágeis, contrário ao que imaginamos como resistentes, como um soldado à linha de frente. Essa materialidade precária das sacolas plásticas do nosso cotidiano acondicionam lixo e depois acabam virando lixo também ao acondicionarmos lixo nelas. A sacolinha do supermercado, depois de ser usada uma única vez, se torna dejetos, uma arte de dejetos (ANDRADE, 2017).

Assim como os parangolés de Hélio Oiticica, *Linha de Frente* também contou com a colaboração de outras pessoas, neste caso a do artista Pedro Milano, que performou no desfile ao vestir o colete. As peças de vestuário ficaram em uma arará antes e após o *Expodesfile*, com a intenção de que os visitantes do *Corredor 14* pudessem manusear e também vestir as peças, o que de fato não aconteceu. Oiticica buscou a colaboração e participação da comunidade periférica do Rio de Janeiro-RJ, mais

especificamente relacionada à Escola de Samba Estação primeira da Mangueira, e sem dúvida toda essa cultura do samba, do negro e do carnaval também carrega sentido para suas peças vestíveis, que, no corpo do participante, se tornam experiências do corpo em movimento.

Molde_anc foi um projeto colaborativo, e quem estava na pré-produção teve um papel fundamental, todas as atividades se tornaram parte do trabalho, desde a maquiagem até a atitude do “modelo” em performance, com a consciência de estar apresentando um desfile outro, uma situação performática coletiva. Sobre essa relação do objeto com o corpo, Ana Vilela (2011, p.35) em sua tese “*Lamber o fio da gilete*” *Fricções entre Hélio Oiticica e o dispositivo*, debruça sobre os *Parangolés*:

Parangolés não ajustam-se propriamente aos cabides; são como que feitos para a música; o ritmo; ampliam o corpo, não em projeção, mas em suplemento de formas, são objetos moles que ajustam-se ao corpo de modo a torná-lo outro. Há uma organicidade entre a obra e o participante, mas também uma inadequação, uma pequena dose de desconforto acarretado por esse desequilíbrio. Aquele incorporado pelo parangolé não é mais espectador, não é mais apenas vidente, mas faz evidência de sua participação no visível.

Visto que os *Parangolés* não necessariamente eram anatômicos, mas pressupunham um corpo, que, ao se deparar com o desequilíbrio do vestível, se torna outro. Esse corpo em ação é constituído de roupa, corpo, dança, som e performance. Tudo isso se funde a chegarmos num outro, experimentamos as múltiplas partes da ação. Porém apreciamos o todo, ou seja, o corpo é incorporado pela capa e pelo som e a visualidade se dá a partir da performance e do ritmo.

Diferente do Parangolé, os trabalhos da série *Cuidado Fragil!* têm semelhanças com os vestuários habituais do cotidiano, porém não se adequam ao corpo, uma sacola é feita de plástico frio e isso não é confortável para pele, não a deixa respirar, é como se o corpo estivesse embalado.

Na foto-performance *Encontro Mercado* (Figura 3), foi usado novamente os vestíveis de malha branca (que usei anteriormente em *Macaquinhos*). Neste novo experimento performático, eu e Jéssica Porciúncula nos posicionamos num espaço vago na rua em frente ao *Corredor 14*, cada um em um nicho, separados por uma parede. O trabalho foi pensado em relação ao isolamento pandêmico. A meu ver, o vestuário me fez sentir condicionado ao produto. De certa forma, essa malha nos embala, nos mantém distantes também de nossos sentidos, de ver o outro, afirmando a reclusão dos corpos hoje pela pandemia.



Figura 3. *Encontro Marcado*, Foto-performance. Disponível em:

<https://www.instagram.com/ivsieaufpel/>

A relação dos corpos nessa situação relata um esgotamento desses corpos limitados do convívio social, e afastados socialmente. As malhas possuem duas mangas laterais, sem utilidade prática para o próprio corpo que as veste. Ao adentrarmos os braços nas mangas, aconteceu um gesto de introspecção e incorporação, que nos coloca aprisionados.

Pensando na interação dos corpos, o trabalho *O eu e o tu* que faz parte da série *Roupa-corpo-roupa* de Lygia Clark, os dois corpos são unidos por um tipo de cordão umbilical, que une os dois macacões. No caso de *Macaquinhos*, feito com a malha branca, as mangas cumprem esse papel de ligação entre um corpo e outro, através dos braços, uma vez que eles adentram a veste do outro. *Encontro Marcado* estabelece uma situação diversa, uma vez que não há interação física entre os corpos que estão separados pela parede.

Particpei na residência artística online (*In*)residência, promovida pelo projeto *Molde-amec*, na qual pesquisei a interação do corpo com o vestuário esticado num chassi de pintura. O “quadro” é um objeto pictórico coberto por uma roupa de malha preta que experimentei anteriormente e que foi retirado da parede, nesta nova experimentação, o objeto foi suspenso num espaço arquitetônico por um fio de náilon. Meu braço adentra essa manga que, antes, ficava solta. Ao entrar a manga deste “quadro” com meu braço, ambos se tornam um só “corpo” e essa malha mole ganha estrutura e se anima com movimento.



Figura 4. Foto-registro da experimentação durante *(In) Residência*. Disponível em:
https://www.instagram.com/molde_amc/

O corpo interage com essa manga de cor, dando movimento ao quadro e à cor, como aconteceu com os *Parangolés* de Hélio Oiticica. Mas, em meu trabalho, o quadro se torna quase uma segunda pele, de segunda mão, mexendo como um único corpo. Sobre o uso do corpo em objetos inanimados Willoughby Sharp (2017, n/p) na *eRevista Performatus*, versa:

Considerações estéticas à parte, não é de se surpreender que, sob a repressiva situação socioeconômica atual, jovens artistas tenham se voltado à sua fonte mais prontamente disponível – eles mesmos – como um material escultural com potencial quase ilimitado, capaz de fazer exatamente o que o artista quer, sem a obstinação do material inanimado.

O corpo, em meu trabalho, pode ser pensado, simultaneamente, como uma ferramenta, um material, um suporte ativo, e introduzido, em contato tátil com esse quadro ganha outra dimensão, a dimensão do corpo e de uma segunda pele, o que me sugere infinitas possibilidades de ações e movimentos que posso experimentar. Se distanciando do objeto de arte convencional, escultural, esta experimentação está focada no próprio ato de criação a partir do corpo. Com um senso de humor questiono a pintura, o quadro e o objeto, ao experimentar com a performance situações que introduzem meu corpo nos objetos, estou ampliando as possibilidades do meu

processo criativo que incorpora o objeto cotidiano, pintura, cor, e meu corpo em movimento.

Sobre o conceito *body works*, Sharp (2017, n/p) descreve trabalhos que envolvem o corpo ou parte dele, ainda diz que: “em circunstâncias normais, o corpo está sempre em uma estrutura espaço-temporal específica, rodeado por objetos que definem uma relação com o macrocosmo e com os quais ele interage”. Esta citação em Sharp me leva a pensar sobre meu próprio corpo físico como artista, que se relaciona com o objeto concebido por mim, mas que cabe a qualquer outro corpo. O vestuário não carrega uma estrutura física rígida, é mole, se molda aos corpos. Essas mangas ganham vida quando interagem com esses corpos. Percebo uma certa mobilidade, o corpo dança, a cor é animada. Sobre o estado do corpo nessa situação, Sharp na *eRevista Performatus* diz:

O corpo como suporte relaciona-se ao uso do corpo como cenário no qual o corpo é apresentado em relação a outros objetos físicos. Mas aqui o corpo existe em um campo identificável, como um particular entre outros particulares. Consequentemente, as obras são vagamente mais teatrais (SHARP, 2017, n/p).

O corpo nessa situação de performatividade interage com o meio, seja a arquitetura ou outros objetos, criando uma relação entre o corpo físico e o corpo como materialidade do objeto em questão. A manga se torna uma extensão do corpo, uma possibilidade de um objeto híbrido corpo-objeto. A performance como meio onde o corpo vai de encontro com o objeto, me permite experimentar a situação desse corpo com o vestuário de uma forma não habitual.

CONSIDERAÇÕES

Este texto versa sobre minha produção, a partir de quando percebo o envolvimento e constante diálogo entre meu corpo e o objeto artístico. Relacionar o corpo com a obra e desmistificar o objeto de arte me motivam a pesquisar sobre o corpo político e o papel do artista. Minhas experimentações atuais implicam o corpo na obra como diz Sharp (2017) o corpo do artista se torna tanto sujeito como objeto da ação. Percebo o corpo como um suporte ativo na produção de arte contemporânea e o reconheço como parte dela.

Constato um indício da crescente sutileza e complexidade dos trabalhos sendo produzidos a partir da corporeidade. Quando produzo um objeto, utilizado em performance, estou também produzindo para o espectador uma experiência visual,

sensorial e tátil. Experimento para buscar um modo de visualizar o problema cultural de como falar sobre o corpo como produto, como pensar a roupa como embalagem e rótulo. O movimento do corpo e do processo criativo continuam em andamento.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Sueli. Arte contemporânea - O objeto como dejetto. **TransObjeto**. São Paulo, 12 març. 2017. Disponível em: <https://transobjeto.wordpress.com/2017/03/12/arte-contemporanea-o-objeto-como-dejeto/>. Acesso em: 01 out. 2021.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Editora Edusp, 2010.

H.O. Ivan Cardoso. 1979. 1 vídeo (12:52min). Publicado pelo canal Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/100591883>. Acesso em: 01 set. 2021.

SHARP, Willoughby. "Body Works": Um levantamento Pré crítico e Não Definitivo de Trabalhos Recentes usando o Corpo Humano ou Partes dele. **ERevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/body-works/?fbclid=IwAR0MD-8YAJefDAWdUUQy8ghHXwKQRulz5-ft4N1ZSPyGwLPklvbuJFEq0cw>. Acesso em: 30 set. 2021.

VILELA, Ana Lúcia Oliveira. "**Lamber o fio da gilete**" Fricções entre Hélio Oiticica e o dispositivo. 2011. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, SC 2011.

A MATERIALIDADE DA VOZ E O AGIR CORPÓREO: ESPACIALIDADES IMAGINÁRIAS E ENCANTAMENTOS

AUGUSTO HENRIQUE LOPES COSTA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA UFPA

e-mail: augusto.henriquelc@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O trabalho ora apresentado constitui-se por um processo dialógico de prática e teoria em artes visuais que são lançados em nossos processos criativos, enquanto artistas do corpo que se ocupam com a criação performática. Sou movente, desse desafio de expandir as possibilidades de criação com o corpo, tendo em mente que esse meio criativo, apresenta uma especificidade diferenciada, que é a possibilidade de integração de linguagens na produção artística.

Em meio as infinitas possibilidades de criação com o corpo, sou lançado a repensar suas práticas artísticas pela via da expressão corporal e vocal, e como esses meios poéticos podem orientar a construção performática. Lanço mão, com isso, que o campo criativo da criação corporal nas artes visuais, possui um enquadre epistemológico que em confluência com o Teatro, a Dança, a Música, a Fotografia, o Audiovisual, a Intervenção Urbana e etc; contribuem extremamente para ampliação do repertório performático de quem cria com o corpo.

Assim, com o intuito de contribuir nas discussões dos usos do corpo no espaço pelo artista corporal e suas práticas somáticas, esse trabalho será orientado a partir das experiências em laboratório corporal, que venho desenvolvendo desde a graduação, pois essa pesquisa não se iniciou no mestrado, ela somente está se expandindo dentro dessa formação de artista-professor-pesquisador.

Ao longo da discussão, derivaneio nos primórdios da aparição do corpo em movimentos artísticos, seus artistas, assim como os desdobramentos possíveis, a partir dessa criação corporal que ganha força nos anos 60. O trabalho será orientado em trazer questões sobre usos do corpo na criação vocal, assim como, na criação do movimento. Além disso, é apresentada algumas considerações a respeito das potências imaginárias e encantadas que o trabalho com o corpo reverbera no performer, no espaço e no receptor.

Certezas? nenhuma! Possibilidades? algumas!

Início, meio, início. (Nego Bispo) / O findar sempre chega, mas a arte é sem fim!

Então, vamos lá...

DISCUSSÃO

O corpo como meio

Parto de algumas reflexões a respeito do lugar do corpo em movimentos como a Arte Conceitual, Arte do Processo, Body Art, Earth Art, Happenings e as outras categorizações surgentes da arte contemporânea, numa redefinição da arte que desloca visões tradicionais de objeto de arte e o início do fim das especificidades artísticas, desdobramentos outros.

Foi com a Arte Conceitual que conseguimos chegar a uma produção e/ou prática artística em que a concepção e o significado ganham mais relevância que a plasticidade do objeto/obra. O conceito artístico de uma proposição é transmitido por meio de escritas, fotos, áudios e documentos, a meu ver, emerge aí as questões processuais com seus inventários, portfólios e registros, que darão mais caldo para o pensar e fazer artístico contemporâneo. Dentro deste conceitualismo, é possível perceber as primeiras aparições do corpo como mídia propositiva, rejeitando o objeto de arte único e articulando alternativas expositivas, em contraponto as limitações da galeria e do sistema de mercado do mundo da arte.

Agora, quando olhamos para Arte do Processo, em que as operações e especificidades da composição artística são tratadas como assunto, “os meios são tratados como fins”, apreendemos o valor do processo criativo sendo maior e mais interessante, do que um resultado final. Invocando o Surrealismo, em seu abandono do controle da consciência, e aprofundamento do automatismo psíquico, as proposições são simplórias e dão pistas para que o receptor, também possa realizá-la.

Para somar nos movimentos do corpo, o surgimento da Earth Art, vulgo, Arte Ecológica, foi aonde mais uma vez o corpo e suas ações estão presentes. As terras nas Galerias, o deslocamento de rochas, terras, o trabalho corporal em paisagens naturais, irão dar alguns minutos de respiro do sistema mercadológico das artes.

Mas, podemos dizer de fato, que a centralidade do corpo, surge na Body Art. Foi quando se olhou de fato para o corpo como assunto e meio de poéticas nas artes. O transitório da composição corporal, ganha mais espaço, e agora é documentado pelas fotografias e vídeos. As artes do corpo, que até então estavam estritamente ligadas a rituais religiosos ou a marcadores culturais, para identificar pessoa em determinados grupos, passa por diversas transformações até chegar no século XXI. Com essa vitalidade de ultrapassar as limitações do objeto, os tais *environmentes* (ambientes) e *happenings* (acontecimentos), vão expandir considerações sobre o corpo e a espacialidade, instaurando uma realidade em uma circunstância espacial, intervenções espaciais imaginárias e encantadas pela ritualidade corporal.

Alguns dizem, que o *happening*, é considerando um desdobramento e/ou derivação do *environment*, é que o *happening* cruza três meios: plástico-visual, teatral e musical. Pode-se trabalhar com o imaginário da colagem, onde os acontecimentos se alimentam e se desenvolvem a partir das ações e dos elementos da composição. Busca ao real: ações, tempo e realidade. O *happening* dispõe ao receptor uma série de sensações e situações para provocá-los a interação, e com isso, os artistas propositores conquistavam a imprevisibilidade dos rumos da proposição. Arte e vida, aqui, ganhou o tão sonhado auge.

Com o propósito de ampliar as discussões sobre o corpo como meio de ação artística híbrida, apresentarei brevemente, algumas considerações a respeito de um dos principais coletivos de artistas, onde o corpo, em sua compreensão performática foi explorado sem limites enquanto

prática artística contemporânea. O Coletivo Fluxus, foi formado por artistas de várias partes do mundo, é importante destacar, que foi um dos coletivos na época, onde podia se notar uma equidade de gênero em sua composição. Lançando mão de uma desmaterialização radical da obra, desejavam a extinção do status único de obras nas artes plásticas.

Em sua composição, o Fluxus era muito eclético nas linguagens em que cada artista trabalhava, mostrando desde ali, as potências de integração das artes. Suas ações aconteciam em formas de Festivais e suscitavam o caráter efêmero de trabalhar com o corpo, valorizando dinâmicas incidentais, que são uma das características do processo criativo em artes. Uma vez que o coletivo democratiza a criação e pesquisa em artes, chegamos a uma forma ligeiramente assertiva de desvelar o ofício artístico, numa busca por proposições abertas, relacionais e participativas. O improvisacional, o experimental, o acidental como método de criação artística, é o estabelecimento de um artista não profissional? Primeiros caminhos de uma estética do precário? Quem sabe...

Em Fluxus, o jogo entre a dispensa do artista e a autossuficiência do receptor é a visão da arte para todos, assim, como a perspectiva de que tudo pode vir a ser arte. Uma arte sem progresso! Uma criação sem grandes expectativas ou compromissos! O não valor comercial ou institucional da produção artística! O valor ao acontecimento artístico!

A presença e seu acontecimento, são os pontos de gira para uma outra compreensão do fazer, fruir e contextualizar nas artes. Discutir as intencionalidades por trás dos atos Fluxus, exige uma complexidade, pelas várias frentes em que o coletivo atuou, como: a performance, o happening, artes gráficas e etc; e dentro desta complexidade da discussão, me interessa o lugar do corpo, dentro dos seus atos.

A circunstância corporal, revela um lugar diferenciado de registro. Na memória individual do artista, na memória coletiva (quando se trata de uma proposição partilhada ao receptor) ou nas imagens e sons oriundas desta prática artística com o corpo. Em minhas visões sobre Fluxus, uma revolução estética ocorreu, quando o corpo, enquanto meio de expressão artística, foi incorporado ao discurso e prática em artes.

Quando estou propondo uma confluência entre corpo e teoria na arte contemporânea pela produção do Fluxus, é uma tentativa de salientar a discussão sobre as possibilidades teóricas da corpografia. Pois, o corpo, escreve e circunscreve no espaço e no tempo de suas ações, desejos e movimentos. A meu ver, os sistemas de artes, o receptor, as instituições e o próprio artista ao desenvolver sua poética pelo corpo, sofreram alterações nos modos de criar e teorizar das artes. Tendo em vista, que o corpo em sua contingência, muda o estado das coisas, se compreendido enquanto matéria no meio de tantas outras, visíveis e invisíveis.

Além da nuance corporal em arte contemporânea, nota-se que atualmente, existe uma inclinação para integração entre as artes, uma ruptura com os limites fixos que foram definidos a elas, ignorando que elas interagem, ainda que não haja uma intencionalidade inicial, com isso, é quase que uma movimentação contrária a arte contemporânea, a imposição de tendências. Assim como o corpo nas artes alterou o conceito de obra, as novas tecnologias com suas estratégias que fazem o receptor participar e/ou modificar virtualmente uma proposição, explana o fim das verdades acabadas, a interação dinâmica da experiência artística, finda mais uma vez o autor único de uma proposição.

Olhar o corpo e suas poéticas é se atentar ao que foi, ao que é e ao que pode vir a ser. A fruição estética de um corpo ao vivo, um corpo em telepresença, ao áudio ou ao visual, evocam sensações e emoções interiores tanto para o propositos, como para o receptor e ao espaço e tempo circunscrito. Corpo em sua dimensão material e imaterial, entre o real e o imaginário,

entre o palpável e o impalpável, como empreender a criação artística caracterizada pela inquietação e desejo do corpo como mídia expressiva de linguagens artísticas? Pensando em teorias das artes, poderiam, produções contemporâneas no campo da arte conceitual, body art, happening e performance serem classificadas a partir de recursos artísticos de correntes estilísticas básicas, como o naturalismo, idealismo ou expressionismo, levando em consideração a morte das especificidades artísticas, assim, como a redefinição da arte, existe pertinência nesse tipo de aproximação? Questão complexa esta que jogo para você, prezada leitora, fritar um pouquinho sua cabeça.

Para inquietar mais, algumas questões sobre percepção e recepção de artes do corpo: quais aspectos políticos esse tipo de arte geralmente apresenta em seu discurso? Quais os sentidos que o receptor, geralmente faz uso na fruição de uma proposição corporal? O que o corpo, como material de expressão artística, instaura no espaço físico, digital, simbólico ou imaginário, enquanto proposição? Que tipos de emoções, sensações, o corpo pode suscitar do receptor, dependendo do tipo de tema, objeto, ou espacialidade em que sua manifestação artística se configura? E como elucidar teorias a tais questões propostas?

Neste trabalho, não me proponho a traçar respostas, muito menos a analisar teorias das artes, entretanto, me interessa, dentro do campo da teoria artística, tecer algumas perspectivas sobre esta atenção ao corpo na arte contemporânea. Tentar fugir de enquadramentos das linguagens artísticas, que só servem para uma visão limitante de empreender as inter-relações poéticas no processo de criação artística.

O corpo negro em prática artística

A arte negra absorve, armazena e protege. Pode ser misteriosa, pelo fato de na maioria das vezes, trabalhar com profundezas ocultas e anseios secretos. Preocupa-se com o inconsciente e com a germinação. Introspecção. (Algumas asserções minhas sobre uma corporeidade afro centrada).

Em sua escrita “*Sobre infinitudes e teatralidades desejanτες de festa*”, Soraya Martins Patrocínio, nos move na busca reflexiva em e sobre poéticas negras que fissuram e fabulam o corpo da negrura. Nas palavras da autora,

o gesto de fissura, aqui, é entendido como ato de fender os regimes de representação e registros de representatividade calcados nas homogeneidades sobre as formas de ser e estar negra e negro em cena e no mundo. Fissurar é re(elaborar) esteticamente novas formas de encenar os dramas negros e, mais do que isso, reelaborar novas maneiras de fazê-los sentidos. No rastro e no vestígio da fissura se dá o

gesto de fabulação, diretamente ligado ao ato de imaginar, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/do mundo, como no de inventariar mundos outros possíveis, produzir epistemologias desejantes e múltiplas. (Patrocínio, 2020, p. 62)

Ao nos dar essa perspectiva, a autora amplia a percepção da produção artística negra que na maioria das vezes fica condicionada a reduções simplórias relacionadas as questões identitárias e estéticas. As infinitudes de Soraya revelam que as poéticas do corpo e da performance negra, submergem e deslocam moldes coloniais de ser-saber-poder, revelação de modos opacos de pensar e apresentar a negrura corpórea. Ainda seguindo as pistas deste caminho, nota-se que a prática artística corporal de artistas negros é um possível lugar para trazer inquietações da arte, da vida, da história, da política etc., enfim, é nela que projetamos nossos desejos utópicos e fabulações, tecendo outras formas de se relacionar, existir e festejar. Numa breve síntese de pensar as articulações de repertórios acionadas por artistas negros que tem uma prática artística com o corpo, podemos empreender que

assim, os corpos negros em performance habitam uma temporalidade espiralada. “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (...) vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito.” (MARTINS, 2003, 75). São corpos de temporalidades múltiplas, que não anulam o passado escravocrata colonial e o presente da expressão artística negra, mas os colocam em simultaneidade, complexificando a duração fabular da performance, remetendo ao que Tavia Nyong’o (2018), como aponta Kênia Freitas, chamou de criação de um corpo especulativo, feito das contra narrativas que desarranjam as linhas temporais históricas. (Patrocínio, 2020, p. 66)

A concepção retratada no excerto acima, exemplifica como conceber o corpo negro em criação artística em um tempo outro, não cronológico e nem linear, mas de temporalidades espiralares constituídas pelo antes, o agora e o depois. Cada proposição artística corporal negra é inscrita em novos saberes, espaços sociais, culturais e históricos, amplia as identidades e evidenciam a existência de uma poética a cada proposição, o que gera o contraste de diferentes temporalidades do corpo e da criação artística. A memória, o tempo, o espaço para artistas negros não podem ser compreendidos como fixos e rígidos, não podemos nos esquecer que a oralidade, aquela que agência muitas funções do corpo é talvez a maior tecnologia de sobrevivência para artistas negros. Também não se pode ignorar a magia interior-ancestral que se externaliza no espaço presente dessas criações corpóreas e performáticas.

Trazendo mais uma camada para as nuances de práticas artísticas de corpos negros, Rodrigo Severo dos Santos, em seu artigo “*Corpo embranquecido: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgentes*” apresenta a produção performativa de artistas afrodiáspóricos que abordam criticamente a política de branqueamento no Brasil. O autor elenca as performances “*Atos da Transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo, 2015*” de Antônio Obá, “*Merci beaucoup, blanco!, 2015*” de Musa Michelle Mattiuzzi e “*White face and blonde hair, 2012*” de Renata Felinto.

Ao longo do trabalho, apoiado de concepções de Sueli Carneiro sobre o embranquecimento que recorrente no Brasil, ele trama com as performances, a urgência da possibilidade do corpo negro articulado como um meio de problematizações a respeito das distorções da negrura na sociedade brasileira, ele diz ainda que

elas estabelecem novas estéticas/políticas que nos fazem refletir sobre como o legado desse sistema de pensamento hegemônico, escravocrata, ocidental, cristão, racista, heterossexual, branco, patriarcal eurocêntrico ainda se faz vigente na cultura do Brasil. (Dos Santos, 2019, p. 32)

Nota-se mais uma vez, as nuances de racialidade presentes na produção dos artistas elencados. Obviamente que essa era uma das intenções do que estou tentando desenvolver, essa noção de como condicionantes sociais surgem nas produções artísticas afro-centradas. A meu ver, não só a raça, mas também gênero e sexualidade acabam por insurgirem enquanto discurso, anteriormente a uma estética em si. Um corpo/corpa racializado em sua presença por si só já carregam as nuances da posição que habita e/ou tenta desabitatar, sua alteridade diferenciada fica explícita em sua bio-corpografia.

Não poderia encerrar essa discussão negrura, sem apontar “*A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?*” de Renata Felinto, a autora trata do apagamento da produção artística em artes visuais realizadas por artistas negros e propõe que a decolonialidade deixe de ser apenas uma terminologia usada em estudos acadêmicos nas humanidades apenas numa perspectiva antirracista dos escritos. Felinto, encerra seu texto nos dizendo que

a história das artes visuais no mundo e no Brasil não é pálida. A multiplicidade de cores transborda os limites dos objetos de arte, dos desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, modelagens, fotografias, performances, vídeos, instalações, construções, o que quer que chamemos de obra de arte é imaginado e materializado por gente, e queremos saber e ver as cores de todas

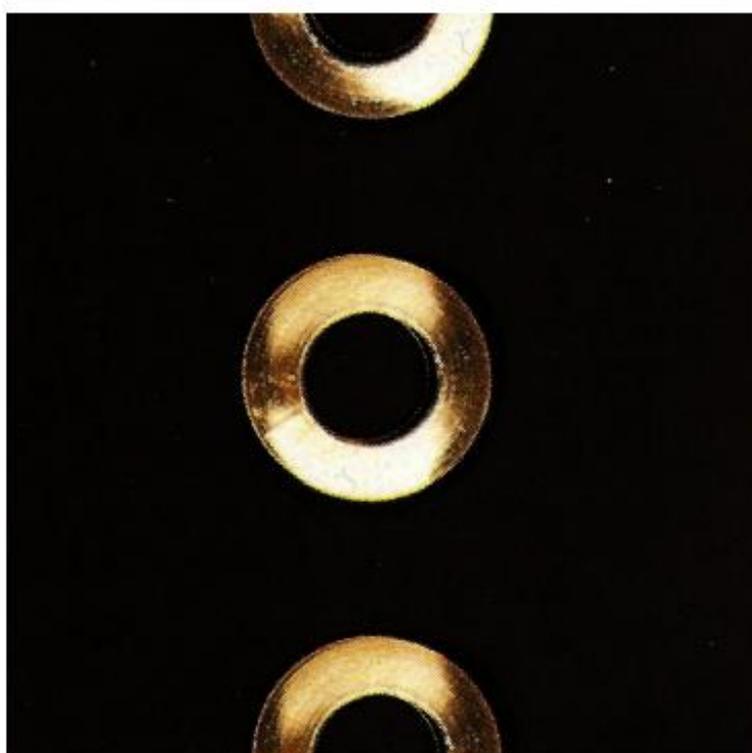
as gentes que têm se inscrito na história com suas existências e suas artes.
(Dos Santos, 2019, p. 306)

Com isso, nos fica posto a busca por estratégias assertivas, pertinentes e efetivas de confrontar o apagamento do passado e o do presente para salvuardarmos o futuro de uma produção artística descolonizada, que se interesse e reconheça o campo semântico das poéticas negras, suas linguagens e estilos, historicizando os artistas negros e seus procedimentos técnico-artísticos. A vida tem sido puros percalços para artistas negros, a luta de todes é a possibilidade de na arte, conseguirmos um lugar livre para fala, expressão e comunicação, sem maiores ou menores, sem vencidos e derrotados. E ter em mente que a produção afrodiaspórica é pautada em cosmo percepção, sendo visceral-vital, energias matrizes. Qual tem que ser a economia para que a corpa/corpo negro artista exista na revisão da história da arte e nas fabulações da arte contemporânea?

Voz e Movimento ao Corpo: procuras sem fim

Querido leitor, é neste exato momento que vou lhe apresentar o que tenho organizado enquanto prática artística processual nos âmbitos da expressão corporal e vocal. Trarei para vocês processos de trabalho com a voz, a palavra, a sonoridade, o corpo e o espaço.

Vamos iniciar com a voz, peço que se possível, você ouça a performance “Compartilhamento Anal” (2020) de minha autoria. Segue:



Compartilhamento Anal. Disponível em: <https://youtu.be/y_Ck-78KC0Q> Acesso em 25/11/2021

Agora, compartilho com vocês a escrita performática da proposição:

Compartilhamento Anal (6min12seg, 2020)

FICHA TÉCNICA

Letra: Augusto Henrique

Vocal: Augusto Henrique

Mixagem: Noah Mancini

Capa: Noah Mancini

Música Original: Corporate Cannibal – Grace Jones

O prazer pode ser nosso
 Não adoce seu cu pra mim, eu encho ele
 de vida

Eu sou um corpo oco
 Um cu energizado

O som anal se ouve com você dentro de
 mim
 Segredos do olho do meu cu para você
 Juntos teremos um orgasmo universal, dei-
 me teu sexo
 Juntos teremos um orgasmo universal, dei-
 me teu sexo

Compartilhamento Anal, eu e você juntos
 Num orgasmo antropofágico, baba e
 movimento
 Sexo transcendental na cosmologia do cu

O novo padrão, somos nós
 Rito performativo

Eu sou um corpo oco
 Um cu energizado

Lido com o cu de cada um à minha maneira
 Cada um com o seu mas com o mesmo
 vácuo

Vou te libertar com meu sexo energizado

Não erre em me amar
 Mas não quero só gozar

Vamos largar o jogo normativo, adentre o
 esquisito
 Perca-se nos CUS

Nesse trabalho, apresento uma possibilidade de pensar e praticar a composição em performance hoje. Tentarei apresentar a forma como o desenvolvi, não na tentativa de apresentar algum tipo de método formatado engessado, mas de expor a intencionalidade no processo criativo envolvido. Como vocês puderam perceber, na composição desenvolvida, não foi feita um trabalho de tradução da letra original da música de Grace Jones. “Corporate Cannibal” é uma música cuja escritura, musicalidade e sonoridade são profundas e repletas de camadas e os vocais de Jones, surpreendentes como sempre, este é um álbum da artista que admiro muito.

Comecei articular a ideia de paródia para realizar este trabalho, a paródia é hoje um dos artifícios dominantes nos processos criativos e discursos contemporâneos por sua autoreflexividade que ontologicamente forma um código interartístico. Para me introduzir na paródia hoje, foi preciso cuspir a ideia dela ser espelho do real e análoga da verdade, tive que olhar para ela como meio de aniquilamento da ideia de mera imitação na arte para desvelar uma visão mais aberta e diferenciada da representação, sem ser prisioneira de cânones. Caso tenha conseguido despertar em você mais interesse pela paródia te apresento a seguir uma produção que dialoga com essa perspectiva: Pedro Almodóvar em *La Piel Que Habito* (2012) – nesta obra o autor trás o gênero numa perspectiva não-original e não-natural e nos apresenta que performatividades legitimadas quando reproduzidas desvelam uma não-cópia, demarcando uma paródia da ideia do original e do natural. O cinema de Almodóvar é rico para se pensar a paródia, em diálogo com Butler então, pode dar um caldo bem cremoso nas discussões.

Mas voltando a escrita, muito afetado pelo contato com a obra “Manifesto contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual” de Paul Preciado, onde nota-se novas abordagens nas teorias contemporâneas do corpo, do desejo e da performance, o que fiz foi criar uma escrita que se aproximasse das proposições que o manifesto nos traz e que pudesse ser performada em cima do instrumental da música de Grace Jones.

Alguns pontos nos artigos dos princípios da sociedade contrassexual me fizeram brilhar os olhos e provavelmente foram catalizadores para composição da obra em análise. No artigo 4 (quatro) uma das práticas contrassexuais é a ressexualização do ânus, nas palavras do autor “uma zona do corpo excluída das práticas heterocentradas, considerada como a mais suja e a mais abjeta”. (Preciado, 2014, p. 36). Outra prática contrassexual no mesmo artigo que trago para minha análise é “o parodiar e simular de maneira sistemática os efeitos habitualmente associados ao orgasmo, para assim, subverter e transformar uma reação natural construída ideologicamente” (Preciado, 2014, p. 37), se você voltar um pouquinho a letra que deixei um pouco mais acima, conseguirá perceber essas aproximações com o manifesto. Compartilhamento Anal é poética do cu enquanto órgão, enquanto palavra, como forma de prazer, é sobre o compartilhamento de sensações e percepções oriundas do cu. Estaria eu desaplanando cutopias poéticas?

Por acreditar que a perspectiva do experimento seja fundamental para a composição em performance, acabo por invocar práticas da improvisação para escrever e para cantar Compartilhamento Anal. Atualmente, falar de improvisado é lidar com uma definição imprecisa

e abrangente, mesmo assim podemos ter acesso há muitas manifestações artísticas que incluem procedimentos que remetem a improvisação. Nesse sentido, improvisado para mim é uma forma excepcional de experimentação, uma produção sem busca de certezas ou acabamentos, é o que pode surgir do desejo e da intencionalidade, é deriva e devir caminhando juntos, foi isso que tentei em Compartilhamento Anal.

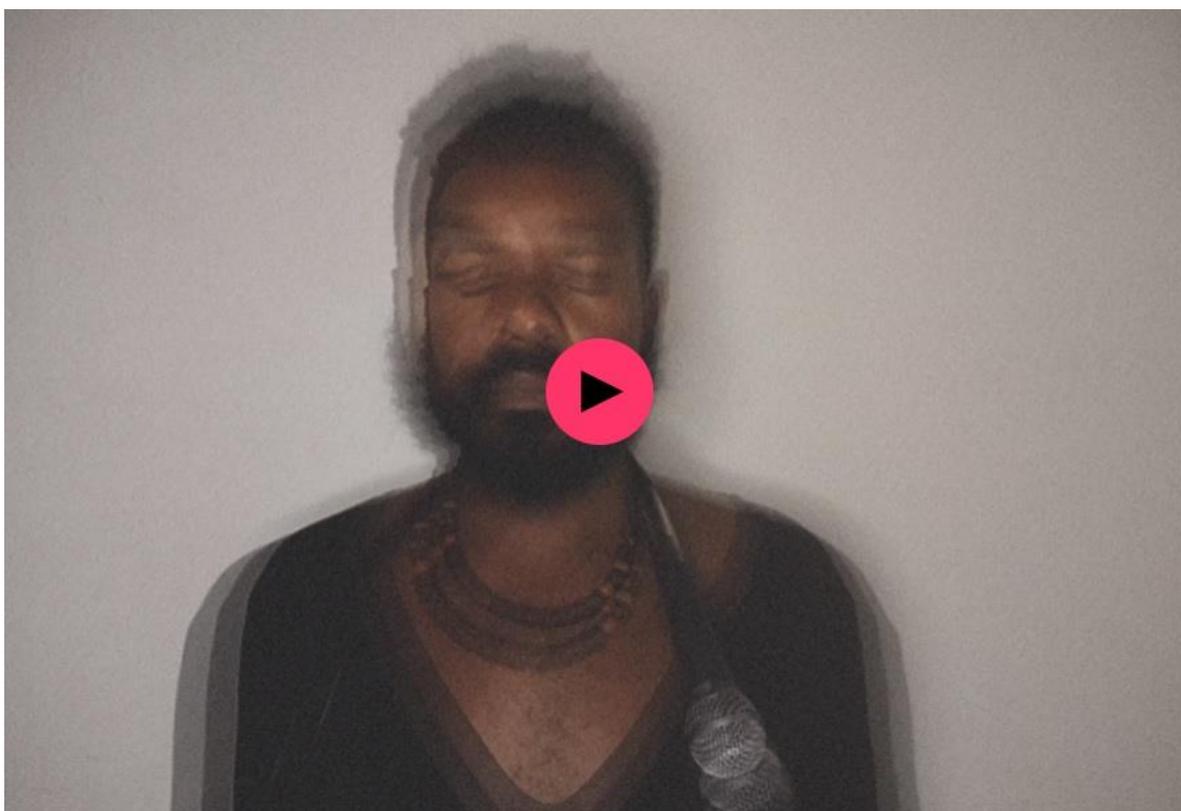
Agora, tento apresentar a vocês aspectos da letra criada em relação ao som e a voz. A voz é uma zona fronteira que transita entre corpo e espaço, som e palavra, dentro e fora na multiplicidade das linguagens artísticas. Na obra em análise o que tentei foi processar o conjunto de possibilidades sonoras com o qual a voz pode se manifestar ao interagir com a palavra e o som, esta foi e é uma pesquisa vocal que mescla a voz cantada e falada sob a égide da criação improvisacional com a mistura de mídias.

A voz na performance musical possui uma infinidade de estéticas, na minha prática enquanto performer na música, me alinho as possibilidades de expressão vocal no som instrumental. O estímulo que a música me proporciona me faz querer experimentar vocalidades, seja a partir de letras ou outros tipos de escrituras, vou soltando a voz de acordo com o que vou percebendo do som. É um ofício em conjunto. Nesta performance em si, trabalho com a linguagem verbal, mas outros trabalhos de minha autoria, onde exploro a linguagem não-verbal para projetar a voz.

Após fazer a composição escrita tive que realizar um levantamento de possibilidades de performar o trabalho escrito, como fui pelo caminho da música de Grace Jones, queria que a performance musical conseguisse apresentar algo com total liberdade, algo por conta própria, fazendo a performance vocal com uma letra de minha autoria. Aqui, quero apresentar a você essa ideia de performar um escrito, improvisar com as palavras, os ruídos, os gemidos na perspectiva da voz. Existe uma forma musical em Compartilhamento Anal que exige um estudo crítico de técnicas emergentes para análise de composições em performance musical, um estudo das relações dos estudos queer no discurso musical que neste caso está vindo de uma bixa preta performer.

Em Compartilhamento Anal não estou preocupado pela busca de um repertório que passa por reflexões aprofundadas no campo da teoria musical, o que me move é desenvolver o meu modo, os meus métodos de abordagem para escrever e performar obras que cruzam a performance com a música, a improvisação, com o queer e o que mais puder somar no discurso. Com a leitura até aqui você já conseguiu entrar na apreciação descritiva e analítica dessa manifestação queer-musical? Saber que sou uma bixa preta te afetou em alguma coisa? Conseguiu identificar

a tentativa de transposição dos meus estudos sobre gênero e sexualidade para o terreno da performance em diálogo com a música? Espero que sim, pois agora irei abordar alguns aspectos com relação ao movimento corporal. Mas, caso queira conhecer outros trabalhos dentro dessa dinâmica vocal, deixo a seguir o processo “Entre o canto e a fala: usos da voz em performance” realizado dentro do LAB Cultural 2021 do BDMG:



Entre o canto e fala. Disponível em: < <https://bdmgcultural.mg.gov.br/lab/processos/entre-o-canto-e-a-fala-usos-da-voz-em-performance/>> Acesso em 30/11/2021

Para introduzir o corpo, nada melhor que movimentá-lo, então...

Caminhe um pouco;

Alongue teu corpo;

Beba algo;

Ao voltar, troque de posição;

(Espero que tenha voltado)!

Irei apresentar para vocês agora, o que venho desenvolvendo com relação a pesquisa corporal em torno do movimento. Articulo ideias de um agir corpóreo que é experimentado dentro de sua gestualidade, estados do corpo em ação e os movimentos corporais em si, lanço mão de que a memória cognitiva do meu repertório corporal é um dos principais meios para ocupação, intervenção, a criação corporal no espaço, seja numa área externa ou interna. Procuo sempre estudar o espaço vislumbrando suas dimensões performáticas, com isso eu já consigo projetar mentalmente como organizar movimentos e ações que dialoguem com a paisagem espacial do lugar, uma espécie de escuta-leitura da espacialidade em que vou compor corporalmente.

Compor visualmente com o corpo através do movimento é uma deliciosa imersão corporal, a pesquisa corporal do artista é pautada no jogo criativo como um dispositivo de pré-expressividade performática. O estudo do gesto, do movimento, da expansão corporal, são possibilidades de experimentar dramaturgias do corpo, em suas profundas camadas de metáforas e cadeias de sentido no tempo espiralar dos ciclos de movimentos corporais, seus estados e memórias que constituem a poïesis do performer.

O que tenho buscado é uma pesquisa de movimento, sua plasticidade, técnica e expressividade, para tanto, é por meio da educação somática e suas experiências corporais que vou tecendo as performances de meu corpo. Pesquisar movimento com o corpo é extremamente enriquecedor na medida em que se estimula a imaginação, atenção, coordenação de movimentos, educação estética e simultaneamente proporciona um autoconhecimento de seu corpo e a percebê-lo como meio de comunicação outras, linguagens não-verbais, outras humanidades.

Através da plasticidade corpórea, consigo dar conta de infinitas possibilidades de movimentos: deslocamentos, passos, voltas, saltos, posturas, equilíbrios, etc., a realização se dá utilizando técnicas corporais simples, mas que traduzem o caráter plástico do movimento – criar e alterar rotas, correr, saltar, puxar e empurrar, rolar, trepar, parar e arrancar. Essa grafia corporal permite escrever em sequência, movimentos variados, com essa possibilidade de expressão, realizo séries de movimentos corporais, seguindo ritmos marcados pela música, pela voz, pelo batimento das mãos ou pés, com isso, os efeitos sonoros reverberados no espaço, no tempo e em meu corpo, constituem um estímulo significativo a que tento responder corporalmente com naturalidade.

Um bom domínio corporal e a observação se tornam fundamentais para a aprendizagem e prática da linguagem corporal, pois assim aprendemos a perceber e articular nosso repertório

para a experiência de uma sintonia entre a intencionalidade da proposição e os dizeres do corpo no ato criativo. A prática artística com o corpo que realizo, está calcada em três vertentes da expressão corporal:

- a) Corpo no espaço – níveis, trajetórias, direções e planos;
- b) Dinâmicas do movimento – expressividade, qualidade do movimento e ritmos;
- c) Relação com o espaço e/ou objetos (Ações) – deslocamentos, posturas, equilíbrios, gestos, passos, saltos, voltas, quedas e o que mais o corpo e o coração solicitar;

Sabe-se que a dança é a arte que melhor explora o potencial plástico, expressivo e rítmico do movimento com o auxílio da composição musical, aproximá-la com a educação somática é um feito assertivo de caminhos de investigação e criação corporal. Algumas questões norteadoras para quem atua no campo são: como o corpo se movimenta? como é dada a articulação entre corpo e mente? qual é a operação feita pela percepção? como as emoções influenciam esses circuitos criativos do movimento?

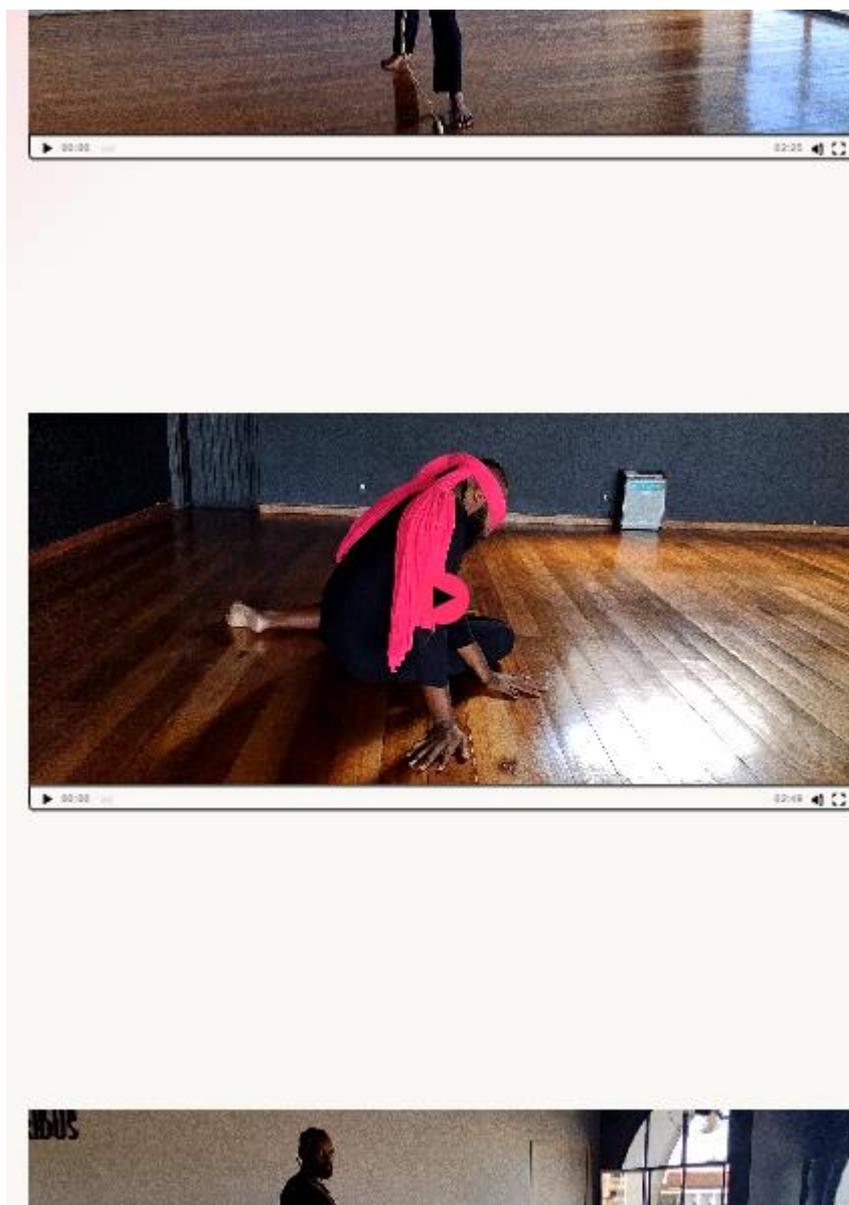
Estas são inquietações de uma filosofia que compreende o corpo como meio de liberdade e de expansão dos territórios imaginários e sensíveis, provocando alterações e deslocamentos no modo de pensar o corpo na dança. Nesta concepção, entende-se o corpo como um ambiente ativo que carrega discursos, memórias e constrói saberes e interações na relação com o mundo, em tempo real,

cada indivíduo é um evento entre os vários eventos do universo, e talvez esta consideração seja a proposta mais honrosa da educação somática: proporcionar-lhe, proporcionar ao indivíduo os mecanismos de aprofundar essa sua relação com os outros eventos que o cercam, não apenas por meio de suas ações, mas também no modo como elas são concluídas e de sua consciência sobre esses fatos. Ao influir sobre um indivíduo por meio de ações sobre seu corpo, estamos agindo sobre toda a sua história, isso em qualquer circunstância. Nesse contexto, incluem-se as ações médicas, as ações pedagógicas, as ações religiosas, as ações artísticas. Qual seria, então, a especificidade da educação somática? Acredito, particularmente, que essa especificidade esteja relacionada ao projeto de apropriação, pelo indivíduo, da ação que lhe é proposta. Será essa apropriação que provocará as mudanças no universo em que as ações estão se dando e, por consequência, como uma onda, manifestar-se-á em todos os seus limites (Lima, 2010, p. 65).

Para tanto, é preciso a compreensão de que a experiência, por mais coletiva que possa ter sido em determinada circunstância, ela é algo individual-subjetivo, sendo sem sentido igualar corpos e corpos diante de alguma proposição artística. Além disso, tendo em vista que criar com o

corpo pode ser compreendido como uma extroversão de paisagens internas, vincadas na escuta da intuição, do coração e do próprio corpo em si com suas camadas, a dimensão da experimentação e improvisação nos interessam nesse esforço por novas corpografias e dramaturgias para expansão das investigações e repertórios do movimento.

No processo artístico final que propus para o LAB Cultural 2021 do BDMG, com o título “O findar sempre chega, mas a arte é sem fim”, você pode observar e analisar algumas categorias comportamentais citados anteriormente na busca da plasticidade do movimento, numa abordagem do corpo, movimento e ritmo expressivo com intencionalidade livre.



O findar sempre chega, mas a arte é sem fim. Disponível em:

<<https://bdmgultural.mg.gov.br/lab/processos/o-findar-sempre-chega-mas-a-arte-e-sem-fim/>> Acesso em 25/11/2021

Movências em arte, corpo e performance

Pensar e sentir.

Firmar e riscar ponto.

Introspecção.

Performances da oralitura no corpo.

Sentir, aprender e memorizar as sensações descobertas pelo corpo ao longo da sua trajetória facilita a composição das múltiplas imagens construídas com a aptidão de serem entendidas, nas suas ocorrências, performances. Caso haja o intuito de performar, pelo sujeito agora específico artista lutando, aguerrido, pela expressão e comunicação a partir de, por meio e com o corpo, essas imagens passam a construir apresentações e/ou representações do conhecimento constante de tudo que é vivido, sentido e expresso pelo corpo. (Valente, 2012, p. 26-27)

Com base em Mil Platôs obra criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em 1995, Bianca Tinoco em seu artigo “O corpo presente e o conceito ampliado de performance” (2009) estabelece uma relação do performer com o guerrilheiro com isso identifica-se o quão um corpo performativo é transgressor por excelência. O performer é marginal desde o princípio, seja por não trabalhar com as linguagens tradicionais da Arte, seja por trazer em seu discurso artístico pautas do âmbito político ou simplesmente por trazer inquietações sobre as poéticas do corpo. Quando Deleuze e Guattari nos sugerem um mergulho no corpo, pode-se fabular que seja esse mergulhar em si mesmo para abrir as percepções de nossas experiências com o mundo, talvez pensar o quanto do performer há na performance? em que circunstância ela está acontecendo? Esse é um caminho para uma reflexão maior no entendimento das vivências que atravessam o performer e o espectador.

No entanto, o corpo na cultura visual em algumas configurações não sofre censuras ou ataques, mas quando a pauta se torna o corpo nas artes, é sempre uma chuva de imaginários: quase sempre se espera alguém pelado ou uma ação panfletária. Parece ser este o lugar comum da

performance arte nas poéticas visuais, entretanto as linguagens do corpo podem sim ser um nu artístico ou algo com teor mais político mas o que temos visto contemporaneamente é que a performance tem ido muito além disto, se quando RoseLee Goldberg organizou o clássico livro “A arte da performance – do futurismo ao presente” em 1979 já era extremamente complexo teorizar sobre performance dado que as investigações estéticas e filosóficas desta linguagem eram quase inexistentes, contemporaneamente ainda é difícil dar respostas sobre as questões performativas e talvez o problema seja este: a arte da performance não se enquadra em caixas pré-estabelecidas de percepções e com isso ela não quer dar respostas ou ser compreendida mas sim deslocar nossos pensamentos para novas percepções no mundo, novos jeitos de olhar, novos jeitos de se comportar, novas formas de criar, novos jeitos de sentir e captar a estética de existir e criar no mundo.

Se pensarmos o corpo na performance podemos perceber que as percepções dele envolvem quase sempre: um ambiente e outros sujeitos. O que acaba por expandir a imersão e recepção da experiência estética, aqui entendida como “essencialmente uma experiência perceptiva, na qual o sujeito participa ativamente com sua sensibilidade, seu corpo, seus afetos, sua imaginação e sua criatividade diante de um determinado objeto” (Reis, 2011, p.84). Entretanto, também há a dinâmica do corpo + ambiente / sem um público inicial, o que seria isso? São performances intimas, e que apenas através do dispositivo fotográfico e/ou audiovisual é que o público terá acesso a produção. As proposições em video de minha autoria dentro da prática artística “*Andanças e buscas: performance, paisagem e degradação*” desenvolvida no LAB Cultural 2021 do BDMG Cultural é um exemplo dessas performances em que o público não está presente em seu ato.

LAB CULTURAL 2021

AUGUSTO HENRIQUE / 05.11.2021

ANDANÇAS E BUSCAS: PERFORMANCE, PAISAGEM E DEGRADAÇÃO

bixa cidade degradação deriva derivaneio espaço urbano estudos da performance estudos do corpo paisagem performance pesquisa corporal solo vivência

TERROSA BIXA BARRANQUEIRA



Figura 1. Andanças e buscas: performance, paisagem e degradação. Disponível em:

<<https://bdmgcultural.mg.gov.br/lab/processos/andancas-e-buscas-performance-paisagem-e-degradacao/>> Acesso em 25/11/2021

Pensando sobre um novo tipo de relação com o corpo, é possível afirmar que uma das principais formas de se mergulhar nas poéticas dele é através da Dança visto que:

Na dança o artista dispõe do próprio corpo como matéria de criação e o transforma em uma obra efêmera, que se apresenta na medida em que é realizada e cujo sentido cintila no corpo. Ao se expressar por meio da dança, o corpo comunica de modo imediato, porque o espectador reconhece a partir de seu próprio esquema corporal o movimento que vê no corpo do dançarino. Entendo que se trata de uma forma de comunicação por ressonância, uma vez que o espectador, a partir da visão do corpo do dançarino, mobiliza e coloca em questão seu próprio corpo. Mas para o corpo emergir como objeto estético é necessário o olhar intencional do sujeito. (Reis, 2011, p. 81)

Com a Dança, temos uma expressão criativa singular onde o objeto estético objetiva uma subjetividade, ou seja não dá para reduzi-la a um simples produto estético pois trata-se de um processo onde um performer se esteticiza de modo que toma a singularidade por ser uma potência expressiva do corpo onde há um tipo de enunciado não-verbal o que nos leva ao caminho da intercorporeidade na perspectiva de Dentz (2008). Assim, pensar uma educação através do corpo nos leva ao debate sobre a interdisciplinaridade tema este que é muito visitado nos processos educacionais da contemporaneidade, logo pensar sobre ela no campo da arte é essencial para se estabelecer um processo ensino/aprendizagem onde a corporeidade está em foco. Assim, à partir da interdisciplinaridade pode-se cruzar a Música, o Teatro, a Dança e o Cinema para compor tecnologias contemporâneas de ensino de artes visuais, questionando os próprios limites das linguagens e poéticas.

Segundo a autora RoseLee Goldberg (2006, p. 3), a performance nas artes visuais começou a ser aceita como “expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, [como] arte conceitual”. Anteriormente a esse evento, o corpo como expressão é utilizado há séculos, pela dança e pelo teatro, que foram, então, absorvidos e, naturalmente, agregados nas artes visuais. Podemos, então, dizer que o corpo foi incorporado como objeto de uma nova linguagem. (Negrisolli, 2012, p. 148)

Não é novidade falar de linguagens do corpo graças aos estudos principalmente do Teatro, e mais recentemente, da Dança mas nas Artes Visuais essas discussões caminham em passos bem circunscritos. Uma pesquisa em cursos de bacharelado e licenciatura em artes visuais pode apresentar como ainda são escassas disciplinas que vão abordar as poéticas do corpo em sua plenitude. Ignora-se que para pensar a corporeidade nas artes visuais faz-se necessário construir

novas perspectivas à partir das práticas e processos da Performance ou seja, pensar ações e práticas onde o corpo: suas poéticas e linguagens desloquem e criem novos modos de sensibilização e expressão artística através dela.

É necessário ter em mente que

a performance apresenta-se, pois, em vista desses argumentos como sendo também teórica. Ela demonstra pelo corpo como o corpo performa, sedimenta dinamicamente as mais diversas facetas do produzido, dos comportamentos fabricados, construídos social e historicamente; modos de proceder, de agir, de pensar, de atuar, de educar que são, num tempo e lugar determinados, aprendidos e reproduzidos (GAROIAN, 1999, p.8); ela questiona sobre a natureza do corpo. (Pereira, 2012, p. 306)

Assim, fica notório o caráter transgressor da performance por desestabilizar lugares pré-estabelecidos e por problematizar convenções morais, éticas, estéticas, pedagógicas e artísticas e “tomada desse modo, a performance possibilita ressaltar a qualidade lúdica, de jogo e de negociação da própria educação” (Pereira, 2012, p.308) colocando em cena um tipo de prática artística de aprendizagem que antes de mais nada é identificado como um gesto próprio e singular nas metodologias de pesquisa em artes, pelas fabulações possíveis enquanto vivência e testemunho. A meu ver, o trabalho com o corpo e com a performance suscitam um caráter de autoconhecimento e autoaprendizagem dentro do processo criativo do artista, é nesse sentido que não se deve subtrair o caráter pedagógico que a performance também nos proporciona nas reflexões sobre o criar com o corpo.

Logo, sabendo que “o artista pensa, estuda os movimentos e onde quer chegar com eles; a linguagem torna-se um meio e o próprio corpo como um fim para o que o artista quis transmitir ao público” (Negrisolli, 2012, p.153). Com isso, pode-se esperar novos desdobramentos sobre o Artista/Performer nas artes visuais tendo em vista que o corpo é o instrumento da performance na criação e expressão do artista propositor. Para tanto, podemos empreender que

o que se pretende apontar é que, atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido á recepção”. (Melin, 2008, p. 64-65)

Nesse caminho, ainda que diversos estudos já tenham sido feitos sobre a arte da performance nas artes visuais, a perspectiva desta linguagem está cada vez mais híbrida e com isso suas definições são instáveis no sentido de apresentar suas próprias contradições, que neste caso são

contradições do ser, existir no mundo criando. As fronteiras entre arte e vida, artista e performer, corpo e cognição são atravessadas mais fortemente pela poética da performance, ora pela expressão artística, ora pelos limites sociais.

Uma vez que a expressão corporal contemporaneamente é associada a diversas práticas corporais, mas neste caso em específico dá-se ênfase no campo da Dança. A dupla Angel e Klaus Vianna foram um dos principais expoentes a trazerem essas discussões no Teatro Brasileiro através da preparação corporal de modo a expandir a consciência das possibilidades do corpo como expressão, desconstruindo falas e gestos triviais ou seja, tornar-se consciente de nossas emoções é inseparável das tomadas de consciência corporais para eles. Trocando em miúdos: refletir na imagem do nosso corpo, a imagem do nosso interior. Em Angel e Klaus

a dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. Não são as sequências de postura dadas por uma pessoa à sua frente que farão de você um bailarino ou uma pessoa de movimentação harmônica. A dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. (VIANNA, 2005, p. 104)

Neste excerto empreende-se uma ação da mente criadora em ação através de movimentos corpóreos, algo que vem de dentro, uma escuta e consciência de todas as potencialidades do corpo a fim de uma intencionalidade artística. O mover da vida é sobre estar consciente, é saber da complexidade de um passado e de um futuro e estar presente diante disto e saber que essas inquietações atravessam a produção artística. Se

todo método está baseado num sentido de ordem. A ordem que mais interessa ao desenvolvimento de pesquisas relativas à arte e à ciência é a denominada gerativa e está ligada aos processos de trabalho em que a criatividade exerce papel importante. É uma ordem (de eventos, fatos e etc.) na qual a criatividade dita o rumo do desdobramento, visto ser ela mola fundamental. (Pimentel, 2008, p. 31)

Neste sentido, empreende-se que na criação artística os processos de trabalhos estão direcionados a uma série de desejos oriundos da imaginação e ela que irá orientar a prática artística e seu desdobramento, experimento e etc. Ou seja, a tentativa de dar plasticidade/visualidade a uma proposição artística é sintomática da mente criadora em ação, é modo como articular a intencionalidade expressiva artística em uma linguagem, suporte e/ou matéria.

No caso do artista do corpo, é importante empreender o modo como ele se relaciona com a corporeidade para pensar uma prática artística. Voltar-se ao corpo como meio de criação, requer olhar para ele com olhos outros a respeito de sua funcionalidade, pois

o corpo não é esse monte de osso e carne que você usa para carregar o seu cérebro. Corpo e mente assim separado não existe, isso é invenção já datada da ciência. Corpo é pensamento, é coração, é o que está em volta, tudo junto. Corpo é o tudo com o que cada um se conecta e é conectado e isso é ciência empírica atual, com provas por experimentos de laboratórios de pesquisa”. (Magnavita, 2015, p. 66)

Acredito que trabalhar com o corpo, seja sobre a possibilidade rever o mundo por ele, criando inquietações entre arte e sociedade. Sou um corpo no mundo; Sou um ser no mundo; Estou imerso em um fluxo de estímulos que geram movimentos, situações e acontecimentos. Experimentação do espaço no corpo e vice-versa. Mansidão na imensidão das artes da presença, compondo no instante e no real.

A escrita com o corpo: início, meio, início.

CONSIDERAÇÕES

Abrir a porta do mundo profundo para um encontro com os mistérios, com a magia, projetando-a e moldando-a de acordo com uma escuta e mentalização das energias interiores e exteriores “invisíveis”. É assim que desejo começar essas considerações, quero terminar essa escritura, apresentando breves considerações sobre arte, corpo, magia e encantamento.

É muito nítido em práticas artísticas com o corpo, a nuance de magnetismo que acontece na recepção de tais experiências, por ele em sua presença, ação, espaço e público conduzir energias pela via estética. Me interessa desvendar os tais segredos da natureza e sua relação com a humanidade, não se prender somente as dimensões espirituais da magia, mas em seu agenciamento para aspectos inteligíveis das várias percepções de mundos existentes por aí.

Estou a falar do artista do corpo que cria fascinações, que arrebatava, que faz operações ritualísticas, que exerce sua magia na prática artística. Para tentar dar conta de tal complexidade, preciso fazer viva, as perspectivas de “*Crítica, cura e curadoria*, 2021” apontadas por Castiel Vitorino Brasileiro e Dodi Tavares Borges Leal. Tive o prazer de acompanhar esse encontro singular realizada no quadro da Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) na primeira fase desse tempo pandêmico no Brasil e que foi transcrito e publicado agora em 2021.

A chamada emblemática das questões deste encontro, já apresentam tamanha complexidade dessa discussão:

Como performar o invisível? Procuraremos tratar nesta conversa das imagens profundas, dos modos existenciais e dos machucados corporais da terra e de como as nossas ritualidades, nossas sabenças encantadas, nossas bruxarias e nossas macumbarias pretas, indígenas e trans são perigos à colonialidade branca e cisgênera da arte. (Brasileiro, Leal, 2021, p. 4)

Começa-se aí a tessitura da curandeira, exercício de crítica cirúrgica da arte, a semeadura do tremor à crítica e curadoria de arte ocidentelistas, padronizada e patroa. Castiel dá seu tom na conversa, ao dizer que irá desenvolvê-la através dos pilares: palavra, arte e corpo. Com referências a Jota Mombaça, Paul Preciado, Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, Lia Garcia, Denise Ferreira da Silva, a professora e a artista vão apresentando possibilidades outras de ressignificações de crítica, cura e curadoria no contexto artístico-cultural brasileiro. Trouxe esse recorte dessa conversa para você leitor, ser brevemente introduzido a essas discussões que desenvolvem visões outras sobre prática artística contemporânea e a institucionalização, além de poderem escutar de Castiel, a encruzilhada arte e clínica que ela vive, e que podemos perceber em seus trabalhos.

Dada essa perspectiva curatorial diferenciada, tenho a intenção de fazer relações com as temáticas que tentei articular nesse escrito. Esse panorama que vos apresentei, dos usos do corpo na arte, assim como as criações corporais de artistas negros, foi um exercício inicial de compreensão da magia corpórea. Nossas corpos/corpos, em suas energias interiores, quando focadas para intencionalidades da criação artística, desenvolve encantamentos e magias. Nesta armadilha em que fui circunscrito, tento revelar que a força interior que habita em nós, em diálogo com as experiências da terra, quando são articuladas para experiência artística corporal, chegam a um lugar de movimento em que há uma magia praticada. Magia do autoconhecimento, da autoaprendizagem, magia da autocura.

Neste trabalho, não pretendi realizar a articulação arte e magia por meio de rituais religiosos ou não. Sem cerimônias (mas com algum respeito a elas), o acesso a magia do corpo não precisa necessariamente de velas, incensos, instrumentos ou regras. Quando apresentei algumas práticas corporais ao longo deste escrito, não anunciei a relação que estou a desenvolver entre arte, corpo e magia, mas espero que após terem chegado até aqui, vocês consigam fazer as

possíveis ou impossíveis associações entre elas. É algo complexo, eu mesmo ainda não sei qual termo em si, desejo de fato articular, ou ainda como é possível identificá-los nas espirais do tempo.

Mas, por acreditar que em práticas artísticas com o corpo, as forças físicas articuladas desenvolvem as energias interiores e exteriores, visíveis e invisíveis que são pulsantes e vibrantes, sigo neste caminho de perceber a corporeidade como essa encruzilhada de mundos e percepções diversas, numa dimensão que nem é tão misteriosa assim. Corporificar as forças, além de pintá-las, faço essa aproximação com obra de Gilles Deleuze em “*Francis Bacon – lógica da sensação, 2007*”, o autor diz:

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças.” / “A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto de onda, para que haja sensação.”/ “A transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. Mas a deformação é sempre do corpo. Ela é estática, ocorre sempre no próprio lugar e subordina o movimento a força, mas também o abstrai da Figura.” (p. 64)

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga. A vida grita para a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso, no qual nos comprazíamos. (p. 67-68)

O corpo em arte gera vibrações e imantações, ele pode ser um instrumento para desenvolver poderosas magias no espaço e tempo por atrair e moldar forças energéticas, noto que esse magnetismo (característica de produções estéticas) quando é calcado pelo viés corpóreo se expande em muitas camadas perceptivas de encantamento (um encantamento não sobrenatural). Aqui não se tem a intenção de tornar o artista do corpo um mago ou um feiticeiro, mas sim dar vazão a outros imaginários e visões das energias na qual esse tipo de prática se circunscrita. Também não há intenção de dizeres sobre o controle das energias do corpo e do mundo, o controle é patriarcal e nesse manancial das energias, controle é algo instável e o mistério aproxima.

A arte contemporânea, assim como a história da arte tramada até os dias atuais é um campo de disputa política, ao mesmo tempo que de estética. Essa tal disputa extrapola os campos e disciplinas, é sobre um estar no mundo que não se adequa a determinadas caixinhas que são designadas para as vivências das pessoas, precisamos que a arte deixe de ser um dispositivo de marcação social de diferença. Se desvincular da ideia de que a ciência é uma forma universal ao qual outros modos de produção de saberes devem se submeter, nas complexidades arte, tecnologia e ciência, não é adequado separações e/ou hierarquizações que reproduzem modos extrativistas, colonialistas e capitalistas de empreender as experiências mundanas.

Assim, no mundo da arte, não podemos nos esquecer da magia poética, que possui parâmetros como a liberdade da expressão da singularidade, a errabilidade e eficácia. O campo artístico, até hoje tem que se submeter a reafirmação de que é uma ciência, estudo ou filosofia da criação, invenção e composição, pelo fato do sistema de arte desconsiderar os processos envolvidos na obra se fazendo. Dentro destes aspectos de disputa entre arte, ciência e tecnologia, me pergunto para quê fui inventar de ver e discutir a magia entre elas, mas, sigo tentando e pretendo em outro momento, tratar mais especificamente dessa dimensão mágica. Aqui foram rascunhos, esboços, mapas do que desejei enunciar.

Como um/uma corpo/corpa molda as emoções e energias no processo artístico?

Como o artista se conecta com seu ateliê interior?

Quais dimensões energéticas presentes nessas ambiências arte, corpo e recepção?

Corporificar energias?

Ficções de magia x Ficções de energia

Artes do corpo como uma comunicação aberta não-verbal.

A escrita é civilizadora, a corpografia desmancha a palavra.

Me despeço dos prezados leitores, com essas inquietações constantes e que como em toda pesquisa, são transitórias. Agradeço por chegar até aqui e espero ter contribuído para sua aproximação e possível reflexão sobre as nuances dos usos do corpo na arte e seus encantamentos, as questões não se findam e se findarem há algo de errado.

REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino; LEAL, Dodi Tavares Borges. Crítica, cura e curadoria. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 40, p. 1-33, 2021.
- DOS SANTOS, Rodrigo Severo. Corpo Embranquecido: A Performance Negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgents. **InterFACES**, v. 29, n. 1, p. 23-33
- DOS SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, 2019.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. **Rio de Janeiro: Jorge Zahar**, 2007.
- GOLDBERG, Roselle. A arte da Performance – do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. **São Paulo: Martins Fontes**, 2006
- LIMA, José Antonio de Oliveira. Educação somática: limites e abrangências. **Pro-posições**, v. 21, p. 51-68, 2010.
- MAGNAVITA, Pasqualino Romano. Subjetividade, corpo, arte, cidade. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: **EDUFBA**, 2015.
- MELIN, Regina. Performance nas artes visuais / Regina Melin. - Rio de Janeiro; **Jorge Zahar Ed.**, 2008
- NEGRISOLLI, Douglas. O corpo do performer nas artes visuais. **Trama Interdisciplinar**, v. 3, n. 2, p. 147-154. 2012. Disponível em: Acesso em 12/11/2021
- PATROCÍNIO, Soraya Martins. Sobre Infinitudes e Teatralidades desejanter de Festa. **Ephemera-Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 6, p. 61-72, 2020.
- PEREIRA, M. de A. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 289-312, mar. 2012.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Metodologias do ensino de Artes Visuais. **Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, p. 9-19, 2008.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos brasileiros de Psicologia**, v. 63, n. 1, p. 75-86, 2011. Disponível em: Acesso em 09/09/2021

TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance. **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais** – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia. Disponível em: Acesso em 10/10/2021

VALENTE, D. Calazans. Corpos convergentes: visualidade da performance na arte e no cotidiano. 2012. 118 f. **Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém**, 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: Acesso em: 30/11/2021

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. A Dança. São Paulo: **Summus Editorial**, 3ª ed., 2005

MERGULHO SINCRONIZADO

STELA SOARES KUBIAKI

Universidade Federal de Pelotas - UFPel / stela.kubiaki@gmail.com

MARTHA GOMES DE FREITAS

Universidade Federal de Pelotas - UFPel / marthagofre@gmail.com

Pensar um ensaio visual junto a um seminário de pesquisa em arte sob o título de SOBRE(VIVÊNCIAS) é explorar o que temos neste momento. Tratar do que foi produzido ou revisto nestes meses de distanciamento é dimensionar o espaçamento, seja entre as pessoas, dos costumes ou de hábitos: é dar-se conta de um olhar em perspectiva. Uma experiência que inclui a perda e o reencontro.

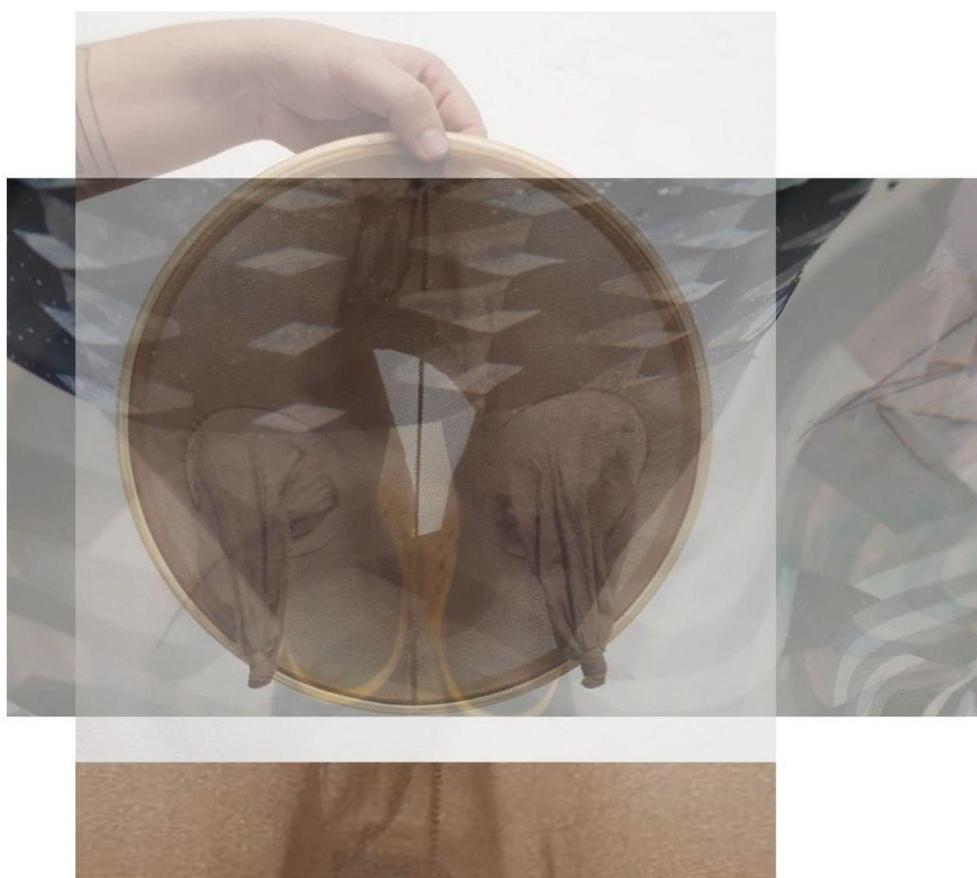
As imagens aqui expostas foram construídas a partir da aproximação das produções de Stela Kubiaki e Martha Gofre. Elas são breves arranjos propostos com fotos e capturas de vídeo já existentes que ampliam seus sentidos através destas reconfigurações. *Mergulho sincronizado* quer explorar esse encontro entre duas formas de investigar o corpo em seus embates consigo e com o entorno, experimentar, em paralelo, as escolhas que mobilizam esse sujeito das imagens.

Sabemos que há um interesse comum nestas produções que passa pelo viés da profundidade, daquilo que pode ser compreendido por camadas ou mesmo por um afundar-se. Ir ao encontro de tais imagens é propor um movimento simultâneo de apreensão nesta direção do interno, seja pelo uso da cor, da transparência, da textura ou do recorte.

Nota: As imagens apresentadas são capturas, detalhes ou recortes dos seguintes trabalhos: *Encaço*, 2019, fotografia; *Borda*, 2019, objeto; *Incontinente*, 2019, instalação; *Mirante*, 2021, fotoperformance; *Lamento*, 2020, fotografia; *Agosto*, 2020, vídeo;



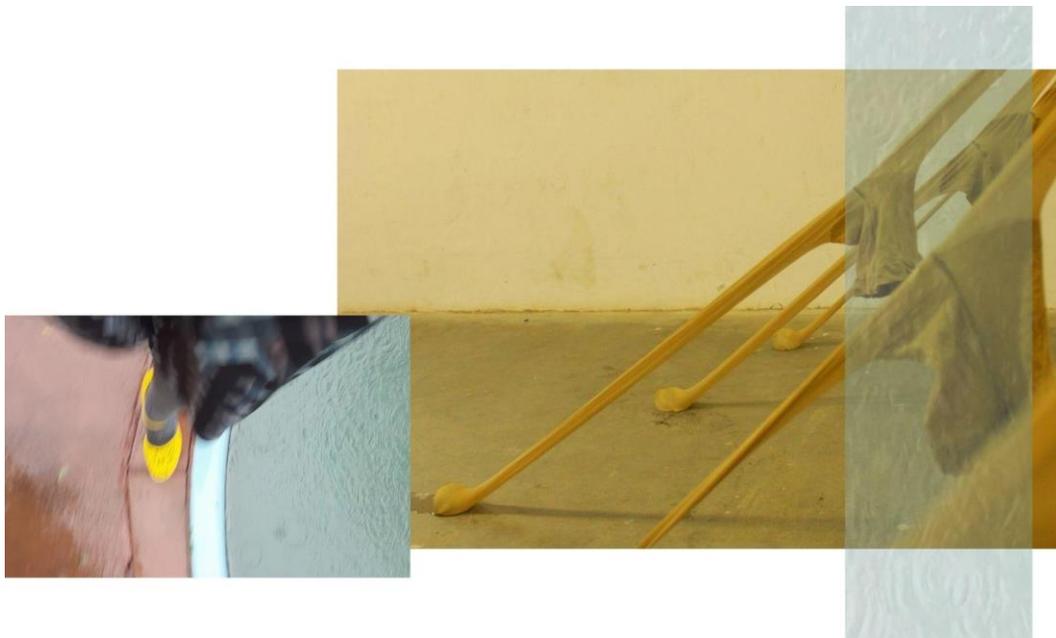
Mergulho sincronizado, 2021. Stela Kubiaki / Martha Gofre.



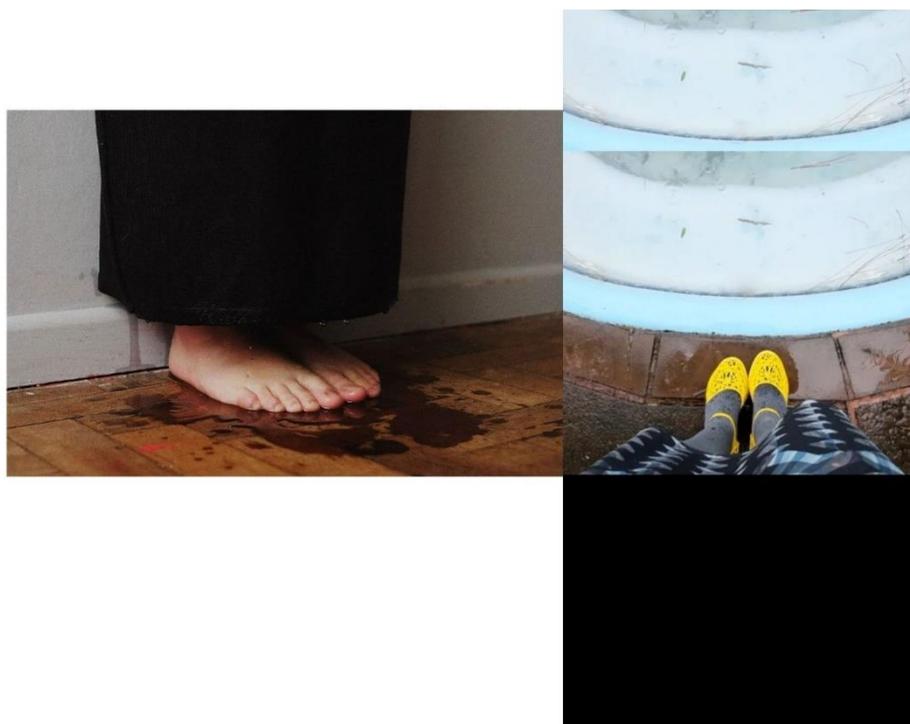
Mergulho sincronizado, 2021. Stela Kubiaki / Martha Gofre.



Mergulho sincronizado, 2021. Stela Kubiaki / Martha Gofre.



Mergulho sincronizado, 2021. Stela Kubiaki / Martha Gofre.



Mergulho sincronizado, 2021. Stela Kubiaki / Martha Gofre.

A NATUREZA CONFLITUOSA DOS MONUMENTOS URBANOS NO ESPAÇO SOCIAL

Renan Battitsi Archer

Universidade Federal do Paraná / renan_archer@hotmail.com

Paulo Roberto de Oliveira Reis

Universidade Federal do Paraná / paulo.reis@uol.com.br

INTRODUÇÃO

O que acontece no cotidiano urbano, os fluxos pelos quais a vida acontece e toma corpo na forma de acontecimentos na cidade, não compreendem uma série de eventos neutros, sem causa ou sentido implícito. Em meio aos conflitos e múltiplas intenções que povoam o espaço público, estão também as ações e produtos culturais, que assumem a posição de elementos representativos dos integrantes. Afinal, é na cidade que “a cultura é socialmente situada e especialmente vivida” (PALLAMIN, 2000, p. 29). Neste sentido, a arte não é apenas um elemento visual estetizante, mas é parte de um conjunto de referenciais que representam aqueles que vivem e atuam no espaço urbano; suas histórias, status, relevância ou apagamento. Nesta breve reflexão, tentaremos explorar a natureza dos monumentos enquanto uma arte pública que representa grupos e memórias, bem como entender aquilo que torna o conflito em torno dessas expressões uma prática natural no espaço público.

O ESPAÇO SOCIAL E OS MONUMENTOS

Entre aqueles que identificam a arte como elemento constitutivo do espaço público está o sociólogo Henri Lefebvre (2006), para quem a arte é constituinte da trama

urbana, participando da dialética da “produção do espaço”. O autor chamada de “espaço social” tudo aquilo que acontece e é afetado através das ações do indivíduos numa sociedade, entendendo desde suas relações entre si, as ações que alteram o ambiente físico, até aquilo que eles produzem em forma de conhecimento acerca do mundo. Para ele, não há apenas um único espaço social, mas uma série deles, entendidos tanto a partir de escala (local, regional, nacional, global), quanto de área de conhecimento (geografia, física, política etc.). Considerar apenas um desses espaços seria um tipo de reducionismo e alienação de tudo que compõe um lugar:

Nenhum espaço não desaparece, no curso do crescimento e do desenvolvimento. O mundial não revoga o local. Não se trata de uma consequência da lei do desenvolvimento desigual, mas de uma lei própria. A implicação dos espaços sociais é uma lei. Tomados isoladamente, cada um é apenas uma abstração. (LEFEBVRE, 2006, p. 76).

Mais importante para essa discussão é o conceito de “produção do espaço” para Lefebvre, que compreende um conjunto de cruzamentos múltiplos de componentes socioculturais distintos entendidos nos conceitos de “prática espacial”, “representações do espaço” e “espaços de representação”, que respectivamente representam um espaço social enquanto “o percebido, o concebido, o vivido”. (LEFEBVRE, 2006, p. 41). A arte e seus espaços entra no último componente da dialética, considerada não apenas em espaços físicos e institucionalizados onde a produção artística é realizada, como museus e galerias de arte, mas também lugares sem perímetros específicos e desviantes, atravessados por intenções, símbolos e apropriações; todos aqueles que “a imaginação tenta modificar e apropriar” (LEFEBVRE, ano, p. 42).

Neste sentido, quando considera-se as ações de artísticas que acontecem no espaço público, ao mesmo tempo em que elas podem repercutir as vontades daqueles que possuem algum controle sobre o espaço, como no caso dos monumentos, também são elementos de subjetividade que comunicam-se com o entorno, alimentam uma história e representam os indivíduos envolvidos ou apagados. Considerando que o espaço social é compartilhado, e que também compreende contradições e desigualdades, os espaços reservados à arte pública

também não são neutros, assim como aquilo que essa arte afirma ou comemora. Como afirma Pallamin (2000, p. 19), no espaço público a arte atua para “contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como pode também rever seus próprios papéis diante de tais transformações.”

Mesmo que consiga passar despercebido no cotidiano, a existência de um monumento assume que existe algo que é representativo daquele espaço, um referencial. Em níveis práticos, construir um monumento na cidade também implica autorização do Estado ou das autoridades competentes, algum tipo de financiamento, permissão para inserção no Espaço, além da ocupação de um lugar de destaque.

O monumento tradicional também ativa memórias, que fazem parte do próprio conteúdo da obra; na verdade, se trata de uma memória específica, trabalhada em uma visão particular. Para Riegl (2014, p. 31), não se trata apenas de produzir uma imagem de elogio ao passado ou um tipo de homenagem póstuma que conecte-se ao sentimento do momento, mas também “manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos”. Assim, a intenção é muito mais profunda do que a experiência momentânea do indivíduo. Como consequência, o monumento influencia a percepção e as ações sobre o presente com base numa visão do passado, gravando-se para a posteridade como um ponto de referência. É também o que afirma Argan (2005, p. 236), para quem o objetivo do monumento é “comunicar um conteúdo ou um significado de valor – por exemplo, a autoridade do Estado ou da lei, a importância da memória de um fato ou de uma personalidade da história, o sentido místico ou ascético de uma igreja ou a força da fé religiosa, etc.” Assim, também são idealizações de um sentimento compartilhado instrumentalizadas pelas instituições e agentes que possuem poder de decisão, implicando num tipo de apresentação objetiva e com representatividade histórica de frações subjetivas de determinado contexto. Logo, entra para a lógica das “representações do espaço” de Lefebvre (2006, p. 46), que identifica o espaço em “códigos do saber”: construído, operacionalizado e alterado visando determinar o lugar das coisas e as formas de interação entre os indivíduos; seus agentes diretos são urbanistas e arquitetos.

Um espaço social formado pluralidades, entre uma série de grupos com suas respectivas vontades e sentidos de pertencimento, comporta monumentos produzidos

atendendo expectativas de grupos restritos. Isso faz com que um monumento possa facilmente ser contestado por um ou mais dos diversos grupos sociais que atuam no espaço urbano com suas próprias subjetividades. Em outras palavras, um monumento nunca é para todos.

É importante pontuar que os monumentos não são o único tipo de manifestação artística no espaço urbano. Uma das características da arte contemporânea é a sua transformação do contexto em conteúdo, incorporando o espaço como componente da própria obra, não apenas como consequência ou situação (TASSINARI, 2001). Assim, a própria cidade surge como um espaço possível, justamente por suas características de conflito, contradição e velocidade. As intervenções urbanas são um tipo de linguagem que incorpora as diversas qualidades de um contexto, justamente intervindo de forma disruptiva e geralmente temporária. Dessa forma, diferem-se essencialmente dos monumentos, estruturas que se lançam à posteridade e resistem ao tempo – característica inclusive que determina os seus materiais constitutivos. Uma importante distinção também é feita por Mick O’Kelly (2007), que diferencia a “arte pública” da “arte no espaço público”, sendo a primeira entendida como uma forma oficial de produção, feita na legalidade, permitida e geralmente promovida pelo próprio Estado, manifestada através de uma estética monumental que influencia sua escala, materiais e referências. Ressoa aqui novamente o controle do espaço através das “representações do espaço”, como apontou Lefebvre (2006). Já a arte no espaço pública pode acontecer sem as permissões e com frequência busca contestar o que está estabelecido, como fazem as “intervenções artísticas que almejam ampliar o público” (O’KELLY, 2007, p. 114). Mais importante para este trabalho é entender a estética e representatividade dos monumentos, encontrando aquilo que alimenta as suas contestações.

DA CONTESTAÇÃO DOS MONUMENTOS

Até então, entendemos que os monumentos favorecem a representatividade de grupos específicos que ocupam o espaço social, mantendo presentes memórias que não encontram o mesmo valor entre todos. Sendo assim, é natural também que determinados grupos vejam determinados monumentos como mantenedores de memórias problemáticas, a partir de sua percepção daquele conteúdo e como sua visibilidade ressoa no ambiente compartilhado. Exemplos recentes deste problema, no Brasil, é o ataque aos monumentos da Bandeira (1954) e de Borba-Gato (1963),

ambos em São Paulo. Os dois homenageiam as figuras dos bandeirantes, conhecidos personagens do Brasil colonial responsáveis pelo aprisionamento de indígenas e escravos fugidos visando a estratégia de escravização do povo para exploração do seu trabalho. Tais monumentos exaltam a figura de explorados e desbravadores, ignorando seu passado problemático. Os dois monumentos sofreram ataques ao longo dos últimos anos, sendo o mais recente direcionado ao de Borba-Gato, em julho de 2021. Na ocasião, o grupo Revolução Periférica incendiou a estátua ateando fogo em vários pneus distribuídos no entorno. Três realizadores da ação foram presos e depois soltos para aguardar seu julgamento em liberdade (TOMAZ, 2021).

Essas práticas apontam para a condição do espaço público enquanto zona de conflito. As diferentes subjetividades, que configuram-se enquanto identificação de grupos, chocam-se não apenas através da realização que ocupam visibilidades distintas, mas quando suas histórias são expostas. A violência histórica entre os grupos, a subjugação do explorado pelo dominador, se mantém viva através do reconhecimento desses elementos do passado através dos monumentos. Para Rosalyn Deutsche, para quem a democracia subentende o embate entre organizações, grupos e indivíduos, são considerados “objetos discursivos” todas as noções que representam o “público” de alguma forma, inclusive a arte pública. Sendo assim, eles não são “designações transparentes de grupos, ordens, atividades, lugares ou entidades” (DEUTSCHE, 1992, p. 44, tradução nossa), pois encondem as possíveis significações que geram os conflitos que se apresentam cotidianamente. Neste sentido, parece ser da natureza dos monumentos excluir determinados grupos, enquanto é natural que existam práticas que se oponham às suas memórias. É assim que o fogo contra Borba-Gato pode ser interpretado. Para Deutsche, o conceito de “público” como adjetivo às coisas compreende uma “relação política em que relacionamentos são tecidos, exclusões conduzidas e, no processo, sujeitos posicionados.” (DEUTSCHE, 1992, p.44, tradução nossa). Assim, enquanto há monumentos para serem contestados e liberdade para fazê-lo, tais ações seguem fazendo parte das múltiplas expressões conflituosas que compõem o espaço público.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

DEUTSCHE, Rosalyn. Art and Public Space: Questions of Democracy. **Social Text**, Durham, No. 33, p. 34-53, 1992.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4 e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

O'KELLY, Mick. Negociação urbana, arte e a produção do espaço público. **Risco**, São Paulo, v. 5, p. 113-127, 2007.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Fapesp, 2000.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOMAZ, Kleber. Justiça de SP revoga prisão de 3 ativistas presos por incêndio em estátua de Borba Gato. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/10/justica-de-sp-revoga-prisao-de-3-ativistas-presos-por-incendio-a-estatu-a-de-borba-gato.ghtml> >. Acesso em: 10 ago. 2021.

**REVISTA BRAVO!: O ESPAÇO DA CULTURA E O CORPO NA ARTE
(1997 - 2004)****BRAVO MAGAZINE: THE SPACE OF CULTURE AND THE BODY IN
ART (1997 - 2004)**

LISLAINE SIRSI CANSI
lislaine_c@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo trata de um desdobramento de uma investigação histórica em nível de doutoramento em que a revista *BRAVO!* é objeto e fonte de pesquisa. O recorte temporal remete aos anos entre 1997 e 2004, período em que a extinta editora D'Avila era responsável por sua edição, publicação e circulação. Entende-se que a referida revista abarcava um espaço da cultura relevante para a época, pois a tinha como pauta em diversos segmentos. Dentre as suas editorias interessa aqui aquela voltada ao campo da arte intitulada "Artes Plásticas". O objetivo é apresentar o corpo na arte encontrado nas matérias desta editoria. A metodologia é análise documental. Por fim, propõe-se refletir sobre a relação entre espaço e corpo como ferramentas para pensar acerca da sobrevivência da cultura e da arte no mundo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Revista *BRAVO!*. Cultura. Arte. Corpo.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: This article deals with an unfolding of a doctoral-level historical investigation in which the magazine *BRAVO!* it is the object and source of research. The time frame refers to the years between 1997 and 2004, period in which the extinct publisher D'Avila was responsible for its editing, publication and circulation. It is understood that the aforementioned magazine encompassed a relevant cultural space for the time, as it had as its agenda in several segments. Among his editorials, the one dedicated to the field of art entitled "Plastic Arts" is interesting here. The objective is to present the body in art found in the articles of this editorial. The methodology is document analysis. Finally, it is proposed to reflect on the relationship between space and body as tools for thinking about the survival of culture and art in the contemporary world.

PALAVRAS-CHAVE EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: *BRAVO!* Magazine. Culture. Art. Body.

INTRODUÇÃO

Da pesquisa de mestrado à investigação doutoral cabe um hiato, o corpo na arte. Inserida na linha Ensino da Arte e Educação Estética no curso de Mestrado em Artes Visuais resgatei a minha poética, naquele período distante de mim, para em seguida

pensar e fazer proposições para o Ensino da Arte. Nesse percurso metodológico me redescobri artista e desvelei o corpo na arte através da linguagem da fotografia. A partir desse momento comecei a refletir acerca do corpo na contemporaneidade¹.

A investigação de doutoramento trata de Educação sob o viés do campo da História, especificamente sob o olhar da História Cultural, em que a revista *BRAVO!* com pauta voltada à cultura é objeto e fonte histórica². O recorte temporal diz respeito aos anos de 1997 e 2004, período em que a extinta editora D'Avila era responsável por sua edição, publicação e circulação.

Entendo que as fontes históricas são produções que não foram dadas previamente, elas foram instituídas de acordo com a exigência do objeto estudado. Nesse caso, as fontes de pesquisa remetem às reportagens principais da editoria “Artes Plásticas” e às seções denominadas Ingresso, Atelier e Crítica. A seção Ingresso, assinada por Katia Canton, apresentava novos artistas, grupos ou tendências emergentes como apostas para o campo. A seção Atelier, assinada também por Katia Canton, tratava da produção de artistas reconhecidos em seu ambiente de trabalho. Por fim, a seção Crítica era o que sugere a sua denominação, com rodízio de autores, geralmente dizia respeito a algum evento cultural.

Nesse artigo interesse-me em pensar sobre Arte e História tendo o corpo como estratégia de pesquisa. Nesse sentido, investiguei as matérias sobre o corpo na arte da editoria “Artes Plásticas” na periodicidade e seções referidas anteriormente, para poder levantar questões sobre sobrevivência. Saliento que o montante de exemplares da periodicidade 1997 - 2004 concerne a setenta e sete impressos periódicos. Durante a discussão serão utilizadas as vozes de Bourdieu (1989), Larrosa (2015), Dewey (2010), Didi-Huberman (2013) e Vinhosa (2011).

O corpo na arte a partir da revista *BRAVO!*

A revista *BRAVO!* se caracteriza como um impresso periódico mensal dedicado à cultura e que tinha como meta veicular “o melhor da cultura” de seu contexto sócio histórico ao leitor, sob o viés do jornalismo cultural. Ela apresenta duas temporalidades: a primeira corresponde aos anos de 1997 a 2013 e a segunda diz respeito ao contexto histórico atual (desde agosto de 2016). A revista *BRAVO!* não foi

¹ Pesquisa orientada pela professora Dr^a Renata Azevedo Requião (PPGAV/UFPEl) e financiada pela FAPERGS.

² Pesquisa orientada pela professora Dr^a Giana Lange do Amaral (PPGE/UFPEl) e financiada pela CAPES.

produzida entre setembro de 2013 e julho de 2016. Neste artigo, repito, o recorte temporal diz respeito aos anos de 1997 e 2004, período em que a extinta editora D'Avila era responsável por sua edição, publicação e circulação, totalizando setenta e sete impressos periódicos.

Os principais segmentos abordados pertenciam à editoria da Literatura e do universo artístico como Artes Plásticas (atualizada para Artes Visuais), Música, Cinema, Teatro e Dança. Considerando a abrangência de fontes possíveis advindas do objeto, opta-se em fazer um recorte, assim, importa para esse estudo a editoria “Artes Plásticas”, no que diz respeito às matérias que concernem ao corpo na arte, restritas às reportagens principais e às seções Ingresso, Atelier e Crítica. Assim, o corpo e suas questões são trazidos para este texto por meio de obras de artistas, sendo estas investigadas através dos títulos das matérias dispostos no sumário da revista, nos quais foi possível identificar a palavra “corpo”. Isto posto, dos setenta e sete exemplares pesquisados, a palavra “corpo” foi encontrada em nove revistas, as quais são apresentadas a seguir.

Objeto	Fonte		
	Título	Autor	Paginação
<i>BRAVO!</i> , ano 1, n. 5, 1998, Woody	Seção Ingresso: Vestido de noiva: entre a ironia e a melancolia, a artista plástica Beth Moysés dá um novo corpo ao imaginário feminino.	Katia Canton	p. 63
<i>BRAVO!</i> , ano 1, n. 10, 1998, O poeta da chama imortal	Seção Ingresso: O corpo como matéria-prima: Eduardo Valarelli percorre o caminho do testemunho pessoal para se aproximar do público.	Katia Canton	p. 45
<i>BRAVO!</i> , ano 3, n. 26, 1999, O homem que compôs um país	Seção Atelier: As camadas de tensão: Nuno Ramos cria um corpo de obras monumentais.	Katia Canton	p. 76-77

BRAVO!, ano 3, n. 30, 2000, Fausto	Seção Atelier: O desenho no espaço Edith Derdyk costura as linhas que dão corpo a um novo traço.	Katia Canton	p. 106-107
<i>BRAVO!</i> , ano 3, n. 31, 2000, Que arte é esta?	Seção Atelier: Reflexões de um corpo: a linguagem universal de Nazareth Pacheco.	Katia Canton	p. 56-57
<i>BRAVO!</i> , ano 5, n. 53, 2002, A cor do negro na TV	Seção Atelier: Um diário da criação: Gustavo Rezende constrói corpos visuais.	Katia Canton	p. 38-39
<i>BRAVO!</i> , ano 5, n. 58, 2002, Retrato do Brasil	Seção Atelier: O espaço corporal: Renata Pedrosa comenta o corpo e seus sentidos.	Katia Canton	p. 38-39
<i>BRAVO!</i> , ano 6, n. 66, 2003, A resistência do camarada Graciliano	Seção Atelier: O tecido da vida: Ernesto Neto faz da escultura o espaço do corpo.	Katia Canton	p. 50-51
<i>BRAVO!</i> , ano 6, n. 70, 2003, São Genet	Seção Atelier: Fotografia desnudada: Gal Oppido vê o mundo pela luz do corpo.	Katia Canton	p.84-85

Quadro 1. Identificação do objeto e das fontes de pesquisa. Fonte: elaborado pela autora.

Ao analisar o QUADRO 1, verifica-se de imediato a autoria das reportagens, todas assinadas por Katia Canton. Dessa forma, a categoria “corpo” estava circunscrita às matérias das seções fixas da editoria, sendo duas concernentes à seção Ingresso e as demais à seção Atelier. Por se tratar de seções fixas havia padrão na paginação das matérias descritas. A revista, entendida como um veículo de comunicação e especificamente o espaço da cultura e para a promoção da cultura no Brasil, não publicou nenhuma reportagem principal com a categoria corpo. Salienta-se aqui a sua relevância em se tratando de uma temática abordada na arte no decorrer da História

da Arte. Ressalta-se também que as matérias indicadas no QUADRO 1 não tinham nenhuma relação com as reportagens principais.

Sobre a autora, Canton (1962) é artista visual, professora, escritora, jornalista e curadora. Estudou arquitetura, dança, literatura e civilização francesas e formou-se jornalista pela Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), em São Paulo. Em Nova York trabalhou como repórter para jornais e revistas e realizou mestrado e doutorado na *New York University*. Também foi bolsista no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), criando projetos de arte e narrativa no departamento de educação. Sua pesquisa acadêmica é interdisciplinar e relaciona as artes e os contos de fadas, de várias épocas e culturas do mundo. Seu trabalho artístico é multimídia (integra várias linguagens de arte) e conceitualmente se liga a questões sobre sonho, desejos e narrativas. Canton participa de exposições desde 2008, no Brasil e no exterior. Como autora, escreve livros sobre arte e para o público infantil e juvenil, tendo recebido vários prêmios. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, educação, interdisciplinaridade, literatura infantil e juvenil, poesia, performance e contos de fadas³.

A partir da caracterização da autora das matérias torna-se salutar agregar ao texto a noção de capital cultural discutido por Bourdieu, para pensarmos acerca da relevância das reportagens. Para o referido autor, a noção de capital advém da noção de capital econômico, em que as operações de investimentos geram acúmulos de capital, são transmitidas via herança e reproduzidas de acordo com a habilidade de investimento do detentor do capital. Nesse contexto, “um ‘capital’ é um recurso, segundo o modelo do ‘patrimônio’, isto é, um estoque de elementos (ou ‘componentes’) que podem ser possuídos” (LEBARON *in* CATANI et al., 2017, p. 101). No que concerne ao capital cultural, Bourdieu (*in* CATANI; NOGUEIRA, 2007) sustenta que ele pode existir de três formas: no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado. No estado incorporado o capital pode existir “sob a forma de disposições duráveis do organismo”, como habilidade linguística, preferência estética, esquema mental, entre outros; no estado objetivado, configura-se como a posse de bens culturais que representam a cultura dominante como “quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de

³ Dados disponíveis em: <<https://katiacanton.com.br/bio/>> e em <<http://lattes.cnpq.br/8981250793494995>>, acesso em: 25 jun. 2020.

teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.”, e no estado institucionalizado, o capital é sancionado pelas instituições para atestar e reconhecer as competências culturais adquiridas, como certificados escolares e diplomas (BOURDIEU *in* CATANI; NOGUEIRA, 2007, p. 74). Os três estados do capital cultural podem ser dirigidos à Canton. Nesse sentido, entende-se que tais seções eram assinadas por alguém que era legitimada pelo campo artístico e jornalístico, em função do capital cultural a ela atribuído.

O cruzamento de dados do QUADRO 1 dá a entender que as matérias de Canton não tinham relação com a temática do objeto descrita na primeira coluna, nem mesmo com as revistas em que a chamada principal era relacionada às “Artes Plásticas”, como em “Que arte é esta?” (n. 31, 2000), temática que abordou a fotografia de Sebastião Salgado, e “Retrato do Brasil” (n. 58, 2002), sobre uma exposição coletiva de fotografias que remetiam ao Brasil.

Observando o quadro no que diz respeito à identificação temporal das reportagens (n. 5, 1998 a n. 70, 2003), é possível caracterizar as seções escritas por Canton: tratava-se de arte contemporânea, da produção artística se fazendo naquele período sócio-histórico. Isso é confirmado pela linguagem, especificamente, pelo uso do tempo presente evidente em todos os títulos e subtítulos, como em “Beth Moysés dá um novo corpo..”, “Eduardo Valarelli percorre o caminho..”, “Renata Pedrosa comenta o corpo”. Foram citadas quatro artistas mulheres, Beth Moysés, Edith Derdyk, Nazareth Pacheco, Renata Pedrosa, e cinco artistas homens, Eduardo Valarelli, Nuno Ramos, Gustavo Rezende, Ernesto Neto, Gal Oppido, todos brancos. Entretanto, nesse artigo a produção artística de Beth Moysés, Nuno Ramos e Edith Derdyk foge do escopo já que a utilização da palavra “corpo” foi utilizada por Canton como o corpo da obra e não necessariamente o uso do corpo como matéria prima da obra, sendo esta o corpo do artista ou o corpo do outro. É esta caracterização que interessa para o debate. A partir desse momento é relevante destacar o pensamento dos demais artistas através do corpo na arte. Como se trata de matérias datadas na virada do milênio, farei uso do tempo verbal no pretérito. Em relação às imagens, elas condizem às fontes históricas e são compreendidas como “imagens sobreviventes”, ou seja, imagens que atravessaram o tempo, chegaram até o momento atual e são objeto de discussão, necessariamente heterogêneas e anacrônicas (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Nazareth Pacheco (SP, 1961), estudou artes plásticas na Universidade Mackenzie e na Escola de Belas Artes, em Paris, e no momento da publicação da matéria ela estava cursando mestrado (ECA/USP), tendo como tema de pesquisa a obra de Louise Bourgeois. Reconhecida, artista representada pela Galeria Brito Cimino, se tornou uma artista requisitada no cenário internacional. Em sua obra, Pacheco apresentava como tema dominante “as agressões e deformações sofridas pelo corpo” decorrente de uma experiência pessoal, isto é, da dor causada por uma malformação congênita e de difíceis e delicadas cirurgias (CANTON, 2000b, p. 56). “São vestidos feitos com cristal e gilete, colares feitos com agulhas, lâminas de bisturi, anzóis, balanços cujo assento é coberto de 600 agulhas. [...] blocos de acrílico e correntes de aço inox são utilizados para reproduzir formas de aprisionamento de partes do corpo.” (CANTON, 2000b, p. 56). Canton informou que o ateliê da artista ficava numa espécie de porão, em sua casa, localizada numa vila no bairro paulistano de Pinheiros, e que ela geralmente trabalhava a noite. Segundo a imagem fotográfica justaposta ao texto da matéria, o ateliê de Pacheco representava organização, equilíbrio e limpeza, uma contradição à dor sentida pelo corpo.



Figura 1. Pacheco em seu ateliê. Fonte: BRAVO!, n. 31, 2000, p. 57.

Renata Pedrosa (SP, 1967) é formada em administração, mas optou em ser artista. O seu ateliê se localizava no bairro do Morumbi (SP). Canton (2002a, p. 38) informou

que a artista “tornou-se um destaque da geração 90 das artes plásticas no Brasil. Com rigor e disciplina, ela cria esculturas-instalações que abordam o corpo e suas extensões no espaço.”. Em seu percurso acadêmico (mestrado em Artes Plásticas na Universidade de São Paulo –USP/SP, orientação de Carmela Gross), “ela aprofundou o estudo da relação entre o corpo humano e o que o envolve, o corpo e a casa, o espaço interno e íntimo e o espaço externo público. Passou a buscar suas sobreposições, suas coincidências e discordâncias.” (CANTON, 2002a, p. 39). A artista desenhava e esculpia obras que tratavam do corpo e do espaço, do bidimensional para o tridimensional, as quais eram inseridas/instaladas nos espaços da cidade como as obras “Na Linha”, “Maior que um”, “Um Pouco para cá, Um Pouco para lá”. Parte do material desta obra, inclusive, é visível no ateliê da artista: trata-se de pilhas de retalhos de feltro, ao fundo da imagem fotográfica vinculada ao texto da matéria. Pedrosa utilizava tecidos, madeira e aço em suas obras.



Figura 2. Pedrosa em seu ateliê. Fonte: BRAVO!, n. 58, 2002, p. 39.

Eduardo Valarelli (SP, 1962), com 36 anos na época da publicação da matéria, abordava a dor, a solidão e a reconstrução da vida como temática de sua obra, escolha perpassada por um compromisso social. Numa espécie de ato de resistência, os artistas contemporâneos buscam o testemunho pessoal e íntimo como caminho de aproximação com o público. Assim, o corpo passa a ser, muitas vezes, o palco ou a grande tela, meio de expressão de temas como sexo, morte, religião, decadência e espiritualidade (CANTON, 1998a, p. 45). Eis a matéria-prima de Valarelli advinda de

sua experiência pessoal durante um período de internação hospitalar vítima de cálculo renal. Canton (1998a, p. 45) esclarece que o artista utilizava na materialidade de sua obra elementos que funcionavam como “uma materialização dos ciclos e da destruição do corpo”, como almofadas encharcadas de tinta, corroídas pela ação de ácidos, o veludo que cobria as superfícies e recoberto por luvas de borracha, seringas ou tubos de ensaio, chapas de raio x contorcidas, pequenas camas com tecidos e máscaras hospitalares suspensos em tubos de cobre. Além de sua produção poética, Valarelli investia em projetos de arte em hospitais para pacientes de AIDS e portadores de câncer.

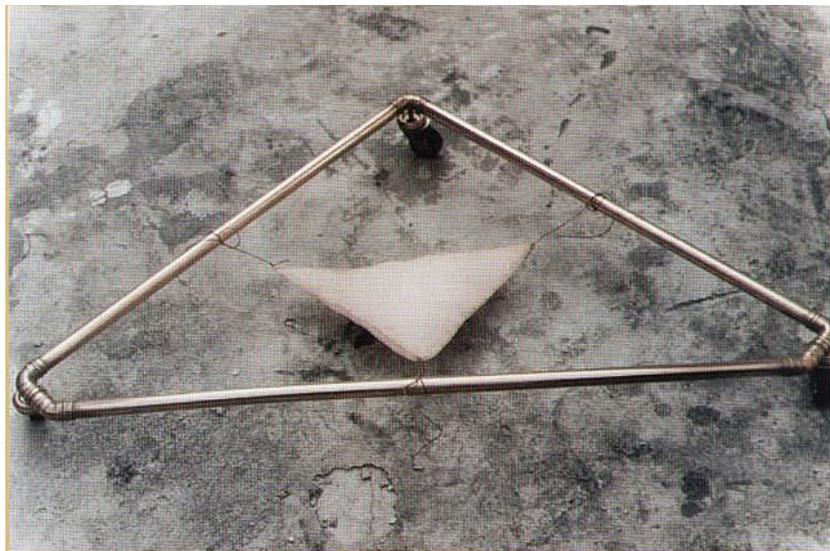


Figura 3. Obra sem título de Valarelli, 1996. Fonte: BRAVO!, n. 10, 1998, p. 45.

Gustavo Rezende (MG, 1960) tem formação em arquitetura e tinha uma “moradia-atelier” em um apartamento no bairro paulistano do Sumarezinho na época da publicação da matéria. Sua forma de pensar, desde a infância, se relaciona com a criação e a arte, portanto, sempre foi a sua resposta para o mundo. Canton (2002b, p. 38) expôs que “Rezende pensa o mundo e a vida por meio da arte e usa o que está ao seu alcance para construir corpos visuais.”, como caixa de leite ladeada por uma cabeça, caixas e embalagens de alimentos recheados e encapados com gesso, carimbos de textos. Quando conviveu com os artistas da Geração 80 pintava figuras seriadas. Entretanto, o modo de pensar a sua arte foi influenciado pelo ensino de arte contemporânea cursado no *Goldsmiths College*, em Londres. Nesta instituição o artista relatou que sofreu “um processo de desconstrução da forma de trabalho, pois tudo era questionado” (REZENDE *apud* CANTON, 2002b, p. 38). Passou a exibir uma

fase mais analítica de sua obra, formas de diário, e elencar o autorretrato como temática recorrente.



Figura 4. Rezende em seu ateliê. Fonte: BRAVO!, n. 53, 2002, p. 39.

Ernesto Neto (RJ, 1964), com 38 anos em 2003, se situava, segundo Canton, entre os artistas contemporâneos internacionais mais importantes. Escultor, em 1985, tinha como enfrentamento a materialidade dos tecidos elásticos, os quais eram esticados e presos com arames; em seguida, vieram as bolas preenchidas com espuma, e depois, a inserção de especiarias nelas. “As peças, que lembram formas de órgãos do corpo humano, parecem pulsar, sensação perseguida pelo artista ao longo de toda a carreira.” (CANTON, 2003b, p. 50), o tecido tinha valor afetivo, remetendo à tia e à avó costureiras, e o espaço da escultura, ocupado com formas orgânicas, era o espaço do corpo, pois ele era associado ao físico e ao cotidiano. O artista andava pela feira de São Cristóvão e passou a compreender a cultura popular impregnada de força e vitalidade, buscando nela sua sabedoria, especificamente a alternativa do improviso percebida nas ruas.



Figura 5. Ernesto Neto em seu ateliê. Fonte: BRAVO!, n. 66, 2003, p. 51.

Por fim, Gal Oppido (SP, 1952), com 51 anos em 2003, estudou arquitetura e durante o curso descobriu possibilidades outras de expressão. Dedicando-se à fotografia, “o percurso de Gal Oppido é marcado por uma radicalidade em face da vida e do corpo. O corpo desnudado na luz é sua fonte contínua e a lente pela qual ele constantemente vê o mundo” (CANTON, 2003a, p. 85). Nos anos 1980 o artista passou a reunir objetos que encontrava na rua no apartamento em que morava, objetos que “continham o suor, o cheiro, a impressão da vida humana em suas memórias” e, desde lá, nunca mais se despiu do acúmulo (CANTON, 2003a, p. 85). Objetos passaram a compor a obra fotográfica de Oppido.

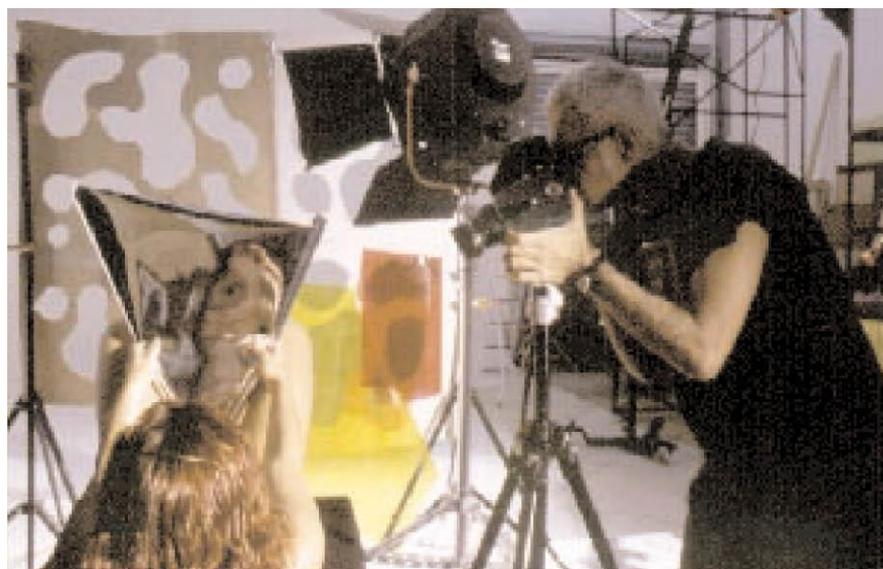


Figura 6. Oppido em seu ateliê. Fonte: BRAVO!, n. 70, 2003, p. 85.

Procurou-se, na revista *BRAVO!*, artistas que tivessem em comum o corpo como categoria de pesquisa em sua produção artística. Nessa busca, foi verificado que junto ao corpo, os artistas tinham a “experiência” (LARROSA, 2015) de estar e sentir o mundo apreendida pelo corpo. Sobre a relação que pode haver entre o sujeito e o mundo, o outro, entendo que:

Então, os mundos existentes e sempre em construção, como o mundo da arte, da ciência, da religião e, mais ordinariamente, o mundo cotidiano ou simplesmente o mundo do outro, fornecem a matéria-prima necessária para forjar nossos próprios mundos individuais. A experiência de *estar no mundo* superexposto ao encontro com o outro – outros mundos – é o fundamento de todo mundo singular tão logo partilhamos experiências. Por esta razão, a noção de mundo singular não pode ser confundida com aquela do indivíduo alienado que se fecha dentro de seu pequeno mundo (VINHOSA, 2011, p. 57).

Na descrição do pensamento da arte de cada artista é possível perceber “o fundamento de todo mundo singular” descrito por Vinhosa (2011). Entendo como os atravessamentos, resultantes da articulação conceitual proposta e compreendida como corpo e agressão, corpo e dor, corpo e espaço, corpo e autorretrato, corpo e luz.

Insisto: em relação à definição de uma “situação no mundo” dos artistas, ressalto que ela concerne à experiência, invenção de nós mesmos, bem como a reinvenção, a desorganização e a reorganização, todas dependentes de nosso desejo, das alteridades, do *socius*, da cultura, do outro. Considerando que a “experiência” passa pelo corpo, sendo aquilo que nos toca, nos forma e também nos transforma (LARROSA, 2015), aproprio-me do conceito de “corpo artista”, corpo que desestabiliza certezas, proposto por Christine Greiner. Para Greiner (*apud* CANTON, 2009a, p. 26), “todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” e a partir disso “nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências”⁴.

Dewey (2010) também condiciona a ideia de continuidade à experiência. Entretanto, o autor afirma que é possível não ter uma experiência quando a experiência vivida é incipiente, isto é, quando ela se particulariza pela distração e pela dispersão em relação ao que observamos. Portanto, aquilo que será experienciado pelo sujeito se remeterá a algo já vivido, já percebido como experiência, ou proveniente de outras

⁴ Reflexão advinda de minha dissertação de Mestrado em Artes Visuais (CANSI, 2016).

experiências. Seria algo cíclico e linear, segundo Dewey (2010, p. 111), com um “fluxo que vai de algo para algo” e um percurso caracterizado com início, meio e “consecução”, algo que se completa. A experiência assim percebida é uma experiência que nos faz reviver, recordar, rememorar, ressignificar algo que tínhamos como referência. Seria a experiência que, ao recordá-la, abordamos com espontaneidade ao nomeá-la como “essa ou aquela” experiência.

Retornando aos artistas e suas “experiências”, Pacheco traduziu em arte a dor de partes de seu corpo aprisionado; Pedrosa estudou o espaço ocupado pelo corpo, interno e externo, e criou esculturas-instalações para o espaço público para que o transeunte pudesse refletir acerca da relação proposta; Valarelli olhou para si mesmo e a partir de sua experiência pessoal passou a explorar artisticamente questões que remetem à dor, à solidão, à destruição do corpo, além de originar o compromisso social com o seu lugar de memória, o hospital; Rezende transformou objetos em formas de diário e repensou a expressão do autorretrato tendo o acúmulo como indicador; Neto explorou a elasticidade da pele, do corpo orgânico, e do olfato em sua obra, oportunizando sensações e experiências singulares; Oppido, finalmente, repensou continuamente sobre a linguagem da fotografia, desde as suas primeiras descobertas expressivas com a luz e o corpo, produzidas com subjetividade (MACHADO, s/d) e apontando para novas consciências do mundo (VINHOSA, 2011).

Salienta-se aqui que os artistas citados não eram amadores na época da publicação das matérias, percebe-se o envolvimento, o enfrentamento técnico e estético e a maturidade da pesquisa e da produção artística. Isso é confirmado pelo reconhecimento de agentes sociais do campo cultural, como críticos de arte, galerias e instituições culturais (BOURDIEU, 1989).

Em se tratando de uma investigação histórica, determinado tempo histórico implica em um modo de pensar, de se comportar e de criar. Nesse sentido, considera-se a caracterização da arte na virada do milênio, marcada pelo binômio arte e vida, pela inserção daquilo que é próximo, íntimo, vivido, para compor a obra. Naturalmente, tal consideração é resultante de um recorte pequeno de fontes. E, aqui, aponto para a revista *BRAVO!* e questiono sobre o seu espaço de cultura, um espaço de cultura relevante para a temporalidade anunciada: por que motivo os agentes culturais publicaram tal número de matérias sobre o corpo na arte na paginação da revista? O

repertório de artistas era limitado ou as publicações eram ditadas pelo campo – o sistema da arte? Essa pergunta mostra que mesmo que a revista *BRAVO!* tenha sido uma revista relevante já que tratou de expor uma visão sobre a arte brasileira contemporânea na virada do milênio, o número de fontes históricas encontrado a respeito do corpo na arte não é suficiente e representativo para aprofundar essa temática. Ele apenas demonstrou caminhos artísticos percorridos, permeados pela “experiência”. Trazendo para a contemporaneidade, objetiva-se propor a seguinte reflexão: como a cultura, a arte, os artistas citados na paginação da revista e, evidentemente, o corpo na arte e o espaço da cultura que lhe é dado pelas diferentes instituições culturais brasileiras sobreviveram?

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa, Portugal: Difel, 1989.
- _____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Orgs.). **Escritos da educação**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CANTON, K. As camadas de tensão: Nuno Ramos cria um corpo de obras monumentais. In: **BRAVO!**, ano 3, n. 26, 1999, p. 76-77.
- _____. Fotografia desnudada: Gal Oppido vê o mundo pela luz do corpo. In: **BRAVO!**, ano 6, n. 70, 2003, p.84-85.
- _____. O corpo como matéria-prima: Eduardo Valarelli percorre o caminho do testemunho pessoal para se aproximar do público. In: **BRAVO!**, ano 1, n. 10, 1998, p. 45.
- _____. O desenho no espaço: Edith Derdyk costura as linhas que dão corpo a um novo traço. In: **BRAVO!**, ano 3, n. 30, 2000, p. 106-107.
- _____. O espaço corporal: Renata Pedrosa comenta o corpo e seus sentidos. In: **BRAVO!**, ano 5, n. 58, 2002, p. 38-39.
- _____. O tecido da vida: Ernesto Neto faz da escultura o espaço do corpo. In: **BRAVO!**, ano 6, n. 66, 2003, p. 50-51.
- _____. Reflexões de um corpo: a linguagem universal de Nazareth Pacheco. In: **BRAVO!**, ano 3, n. 31, 2000, p. 56-57.
- _____. Um diário da criação: Gustavo Rezende constrói corpos visuais. In: **BRAVO!**, ano 5, n. 53, 2002, p. 38-39.
- _____. Vestido de noiva: entre a ironia e a melancolia, a artista plástica Beth Moysés dá um novo corpo ao imaginário feminino. In: **BRAVO!**, ano 1, n. 5, 1998, p. 63.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto 2013.
- LEBARON, Frédéric. Capital. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MACHADO, A. **Fotografia em mutação**. Jornal Nicolau nº 15. Online. Acesso em: 17 out. 2015.

VINHOSA, L. **Obra de arte e experiência estética**: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

TRAMA DE AFECTOS

Maiana Martins Perdomo

Universidade do Vale de Itajaí / maianaperdomo@outlook.com

Mário Henrique Rosa de Oliveira

Universidade do Vale de Itajaí / marioliveira0940@gmail.com

“um corpo se define pelos afectos de que é capaz” DELEUZE (1997)

A partir de uma ótica que busca relacionar o pensamento rizomático de Deleuze e Guattari e o conceito de afeto de Espinosa, procura-se com esse ensaio visual investigar a partir da experimentação entre imagens um conhecido questionamento: Como criar para si um corpo sem órgãos?



Imagem 1 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

Entendendo o corpo como um amplo conjunto territorial, como proposto por Espinosa, pretendemos visualmente explorar suas relações em busca de atingir plenamente suas potencialidades, criando assim uma "trama" de afectos, que se cruzam visualmente e virtualmente, se afetando mutuamente e criando assim um grande conjunto, onde um corpo coloca sua assinatura sobre o outro, transformando o todo e trazendo seu espírito de passagem, agenciando um constante estado de transição, e assim a partir de seu movimento e repouso, atingindo novas potencialidades através do afeto.



Imagem 2 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

Ao espírito de passagem e movimento dos afectos, Deleuze dá o nome de "Devir". Estes são nossos desejos e nossas motivações, eterna mudança e também o vazio. Não o vazio que falta, mas o vazio que busca. E é a partir dos devires que conseguimos atingir nossa máxima potência.



Imagem 3 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

O Corpo sem órgãos é assim a expressão máxima desse devir. Não sendo contra o órgão, mas o organismo, pois não acredita na hierarquização do sentir. É um fluxo de energia, de devires constantes em circulação, ele vibra pois atinge em suas conexões suas potencialidades. É um corpo de afectos e afecções, rizomático, em sua base.

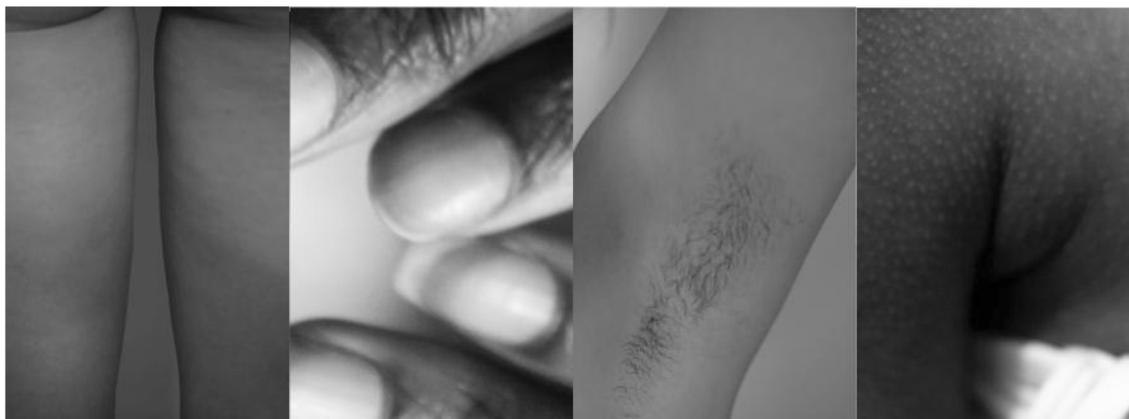


Imagem 4 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

O sistema de imagens criado nesse ensaio, é também rizoma, não possui ordem hierárquica, é devir. A partir das combinações surgem novas relações entre as imagens. De pedaços de corpos-literais, cria-se um novo corpo, que ganha sentido a partir do conjunto de suas conexões.

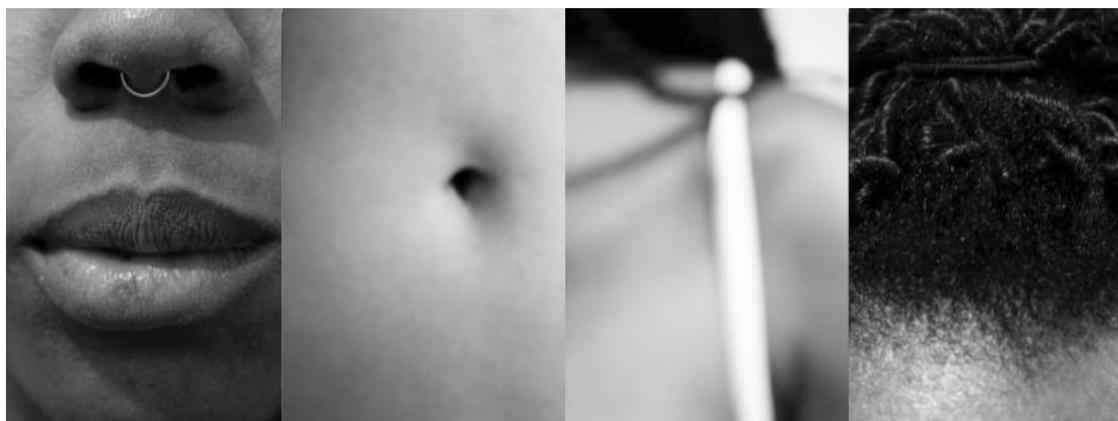


Imagem 5 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

A trama, uma repetição em um alinhamento, cria a partir de suas diferenças, o afecto, tornando as nossas próprias diferenças, mutabilidade e multiplicidade os devires que norteiam o corpo sem órgãos.

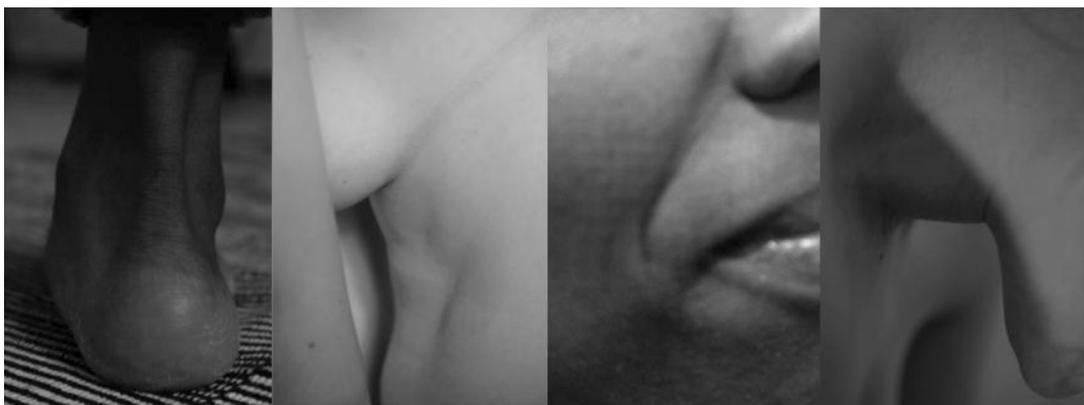


Imagem 6 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

Aqui, experimento o corpo, o meu corpo, o corpo do outro, seus órgãos sem organismos ou organizações. Sendo a arte em si a única capaz de conservar e exprimir a sensação, porque o faz por meio da mudança, da subjetivação, do devir, é, portanto, a única capaz de dar vida ao Corpo Sem Órgãos.



Imagem 7 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

Corpo, devir e potencialidade se encontram então a partir do afecto.

"Uma relação não pode ser separada de um poder de ser afetado." DELEUZE (1968)



Imagem 8 - Fotografia sem título - Fonte: Autora

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

SPINOZA, B. Ética. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

YONEZAWA, F. H. Só a alegria produz conhecimento: corpo, afeto e aprendizagem ética na leitura deleuzeana de Spinoza. Educação: Teoria e Prática, v. 25, n. 48, p. 186-199, 29 abr. 2015. Disponível em:

<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/7406> .Acesso em: 22 set. 2021.

LAPOUJADE, David. Deleuze: os movimentos aberrantes. Trad. L. G. dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Logique de La Sensation. Tradução de Sílio Ferraz e Annita. Costa Malufe. Paris: Auxéditions de La différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e o problema da expressão 1 ed. São Paulo: Editora 34. [1968], 2017.

ARTE RELACIONAL: PRÁTICAS DE ENSINO DO TORNO CERÂMICO

RELATIONAL ART: CERAMIC LATHE TEACHING PRACTICES

ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES

Universidade Federal de Pelotas / angelica.smarques@gmail.com

EDUARDA LENZI LOPES

Universidade Federal de Pelotas / eduardalenzilopes98@gmail.com

GABRIELA DE MORAES DAMÉ

Universidade Federal de Santa Catarina / gabrielamdame@gmail.com

PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ

Universidade Federal de Pelotas / paulodame@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, relatamos e destacamos atividades desenvolvidas com o objetivo de difundir a prática de torno cerâmico, ofertadas nos cursos de extensão do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, com a proposta de oferecer um espaço educativo diferenciado. Tratamos o Ateliê não como uma sala de aula convencional, mas como um espaço minimamente preparado para prática cerâmica, organizado com equipamentos e ferramentas para o fazer cerâmico. Dentro desse espaço, experimentamos aplicar as proposições da Arte relacional em sua forma complexa, proposta pelo Prof. Dr. José Luiz Kinceler. O funcionamento do Ateliê é proposto como uma rede de contaminação entre seus membros, proporcionando um ambiente de troca e de socialização de saberes. Desse modo, o Ateliê caracteriza-se como um lugar onde, além de se aprender a arte da cerâmica, compartilham-se experiências, tornando-se um “dispositivo relacional”¹. Ali são proporcionados encontros que congregam teoria e prática ao processo de experimentação artística que permeia o ambiente. As descontinuidades provocadas por essa abordagem alcançaram um sistema de ensino descentralizado, com um olhar mais atento a necessidade do estudante. Além de outros desdobramentos, como a construção de novas ferramentas propícias à prática de torno, bem como o alcance de novos ambientes sociais, para além do espaço da universidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cerâmica. Arte relacional. Educação. Torno Cerâmico. Encantamento.

¹ “Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos”. (BOURRIAUD, 2009, p. 42)

ABSTRACT: *In this article, we report and highlight activities developed with the objective of spreading the practice of ceramic lathes, offered in the extension courses of the Ceramics Atelier of the Arts Center of the Federal University of Pelotas, with the proposal of offering a differentiated educational space. We treat the Atelier not as a conventional classroom, but as a space minimally prepared for ceramic practice, organized with equipment and tools for making ceramic. Within this space, we experimented with applying the propositions of relational art in its complex form, proposed by Prof. Dr. José Luiz Kinceler. The functioning of the Ateliê space is proposed as a network of contamination among its members, providing an environment for exchange and socialization of knowledge. In this way, the Atelier is attenuated as a place where, in addition to learning the art of ceramics, experiences are shared, becoming a “relational device”.² There, encounters are provided that brings together theory and practice to the process of artistic experimentation that permeates the environment. The discontinuities caused by this approach reached a decentralized education system, with a closer look at the student's needs. In addition to other developments, such as the construction of new tools for the practice of lathes, as well as the reach of new social environments, beyond the university space.*

KEY-WORDS: *Ceramics. Relational art. Education. Ceramic Lathe. Enchantment.*

² One work of art can act as relational device with a certain degree of randomness, machine to provoke and generate casual, individual or collective encounters.

INTRODUÇÃO

A cerâmica acompanha a humanidade desde o momento consecutivo à descoberta do fogo, e apesar desse longo período, seus processos mantêm-se muito semelhantes (PENIDO; COSTA, 1999). Dentre as técnicas de conformação de peças, o torno cerâmico apresenta-se como a mais ágil. As peças cerâmicas feitas no torno integram a história da cerâmica, bem como a história da humanidade, há mais de 3000 anos [a.C.] (TORTORI, 2009).

Algumas técnicas do trabalho com argila podem ser mais encantadoras que outras. Nos dias atuais, a partir de nossa experiência como ceramistas, percebemos que a cerâmica tem despertado o interesse crescente de muitas pessoas. Acreditamos que, influenciados por ideias de autonomia, da capacidade de produção de seus próprios objetos, buscando sustentabilidade em reação ao uso de utensílios de plástico ou alumínio, ou ainda simplesmente pelo efeito terapêutico do fazer com a argila.

Neste artigo, relatamos e destacamos atividades desenvolvidas com o objetivo de difundir a prática de torno cerâmico, oferecidas nos cursos de extensão do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes (CA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), com a proposta de oferecer um espaço educativo diferenciado.

Como disse o professor Reginaldo Tavares³ (2019), após uma intervenção com torno cerâmico em praça pública, no centro da cidade de Pelotas, (Figura 1): “A cerâmica tem uma força poética e uma magia ancestral contagiante, algo que nos aproxima [...] que nos prende a prestar atenção à roda girando – sensação semelhante a que tenho quando presto atenção no fogo de uma lareira”. (TAVARES, 2019)

³ Prof.Dr. Reginaldo Tavares, professor da Universidade Federal de Pelotas. Depoimento compartilhado por e-mail no dia 26 de julho de 2019. (TAVARES, 2019).



Figura 1. Imagem da intervenção com torno cerâmico em espaço público, largo do mercado no centro da cidade de Pelotas. Uma experiência em Arte Relacional Complexa⁴. Fonte: acervo dos autores.

Tratamos o Ateliê não como uma sala de aula convencional, mas como um espaço minimamente preparado para prática cerâmica, organizado com equipamentos e ferramentas para o fazer cerâmico (Figura 2). Segundo o professor António Nóvoa (2018, s.p): “Somos obrigados a pensar em novos ambientes educativos. Dizemos que é preciso fazer determinadas coisas, mas não temos os ambientes propícios para que essas coisas aconteçam”.

⁴ Arte Relacional Complexa - conceito do Prof. José Luiz Kinceler (2007; 2008; 2019) que é desenvolvido na seção Métodos e Discussão deste artigo.



Figura 2. Imagem do torno cerâmico de chute (impulsionado com o pé), sendo utilizado por colaboradores do projeto de extensão do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes - UFPel.

Fonte: acervo dos autores.

É a partir dessa perspectiva que pensamos o ambiente ateliê, como lugar de demora, de permanência, para ali serem desenvolvidos processos criativos que tanto possuem etapas individuais quanto coletivas.

MÉTODOS E DISCUSSÃO

Na tentativa de compreender a produção artística dos anos 1990, o teórico Nicolas Bourriaud (2009) propõe a estética relacional, trazendo para discussão trabalhos que não tinham como objetivo produzir obras de arte, mas produzir encontros entre pessoas. Bourriaud apresenta proposições artísticas em que a participação e interação do público é indispensável para que o trabalho funcione. O espectador é uma espécie de coautor, que determina os desdobramentos do trabalho, podendo levar a resultados não previstos, não imaginados pelo artista proponente. Bourriaud aborda o relacional ainda dentro das instituições, nos espaços expositivos, onde existe um certo controle. São espaços mediados onde existe uma preparação prévia para que o trabalho aconteça.

Com a intenção de gerar situações mais potentes e afinadas com o pensamento da arte relacional e da colaboração em arte, no sentido de provocar encontros dialógicos entre os frequentadores do Ateliê de Cerâmica, Centro de Artes/UFPEL, usando táticas para ativar o convívio, propõe-se projetos de extensão (Figura 3) e pesquisa que funcionam em tempo integral, podendo ocorrer simultaneamente às disciplinas ali ministradas. Nicolas Bourriaud (2009, p. 18), diz que precisamos “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica”.



Figura 3. Imagem de um encontro de colaboradores com um grupo de ceramistas da cidade de Candiota em uma atividade do projeto de extensão do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes - UFPEL. Fonte: acervo dos autores.

No Brasil, a partir de Florianópolis, em meados dos anos 2000, o professor José Luiz Kinceler (2007; 2008; 2019) levou essas ideias para as comunidades, ultrapassando os muros dos museus, passando a nomeá-la de Arte Relacional Complexa, por levar proposições relacionais para a vida real, para as comunidades, sem as garantias que a instituição Arte proporciona aos projetos. Kinceler (2019) entende assim a arte relacional em sua forma complexa:

[...] o fazer arte passa a ser uma atitude ético-estético capaz de, ao identificar oportunidades no contexto social, utilizando os referentes

de outros campos representacionais, provocar discontinuidades crítico-reflexivas na realidade, assim como instalar processos de convívio, que permitam a reinvenção do cotidiano e a produção de novas subjetividades. (KINCELER, 2019, p. 212)

Organizado de forma a buscar um estado de movimento permanente, de deslocamento e de “contaminação entre sujeitos” (KINCELER, 2011) e saberes, cada participante, seja ele acadêmico ou público, da comunidade, tem autonomia para realizar suas atividades e, dessa forma, se torna responsável pelo espaço que é de todos, contribuindo para a construção de uma dinâmica de ateliê, onde as pessoas se encontram para produzir, propor atividades e discutir sua produção.

O funcionamento do espaço é proposto como uma rede de contaminações entre seus membros, dos quais a singularidade é levada em conta, proporcionando-lhes um ambiente de troca e de socialização de conhecimentos. Desse modo, o Ateliê caracteriza-se como um lugar onde, além de se aprender a arte da cerâmica, compartilham-se experiências (Figura 4). Consideramos o ateliê desta forma, como um “dispositivo relacional” (BOURRIAUD, 2009), como um lugar de estar em arte e não somente fazer arte. Ali são proporcionados encontros que congregam teoria e prática ao processo de experimentação artística que permeia o ambiente. Essa abordagem também converge com a reflexão de Holmes (2006, p. 13) sobre dispositivos, quando ele afirma que “a arte tem se convertido em um complexo ‘dispositivo’: um laboratório móvel e um teatro experimental para a investigação e a instigação da transformação social e cultural”.



Figura 4. Imagem de um momento de compartilhamento de experiência no torno cerâmico.
Fonte: acervo dos autores.

A metodologia dos projetos vem sendo modelada ao longo de sua existência, de forma a atender as necessidades dos participantes, enquanto oportuniza a conquista da autonomia de cada membro do grupo, seja trabalhando a argila e discutindo teorias, seja trocando experiências outras, em rodas de conversa.

Uma das atividades desenvolvidas no Ateliê é o ensino do torno cerâmico, foco de nossa pesquisa. “O torno foi provavelmente uma das primeiras tecnologias desenvolvidas para a produção em grande escala. Com ele uma pessoa poderia, sem maiores dificuldades, produzir recipientes para toda uma comunidade.” (TORTORI, 2007, p. 1), portanto, apesar de ser a técnica de mais lenta assimilação e dependente de ferramenta de difícil acesso e alto custo para uso individualizado, após aprendida, possibilita ao artista uma produção mais rápida do que com as outras técnicas.

Além das características que a produção no torno, por si só, podem conferir à peça, como: velocidade, escala e simetria, o ato de tornear também possui um encantamento. “Estar encantado é a mola propulsora que impulsiona o artista a desejar que ‘outros’ também se encantem, se empoderem e gerem as devidas

descontinuidades para que este mundo seja mais digno de ser vivenciado” (KINCELER, 2008, p. 1797).

Para nós, pensando pelo viés da arte relacional, há um forte interesse em investigar os motivos do encantamento. Um deles pode ser a velocidade que o ceramista, após dominar a técnica, consiga erguer uma peça. No entanto, percebemos que o encantamento surge, também, da transformação de uma massa amorfa em rotação, em uma peça simetricamente conformada em poucos minutos. Como um processo mágico, obtido com destreza das mãos do ceramista, uma ilusão que surpreende não somente a quem assiste mas também ao próprio ceramista. O espectador, quando convidado a sentar-se ao torno, depara-se com a complexidade e a dificuldade em operar a magia observada.

A partir do momento em que o torno acelera, a rotação gera força centrífuga. Em contraponto, o ceramista, impondo forte contato entre as mãos e o barro e empurrando-o para o centro, faz com que a argila seja centralizada. Com essa ferramenta e os gestos realiza-se a construção a partir da criatividade e desejo do artista. Dessa forma, com dedicação e persistência, vemos nascer as peças de cerâmica torneadas.

Apesar de haver uma investigação no sentido de mapear as razões de encantamento intrínsecas ao ato de tornejar, há um interesse ainda maior nas relações geradas entre as pessoas que participam do projeto e nas metodologias adotadas para estimular uma troca real entre os participantes, em “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19.)

Segundo depoimento⁵ compartilhado por Taís Beltrame⁶, destacamos sua percepção na participação do projeto de extensão:

A modelagem no torno requer um diálogo entre o barro – sempre diferente, e uma ceramista – nunca igual. Embora seus segredos, como os outros todos da cerâmica, possam ser desvendados a partir da experiência individual, seu aprendizado é mais efetivo quando guiado. (BELTRAME, 2021)

⁵ Depoimento compartilhado por e-mail no dia 21 de setembro de 2021 (BELTRAME, 2021).

⁶ Taís Beltrame, arquiteta e acadêmica do curso de Artes, participou de uma das oficinas do curso de extensão em Torno Cerâmico - 2019.

Para dar início ao aprendizado, temos adotado no Ateliê de Cerâmica, a metodologia de ensino de torno em seis lições, proposta pelo Professor José Luiz Kinceler⁷ que eram ministradas em projetos de extensão junto aos cursos de Artes Plásticas do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, do seguinte procedimento:

- A primeira lição consiste em preparar e sovar o barro, para homogeneizar suas partículas com a água de mescla;
- A segunda lição é centralizá-lo sobre a placa do torno. Para essa etapa é necessária uma velocidade alta e uma postura firme por parte do oleiro⁸. A centralização do barro, faz com que suas partículas se orientem no sentido da rotação do torno, produzindo algo parecido como a trama formada pela superposição das escamas de um peixe, tornando assim a resistência da peça ainda maior;
- A terceira engloba o abrir a peça e fazer um cilindro. Nessa etapa a velocidade do torno deve ser bem mais lenta do que a utilizada na centralização. Grande parte das peças torneadas são feitas a partir de um cilindro;
- Na quarta lição, o estudante oleiro aprende a fazer uma forma aberta, como por exemplo, uma tigela;
- Já na quinta lição, o aprendizado se dá fazendo uma forma fechada, como uma garrafa;
- A última etapa é chamada de retornar, que consiste em voltar com a peça ao torno, num estado semi seco, chamado de ponto de couro, para retirar o excesso de argila da sua base, e dar o acabamento final.

Complementando esses passos, a metodologia consiste em não avançar para a próxima lição, sem antes ter dominado a anterior e ainda, ao ir aprendendo, o estudante assume o compromisso de ensinar mais três pessoas ao longo do processo. Entendemos que, por meio dessa metodologia, onde cada um que aprenda passe adiante seu aprendizado, o lugar do professor é deslocado, tornando o ensino um compromisso coletivo. Os que possuem maior domínio de uma parte do processo

⁷ Prof. Dr. José Luiz Kinceler (1960-2015), artista plástico, professor de escultura e cerâmica da Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁸ Oleiro é quem trabalha com barro. Termo também usado para quem trabalha com o torno (roda) fazendo peças torneadas. Ceramista.

podem assim, auxiliar aos outros, e vice-versa, criando uma rede de ensino-aprendizado.

Partindo dessa metodologia, foram feitos no Ateliê de Cerâmica, algumas oficinas/encontros Em Torno do Torno⁹, num total de quarenta horas de atividades teórico/práticas. Os participantes que demonstravam interesse no aprendizado do torno cerâmico reuniam-se em horários pré-determinados com aqueles que já possuíam experiência nessa técnica. Nesses encontros, as lições eram, num primeiro momento, demonstradas aos participantes (Figura 5), que na sequência iniciavam sua própria experiência. Segundo Larrosa Bondía (2002, p. 21), a “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Essa experiência e a troca de saberes evidenciavam-se de forma espontânea, a partir da observação e diálogos que surgiam durante o processo de aprendizado. Cada estudante ceramista, no decorrer de sua experiência, encontrava seus próprios métodos e variantes conforme sua necessidade.

⁹ Em Torno do Torno: oficinas ministradas em 2019, pelas ceramistas Angélica Marques e Eduarda Lenzi, colaboradoras do projeto de extensão, do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes – UFPEL, coordenado pelo Prof. Paulo Damé.



Figura 5. Imagem de demonstração do uso do torno cerâmico para os participantes do projeto de extensão, Em Torno do Torno, do Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes - UFPEL.

Fonte: acervo dos autores.

As lições avançavam de acordo com a metodologia e com as singularidades de cada participante (Figura 6). Ou seja, alguns passavam para a próxima lição, após perceberem que já haviam dominado a etapa do processo, enquanto outros permaneciam por um tempo maior.



Figura 6. Imagem dos participantes do projeto de extensão Em Torno do Torno, praticando as lições de acordo com suas singularidades. Ateliê de Cerâmica do Centro de Artes - UFPel.

Fonte: acervo dos autores.

No fazer cerâmico um outro tempo é estabelecido, o qual poderíamos chamar de tempo cerâmico. É ainda possível dizer que esse tempo cerâmico converge com a afirmação que faz Pelbart (2000) de que o tempo não existe, pelo menos não enquanto tal, não em sua essência. Mas, a partir de seus operadores, de tecnologias que permitem a produção da experiência no tempo, sua vivência, sua ideia e sua forma. Além desse tempo, o trabalho com o barro possui, como todo material, características próprias, que precisam ser conhecidas e entendidas, para que se possa estabelecer uma relação com ele, constituindo assim, o início de uma jornada artística.

Entrar em contato com o torno, a partir de uma metodologia sistemática mas aberta, gradual e coletiva proporciona uma inteireza na aprendizagem. Aprende-se sobre o barro, sobre o torno, sobre si mesmo e sobre o encontro com o outro. A cada etapa entende-se um pouco mais sobre as possibilidades de estruturação e modelagem da massa. Enquanto o torno gira, alinha-se o corpo, a força e a mente em prol da execução de uma ideia que facilmente é deslizada, modificada [...]. (BELTRAME, 2021)

Ao final das quarenta horas os integrantes do grupo dominavam a técnica de torno cerâmico, sentindo-se empoderados para dar continuidade no aperfeiçoamento de sua prática, bem como para continuar tecendo a rede de transmissão de conhecimento prevista na metodologia.

RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES

Experimentar a arte relacional em sua forma complexa como ferramenta de ensino, propiciou tanto resultados previstos ou esperados, quanto surpresas. Utilizá-la para abordar as lições de um aprendizado em torno cerâmico não foi uma escolha feita apenas pela afinidade que temos com os fundamentos propostos por ela, mas também pela egrégora que sempre foi cultivada no Ateliê de Cerâmica, como espaço coletivo e colaborativo, afinados com esses fundamentos.

Quando optamos por uma abordagem relacional, o real aprendizado do torno se dá a partir das próprias experiências do estudante oleiro. Quem senta ao torno e passa por essa experiência, descobre que não só o equilíbrio da peça é importante, mas também o equilíbrio interno do ceramista. Tortori (2007, p. 3) diz que:

[...] o ato de tornear é um caminho do meio. [...] dos oleiros são exigidas múltiplas competências, todas tão ancestrais como a própria cerâmica. [...] O sentir, a linguagem corporal, o conhecimento do corpo e a capacidade de perceber o não dito, o não visual. Tornear é usar o instinto, que nós seres modernos estamos perdendo ou abandonando em troca de novas exigências intelectuais. (TORTORI, 2007, p. 3)

Corroborando com Tortori (2007), trazemos mais um extrato do depoimento de Taís Beltrame (2021) que ilustra a integralidade exigida no trabalho ao torno: “O torno ensina sobre presença e abandono. Ao tornear é preciso estar imerso no aqui e no agora, movimentando com o corpo todo o barro para o fim que se deseja alcançar”.

Na prática, todo momento que poderia ser considerado erro, é na verdade o grande professor. Só nos damos conta do que realmente significa centralizar o barro, depois de muita tentativa e erro. O ato de levantar a parede da peça e decidir a sua espessura dependendo do formato e do tamanho que se deseja, por sua vez, nos leva a conhecer qual o tipo de barro que precisamos utilizar e a velocidade nas diferentes etapas do tornear. Contudo, isso só é entendido depois que a peça cai algumas vezes durante a sua construção. O treino do desapego é uma virtude que acompanha o ceramista durante toda a sua jornada.

Quando sentamos para tornejar, mergulhamos em um universo único, meditamos com o movimento do giro. O processo cerâmico tem seu tempo próprio, que não é medido em horas, como por exemplo, no tempo de secagem de uma peça que depende da umidade do ar.

Para tornejar é preciso que estejamos conectados conosco e com o barro. Tornejar nada mais é do que uma conversa – é preciso escutar o barro e deixar que ele nos escute. Em um diálogo igualitário não há espaço para imposições de nenhum dos lados, portanto, com o barro acontece da mesma forma. A construção da peça não se dá apenas por nossos desejos, mas também pelas condições oferecidas pelas características do barro utilizado.

Dessa forma, percebemos que existe uma lacuna, chamada por Duchamp (2013, p. 73) de “coeficiente artístico no ato criador”, ou seja, a diferença entre a intenção do artista e o que na verdade realizou. Existem muitas variáveis nesse processo, e esse conhecimento só pode ser adquirido com a experiência – ou seja, torneando.

A partir desses encontros, uma das demandas que surge é a necessidade de dar continuidade ao trabalho para além do tempo/espaço do Ateliê, expandindo e estendendo as práticas ali desenvolvidas para outros espaços, contaminando outras pessoas. A busca por autonomia nos direciona à construção do próprio torno, . Dessa necessidade, buscou-se uma parceria com pesquisadores do Ateliê de Arte e Tecnologia¹⁰.

Com o intuito de construir uma máquina autônoma, portátil (Figura 7) e silenciosa iniciou-se uma série de pesquisas que culminaram em um dispositivo à altura das expectativas do ceramista, já que os tornos disponíveis no Ateliê de Cerâmica são dependentes do sistema de distribuição de energia, dificultando a mobilidade e gerando ruídos sonoros - causados pelo arrasto mecânico das engrenagens para o controle da rotação - o que poderia interferir negativamente no processo criativo e na saúde do ceramista.

A bricolagem a partir de peças de reuso de dispositivos obsoletos ou danificados permitiram a construção das engrenagens mecânicas da máquina a um baixo custo de produção, o que gerou economia e viabilizou a aquisição de um inversor de

¹⁰ Projeto coordenado pela Profa. Dra. Ângela Pohlmann e Prof. Dr. Reginaldo Tavares, com a colaboração de Vinicius Rosso e Julio Casarin (que colaborou na escrita deste artigo).

frequência trifásico, dispositivo responsável por responder às três expectativas dessa demanda: controlar eletronicamente e com precisão as rotações da máquina, excluir ruídos gerados pelos motores de indução monofásicos, utilizados nos tornos convencionais e tornar o dispositivo portátil, podendo ser alimentado de forma *Off-Grid*¹¹.

Nesse aspecto, a arte relacional em sua forma complexa permeia a construção dessas novas ferramentas a partir do momento em que elas se tornam dispositivos centrados nas necessidades das pessoas e, por sua portabilidade, alcançam também outras pessoas, para além do ambiente da universidade.



Figura 7. Imagem de transeunte experimentando toronar, na intervenção com o torno *Off-grid* em espaço público, largo do mercado no centro da cidade de Pelotas. Fonte: acervo dos autores.

¹¹ Sistemas *Off Grid* são caracterizados por não estarem conectados à rede elétrica. Essa solução é bastante utilizada em locais remotos que não possuem ligação com distribuidoras de energia. Assim a energia produzida é armazenada em baterias ao invés de ser enviada à rede elétrica. Fonte: <http://enetec.unb.br/blog/on-grid-off-grid/>

A valorização dos sujeitos, nos processos de uma educação interdisciplinar e neles centrada, a partir de uma ética de alteridade que se pretende (trans)formadora, busca valorizar a arte e a sensibilidade junto ao conhecimento, à cultura e à natureza, e é possibilidade de emancipação humana, com vista na autonomia da produção de ferramentas (torno cerâmico) e artefatos (utilitários cerâmicos), priorizando a reciprocidade para aprendermos a “habitar melhor o mundo”. (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

REFERÊNCIAS

BELTRAME, Tais. Relato de experiência: O torno cerâmico. [mensagem pessoal] Mensagem recebida em 21 de setembro de 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUCHAMP, Marcel. Ato Criador, In: BATTCKOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2013.

HOLMES, Brian. El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. **Brumaria**, Madrid, n. 7, p. 145-166, dez. 2006. Disponível em: <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Holmes,%20B.%20El%20dispositivo%20art%C3%ADstico.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.

KINCELER, José Luiz. Vinho saber: arte relacional em sua forma complexa. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 212-219, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16571>. Acesso em: 14 jun. 2021.

KINCELER, José Luiz. Horta vertical-saber: uma plataforma de desejos compartilhados em arte pública. In: 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 1, Rio de Janeiro, 2011. **Anais...** Rio de Janeiro, 2011. v. 1. p. 3734.

KINCELER, José Luiz. As Noções de Descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – Arte Relacional em sua Forma Complexa. In: 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 1, Florianópolis, 2008, **Anais...** Florianópolis, 2008. v. 1. p. 1797.

KINCELER, José Luiz. SIMONETTI, Maria; SICURO, Felipe. “Vinho Saber” – Uma Proposta de arte relacional em sua forma complexa. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – **Anais...** Florianópolis, 2007. v.1. pp. 1399-1410.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. 2002. Acessado em 20 jun. 2019. Disponível em: www.anped.org.br/rbe/rbdigital/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf.

NÓVOA, António. **António Nóvoa na UFSC**: As escolas e universidades precisam de novos ambientes educativos. Online. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2018/08/antonio-novoa-na-ufsc-as-escolas-e-universidades-precisam-de-novos-ambientes-educativos/>. Acesso em: 10 set. 2019.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PENIDO, Eliana; COSTA, Sílvia de Souza. **Oficinas**: cerâmica. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999.

TAVARES, Reginaldo. **O torno de cerâmica**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida em 26 de jul. 2019.

TORTORI, Tito. **O Torno**: origem e características. 2006. Disponível em: <http://ceramicanorio.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2007.

Arte e Educação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, mediações de 2019.

Art and Education at the Leopoldo Gotuzzo Art Museum, 2019 mediations.

Letícia Beck Fonseca
 UFPel / lb48318@gmail.com

Rogério Vanderlei de Lima Trindade
 UFPel / roger01lim@gmail.com

RESUMO: Esse trabalho tem por finalidade apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, localizado na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Tem como problema de pesquisa analisar as mediações educativas, através do Núcleo Educativo da instituição museológica, a partir das exposições realizadas no museu. O enfoque é sobre os relatos das experiências dos estudantes mediadores nas seguintes exposições: Leopoldo Gotuzzo: Fragmentos de memória e cotidiano e da Mostra e EBA 70 anos: da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes, da UFPel realizadas no ano de 2019. Os resultados obtidos demonstram, uma vez que constatou-se, que as ferramentas e a metodologia de ensino-aprendizagem utilizadas pelos mediadores do museu onde proporcionam à comunidade, uma experiência cognitiva e dialógica sobre seus acervos e exposições que só se tornam acessíveis e oportunizam aos visitantes a construção do conhecimento por meio da arte, com suas ações educativas.

PALAVRAS-CHAVE: Mediações, Arte e seu ensino, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: This work aims to present the MALG, located in the city of Pelotas, in the state of RS. Has as a research problem to analyze educational mediations, through the Educational Center of the museum institution, from the exhibitions held in the museum. The focus is on reports of the experiences of the mediator students in the following exhibitions: Leopoldo Gotuzzo: Fragments of memory and daily life and the Mostra and EBA 70 years: from the School of Fine Arts of Pelotas to the CA, of the UFPel held in 2019. The results obtained demonstrate, once it was found, that the teaching-learning tools and methodology used by the mediators of the museum where they provide the mediators of the museum where they provide the community with a cognitive and dialogical experience about their collections and exhibitions that only become accessible and provide visitors with the construction of knowledge through art, with their educational actions.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Mediations, Art and its teaching, Leopoldo Gotuzzo Art Museum

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem por finalidade apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG localizado na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul fundado em 1986 a partir de doações de Leopoldo Gotuzzo e “origens ligadas a Escola de Belas Artes, EBA, que passa pelo processo de federalização em 1973” para mostrar e divulgar exposições. (MALG, 2021)

Nesse trabalho são apresentados os relatos da experiência de medições realizadas nas galerias do museu: Luciana Renk Reis, Marina de Moraes Pires e no espaço destinado a exposições de curta duração, com as exposições Leopoldo Gotuzzo: Fragmentos de memória e cotidiano e da Mostra e EBA 70 anos: da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, realizadas no ano de 2019.

A metodologia de pesquisa constitui-se através de análise para compreendermos as ações educativas utilizadas como instrumento pedagógico, sobre as obras em exposição e a abordagem sobre a poética configurada nas mostras e posterior questionário com os participantes, para coleta dos dados.

O trabalho de mediações educativas é realizado através de um núcleo educativo como nos relata Consuelo Rocha (2010), que o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo “separou e organizou um espaço” onde aconteceriam as atividades didáticas e formou uma equipe com os mediadores. (ROCHA, 2021)

Quando leio Gabriela Aidar (2011), constato os processos de construção de conhecimento alinham-se à ação educativa do museu.

Em nossa concepção, cabe à ação educativa em museus, por meio de diversas estratégias e instrumentos, mediar o encontro entre o visitante e a instituição e seus objetos, explorando os potenciais dos mesmos, atuando na construção de significados possíveis. (AIDAR, 2021, p.5)

Júlia Rocha Pinto (2012), considera que o papel social dos museus e a mediação tem conceitos na arte educação.

Coloca-se a possibilidade de papel social que o museu pode desempenhar, refletindo a razão das pessoas frequentarem estes espaços e percebendo a estrutura de trabalho que predispõe os museus. A partir de uma compreensão do caráter social e educativo destas instituições é que se traz a contribuição de Lev S. Vygotsky para a prática da educação em museus de arte. Compreendida como mediação cultural, a educação em exposições propõe que haja uma relação dialógica entre o **mediador, a obra e o público**. *Grifos meus* (PINTO, 2021,p.1)

Os resultados obtidos aproximam-se do objetivo geral uma vez que constatou-se que as ferramentas e a metodologia de ensino-aprendizagem utilizadas pelos mediadores do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG, da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, e do Centro de Artes, CA proporcionam à comunidade, uma experiência cognitiva e dialógica sobre seus acervos e exposições que só se tornam acessíveis por meio do Núcleo educativo, que oportuniza aos visitantes a construção do conhecimento por meio da arte, com suas ações educativas.

DISCUSSÃO

A mediação acontecida no dia vinte e três de abril foi realizada, por três acadêmicos, sob a coordenação de Maria Consuelo Sinotti Rocha, para a turma da disciplina de História da Arte, do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, com a professora, foi nas seguintes exposições: Leopoldo Gotuzzo Fragmentos de Memória e Cotidiano e EBA 70 ANOS da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes.

A exposição Leopoldo Gotuzzo: Fragmentos de Memória e Cotidiano (Figura 1 e Figura 2), consistia em obras do artista Leopoldo Gotuzzo com uma diversidade de documentos, objetos pessoais, categorias e técnicas artísticas, tais pintura, objetos, móveis e cartas.



Figura 1: Galeria com a exposição Leopoldo Gotuzzo Fonte: MALG, Acervo, 2019

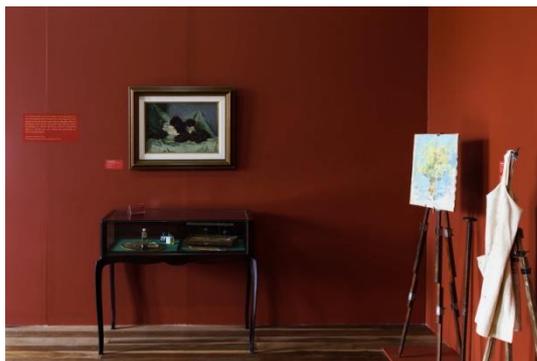


Figura 2: Galeria com a exposição Leopoldo Gotuzzo Fonte: MALG, Acervo, 2019.

Nessa exposição destacou-se o acervo do patrono do museu com uma expografia que visava constituir uma espécie de inventário pessoal, onde os objetos mantinham uma relação dialógica com as obras.

O trabalho de mediação foi desenvolvido a partir da comunicação do acervo exposto, oferecendo experiências compartilhadas entre os visitantes e a exposição. Na exposição se destacou o artista, sua trajetória a partir de suas aulas com pintores, com Frederico Trebbi e suas viagens a Europa em ateliês, assim como suas obras e honra ao mérito.

O planejamento da ação educativa possuía o objetivo de reconstruir no museu uma aula de aprendizagem sobre os períodos da história da arte destacados nas obras do artista que se estendem desde o Impressionismo ao pós-impressionismo, com destaque para as técnicas utilizadas por Leopoldo Gotuzzo, com suas pinceladas e palheta de cores com influencia impressionista, expostas na Sala do Patrono, Galeria Leopoldo Gotuzzo: mostra permanente que reúne objetos, mobiliário, correspondências, instrumentos de trabalho e obras do artista.

Vygotski pontua que um “aspecto da percepção humana e através da percepção de objetos reais” e a transição no “desenvolvimento da criança para formas de comportamentos qualitativamente novos” necessitam a relação entre as “transformações dos processos perceptivos” e de outras atividades intelectuais por isso a relação entre aluno – obra – mediador. (VYGOSTKI, 2019, p.24)

Na exposição EBA 70 ANOS: da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas (Figura 3 e Figura 4) reuniu e curou significativas obras do acervo como pinturas e esculturas.

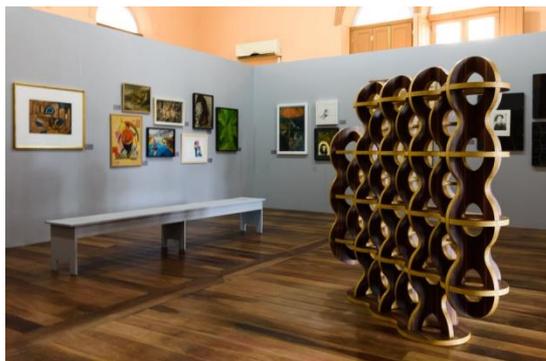


Figura 3: Galeria exposição EBA 70 ANOS Fonte: Acervo MALG, 2019.



Figura 4: Galeria exposição EBA 70 ANOS Fonte: Acervo MALG, 2019.

Na mediação (Figura 5 e Figura 6), teve como evidência as pinturas dos professores da Escola de Belas Artes, assim como a história da EBA e do Centro de Artes que traçava os períodos da arte estudados. A atividade de mediação foi caracterizada pela relação entre instituição e público, acervo e visitante, e pela acolhida inicial e pelo sentimento de expectativa gerado durante o momento de acesso à instituição.



Figura 5: Mediação Fonte: Fotos da pesquisadora, 2019.



Figura 6: Mediação Fonte: Fotos da pesquisadora, 2019.

Na avaliação dessa mediação as ações educativas, no contato com o público, proporcionaram relações entre as informações dos objetos expostos e as informações trazidas nos repertórios pessoais dos visitantes, abrangendo uma educação da memória, com a participação dos visitantes, através de suas impressões sobre a exposição em foco, tal como nos dizem os alunos, em depoimento “exposições diferentes, pode-se notar a diferença de períodos artísticos que já estudamos, e nos contaram um pouco a história do prédio”.

Nota-se que a “preservação e amostragem desses bens culturais” deu-se no Museu em duas frentes, ou em duas galerias, cuja curadoria recuperou informações não só sobre a história do museu e seu patrono, mas também informações sobre períodos da história da arte “preservando a contemporaneidade” dos objetos e seus significados nessa sociedade. (BARBOSA, 2009, p.233)

Através de questionário, comentários e contribuições com os estudantes observou-se que seus depoimentos foram de proximidade e acolhimento com a mediação. perguntas realizadas:

- Como foi à experiência de ir no museu do MALG na disciplina da Arquitetura?
- O que foi melhor para o ensino da disciplina?
- O que mais gostou na visita?

A experiência foi ótima, podemos notar algumas coisas que já estudamos a professora nos mostrou obras de arte e no museu vimos as obras de perto como o artista representa fielmente as inspirações, através da curadoria foi contado alguns fatos que não conhecia, as três exposições diferentes, pode-se notar a diferença de períodos artísticos que já estudamos, e nos contaram um pouco a história do prédio. O que mais gostei foi à possibilidade de ver obras de artes de vários períodos. (Aluno 1)

Eu já fui no Museu várias vezes já, mas sempre quando vou parece ser a primeira vez, e agora indo como estudante de arquitetura, eu comecei a para para pensar e refletir melhor. Dei mais atenção. Em relação a disciplina eu não sinto que ficou melhor o entendimento. Foi válido claro pois tive a oportunidade de ter uma aula mais dinâmica, mas em relação ao conteúdo e a matéria da cadeira, me parece que os movimentos estudados são diferentes, apesar de que a professora queria que fosse um passeio mais com a sensações. Ver o crescimento e o desenvolvimento do Museu, apesar de a atual disposição das obras estar meio confusa. (Aluno 2)

A visita ao museu foi bem instrutiva, ver as obras pessoalmente e ter a aula lá deixa ela muito mais leve e divertida do que se fosse dentro de uma sala. Entretanto, acho que os mediadores que nos apresentaram as obras poderiam focar mais nos períodos e nos estilos que as obras foram feitas e não na história por trás delas (que é algo importante, mas deixa a visita um pouco construtiva). (Aluno 3)

Evidenciou-se, nestas mediações, que a ação educativa demonstrou o seu processo formativo enquanto função educativa não formal nos museus e, a presença necessária de um grupo de pesquisadores, estudantes ou voluntários que possuam informações sobre os conteúdos agrupados pela curadoria a partir do símbolos e de suas narrativas e contra narrativas visuais, suas técnicas, o contexto histórico e outras possíveis relações contidas em uma obra de arte.

A mediação do Núcleo Pedagógico do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG com alunos da FAURB, foi orientada com uma visita, onde as obras expostas eram contempladas e interpretadas, propondo e perguntando às crianças que não só vivenciaram as obras mas também que representaram seus significados através de atividades.

CONSIDERAÇÕES

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG e a Universidade Federal de Pelotas, UFPel, proporcionam à comunidade o acesso a seus acervos e exposições, através exposições permanentes e ações curatoriais em mostras temporárias ou itinerantes, que coadunam-se ao seu projeto de mediação, oportunizando aos visitantes suas ações educativas através do diálogo, da comunicação sobre os conteúdos da arte e interação social.

O trabalho efetivo de formação dos mediadores é de fundamental importância para a comunidade pelotense, uma vez que os equipamentos culturais necessitam de pessoas com conhecimento sobre os conteúdos das exposições de arte para

possibilitarem uma interação visual e dialogada entre os dispositivos de arte e o público.

A figura do mediador, nos espaços expositivos, promove a experiência estética e aproxima o público sobre possíveis relações existentes entre as obras de arte e seus conteúdos, por meio de informações sobre a biografia do artista, seus elementos de constituição poética e as linguagens por ele utilizadas; promove o debate e articula situações que corroborem para a contextualização da obra e suas possibilidades de atravessamentos com diversos fluxos de composição.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Gabriela. **Interligar o museu e seu entorno: a ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2011.** Disponível em: <https://www.revista.unisal.br/ojs/index.php/educacao/article/view/93> Acesso em: 8 de Março de 2021.

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

PINTO, Júlia Rocha. **O papel social dos Museus e a mediação Cultural. 2012.** Disponível em: <www.revistas.udesc.br> Acesso em: 8 de Nov. de 2021.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Acervo fotos, e textos 2019.** pasta visitantes.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site .** Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/> Acesso em: 19 de Nov. 2021.

ROCHA, Maria Consuelo Sinotti. **Museu de arte Leopoldo Gotuzzo: contribuição e integração com o ensino de arte através do seu setor educacional.** Pelotas, 2010. 107f. TCCP (Especialização em artes visuais patrimônio cultural). Instituto de Artes e Design. Universidade Federal de Pelotas, 2010. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/especializacaoemartesvisuais/files/2013/06/Maria-Consuelo-Sinotti-Rocha-%E2%80%93-2010.pdf> Acesso em: 8 de Nov. 2021.

VYGOTSKI, L.S. **A formação social da mente.** Livraria Mrtins Fontes. Editora Ltda. São Paulo – SP 1991. 4º edição brasileira. 90p. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/vygotsky-a-formac3a7c3a3o-social-da-mente.pdf>> Acesso em: 10 de nov. de 2021.

ARTE RELACIONAL: UM ESTAR EM ARTE E NÃO SOMENTE UM FAZER ARTE

ANGÉLICA DE SOUSA MARQUES

Mestranda em Artes Visuais UFPel / angelica.smarques@gmail.com

ANGELA RAFFIN POHLMANN

Professora Centro Artes UFPel / angelapohlmann@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Este ensaio visual apresenta algumas das produções artísticas de Angélica de Sousa Marques, mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, sob a orientação da Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O projeto de pesquisa tem por objetivo desenvolver esmaltes para a produção cerâmica, a partir das cinzas dos resíduos da queima de madeiras e vegetais. Os trabalhos que fazem parte deste ensaio abordam práticas artísticas e experiências vivenciadas em arte relacional e colaborativa, desenvolvidas em período anterior ao ingresso da artista no PPGAV – UFPel, e dessa maneira também anterior à pandemia covid-19.

Nas práticas de arte relacional, o estado de criação desperta um sentimento especial durante o processo, que dificilmente estará presente no objeto criado (OLIVEIRA, 2015). Essa experiência (LARROSA BONDÍA, 2002) nos toca sensivelmente e nos coloca em um estado de estar em arte e não somente um fazer arte (CADU, 2021). Neste ensaio, podem ser contemplados, além do resultado final dos trabalhos, o processo como experiência em arte, por entender que esse é significativo na abordagem de sua poética.

As ações que resultaram nestes trabalhos são decorrência de encontros criativos colaborativos, de momentos de criação coletiva, apresentando um estado de criação, cujas proposições funcionam como dispositivos, com a possibilidade de ativar redes relacionais e colaborativas. A ideia de dispositivo é desencadear outros processos criativos, pois seu objetivo não está no objeto construído, mas nas possibilidades que podem ser deflagradas a partir dele, como um laboratório móvel instigando transformações sociais e culturais (HOLMES, 2013).



Título: Instalação no Parque - Rádio Cochicho. Autores/colaboradores: Angela Pohlmann, Angélica Marques, Eduarda Lenzi, Humberto Souza, Júlio Casarin, Lua Miranda, Paulo Damé, Reginaldo Tavares e Vinícius Rosso. Ano: 2019. Local: Exposição Arte na Rural 2019 - lugares, memórias e sonhos - Parque da Associação Rural de Pelotas - 93ª Expofeira de Pelotas. Materiais: Torno cerâmico, peças cerâmicas, equipamentos eletrônicos, instrumentos musicais e música. A proposta do grupo – formado por artistas/professores e alunos da UFPel, e ceramistas participantes de projeto de extensão do Ateliê de Cerâmica da UFPel - era disponibilizar ao público visitante da Expofeira, a experimentação com objetos cerâmicos que serviriam de dispositivos para ampliar o som de aparelhos celulares. Como também oportunizar o acesso ao processo de torno cerâmico, que poderia ser experimentado pelo público. Fonte da imagem: Acervo pessoal.



Sem título - registro de momento de criação coletiva. Autores/colaboradores: Angélica Marques, Ágata Tomaselli e Guilherme Macedo. Ano: 2019. Materiais/técnica: Cerâmica e vidrado cerâmico de cinzas. Esmaltação das peças por imersão e banho. Local: Casa/Ateliê – Casa Redonda. Compartilhamento do processo criativo colaborativo. Trabalho de esmaltação com vidrado de cinzas em monoqueima - pintura de peças cerâmicas de alta temperatura. Fonte da imagem: Acervo pessoal.



Título: Construção colaborativa de forno cerâmico. Autores/colaboradores: Angélica Marques, Gustavo Tirelli, Paulo Silva, Sérgio Silva, Paulo Damé, Tatiana Pureza, Júlio Casarin, Flávia Torrezan e Tito Souza. Ano: 2017. Local: Casa/Ateliê – Casa Redonda. Materiais: Tijolos isolantes e refratários, caolin e outros materiais cerâmicos. Momento coletivo/colaborativo de criação em arte. Encontro de pessoas detentoras de saberes sobre a construção de fornos cerâmicos, com compartilhamento desses conhecimentos. Fonte da imagem: Acervo pessoal.



Título: Sucos inventivos. Autores/colaboradores: Tatiana Rosa e Angélica Marques. Ano: 2018. Local: Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – FIK 2018. Campus UDESC-Florianópolis/SC. Materiais/técnica: Frutas, água, água de coco, vegetais, temperos, chás, ervas, hortaliças e PANC's, mesa, toalha, recipientes para as frutas, jarras e garrafas para a água, potes com gelo em cubos, liquidificadores, coadores, jarras para servir os sucos, copos, água em garrafas de cinco litros para lavar os liquidificadores e os coadores, bacias para a lavagem, entre outros utensílios. O trabalho funciona como um dispositivo relacional. A proposição está organizada de maneira a provocar/convidar o público a vir até o local e interagir no processo artístico. Fonte da imagem: Acervo pessoal.

mini horta jardim

na amplitude da paisagem rural onde me encontro neste período de isolamento, o mini jardim que produz sentido para mim é a horta – o que fornece alimento para o corpo e para a alma. As três imagens que compartilho nesta exposição mostram o cultivo de hortaliças.



Título: Mini Horta Jardim. Autor: Angélica Marques. Ano: 2020. Materiais: Hortaliças e terra vegetal. Essas hortaliças foram plantadas e cultivadas em um sistema colaborativo. Link da exposição: <https://www.facebook.com/ExpoVirtualMiniJardim2020>. Fonte da imagem: Acervo pessoal.



Ação: Coleta de cinzas em campo queimado para fabricação de esmalte cerâmico. Autores/colaboradores: Angélica Marques, Paulo Damé, Paulo Silva e Sérgio Silva. Ano: 2019. Local: Zona rural de Encruzilhada do Sul. Materiais: ferramentas, sacos e cinzas de madeira. Nesta ação nos apropriamos do resíduo da destruição, e como matéria-prima resgatamos esse resíduo transformando suas partículas em vidro cerâmico – por meio da respigagem e aproveitamento. Fonte da imagem: Acervo pessoal.



Sem Título - Instalação de peças cerâmicas agrupadas em justaposição e sobreposição. Autores: Angélica Marques e Paulo Damé. Ano: 2019. Materiais/técnica: Cerâmica de alta temperatura. A imagem apresenta as peças vistas de cima, em sua maioria confeccionadas no torno cerâmico, que guardam uma unicidade do redondo, embora algumas tenham sofrido intervenções durante seu processo de feitura. A cor das peças é resultante da reação química do esmalte com a massa cerâmica, e também da atmosfera do forno onde a mesma foi queimada. Fonte da imagem: Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

- CADU. #30biental (Entrevista) Cadu. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uR1Lez9YRYI>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- HOLMES, Brian. El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones coletivas. **Brumaria**, Madrid, n. 7, p. 145-166, dez. 2006. Disponível em: <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Holmes,%20B.%20El%20dispositivo%20art%C3%ADstico.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista brasileira de educação**, n. 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf> Acesso em 20 jun. 2019.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILO, J.; GRANADO, A. (Org.) **Mediações e enfrentamentos da arte**. São Paulo: Intermeios, 2015.

RELAÇÕES ENTRE ARTE E NATUREZA: TRAJETÓRIA, CONTATO E ATRAVESSAMENTOS

EDUARDO TURSKI

PPGAV - UFRGS / eduturski@gmail.com

A reflexão aborda uma pesquisa poética permeada pela interação de duas realidades: a dimensão da **natureza** e a dimensão da **arte** relacionadas numa articulação através de procedimentos híbridos.

O trabalho inicia-se pela **deriva**¹, na fruição dos lugares, observando as matérias orgânicas ofertadas pelo **tempo-espaço**² - ocasional e efêmero - encontrados conforme percorro trajetórias buscando referenciais, formais e visuais, contidos na multiplicidade das estruturas orgânicas nas diferentes superfícies da natureza.

Ao encontrar locais propícios para a instituição de uma **situação**³, passo a experimentar o espaço em suas mais amplas questões atmosféricas, atento à vivacidade que atravessa e permeia tudo ali apresentado enquanto metafísica orgânica intrínseca na paisagem e no espaço natural geral.

É a partir dessa fruição que me atento aos itens orgânicos casualmente organizados pelo tempo e as forças operantes na casualidade, organizando as matérias como galhos, folhas, vegetações, etc. Há uma coleta de **índices** nessas superfícies naturais: a partir da **monotipia** como meio revelador das marcas e texturas que a matéria orgânica carrega velada em si.

Busco extrair e explicitar essas qualidades estruturais do crescimento orgânico, das nuances e engendramentos contidos na formação das folhas, cascas, troncos, com seus veios, ranhuras e fissuras. Transfiro essas qualidades visuais ao tecido de algodão cru, que é **plano de imanência**⁴, através da tinta orgânica escura enquanto veículo de revelação.

¹ O conceito de “deriva” aproxima-se dos ideais propostos pelo teórico francês Guy Debord (1931-1994).

² A questão do “tempo-espaço” como unidade indissociável foi desenvolvida pela geógrafa Doreen Massey (1944-2016).

³ A “situação” como parte do trabalho relaciona-se com as concepções do movimento político/artístico francês Internacional Situacionista.

⁴ O “plano de imanência” aqui proposto relaciona-se com a construção teórica de Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992) no livro “O que é filosofia?”.

Após gravar as monotipias no tecido, soma-se uma nova etapa processual. No ambiente do atelier, inicia-se um processo de pintura com pigmentos de argila que impulsiona-se nas diretrizes determinadas pelas marcas da natureza. Mesmo a pintura tendo sua **formatividade**⁵ autônoma e suficiente por si mesma, ela se instaura obedecendo certos preceitos estruturais que as marcas da monotipia irão defender.

A partir disso a pintura passa a emergir por entre as texturas, se relacionando aos contextos existentes nas marcas reveladas pela natureza: passando a operar um diálogo empático, mútuo, interativo, entre monotipia e pintura unidas na instauração de uma nova dimensão ao trabalho.

Há um processo cauteloso tanto na concepção visual como na manipulação dos pigmentos, ou seja, a monotipia possui sua própria substancialidade e suficiência, e a pintura que se soma deve estabelecer-se sem corromper as qualidades da monotipia. O emergir da pintura é fundamentalmente dependente da monotipia como força propulsora da sua formação, sendo as texturas da natureza que induzem os caminhos formantes tomados pela pintura.

Nesse cruzamento entre diferentes instâncias construtivas, tanto nas vivências como nas materialidades, é que pode ser percebida certa unidade definidora do trabalho.

Sua intenção maior é ser o próprio **acúmulo** dessas múltiplas atitudes e ações, carregando em sua constituição a própria trama de ocorrências interligadas. Sua fisicalidade é a **compactação** dessa cadeia de acontecimentos, que se convertem em camadas nesse empreendimento híbrido.

⁵ O processo formador do trabalho aqui apresentado se aproxima das concepções desenvolvidas por Luigi Pareyson no seu livro “Estética - Teoria da Formatividade”.



Matéria orgânica que proporcionará marcas à serem capturadas pela monotipia sobre tecido. 2021.



Um dos locais de natureza experienciados para realização das monotipias. 2021.



Exemplo de monotipia gravada sobre tecido de algodão cru. 2021.



Exemplo de procedimento da pintura em interação com a monotipia. 2021.



Exemplo 2 de monotipia gravada sobre tecido de algodão cru. 2021.



Exemplo 2 de procedimento da pintura em interação com a monotipia. 2021.

REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas** - uma metafísica da mistura. 2018.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. **Revista Internacional Situacionista**, nº.2. 1958. Disponível em < <https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva> >. Acesso em: 29/09/2021.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Editora 34, 3º edição, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. 1997.

DUBUFFET, Jean. **Empreintes**. CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Editora Bertrand Brasil, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Paisagem, o enigma da origem**. Paisagem em Questão: artes visuais e a expansão da paisagem. UFRGS. Editora Evangraf, 2012.

VÁRIOS AUTORES. **Internacional Situacionista - Antologia**. Lisboa: Antígona, 1997.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. **Impressões - o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea**. Revista Porto Arte, vol. 13, nº 22, 2005.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. **Fotografia e cicatrizes: regeneração e cura da paisagem?** Paisagem em Questão: artes visuais e a expansão da paisagem. UFRGS. Editora Evangraf, 2012.

APROXIMAÇÕES DE SI: VISUALIDADES AFRO-BRASILEIRAS

Thais Oliveira da Rosa
Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: th.rosa76@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa propõe evocar uma aproximação à cultura afro-brasileira através da visualidade e do confronto de imagens que pertencem a distintas temporalidades. Trata-se de uma pesquisa com caráter autobiográfico, partindo de reflexões individuais que vão ao encontro de questões socioculturais. Apresento o processo criativo e os desdobramentos visuais que se inserem nas obras desenvolvidas na pesquisa que envolvem autorretratos, imagens do século XIX e processos em gravura.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea. Cultura afro-brasileira. Poética.

As elucidações presentes em minha poética, acerca da minha trajetória como mulher negra, vêm em decorrência da minha construção como artista. Ambas as identidades estão conectadas através da minha pesquisa. O contato com a arte despertou em mim uma perspectiva de buscar e de construir autonomia e segurança sobre minhas experiências como mulher, negra e brasileira. Em decorrência, foi se constituindo processualmente por meio das práticas artísticas e das pesquisas teóricas, maneiras de lidar com a minha realidade e assim conhecer e reconhecer historicamente as questões étnico-raciais no Brasil. Seguindo um pensamento decolonial, de elucidar as colonialidades do poder e a criar estratégias autônomas para lidar com a realidade e com os modos de coexistir.

Uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade (BERNARDINO-COSTA, 2019, p. 10).

Em minha experiência como pessoa negra, algo bastante presente é a ausência do conhecimento sobre o passado, sobre a história da população negra no Brasil. Por

muito tempo em minha vida tudo o que eu sabia sobre a história e a origem da população afro-brasileira dizia respeito unicamente à escravidão. Não é de se espantar que ninguém queira em primeiro momento ser associado a essas questões, sem uma consciência racial construída desde a infância. Tais abordagens que visualizam apenas uma perspectiva da história dão seguimento ao afastamento da identidade cultural e racial, fazendo com que o sentimento de pertencimento não seja estruturado e vivido pelos indivíduos, nesse caso a própria população negra.

Stuart Hall ao discorrer sobre identidade cultural, ressalte que se entende por identidade cultural é o sentimento de identificação de um grupo, cultura ou indivíduo perante a influência de um grupo ou cultura em que esteja inserido. Pensando na cultura de um país o autor aponta que “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influenciem e organizem tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (1992, p.50). Sendo assim:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que dela são construídas. (HALL, 2000, P.51)

Por tanto, pensar na construção do país e em como essas relações raciais se estabeleceram é um caminho para interpretar esses discursos girando em torno da identidade cultural enquanto nação. Desse modo, ter noção de apenas uma parte da historicidade de negros e negras no Brasil é algo que funciona como uma ferramenta para distanciar ainda mais a população de sua própria narrativa e não se reconhecer como grupo e assim não valorizar suas especificidades culturais. Questões que vão ao encontro com o efeito da “bomba cultural” que foi denominado pelo escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o, segundo ele consiste em um efeito que aniquila a crença das pessoas nelas mesmas, a partir desse olhar de superioridade por uma cultura dominante.

O efeito de uma bomba cultural é aniquilar a crença das pessoas nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. Isso faz com que as pessoas vejam seus passados como uma terra devastada sem nenhuma realização, e faz com que elas queiram se distanciar dessa terra devastada (WA THIONG'O, 2005, p. 3 apud BERNARDINO-COSTA et al., 2019, p. 13).

Sendo assim, conhecer artistas afrodiaspóricos e suas obras que expõem outra perspectiva dos fatos históricos relacionados à cultura afro teve um valor inestimável para a minha construção como pessoa e como artista. Assim como o ato de

desenvolver artisticamente algo que expõe questões pessoais e restabelecem o modo como me vejo. Como destaca Bell Hooks, sobre o poder de se expressar dentro de uma perspectiva de dominação: “Para nós, a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. (HOOKS, 2019, p.36). Sendo assim minha poética se objetiva tornar possível uma aproximação à cultura afro-brasileira através da visualidade, de modo a ressignificar o olhar sobre si através da desconstrução do olhar sobre o outro que, por questões socioculturais, é formado por estereótipos e racialidades. Entendendo que esse “outro” é igual a mim, e que essa noção de diferente ou distante é construída justamente por esse afastamento da cultura, do conhecimento sobre o passado e sobre as pessoas que pertence a esse grupo, nesse caso pessoas negras. Bell Hooks, aborda a construção do “eu” na sociedade como algo que existe em relação a outros “eus”, uma relação de construção de si que depende de outros, em um sentido de ancestralidade. Porém, na com esse apagamento da história e o distanciamento da cultura que atinge a muitas pessoas negras essa ideia de comunidade de construção coletivo acaba não existindo.

A construção social do eu “em relação” significava, então, que conheceríamos as vozes do passado que falam em e para nós, que estaríamos em contato com o que Paule Marshall chama de “nossas propriedades ancestrais” nossa história. Porém, são precisamente essas vozes que são silenciadas, reprimidas, quando somos dominados. E essa voz coletiva que lutamos para recuperar. (HOOKS, 2019, p. 78)

O ato de construir uma poética que busca se aproximar de uma visualidade que me conecta a questões que não só foram distantes a mim, mas constituem a maneira como eu me vejo é uma necessidade. Pois, retomando esse contato é possível criar maneiras de reexistir a partir desses apagamentos e distanciamentos que existem estruturalmente. Hooks aponta que:

Nós nos opomos a essa violação, essa desumanização, quando buscamos autorrecuperação, quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossa história. Esse processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse a primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição de dominação. (HOOKS, 2019, p. 78)

A partir dessas ressignificações e aproximações presentes na poética é possível criar essa recuperação, de algo que, na verdade, nunca tive ou era pouco percebida pela falta de consciência racial, nesse caso a consciência que até então era praticamente inexistente se estrutura de maneira vivaz.

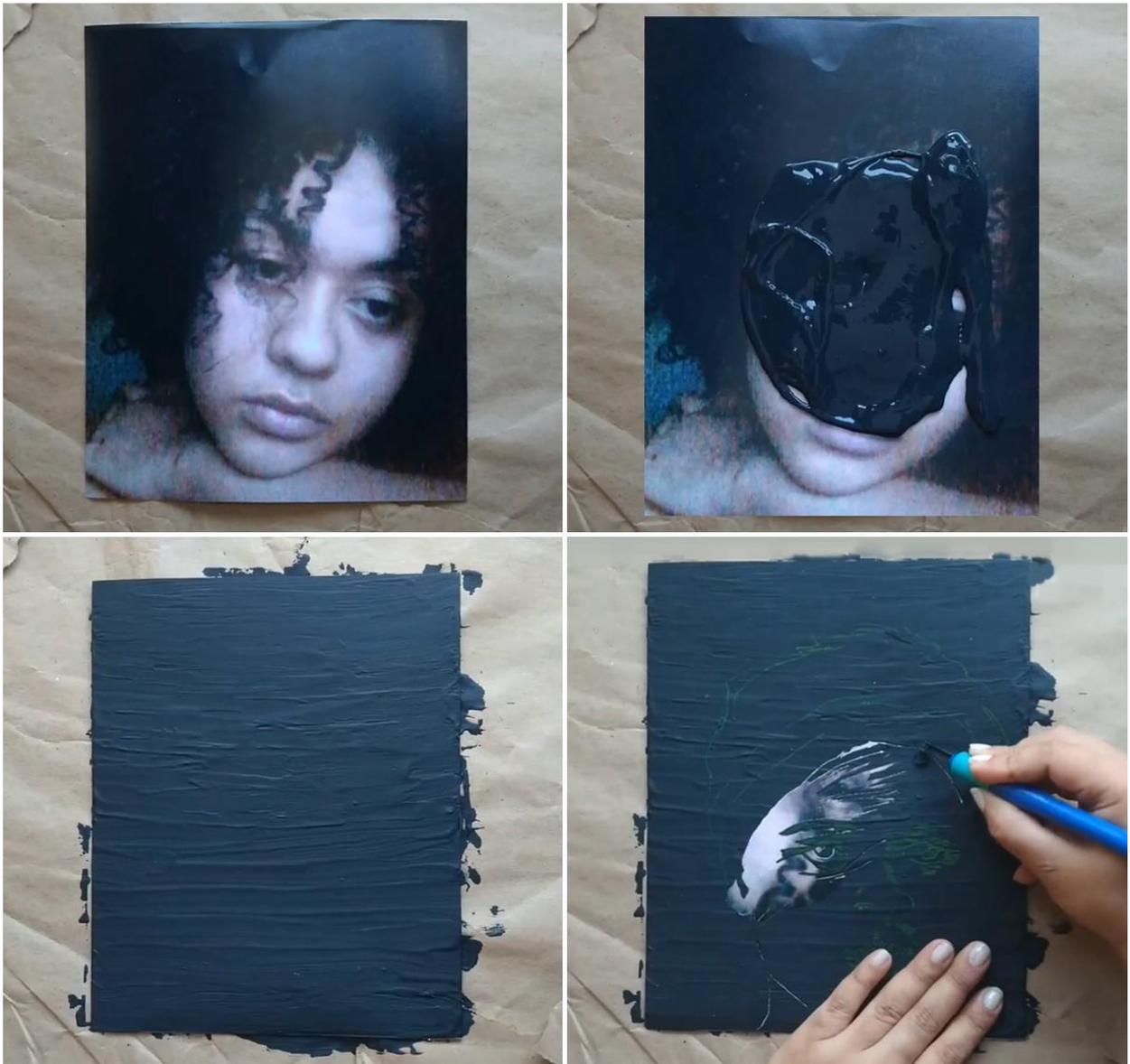
Através da minha produção plástica, entendo de que modo me encontro a partir dos

moldes que a poética evoca em mim por meio dos processos com dispositivos fotográficos e com elementos das técnicas em gravura. A xilogravura e a gravura em metal são técnicas importantes para o meu processo artístico, pois, fazem parte da minha trajetória como artista e contribuíram na construção da minha poética. O processo de construção das obras sempre foi parte importante em todos os deslocamentos da pesquisa desde seu início até o momento atual, em específico a aproximação com as visualidades, das quais utilizo referenciais afros e de representações que me contemplem enquanto pessoa negra. A ressignificação do olhar sobre o outro só foi possível pelo contato próximo com visualidades e com processos artísticos que propunham uma relação muito cuidadosa na construção das imagens, como nos processos em gravura. Através da gravura em metal e, principalmente, da xilogravura era possível criar um vínculo muito subjetivo, através dos processos minuciosos inseridos nas técnicas.

Na gravura em metal, o cuidado com os tons de preto e cinza me proporcionavam ter uma atenção à visualidade retinta das peles, as estampas e a diversidade dos adornos que se apresentavam nas imagens de grupos étnicos do continente africano que eram utilizadas como referências inicialmente. Já a xilogravura propunha uma dinâmica em relação aos traços físicos, faciais e a maneira como as imagens podiam ser exploradas manualmente por meio da técnica. Nos processos em xilogravura usavam-se as ferramentas denominadas “goivas”, as quais são utilizadas para entalhar a madeira, ou seja, tirar as partes que se deseja deixar em branco na madeira, dando luz às figuras através do vazio que fica no material e assim construindo a imagem entre luz e sombra.

Nas obras “Ver(se) através”, o processo criativo se desenvolve a partir da justaposição de visualidade através de características da gravura, especificamente da xilogravura. O processo (Figura 1) consiste em uma fotografia impressa em papel fotográfico sendo coberta por uma camada grossa de tinta acrílica preta. Após a secagem da tinta e da demarcação da imagem que será “aberta” sobre o autorretrato, utilizo as goivas, ferramenta usada na xilogravura, para “entalhar” a camada de tinta. O resultado visual que se tem é a minha imagem entre os vazios que contornam as figuras do século XIX. (Figura 1, 2, 3) Essa visualidade dialoga com as questões internas em se compreender diante do passado, das suas origens e dos processos não lineares que permeiam os autoconhecimentos.

Figura 1 – Processo intervenção autorretrato, 2020 – Thais Oliveira.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Thais Oliveira “Sem título I”, série “Ver(se) através” 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 3 - Thais Oliveira “Sem título I”, série “Ver(se) através” 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Thais Oliveira “Sem título I”, série “Ver(se) através” 2020.



Poeticamente essa parte do processo também constrói uma relação de mutualidade, em que tanto a imagem está em processo como eu que trabalho manualmente as obras. À medida que a imagem vai se constituindo, também estou sendo moldada através desse processo de construção e de proximidade visual e manual com as imagens. Esse processo não é nada linear ou perfeitamente calculado, assim como nas imagens em que é possível observar a manualidade do gesto que, em meio aos contornos, vai se formando gestualmente, muitas vezes a goiva arranhando a fotografia, tirando além do que se espera. Esse processo de construção pessoal também segue nessa dinâmica, esbarrando em questões pessoais delicadas, em lembranças e memórias que não se esperava encontrar, ou seja, ambos os processos acontecem expressivamente, entre a intenção e o inesperado que se transforma em consciência.

A tomada de consciência é parte importante de todos os processos que permeiam a poética, seja no entendimento sobre minhas intenções, seja na consciência do quão profundas são certas questões a serem abordadas; a principal delas com certeza, é do quanto me significava a noção de ser distante de outras pessoas negras. Ter tomado consciência dessa questão fez com que a pesquisa se desenvolvesse e continue com seus desdobramentos e aprofundamentos. A consciência sobre minhas escolhas é o que me possibilita direcionar a pesquisa e perceber a potencialidade das imagens que uso para me conectar à cultura afro-brasileira e aos conhecimentos e narrativas que até então me faltavam. Em meio a essas questões, justapor minha imagem a essas outras fotografias expõem essa consciência do quanto o contato com a cultura afro-brasileira, seja pela visualidade, seja pelo conhecimento da história, são potentes e evocam em mim questões importantes sobre a minha identidade e na minha construção como indivíduo.

Por meio desse processo manual, trabalho tanto a visualidade de pessoas afro-brasileiras que existiram no passado e me despertam curiosidades sobre suas individualidades, quanto a minha própria imagem, traçando as mesmas relações de análises e de percepções de semelhanças e diferenças sobre aquelas pessoas que subjetivamente perpassam minha existência. Através dessas relações de justaposição, relaciono uma visualidade que pertence ao passado e carrega diversas inquietações, além de uma grande carga histórica, e há uma visualidade que pertence ao presente e carrega as construções sociais que atravessam os diferentes tempos. Nesses autorretratos, trago a minha imagem através de fotografias que mesclam uma certa nebulosidade, uma escuridão que vela em certo ponto a minha figura. Assim conceitualizando as questões que envolvem os processos de imersão em questões

pessoais, os desconfortos de trabalhar com a própria imagem, e os efeitos do apagamento e o distanciamento da cultura afro-brasileira na construção de minha identidade como pessoa negra.

A justaposição das imagens, onde a minha fotografia surge ao fundo, aponta para os processos de autoavaliações e de autodeterminações que buscam desenvolver uma visão sobre si, excluindo visões externas superficiais negativas e focando nas suas próprias percepções e avaliações. Esses termos também são abordados pela feminista negra e socióloga norte-americana Patricia Hill Collins (2016). Tais conceitos seguem na mesma direção que a pesquisa e buscam propor uma abordagem autônoma que retome relações e reconfigure a realidade de mulheres negras que tem suas existências rodeadas por imagens de controle e visões distorcidas vindas de olhares colonizadores.

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina [...]. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras (COLLINS, 2016, p. 102).

Os termos de Collins (2016) não apontam para validações ou reconfigurações externamente aceitas por terceiros, mas uma movimentação interna a respeito das mulheres negras, enfatizando que o simples fato de elas tomarem consciência de suas potencialidades já é algo estruturalmente significativo. Como menciona:

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (COLLINS, 2016, p. 104).

O ato de se autodefinir é um ato de reexistir, ao se autodefinirem as mulheres negras criam visões próprias de si para se manterem sãs diante do racismo e dos estereótipos que geram controle constantemente sobre elas, além de subtrair qualquer subjetividade que a pertence. Segundo Collings,

[...] o conhecimento construído do “eu” emerge da luta para substituir as imagens de controle pelo conhecimento autodefinido, considerado pessoalmente importante, um conhecimento muitas vezes essencial para a sobrevivência das mulheres negras (COLLINS, 2019, p. 184).

Em minha experiência, as autodeterminações, como ato de reexistir, restabelecem

minha existência diante do que os efeitos do distanciamento cultural me causam. Atuando na apropriação do conhecimento e de narrativas que me contemplem, assim como na construção de uma poética de cunho pessoal que se propõe a contemplar outras vivências, não somente a minha, mas na intenção de despertar aproximações a outras pessoas, em especial mulheres negras. Ao me autodefinir, entendo-me como capaz de criar e de trazer para outras pessoas questões que me faltaram em grande parte da minha vida. Nesse sentido, não só contemplo a mim, mas busco que minhas produções sejam potentes para outras pessoas negras como uma ponte.

As autodefinições e a autodeterminação, assim como mencionado, atuam confrontando os estereótipos, estimulam as subjetividades das pessoas negras, fazendo com que entendamos que somos múltiplos e diversos, principalmente em relação a nós mesmos como grupo. Como destaca Mary Field Belenky, “Para aprender a falar com uma “voz única e autêntica, as mulheres devem ‘se lançar para fora’ dos enquadramentos e dos sistemas fornecidos pelas autoridades e criar seu próprio enquadramento” (BELENKY, 1986, p. 134. apud COLLIS, 2019, p. 184).

E é nessa direção que minha poética se direciona, alinhada à autonomia e às autopercepções. Minha pesquisa, com seu caráter autobiográfico, está aberta a deslocamentos que formam uma relação de troca mútua entre artista e obra. Nesse caso essas relações de autoavaliações e de autodefinições são abordadas tanto, na prática, como na teoria, sendo um desafio contemplar um processo tão subjetivo como os que envolvem a poética.

Nesse sentido, as relações que permeiam a mim, como artista e pessoa, fortemente impactam no andamento da pesquisa; a relação com a autoimagem era um caminho já visível na pesquisa, porém, em relação ao contexto atual, se tornou necessária e relevante no agora. Com a pandemia e a quarentena, as relações e os processos foram se estreitando, bem como criando necessidades que cabia a nós nos adequar. A utilização dos autorretratos acabou também sendo uma estratégia que veio em decorrência do contexto atual, porém não como a criação de algo que não estava previsto, mas como um estímulo ao processo que, devido a certos receios de se incluir visualmente na pesquisa, me prendia de dar esse passo. Essas reflexões sobre o contexto pandêmico e os processos da pesquisa expõem o quão necessário é estar atento às demandas de uma pesquisa com caráter autobiográfico, e, além disso, se manter coerente a suas proposições para um melhor desenvolvimento.

Referências:

(Orgs). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. São Paulo: Autêntica, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução Juliana de Castro Galvão. Sociedade e Estado, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

_____. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamile Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

Hooks, Bell. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra / bell hooks; tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade/Stuart Hall; tradução Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 4. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

AUTORRETRATO INFAMILIAR II

DARIANE MARTIÓL

Universidade do Estado de Santa Catarina-PPGAV / dari.ms@hotmail.com

Sou filha de Adair Martiól, que é mãe sola, tem 69 anos e morava sozinha em uma cidade interiorana no Paraná até o meu retorno para casa em 2020. Desde então, venho desenvolvendo o projeto fotográfico intitulado “Autorretrato Infamiliar”.

O projeto é composto por ensaios que se dividem em subtemas e transitam entre o real e a fantasia, propondo cenas em que frequentemente um gesto de carinho é acompanhado por uma ação violenta.

As fotografias apresentam o corpo da minha mãe junto ao meu dentro do espaço doméstico e jogam com os ideais impostos culturalmente sobre a maternidade, o amor incondicional e a responsabilidade parental.

O título “Autorretrato infamiliar” foi pensado a partir do conceito psicanalítico *Das Unheimliche* (o infamiliar), que faz referência ao que não é propriamente desconhecido, mas se apresenta de uma maneira atípica, causando certo estranhamento.



Série: Autorretrato Infamiliar II. 2021. Fotografia digital.



Série: Autorretrato Infamiliar II. 2021. Fotografia digital.



Série: Autorretrato Infamiliar II. 2021. Fotografia digital.



Série: Autorretrato Infamiliar II. 2021. Fotografia digital.



Série: Autorretrato Infamiliar II. 2021. Fotografia digital.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

BESTIÁRIOS E SERES IMAGINÁRIOS COMO PRÁTICA POÉTICA

CORRÊA, Mariana Coelho Penha

(Mestrado) Universidade Federal de Pelotas / marianacpc1998@gmail.com

POHLMANN, Angela Raffin

(Orientadora) Universidade Federal de Pelotas / angelapohlmann@gmail.com

DE MARTINO, Marlen Batista

Universidade Federal de Rio Grande / demartino.marlen@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Bestiários, Seres Imaginários, Desenho, Escrita

O presente artigo advém da busca de dar continuidade à pesquisa que foi desenvolvida na graduação de Artes Visuais Licenciatura na Universidade Federal de Rio Grande no ano de 2019¹. Importante ressaltar que este texto trata de um projeto em andamento no Mestrado em Artes Visuais da UFPEL, na linha de pesquisa em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, tendo como ponto de partida estudos acerca de criaturas fantásticas na história da humanidade. Início com os *Bestiários*, que foram considerados um gênero de literatura medieval, a partir do século VII, livros e manuscritos com ilustrações e histórias de Seres Imaginários. Um exemplo pode ser observado no célebre bestiário conhecido como *O bestiário de Aberdeen*, escrito em torno do século IX, cuja abordagem gravita entre o vocabulário moral e o científico de criaturas fantasiosas e reais.

¹ OS BESTIÁRIOS E OS SERES IMAGINÁRIOS COMO PRÁTICA POÉTICA E DOCENTE, Mariana Coelho Penha Corrêa. Orientadora: Marlen de Martino, Artes Visuais Licenciatura do Instituto de Letras e Artes-ILA, da Universidade Federal do Rio Grande-FURG.

Há a relevância de estudar os seres ilustrados no período das explorações marítimas (XV-XVIII), em um dos principais exemplos da série de livros de pesquisa entre 1603 a 1675 chamado *Historiae Naturalis Quadrupedibus*, escrita por Jonston, um médico e erudito polonês, que escreveu, relatando as criaturas que viu, ou ouviu histórias, em suas viagens por terras desconhecidas. A catalogação em volumes diferentes falam de quadrúpedes, animais aquáticos, aves, insetos e répteis animais reais, repleto de hipérboles visuais e alguns de natureza fantástica. A figura abaixo representa bem o desenho científico de catalogação.

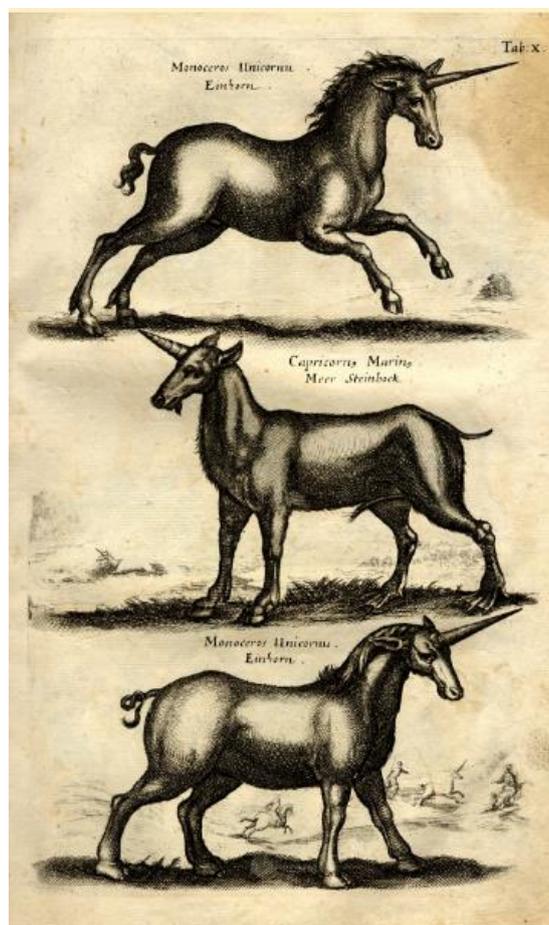


Figura 1- Recorte de página com seres quadrúpedes *Historiae Naturalis Quadrupedibus* 1657. JONSTON Disponível em: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/jonston.html> . Acesso em 29 de Outubro de 2021.

Na época das explorações, os bestiários também estavam presentes no Brasil, por serem uma fonte de curiosidade para os europeus pelo fato de apresentarem seres “desconhecidos”.

O brasileiro Affonso Taunay (1876-1958) foi um historiador e ensaísta que pesquisou vários relatos da fauna brasileira descrita repleta de hipérboles pelos viajantes europeus quando percorriam o Brasil, e mais tarde escreveu dois livros sobre a fauna brasileira, sendo eles: *Zoologia Fantástica no Brasil* e *Monstros e Monstregos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII* com várias criaturas da criptozoologia² brasileira, a partir das quais a historiadora brasileira Mary Del Priore, posteriormente, organizou uma nova edição para a editora Companhia das Letras, a qual é fundamental para o referencial teórico desta pesquisa. A historiadora Mary Del Priore faz uma arqueologia dos monstros e seres fantásticos que povoam a história da humanidade e mostra que é possível entender a história da humanidade através dos monstros. Outras principais referências teóricas que dialogam com essa pesquisa inicial são: Jorge Luís Borges no seu bestiário literário intitulado *Livro dos Seres Imaginários* e Umberto Eco no livro *A história da feiura*.

Os Bestiários e seres imaginários são ótimos precursores para a prática poética, e foi através deles que me encontrei e então desenvolvi a série artística desde de 2019. *Bestiários e Seres Imaginários* segue o mesmo padrão de estilo, utilizando como suporte folha em formato A3 pintada com café para dar aspecto de manuscritos antigos. Os desenhos são feitos com técnica mista entre aquarela e nanquim, e para a escrita utilizo apenas nanquim e bico de pena.

Sempre procurei desenvolver um desenho científico sobre seres imaginários; acho interessante dar corporeidade, características de anatomias a seres fantasiosos para aproximá-los do real. Foi então que tive contato com os dois principais referenciais artísticos, como o brasileiro Walmor Corrêa e a ilustradora americana Terry Whitlatch. Ambos desenvolvem pesquisa sobre criaturas e híbridos, transitando entre a arte e a ciência para ilustrar os seres imaginários, e ambos atuam na contemporaneidade.

² Estudo dedicado à investigação de espécies de animais lendários, mitológicos ou hipotéticos.



Figura 2- *Proptus*. Mariana C.P.C Técnica mista, aquarela, nanquim e café. Dimensões 42cmx29cm, 2019-2020

Entre as criaturas produzidas, há seres que são desenvolvidos a partir de criaturas já existentes, como híbridos; também há criaturas oníricas ilustrados a partir dos sonhos que tenho, e por fim, há releituras de criaturas mitológicas.

Sendo uma linha de pesquisa fantástica, consigo visualizar muita potência, tanto na poética quanto na escrita, por isso busco um amadurecimento da pesquisa agora no mestrado, pelo fato de ser um assunto muito amplo, que desperta interesse e curiosidade de sempre pesquisar mais, o que é fundamental para uma pesquisadora/artista.

Por estarmos vivenciando um contexto pandêmico (COVID-19), notamos o quanto essa temática dos Bestiários e Seres Imaginários pode oportunizar resgates de saberes de contos orais ou da mitologia gaúcha, entre outras, ao explorar o nosso imaginário.

BIBLIOGRAFIA:

ABERDEEN, University Disponível em
 <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1r>> Acesso em: 25 de setembro de
 2021

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. 3a edição. Ed.
 COMPANHIA DAS LETRAS, 2017.

DEL PRIORE, Mary. **Esquecidos por Deus** Editora: Companhia das Letras,
 São Paulo 2000

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Ed. Record, São Paulo, 2007.

JONSTON, Disponível em
 <<https://www2.unimannheim.de/mateo/camenaref/jonston/vol3/jpg/s075.html>>
 acessado em 25 de outubro de 2021.

JONSTON, Disponível em: <<https://www2.unimannheim.de/mateo/camenaref/jonston.html>> acessado em 25 de Outubro de
 2021.

CONEXÕES: AS IMAGENS QUE CIRCULAM A RAINHA DE ESPADAS NO TARÔ

CONNECTIONS: THE IMAGES SURROUNDING THE QUEEN OF SWORDS IN THE TAROT

MIRNA XAVIER GONÇALVES

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

RESUMO: O trabalho a seguir aproxima-se da carta de tarô "Rainha de Espadas", cujos significados trazem rupturas em relação aos significados usuais do secto das rainhas: se as outras trazem significados como "concepção" e "vida", esta Rainha evoca noções de "finalizações" e "destruição". Através de um olhar Warburgiano, que visa engendrar imagens em busca de consonâncias formais através dos tempos, este estudo aponta a importância das imagens para construção das camadas de sentido desta carta, que se utiliza de cânones clássicos, como a iconografia de Atena, e muitos outros para manter sua forma e seu conteúdo vivos ao longo dos séculos.

PALAVRAS-CHAVE: Pamela Colman Smith. Tarot. Iconografia. Warburg.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: The following work looks into the tarot card named "Queen of Swords", a card that has many meanings that break with the pattern set for the other queens in the tarot: when the others mean "life" and "conception" the Queen of Swords means "destruction" and "endings". This work aims to investigate how these meanings are fixated onto this queen through images and references such as the classical iconography of the goddess Athena. These connections between images are steering the work a Warburgian fashion seeking formal consonances throughout the years and helping the Queen of Swords to stay alive until our contemporary days.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Pamela Colman Smith. Tarot. Iconography. Warburg.

INTRODUÇÃO



Figura 1: Rainha de Espadas. Pamela Colman Smith. Parte integrante do Tarô Waite-Smith. 1909.

Dentre a maioria das cortes do baralho de tarô há a constância da rainha como a representante feminina da realeza em cada um dos naipes. Cada uma delas rege aspectos que tangenciam a criação em seus naipes, sendo constantemente representadas como figuras de caráter maternal, acalentador, criativo. Por exemplo, o caso da Rainha de Copas, que é descrita por Arthur Waite da seguinte forma: “Bela, loira e sonhadora – já que tem visões ao olhar para a taça. Este é, porém, somente um de seus aspectos. Ela vê, mas ela também age, e sua atividade alimenta seus sonhos”. (WAITE, 1910. P 69. trad. minha)¹

A Rainha de Espadas (Figura 1), foco deste artigo, é uma exceção na casta das rainhas. Ela é retratada desta maneira:

Sua mão direita ergue a espada verticalmente, descansando o punho da mesma no braço do trono. Sua mão e seu braço esquerdos estão erguidos. Seu semblante é severo, mas castigado; ele sugere uma familiaridade com o sofrimento. Ela não representa misericórdia e, apesar de sua espada, ela dificilmente é um símbolo de poder. (WAITE, 1910. P 83. trad. minha).²

Sua descrição vai de encontro à Rainha de Copas, sendo sua oposição direta: enquanto a de Copas é vista com um olhar positivo e enaltecido, a de Espadas sofre e é penalizada por suas dificuldades. A. E. Thierens (1875-1941), astrólogo que teorizava sobre o tarô, menciona dentre as associações da Rainha de Espadas a viuvez, o divórcio, mães que tiveram seus filhos mortos, situações de luto, pobreza, tristeza, privações e ausências³.

¹ “Beautiful, fair, dreamy--as one who sees visions in a cup. This is, however, only one of her aspects; she sees, but she also acts, and her activity feeds her dream” (WAITE, 1910. p 69)

² “Her right hand raises the weapon vertically and the hilt rests on an arm of her royal chair the left hand is extended, the arm raised her countenance is severe but chastened; it suggests familiarity with sorrow. It does not represent mercy, and, her sword notwithstanding, she is scarcely a symbol of power.” (WAITE, 1910. P 83)

³ THIERENS. A. E. The General Book of Tarot. Kessinger’s Legacy Reprints. 2010. Primeira Publicação de 1930 disponível em <<https://www.sacred-texts.com/tarot/gbt/gbt84.htm>>. Acesso dia 08 jul 2021.

O isolamento desta figura diante do contexto da obra completa levanta questionamentos: se esta Rainha rompe com as características das outras, quais são os tipos de questões que ela traz para si como significados? Acima de tudo: como estes significados podem ser vistos por nós, os observadores, nas ilustrações desta carta? De que forma figura e significado se atrelam? Quais são seus elos?

Para explorar esta proposição este artigo se utiliza de autores da tradição warburgiana, em especial Georges Didi-Huberman (1953-) e Carlo Ginzburg (1939-), que se utilizam de um amplo arcabouço de referências históricas para engendrar uma rica tapeçaria histórico-cultural que tem nas imagens sua agulha e na pesquisa o seu fio.

Desse modo, este trabalho terá como estrela-guia as proximidades formais entre imagens dispostas ao longo dos séculos de circulação dos baralhos de tarô, culminando nas representações mais recentes da Rainha de Espadas visando pontuar quais suas principais mudanças e permanências, atentando-se também às sobrevivências deste motivo visual.

DUALIDADES

Como já comentado anteriormente, a rainha de espadas sai dos séculos XIX e XX como uma figura isolada dentre as rainhas, evocando o oposto do que é atrelado à esta posição na corte do tarô. Esta visão sobre ela sofre de algumas alterações ao final do século XX através de autoras como Rachel Pollack (1945-), que enaltece as características mentais e intelectuais da figura, não somente suas conexões com perdas e lutos:

A Rainha de Espadas simboliza experiências de tristeza e sabedoria, especialmente a conexão entre ambas. Tendo passado pela dor (levando em consideração que a carta, em algumas vezes, significa viuvez) e a encarado com coragem, aceitação e honestidade, ela encontrou sabedoria.⁴ (POLLACK, 2009. p. 213. Trad. minha)

A relação entre a carta e a sabedoria, inteligência e coragem são bem demarcadas no século XVIII e à tradição parisiense que associa a rainha de espadas à deusa greco-romana Atena (KAPLAN, 1990). Pollack não nega os sentidos anteriormente estabelecidos por Waite ou Thierens para esta Rainha, mas elabora sobre eles e cria um laço com a história da carta.

Esta relação com Pallas Atena sobrevive em especial através da iconografia da Rainha de Espadas, que dividem entre si a imagem de uma mulher séria, armada de espada, algumas vezes portando um escudo e com um elmo ao invés da tradicional coroa. (Figura 2)

Um dos principais testemunhos dos domínios de Atena estão nos escritos homéricos, que enaltecem os favores da deusa tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. No caso da última, o protagonista Odisseu é dotado de uma imensa astúcia e inteligência, garantidas a ele pela graça de Atena, sua protetora.⁵

Ela também favorece a Aquiles, protagonista da *Ilíada* e da guerra nela retratada. Ao longo do primeiro canto do livro, a deusa é vista pelo jovem guerreiro, abençoando-o, dando-lhe apoio e força em batalha.⁶

⁴ "...the Queen of Swords symbolizes experiences of both sorrow and wisdom, and especially the connection between them. Having experienced pain (the card sometimes signifies widowhood), and having faced it with courage, acceptance and honesty, she has found wisdom." (POLLACK, 2009. p. 213)

⁵ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. 1ª Edição. Ed. Quetzal: Lisboa. 2018

⁶ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. 1ª Edição. Ed. Quetzal: Lisboa. 2019



De cima para baixo, da esquerda para a direita:

1. Rainha de Espadas. Pamela Colman Smith. Parte integrante do Tarô Waite-Smith. 1909.
2. S. Catalina. Francisco de Zubarán. Óleo sobre Tela. C. 1650
3. Rainha de Espadas. Bonifacio Bembo. Parte integrante do Tarô Visconti Sforza (Pierpont-Morgan). C.1451.
4. XXIII: Rhetorica. Parte integrante do Mantegna Tarocchi (Série E). Autor Desconhecido. Gravura. C. 1465
5. Pallas. Stefano della Bella. Parte integrante do Jeu de la Mythologie. 1644
6. Ilustração presente em King Arthur and His Knights. Howard Pyle. 1903.
7. Ilustração presente em Emblematum Liber. Jean-Jacques Boissard 1593.
8. Ilustração presente em Emblematum Liber. Jean-Jacques Boissard 1593.

Figura 2: Compilado para a Rainha de Espadas (Atena-Pallas e similares).
 Colagem digital Elaborado pela Autora. 2021.

O epíteto de Atena *parthenos*, a virgem, também afasta a dupla Rainha de Espadas-Atena das questões maternais, matrimoniais e domésticas geralmente atreladas às rainhas do tarô, dando a entender que suas perdas, tão mencionadas, são relacionadas à guerra e ao luto que envolve grandemente as zonas bélicas, não às de perdas pessoais.

Seus domínios também abrangem figuras como Santa Catarina de Alexandria, uma das vozes indicadas por Joana D'Arc em suas experiências místicas. Tanto a própria Santa Joana quanto Santa Catarina se enquadram na iconografia da Rainha de Espadas e em seu aspecto voltado ao intelecto⁷.

Ambas as santas também encaram a condição do martírio diante dos moldes cristãos: defendem a fé cristã diante de uma população as desconsideram e as martirizaram por conta de seu fervor religioso, reforçando a premissa estabelecida por Rachel Pollack que alia a dor e a sabedoria.

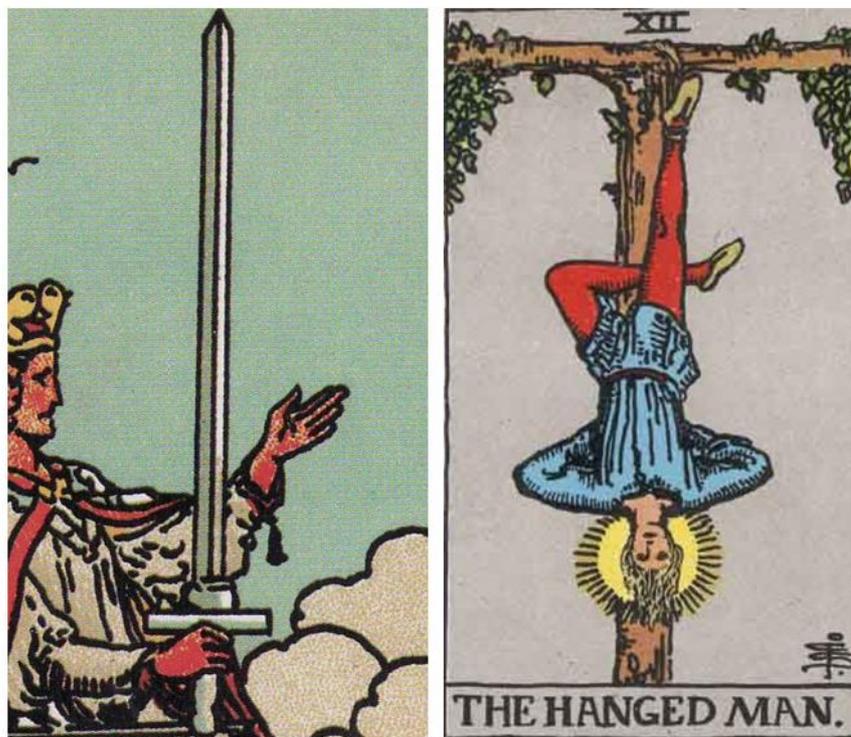
Esta dualidade, do sacrifício que visa a aquisição de uma sabedoria, uma iluminação, é um dos motes que envolvem a carta O Enforcado, arcano maior de número 12 no tarô. Graças ao Rei de Espadas pudemos observar que o trabalho de Pamela Colman Smith para esse baralho é algo autorreferencial e, em muitas ocasiões, uma ilustração referência outras dentro do mesmo escopo.

Podemos levantar a hipótese de que, através do martírio como um ponto em comum, que a corda amarrada no pulso da rainha pode estar relacionada à corda que forma a força do arcano 12, demonstrando que a Rainha não somente passou pela dificuldade que passa o Enforcado, mas ela superou-a e carrega consigo marcas de sua superação. (Figura 3)

Como já mencionado, a relação com Santa Catarina também pode ser estabelecida através da questão do martírio, sendo esta uma Grande Mártir aos olhos da Igreja Ortodoxa. Em suas lendas ela integra a realeza e é constantemente descrita como extremamente sábia e inteligente, de eloquência e retórica invejáveis.

Estes atributos também estão presentes no chamado *Mantegna Tarocchi*, imagem de número 4 na figura 3, no qual a alegoria da Retórica divide sua iconografia com a Rainha de Espadas, portando símbolos como a coroa e a espada.

⁷ SANTA CATARINA DE ALEXANDRIA. Artigo disponível em <<http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santa-catarina-de-alexandria>>. Acesso em 08 jul 2021.



De cima para baixo, da esquerda para a direita:

1. Rainha de Espadas (detalhe). Pamela Colman Smith. Parte integrante do Tarô Waite-Smith. 1909.
2. XII: O Enforcado. Pamela Colman Smith. Parte integrante do Tarô Waite-Smith. 1909.

Figura 3: Dualidade do Martírio: Rainha de Espadas e O Enforcado
 Colagem digital Elaborado pela Autora. 2021.

Além disso, a retórica como disciplina faz parte do âmbito da Rainha de Espadas que, assim como seu consorte, é mestra das artes intelectuais e comunicacionais, bem como a deusa Atena.

Outro eco desta divindade é ouvido através do entalhe da cabeça alada de um bebê – que antes habitava a coroa do Rei de Espadas – e que agora está firmada no trono da Rainha. Tal emblema evoca a memória do escudo de Atena, estampado com um *gorgoneion*, ou seja, a cabeça de uma Górgona, o que era utilizado como um elemento apotropaico⁸ pelos gregos na Antiguidade.⁹

No contexto da Golden Dawn, a relação entre o entalhe do trono e do *aigis* de Atena como um ícone apotropaico é potencializada pelos outros elementos da cena

⁸ Aquilo que afasta o mal.

⁹ HARTSWICK K.J. The Gorgoneion on the Aegis of Athena: Genesis, supression and survival. *Revue Archéologique Nouvelle Serie*. Fasc. 2. 1993. p.269-292. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/41738384>>. Acesso em 12 jul 2021.

– a espada, o rosto sisudo da rainha – que simboliza na carta a rejeição da tolice, sendo ela o que afasta o estudioso da Golden Dawn das verdades místicas.¹⁰

Um conceito similar se aplica ao observarmos as imagens trazidas por Jean-Jacques Boissard (1528-1602), que no livro *Emblemes latins* de 1588 representa a Virtude com características da dualidade Atena-Rainha de Espadas: uma mulher vestida com um robe, segurando uma espada enquanto senta num trono. A Virtude de Boissard veste partes de uma armadura bem como a rainha de espadas do Tarô Visconti Sforza.

O contexto neoplatônico dos baralhos de tarô se mescla nas virtudes platônicas e cristãs¹¹ em alguns arcanos maiores, como *A Força* e *a Temperança*, cujas imagens são construídas como alegorias. A Virtude de Boissard e a Rainha de Espadas não se mostram com esta construção: elas são aquelas que seguem estas virtudes ao invés de personificá-las.

Diante deste panorama nos deparamos com a imagem de número 6 na figura 4, elaborada por Howard Pyle (1853-1911), esta rainha entra em circulação em 1903 no livro *The story of king Arthur and his knights*. Ela, assim como as outras personagens da coletânea da figura 4 se enquadra no padrão da Rainha de Espadas de Pamela Colman Smith trazendo um rosto em perfil, uma coroa e a espada em riste.

A dúvida que permeia a ilustração de Pyle, porém, é quem está representada ali: no livro ela é o frontispício do capítulo no qual o Rei Arthur e sua futura rainha, Guinevere, se conhecem. A barreira encontrada aqui é que a Rainha Guinevere é representada de maneira diferente em outra ilustração dentro do mesmo capítulo.

Ao notarmos que a coroa é alada com asas de cisne e que a espada remete à Excalibur no contexto Arturiano, pode-se aproximar esta figura à Dama do Lago, mãe adotiva de Lancelot na maioria das versões do ciclo arturiano.

Ela, que tem dentre seus símbolos o cisne, é quem entrega à Arthur a Excalibur e age como uma mentora em muitas ocasiões, sendo renomada por sua sabedoria. A relação entre a corte de Espadas e as histórias do ciclo arturiano não

¹⁰ WANG, Robert. *O Tarô Cabalístico: Um manual de filosofia mística*. Editora Pensamento: São Paulo. 1983.

¹¹ Força, Temperança, Sabedoria e Justiça são as quatro virtudes platônicas que reverberam também no cristianismo e podem ser vistas na forma dos arcanos maiores A Força, Temperança, O Eremita e Justiça.

se encerram nesta imagem: o Cavaleiro de Espadas também carrega diversas destas conexões, como será aprofundado posteriormente.

Levando em consideração esta versão da Rainha de Espadas fica visível que a lâmina que ela carrega age como símbolo ao invés de ser o representante de algum ato de violência na cena. Muitos baralhos optam por ir na direção oposta desta constância, fazendo da Rainha de Espadas não somente uma figura que representa seus atributos – a astúcia; o pensamento tão afiado como uma espada – mas uma personagem ativa que se emprega da violência ao invés destes dons intelectuais em cena.

Com isso em vista, a figura 4 põe lado a lado a Rainha de Espadas com um mote recorrente da história da arte: a figura bíblica de Judite, constantemente retratada decapitando o general Holofernes. Seu conto, descrito no livro apócrifo de Judite, se passa na cidade de Betúlia durante seu cerco militar, dirigido pelo general Holofernes.¹²

Uma das moradoras da cidade era Judite, era uma viúva cuja beleza e astúcia eram renomadas. Ela, visando salvar sua cidade do cerco, adentra os aposentos de Holofernes, o embriaga e arranca-lhe a cabeça com a ajuda de uma criada. Ambas penduram a cabeça arrancada nos muros da cidade, sinalizando às tropas de Holofernes que o general estava morto e fazendo-os bater em retirada.

¹² BOOK OF JUDITH. Britannica. Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Book-of-Judith>>. Acesso em 13 jul 2021.



De cima para baixo, da esquerda para a direita:

1. Rainha de Espadas. Pamela Colman Smith. Parte integrante do Tarô Waite-Smith. 1909.
2. Rainha de Espadas (Judite). Autoria Desconhecida. Parte integrante das 'Cartes Heroïques'. 1871.
3. Judite com a Cabeça de Holofernes. Agostino Caracci. Gravura. 1577-1583
4. Judite com a cabeça de Holofernes (nua numa paisagem desolada). Cherubino Alberti. Gravura. 1570-1615
5. O Retorno de Judite à Betúlia. Sandro Botticelli. Tempera. 1472-1473

Figura 4: Compilado para a Rainha de Espadas (Judite com a cabeça de Holofernes). Colagem digital Elaborado pela Autora. 2021.

A cena é bastante recorrente em especial no Renascimento e no período Barroco na Europa, o que estabelece a figura feminina carregando uma espada e uma cabeça como a mais vista iconografia de Judite, como já pontuado por Erwin Panofsky (1892-1968), que discorre sobre as diferenças entre as representações de Judite – espada em cena, cabeça de um homem decepada – e de Salomé, aquela que assassina João Batista no Novo Testamento bíblico e carrega a cabeça do mártir em uma bandeja. (PANOFSKY, 1962)

Esta heroína bíblica planeja seu ataque e ela própria o realiza. Ela se mostra, portanto, dotada da ação e do pensamento, da teoria e da prática de seu estratagema, abordagem que não contempla completamente a Rainha de Espadas, cuja posição privilegiada na realeza a mantém afastada de uma ação de batalha ou da violência propriamente dita. Comparativamente entre todas as cartas da corte de Espadas, o Cavaleiro é aquele que tomará a frente da ação com maior facilidade.

Judite torna-se uma figura recorrente como a rainha de espadas em alguns baralhos, como o caso das *Cartes Heroïques* de 1871, presente na figura 5, aparecendo também como a rainha de copas em outras ocasiões. O baralho do século XIX traz duas palavras-chave abaixo da representação de Judite: devoção e coragem, associando seu heroísmo a estas qualidades, que, como já mencionado anteriormente, são também atreladas à Rainha de Espadas do tarô.

A pose de Judite geralmente se difere da Rainha de Espadas em relação à sua verticalidade: a personagem bíblica se vê de pé, num leve caminhar ou em *contraposto* durante a decapitação. Já a Rainha do tarô permanece sentada, ela é estável ao invés de dinâmica; rígida ao invés de móvel.

As figuras de Judith aqui trazidas também trazem um caráter de leveza: cabelos e tecidos esvoaçantes a permeiam, enquanto esta suavidade se perde na Rainha de Espadas mesmo em sua posição privilegiada de representante do elemento clássico do Ar, o mais evanescente dos elementos, que traria sua potência com maior clareza neste naipe. A leveza, que é retirada da Rainha de Pamela Smith, é apresentada ao Pajem de Espadas, como veremos a diante.

Com a Rainha temos uma dualidade: 1) a rainha de espadas cuja experiência com a violência vem do testemunho da guerra, das batalhas cotidianas e da dificuldade e 2) aquela que não somente observa o embate, mas participa dele, sendo não um conceito de estratégia e proteção, mas demonstrando esta habilidade de alguma forma.

Na figura 5 estão duas colunas de desdobramentos recentes da Rainha de Espadas visando contemplar as duas variações mencionadas para esta carta. A primeira variante, da rainha comedida que contempla logicamente seus desafios, ao lado esquerdo enquanto a segunda variante, usualmente representada com uma cabeça masculina em uma mão e uma espada na outra, se coloca na coluna ao lado direito.

A coluna da esquerda se inicia com a Rainha de Espadas do *Arcanum Tarot*, de 2018, cuja pose ecoa a rainha que ordena um acólito (Figura 6). Ela se põe altiva perante um espaço enevoado que remete à carta de Pamela Smith, cujas nuvens baixas diferem o cenário desta rainha de seus colegas da Corte de Espadas.



Figura 6: Accolade. Edmund Blair Leighton (1853-1922). Óleo sobre Tela. Inglaterra. 1901.

Na segunda imagem desta coluna está a Rainha de Espadas do baralho *Linestrider Tarot*, que opta por adicionar a imagem das nuvens na própria espada, enaltecendo a relação entre a arma e sua associação com o elemento do Ar. Uma diferença desta rainha em relação às outras é que uma de suas mãos toca na lâmina afiada sem temer sua agudez, mostrando a extensão do seu domínio sobre seu naipe, seu reino.

Ela, assim como a última rainha da coluna, pertencente ao *Tarot of the old path*, estabelece-se numa pose como se soubesse que está sendo observada pelo cartomante, mantendo a espada empunhada e voltando seu olhar para o longe.

As rainhas desta coluna dividem entre si este aspecto em particular, a realeza posada como numa pintura encomendada por elas próprias, estabelecendo-as com uma aparência dominante, mas sem comprovar sua proficiência no campo do intelecto ou da batalha. Sua dominância sobre o reino é cosmética, simbólica, ao invés de visível em suas ações.



Rainha de Espadas
Arcanum Tarot
2018
Renata Lechner.



Rainha de Espadas
(Tara),
Universal Goddess Tarot
2008.
Maria Caratti.



Rainha de Espadas,
Linestrider Tarot
2016.
Siolo Thompson



Rainha de Espadas
Lo Scarabeo Tarot
2007.
Anna Lazzarini.



Rainha de Espadas,
Tarot of the old path
Howard Rodway,
1996.



Rainha de Espadas,
Thoth Tarot (Crowley Tarot)
1988.
Frieda Harris.

Figura 5: Compilado para a Rainha de Espadas (Cartas que vieram depois do Tarô Waite-Smith). Colagem digital Elaborado pela Autora. 2021.

A coluna da direita compartilha com o baralho de Pamela Smith a constância da figura da rainha sentada em seu trono, mas traz a variação que retoma a figura de Judite quando as personagens representadas exibem as cabeças decepadas de seus adversários.

A primeira carta desta seção vem do *Universal goddess tarot*, que emprega a figura da deusa hindu Tara como a rainha de espadas. Maria Caratti, a criadora do baralho, já prevê a dualidade aqui trazida entre a sabedoria e a violência e comprime esta questão na figura da deusa hindu.

Tara é representada no Rudrayāmala¹³ como uma das deusas associadas à sabedoria. Ela é um dos desdobramentos da deusa Parvati e da deusa Kali, que compartilha com Tara as associações com batalhas e guerras. Em seu culto, e conseqüentemente na carta, a figura de Tara é dividida em dois aspectos: o obscuro e violento é posto ao lado do iluminado e sábio.

Nas representações tradicionais de Tara em sua forma de batalha (*ugra-tara*) (Figura 7) há um emprego recorrente de cabeças decepadas em forma de colar,



corpos moribundos e cadáveres ao seu redor, indicando seus feitos como uma hábil assassina, bem como Kali.

Esta representação, se unida à já mencionada Atena cujas habilidades ressoam com Tara, dão à Rainha de Espadas algumas outras características de personalidade: ela é quem corta – em toda a polissemia possível nesta palavra – e quem estabelece os limites.

Além disso, o mesmo vale para o aspecto de detentora da sabedoria de ambas as deusas: seus domínios tangenciam os da Rainha de Espadas, dando a ela ares de conselheira, de mentora, o que também reforça a correlação com a Dama do Lago trazida por Howard Pyle.

Figura 7: Ugra-Tara (Tara Violenta). Autor Desconhecido. Séc XVIII. Nepal. Aquarela

¹³ Conjunto de textos do tantrismo que envolvem diálogos entre os deuses. Encontrados no Nepal no século XVII cujos textos em sânscrito fazem parte do acervo do Museu Britânico.

A rainha de espadas do *Lo Scarabeo Tarot* encapsula os símbolos de várias outras rainhas: ela traz a coroa com borboletas e o cenário sugeridos por Pamela Colman Smith, mas sua pose ecoa a imagem de Frieda Harris, que será abordada posteriormente.

Ao elaborar uma imagem que combina os aspectos destas duas rainhas, a ilustradora Anna Lazzarini cria uma figura polivalente: aqueles que têm acesso a esta rainha podem provar de uma familiaridade ao se depararem com outras rainhas, como a de Pamela Smith ou de Frieda Harris.

Essa característica múltipla da ilustração de Anna Lazzarini torna-se mais potente ao pensarmos no seu contexto: o título do baralho é o nome da editora que o distribui, *Lo Scarabeo*, que há décadas contribui para a publicação de baralhos, o engendramento de seus pesquisadores e a detenção de imagens que permeiam o cotidiano de quem se interessa por tarô. A produção de um baralho homônimo à editora cria um marco do trabalho da companhia, e, por consequência, de todos os envolvidos com o tarô.

Por fim, vemos a imagem elaborada por Frieda Harris para o baralho desenvolvido por Aleister Crowley (1875-1947) conhecido como *Thoth Tarot*. As cartas, elaboradas visando aqueles que estudavam ocultismo sob os parâmetros premeditados por Crowley, mesclam parte do contexto sugerido por ele com questões que já envolviam sua antiga afiliação, a Ordem Hermética da Aurora Dourada.

É imperativo citar, especialmente ao justapormos o Tarô de Crowley com o Tarô Waite-Smith, a grande desavença entre seus idealizadores e suas disputas de ponto de vista – que reverberam com a ruptura dentro da ordem que participavam. O embate entre ambos é visível em suas cartas e suas encomendas para as respectivas ilustradoras: Waite traz arcanos menores pautados por representações mais voltadas para o cotidiano do que o tarô de Crowley, que visa um significado mais místico e voltado para um público alvo versado no esoterismo.

A rainha de Crowley é ancorada na descrição do *Liber T*, cuja produção envolveu adeptos da Golden Dawn tais como o próprio Aleister Crowley. Ela, assim como a rainha do *Lo Scarabeo Tarot*, carrega uma espada em uma mão e uma cabeça na outra.

Algumas das questões levantadas no *Liber T* são retomadas na rainha de Waite, como, por exemplo, o brasão com a cabeça alada da criança e o acúmulo de nuvens ao fundo de sua cena:

Uma mulher com cabelos encaracolados, como uma rainha sentada em seu trono e coroada. Abaixo do trono estão nuvens cumulus acinzentadas. [...] ela traz como escudo a cabeça alada de uma criança. Em uma mão ela traz uma espada erguida e na outra ela traz uma cabeça recém-decepada de um homem. (LIBER T, 2012. p. 73. Trad. minha)¹⁴

A rainha pertencente ao *Lo Scarabeo Tarot* também se encaixa em grande parte da descrição, mas não abre mão aos acenos ao tarô de Waite, que vai numa direção diferente da que traz a descrição.

Diante destas rainhas temos uma constância já mencionada: a carta traz majoritariamente a figura estática. Mesmo as que carregam a cabeça decepada não são pegadas no ato de seu crime, como muitas das imagens de Judite, por exemplo. Ela exibe a cabeça como um troféu e ergue a espada como representante de sua força.

¹⁴ A graceful woman with wavy, curling hair, like a Queen seated upon a throne and crowned. Beneath the throne are gray cumulus clouds. [...] but she wears, as a crest, a winged child's head. A drawn sword in one hand, and in the other a large, bearded, newly severed head of a man. (LIBER T, 2012. p. 73.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrarmos em contato com as fundações estabelecidas para a Rainha de Espadas ao longo dos séculos – enfatizadas aqui através da dualidade entre a Rainha e Atena, e a Rainha e Judith, em especial – podemos nos familiarizar com que tipo de personagem ela é dentro do baralho de tarô e, acima de tudo, quais os significados que podem ser lidos através de sua imagem

O caráter dessa carta adquire diferentes roupagens ao longo dos séculos, optando por enfatizar uma ou outra questão em particular, mas priorizando, num geral, a preocupação em manter a Rainha de Espadas uma figura notavelmente diferente das outras Rainhas, que priorizam os atributos ligados à família, à sentimentalidade, à espontaneidade, ao contrário da governante que intitula esse trabalho.

Graças ao processo warburgiano da elaboração de pranchas podemos enfatizar as correlações visuais e simbólicas entre as Rainhas de Espadas e suas referências pelos séculos, estabelecendo quais as sobrevivências e rupturas sofridas pela carta.

Temos, invariavelmente, uma figura cujo tom principal advém de suas capacidades intelectuais e sua proeza em batalha, permeada pelas dificuldades dos sacrifícios que ela teve que fazer ao longo dos processos bélicos ou acadêmicos visados por ela, demarcando o papel fundamental da astúcia para ambas as situações.

A proposta trazida por Warburg e seus seguidores mostra-se de grande valor para elucidar-nos as permanências formais não somente no campo da arte, mas também nos estudos do tarô, que se revela um objeto imerso na história da cultura, reverberando as influências iconográficas dos séculos e sendo um importante veículo para a sobrevivência das imagens.

REFERÊNCIAS

- BERTI, Giordano. **History of Sola-Busca Tarot. Sola-Busca Tarot Mayer 1998.** Disponível em <<https://solabuscatarot1998mayer.wordpress.com>>. Acesso em 06 jun 2020.
- DUMMETT, Michael; ABU-DEEB, Kamal. **Some Remarks on Mamluk Playing Cards.** Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 36 (1973). p. 106-128. Disponível em <[jstor.org/stable/751160](https://www.jstor.org/stable/751160)>. Acesso em 01 jul 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2018
- imagens. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2015
- FARLEY, Helen. **A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism.** 1ª Edição. Editora I.B. Tauris. Nova Iorque. 2009.
- GEBELIN, A. C. **The Game of Tarots.** In.: Monde Primitif, analysé et comparé avec le monde moderne. Livro 1. Volume 8. 1781. Disponível em <<https://www.hermetica.info/GameOfTarots.pdf>>. Acesso em 01 mai 2020.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política.** São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- GOMBRICH, E. H. **Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought.** Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 11 (1948). p. 163-192. Disponível em <[jstor.org/stable/750466](https://www.jstor.org/stable/750466)>. Acesso em 18 jun 2020.
- KAPLAN, Stuart. et al. **Pamela Colman Smith: The Untold Story.** 1ª edição. U. S. Games. Stamford. 2018.
- _____. **The Encyclopedia of Tarot** (vols. 1-4). 1ª edição. U. S. Games. Stamford. 1990.
- KATZ, Marcus. GOODWIN, Tali. **Secrets of the Waite-Smith Tarot.** Llewellyn Publications. Woodbury, Minnesota. 2015.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance.** Harper and Row Publications. 1962.
- _____. "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.

POLLACK, Rachel. **Seventy-Eight Degrees of Wisdom: A book of tarot**. Weiser Books. 2009.

ROOB, Alexander. **The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism**. Taschen. Londres. 2019.

THE COLLEGE OF THELEMA. **Liber T: Tarot Symbolism and Divination**. 4ª edição. Publicado pelo The College of Thelema. Los Angeles. 2012.

WAITE, A. E. **The Pictorial Key to the Tarot**. 1ª edição. William Rider and Son. Londres. 1910.

WINTON, Simon. **Sola-Busca Tarocchi**. The World of Playing Cards. 2017. Disponível em <<https://www.wopc.co.uk/italy/sola-busca>>. Acesso em 06 jun 2020.

LINHAS IMAGINADAS: UMA EXPERIÊNCIA BINACIONAL DE PRODUÇÃO DE ARTE NA FRONTEIRA ENTRE BRASIL E URUGUAI

Barbara Larruscahim da Costa

*Mestranda no PPG em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL /
barbaralarrus@gmail.com*

Eduarda Azevedo Gonçalves

*Professora Adjunta na Universidade Federal de Pelotas – UFPEL /
dudaeduarda.ufpel@gmail.com*

INTRODUÇÃO

Nosso ponto de partida é a cidade de Sant’Ana do Livramento, localizada na fronteira oeste do Rio Grande do Sul (RS), que faz fronteira “seca”¹ com a cidade de Rivera no Uruguai (UY). Duas cidades, em dois países, não separadas territorialmente. Não há separação terrestre entre as cidades, nenhuma ponte, muro, ou rio. A divisão entre Brasil e Uruguai é posta e simbolizada pela chamada “linha imaginária”, demarcada através de marcos (esculturas de concreto em formato de pirâmide truncada), espalhados entre as cidades. E ainda uma praça binacional em seu epicentro, o chamado “Parque Internacional”.

Tal singularidade geográfica traz consigo a peculiaridade cultural característica em zonas de fronteira nestes moldes, um hibridismo cultural que influencia a construção identitária de seus habitantes. Meu caso. A fronteira seca interveio diretamente em minha composição familiar, costume dizer que somos uma embaixada imaginária, somos binacionais, haja vista que a família é composta por membros/cidadãos de ambos os países. Se por um lado a “linha imaginária” divide Brasil e Uruguai, ela também os costura.

Foi com base nesta concepção de costura que nasceu o trabalho artístico denominado *Linhas Imaginadas* (2021), uma instalação urbana “site specific”, realizada ao centro do Parque Internacional. E por meio dos desdobramentos da

¹ **Fronteira seca:** marco divisório entre dois países, sem a presença de rio ou lago. (Dicionário Michaelis)

obra questiono como a territorialidade afeta minha produção artística enquanto fronteira. Auferindo deslocamentos como práticas que concebem paisagens e cartografias na arte contemporânea. Assim, por meio da investigação e de proposições sobre este território binacional peculiar estabelecer-se-á a pesquisa.

DISCUSSÃO.

É preciso esclarecer dois pontos: Primeiro que o território o qual chamamos “Parque Internacional” realmente pertence aos dois países de modo concomitante, conforme aponta PALERMO (2020) e ILHA (2020):

[...]próximo à linha divisória, existia uma faixa não ocupada e não conformada urbanisticamente, chamada de areal. Neste local chegavam carretas com mercadorias e se dava o comércio e o contrabando. Com o passar do tempo e com a aproximação da área urbana que cresceu no sentido de unir as duas cidades, esse espaço passou a abrigar também atividades de lazer e convívio social. A ideia de construir um passeio internacional nesse lugar da fronteira teve sua origem na oportunidade em que se celebrou a Quinta Conferência da Comissão Mista de Limites, no Rio de Janeiro, em 1923. O acordo firmado formalizou a linha divisória entre as cidades de Rivera e Santana do Livramento de forma convencional, seguindo o divisor de águas, como estabelecido no tratado de 1851 e a proposta da criação da praça foi levada à consideração dos respectivos governos: *“construção mediante acordo entre as duas municipalidades e os dois países, quando necessário, de obras de embelezamento da faixa fronteira entre as duas cidades e das que forem indispensáveis aos seus interesses políticos e aduaneiros.”* Assim surge um espaço compartilhado entre os dois países, todo brasileiro e todo uruguaio, cuja definição foi adotada na VI Conferência da Comissão Mista de Limites, realizada a 22 de Maio de 1924 no Rio de Janeiro. Finalmente a Ata VI estabelece o começo das obras para setembro de 1939, compreendendo a Praça e todo o entorno. A Praça foi inaugurada em fevereiro de 1943, seu projeto sofreu alguns acréscimos e alterações posteriores até se tornar o espaço público compartilhado pelos dois países, sobretudo pelos santanenses e riverenses, e que é explorado turisticamente como símbolo da “Fronteira da Paz”. Está conformada com características especiais que a fazem única no mundo. (PALERMO e ILHA, 2020, p.235-236)

Vimos portanto, que o processo de território compartilhado, além de acordado de modo estratégico do ponto de vista histórico, socialmente o local comunga da ideia de fronteira pacífica, e amalgamada territorialmente por meio do Parque Internacional.

Segundo ponto a esclarecer é que ao centro do “Parque Internacional” estão hasteadas as duas bandeiras de Brasil e Uruguai, erguidas lado a lado, em uma distância de aproximadamente 9 metros uma da outra.



Figura 1. Imagem epicentro do Parque Internacional, bandeira dos dois países. Disponível em: < <http://www.sdolivramento.com.br/prefeitura/noticias/&id=5331> >

O fato de as bandeiras, enquanto símbolos nacionais, estarem postas neste formado, leva equivocadamente a turistas, cidadãos e mesmo autoridades públicas, interpretarem uma suposta divisão posta. A ideia de que o território é realmente compartilhado não é unívoco como discurso nas cidades, e não raro, muitos mesmo estando sob o território compartilhado do Parque Internacional interpretam que a linha imaginária perpassa o centro do parque dividindo os países, e que portanto um de seus lados pertenceria à Brasil e o outro lado ao Uruguai. Um equívoco!

O trabalho artístico denominado Linhas Imaginadas (2021), resgata esse lugar costurado e compartilhado. As linhas instaladas perpassam os mastros das bandeiras, buscam representar o entrelaçamento, tanto enquanto dado territorial característico do parque, quanto a representação social dos fronteiriços, que atravessam e são atravessamentos pela cultura dos dois países.



Figura 2. Imagem detalhe da instalação “Linhas Imaginadas” (2021) no Parque Internacional em Santana do Livramento/RS e Rivera/UY. Disponível em:
<https://www.linhasimaginadas.com/?pgid=kqccqd4x-44afc4c6-95e6-4c92-aeab-bcb32516aaaa>

É possível identificar o quanto a territorialidade fronteiriça interveio diretamente em meu processo de composição artística. E os atravessamentos perpassam os conceitos de território, territorialidade, identidade, fronteira, lugar, não lugar, entre lugar. Observo como estes conceitos se relacionam com a produção do trabalho artístico em si, mas não somente. A poética de costura perpassa minhas vivências neste lugar, cada ida e vinda a cidade vizinha, e o modo como constituiu-se minha família, e meu filho. A linha atravessou minhas entranhas.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs* afirmam que “indivíduos ou grupos, somos todos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos [...]. Ela nos compõe, assim como compõe nosso mapa”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 76-77). Milton Santos, por sua vez, ainda diferencia os conceitos de espaço e de território, alegando que “é a utilização do território pelo povo que cria o espaço”, ou seja torna território um conceito subjacente em sua elaboração teórico-metodológica. (SANTOS, ...)

Neste sentido, estabeleço a relação entre a linha imaginária que divide (ou seria costura?) as cidades gêmeas Sant’Ana do Livramento-RS e Rivera-UY, identificando

sua realidade cartográfica a luz de Deleuze e Guatarri, sendo uma destas linhas que nos atravessam e também sua poética visceral de uma cartografia particular.

A artista Edith Derdik afirma que “o corpo é um lápis” (DERDIK,) e foi no ir e vir das linhas postas na instalação, “transitiva, transitória, que tem como desejo mor ativar conjunções entre o corpo que desenha, o tempo, e seus efeitos ali representados no espaço, identifico também meus passos pelo território da fronteira.

CONSIDERAÇÕES

Os apontamentos trazidos até aqui, e o fato de a instalação ter sido realizada sobre este território compartilhado e binacional, auferem ao trabalho artístico a possibilidade de ser considerada como arte binacional, uma vez que executada sob o solo do parque território compartilhado entre os países.

A investigação analisa tanto o processo de composição, no que tange a linguagem: instalação, arte urbana, *site-specific*, uma vez “posta em forma”, enquadra-se como arte contemporânea. Contudo, busca ainda analisar a influência do território, no processo criativo sob o qual a artista construiu sentido e significações a sua composição, examinando as relações entre práticas artísticas e princípios filosóficos, tanto no que tange a crítica, a análise técnica e a análise formal do trabalho artístico de arte em questão.

A partir de tais considerações, o esforço, por meio da ótica teórica, busca analisar os conceitos supracitados de território, territorialidades, identidade, fronteira, lugar, não lugar, e entre lugar, identificando como estes elementos atravessam a história da arte produzida na fronteira. Estando à arte atuando sobre um território de fronteira “imaginário”, ela desloca os signos da realidade, podendo instaurar novas percepções do espaço urbano, no qual a experiência artística implica diretamente em uma reflexão quanto à realidade das cidades. Neste caso em específico, a fronteira seca representa de modo formal o símbolo da integração do Brasil com o

Mercado Comum do Sul (Mercosul), título que lhe foi concedido após a aprovação da Lei² nº 12.095 de 19 de novembro de 2008.

O título de “Símbolo de Integração do Mercosul” tem um porquê, e para compreendê-lo, foi preciso descrever a característica singular deste território binacional. É interessante pontuarmos que a proximidade abarca hábitos culturais também peculiares, como ocorre por exemplo, na zona comercial, onde tanto brasileiros, quanto, uruguaios utilizam as duas moedas para o comércio de bens ou mercadorias. E as relações de trabalho se entrecruzam, bem como a comunicação, por meio das duas línguas: português e espanhol, ou ainda, oportunhol.

Assim também, famílias são constituídas binacionais. Como já mencionado, são dois países, contudo não separados territorialmente, sendo a divisão entre Brasil e Uruguai simbolizada pela chamada “linha imaginária”, e tal singularidade geográfica atua formando um hibridismo entre as culturas dos dois países, atuando na própria formação identitária de seus habitantes.

Concluo dizendo o quão significativo é agir por meio da arte sobre o próprio território, este que tanto revela quem somos, e ainda poder por meio de pesquisa unificar o fazer artístico à escrita sobre a experiência vivenciada. Certamente, outras tantas reverberações hão de surgir entre arte, território e fronteiras.

REFERÊNCIAS

CNM, **Confederação Nacional dos Municípios**. Disponível em: <https://www.cnm.org.br/index.php/comunicacao/noticias/santana-do-livramento-rs-representa-a-integra%C3%A7%C3%A3o-com-o-mercossul>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Vol. 3, São Paulo: Ed.34, 1996.

DERDYK, Edith. Livro Edith Derdik. Disponível em: https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk,

ILHA, Andréa L.Hamilton e PALERMO, Eduardo R. **A Praça Internacional: A Fronteira Urbana como Território Compartilhado**. Boletim Gaúcho de Geografia, Vol. 47 nº 1, p. 225 – 244, 2020.

² Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l12095.htm#:~:text=L12095&text=LEI%20N%C2%BA%2012.095%2C%20DE%2019.os%20pa%C3%ADses%20membros%20do%20Mercosul . Acesso em 25 de junho de 2021.

SILVA, Sueli Santos e SAQUET, Marcos Aurelio. Milton Santos: **Concepções de geografia, espaço e território**. ISSN 1981-9021 - Geo UERJ - Ano 10, v.2, n.18, 2º semestre de 2008. P. 24-42 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1389/1179>

SANTOS, M. **A natureza do espaço – Técnica e tempo**. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

MEMÓRIAS DA MESA**MEMORIAS DE MESA****ADRIANE HERNANDEZ***Universidade Federal do Rio Grande do Sul / hernandez_adri@yahoo.com.br*

RESUMO: Sob o título “Memórias da mesa” abordo o meu processo de criação artística que se inicia tendo como motivação o espaço familiar da minha casa de infância. Após o período de formação inicial na pintura, percorro um longo caminho utilizando como meios a fotografia e o objeto, ou ainda, fotografia-objeto. Os resultados transitam pelos espaços do imaginário doméstico utilizando objetos como o pão, a toalha de mesa, as estantes, os bancos entre outros. Mais recentemente a toalha de mesa xadrez azul e branco estendeu-se para o plano pictórico e se torna então um modo de investigar poeticamente procedimentos e conceitos ligados ao campo pintura e de desenvolver modos singulares de lidar com estas ferramentas do campo artístico. O texto que segue assume uma narrativa poética mais ou menos ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura. Memória. Processo. Autobiografia. Poéticas Visuais.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Bajo el título “Recuerdos de la mesa” me acerco a mi proceso de creación artística que comienza con la motivación del espacio doméstico de mi casa de infancia. Tras el período de formación inicial en pintura, viajo un largo camino utilizando la fotografía y el objeto como medio, o incluso la fotografía-objeto. Los resultados se mueven por los espacios del imaginario doméstico utilizando objetos como pan, manteles, estanterías, bancos, entre otros. Más recientemente, el mantel a cuadros azul y blanco se extendió al plano pictórico y se convirtió en una forma de investigar poéticamente procedimientos y conceptos vinculados al campo de la pintura y de desarrollar formas únicas de abordar estas herramientas en el campo artístico. El texto que sigue asume una narración poética más o menos ficticia.

PALAVRAS-CHAVES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: Cuadro. Memoria. Proceso. Autobiografía. Poética Visual.

DE DENTRO PARA FORA

As primeiras pinturas que realizei tinham um vínculo com a memória de espaços afetivos do cotidiano familiar. Na infância, morei em uma casa de madeira construída pelo meu pai no bairro Glória, em Porto Alegre. A casa era pintada de azul por dentro e por fora; e os móveis, também feitos pelo meu pai, eram recobertos por tintas azuis. Ele trabalhava em uma loja de departamento e ganhara alguns produtos vencidos – entre eles, um lote de tintas azuis. Isso foi antes que eu tivesse vindo ao mundo. A cozinha, onde o azul era mais vibrante, sempre foi o lugar mais ativo e social da casa. Para além das refeições, brincávamos de pega-pega em torno da mesa-rodas, um trânsito intenso por baixo da mesa-ponte e esconderijo silencioso sob a mesa-abrigo. Em tons de azul e branco e já puída em algumas partes, uma toalha xadrez cobria a mesa na hora das refeições. Teve um ano em que nossa geladeira antiga estragou e meu pai comprou uma usada. Vermelha! Para o desalento da minha mãe que gostava de tudo combinando. De um vermelho que ficou ainda mais saturado ao contrastar com armários, azulejos e paredes. Durante muito tempo acreditei que todos os azulejos eram azuis. Eu tenho uma memória impregnada pela cor azul. A palavra Glória para mim é azul, assim como o manto de Nossa Senhora da Glória e a capa do caderno onde minha mãe relatou meu nascimento diante da imagem da santa.



Figura 1: Caderno diário onde minha mãe fez os relatos de meus primeiros anos de existência. Fonte: Arquivo Pessoal.

As primeiras pinturas que fiz na faculdade eram representações de banheiros, esse espaço mais íntimo do ambiente de uma casa, principalmente quando nela habitam muitas pessoas. Antes da casa ser destruída fiz muitas fotografias que utilizei como referências para várias pinturas. As tintas azuis foram predominantes já nessa época. Apesar de parecer uma simples temática, as imagens de banheiro acabavam tendo um componente psíquico importante. Na época em que estudei Artes Plásticas isso era proibido de ser comentado, jamais poderíamos aproximar arte de psicanálise, era um tabu como tantos outros nesse meio. Assim foi preferível falar dos banheiros como um pretexto para fazer pintura, o que não deixava de ser.



Figura 2: Adriane Hernandez, **Banheiro**. Instalação com pinturas, Galeria do IAEVI, na Casa de Cultura Mário Quintana, 1995. Fonte: Arquivo Pessoal.

Após essa fase inicial comecei gradativamente a me interessar pela linguagem tridimensional então migrei do espaço do banheiro representado, para objetos físicos e, mais tarde, para fotografia-objeto. Do espaço memorado, comecei a recordar objetos e aquele que mais me instigou foi o pão. O formato do pão era importante pois provinha de imagens de memória, um pão de meio quilo com bicos, aquele que costumava comprar no armazém do Seu Breno e recebia enrolado num papel de embrulho branco. Seu Breno colocava o pão no centro do papel, unia as duas pontas de cada lado, e girava com o pão dentro, formando um invólucro.



Figura 3: Adriane Hernandez. **Pão e memória**, 2002. Fonte: Arquivo Pessoal.

Em minhas pinturas atuais, a toalha de mesa é a grande protagonista. Cheguei a ela por decorrência de uma memória voluntária que, com estímulo contínuo, por vezes desembocava em uma memória involuntária, exercitada pela vontade de imaginação e derivada das imagens do pão em contexto familiar¹. Em um primeiro momento criei imagens com os dois objetos, mas em seguida, a toalha de mesa tornou-se a personagem principal destes jogos. Na medida em que desenvolvi uma percepção para o objeto toalha, repleto de memórias afetivas, despertei para algumas indagações formais. De início me interessei por algo que classifiquei como uma qualidade: uma forma simples, mas com grande poder de alteração. Ela podia ser plana quando estendida, mas também poderia assumir um caráter volumétrico ao se tornar uma embalagem, um pacote em forma de trouxa ou servir de cobertura para coisas diversas. Isso apareceu em minhas fotografias e objetos. Mas quando ela se insinuou na pintura, abarcou uma coincidência com o plano pictórico: um pano não tão plano sobre pano mais plano, toalha-tela-toalha. Essa coincidência abriu uma porta para investigações mais complexas no campo da pintura que não dizem respeito exclusivamente à figura, nem somente à forma.

¹ As definições de memória voluntária e memória involuntária podem ser acessados no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de Walter Benjamin.



Figura 4: Adriane Hernandez. **Dracenas**, 2018. Fonte: Arquivo Pessoal.

DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO

A partir de uma ação pictórica singular pude compreender, na experiência, algumas pinturas históricas Modernas, como “Bandeira”, de Jasper Johns. Dizer que pude compreender na experiência, quer dizer uma compreensão particular, de quem atua no jogo metalinguístico da pintura e se atém às especificidades desse jogo. Não estou fazendo uma comparação de sentidos, mas de investigações sobre o plano pictórico que também reverberam sentidos. Quanto mais exploro os padrões de quadrados, colocados lado a lado, mais vasculho sutilezas referentes às camadas de tintas e a especialidade da pintura.

Jasper Johns fez inúmeras obras utilizando como motivo a bandeira norte-americana. Não imaginava que eram tantos trabalhos com a mesma motivação até investigar sobre essa produção. Segundo consta, o artista começou a pintar bandeiras quando sonhou como uma. Apesar do esquema simples do padrão da bandeira, ele cria superfícies exuberantes, usando marcadamente a técnica da encáustica, nas mais

célebres. A bandeira foi reproduzida não somente na pintura, mas em desenho e gravura e, em alguns trabalhos, também alterou as cores padrão, trocando o vermelho-azul-branco, por verde-laranja-preto. Fez outras incursões como as três telas sobrepostas, cada uma que é colocada acima da outra é 25% menor; reproduziu também bandeiras em dupla e de lado; ou inserida em planos maiores monocromáticos. É uma forma com conteúdo simbólico que na imaginação do artista se prestou a inúmeros jogos com o objeto. É impossível não observar a ironia que tornou algo tão simples, convencional e plano em motivo pictórico.

Percebi algumas semelhanças entre meu processo de criação e trabalho com estes jogos propostos por Johns: tanto o viés irônico quanto o político, que embora também exista, na minha proposta é menos evidente, já que o meu impulso se refere a um objeto do cotidiano doméstico, enquanto o uso artístico de uma bandeira tem um componente simbólico-político-social mais literal. As relações da banalidade do objeto, do caráter bidimensional do tecido esticado – já que a bandeira nunca é



Figura 5: Adriane Hernandez. **Pendentes**, 2021. Fonte: Arquivo Pessoal.

representada tremulando – mas planejada, assemelham-se. Minha toalha nunca aparece sobre uma mesa, mas na situação “esticada”, no plano pictórico. Quando experimento sair do plano pictórico recorro a objetos para serem recobertos e estes são da categoria do móvel de utilidade doméstica. Alguns destes são mesas, bancos, vasos, caixas, bastões e outros.

Tais objetos pertencem a uma espécie de “família”, uma coleção que pode constituir agrupamentos diversos, conforme a situação espacial de exposição. Nesse sentido, têm uma proximidade com as “*Combine Paintings*”, termo cunhado por Robert Rauschenberg para designar pinturas que começou a desenvolver nos anos 50, são assemblagens, um híbrido entre pintura e diversos objetos como roupas, colchões, animais empalhados, fotos entre outros. Esses objetos aderem a superfície de modo contundente por sua plasticidade e cor. Em minhas pinturas os objetos continuam móveis, podendo se agrupar em diversas *combines* conforme a situação de montagem solicite.

Assim, também percebo uma semelhança da minha proposta com os trabalhos de Jessica Stockholder, que naturalmente anulam distinções entre categorias como pintura, escultura e instalação, situando-se nessa mistura entre todas elas. O grande fascínio desse trabalho, pelo menos para mim, é a sensação de que tudo pode efetivamente tornar-se obra, assim como nós mesmos, os espectadores. Isso se dá porque a obra cria relações com o espaço circundante, e os objetos, geralmente conhecidos, são pintados, recobertos ou transpassados pela cor ou são utilizados conforme encontramos no comércio de plásticos e utilitários. É o modo elementar de acoplamento que surpreende, levando em consideração a sua forma e a sua não-funcionalidade, uma junção inusitada, mas tão convincente que parecem criados para aquele fim. Minha vontade era essa, criar acoplamentos sem fusão plástico-formal e desenvolver essas relações espaciais onde efetivamente tudo poderia ser revestido por cobertura xadrez. Tenho levado adiante essa meta, revisto objetos ao mesmo tempo em produzo pinturas sobre telas de diversos tamanhos e às vezes produzo pintura sobre papel.



Figura 6: Adriane Hernandez. **Sem título**, 2021. Fonte: Arquivo Pessoal.

O PLANO PICTÓRICO

A pintura no plano da tela ou do papel é distinta da pintura feita por revestimento sobre os objetos, muito embora, em algumas telas, também venha trabalhando com uma pintura um pouco mais “mecânica” reproduzindo o padrão xadrez e reelaborando-o de distintos modos. Quanto mais ‘pictórica é a pintura’, conforme essa redundância signifique que nesse caso exploro com mais intensidade as camadas, as cores e a espessura da tinta acrílica, geralmente, menos elementos figurativos são desenvolvidos, como é o caso da figura 6, que é uma pintura sobre papel. Quanto mais estável é o padrão xadrez, mais disposta estou a explorar a figuração, principalmente de elementos florais e naturais. O que mais me atrai na tinta acrílica é sua plasticidade e elasticidade, nesse sentido, a ampla e rápida aderência aos objetos, assim como a exploração das camadas são igualmente possíveis.

A investigação do plano pictórico foi acontecendo gradualmente e o padrão da toalha instigou sobremaneira esse interesse. Em um primeiro momento pinturas em telas, com padrão xadrez, recebiam figuras florais, mas com o decorrer do processo, aquele padrão que ficava abaixo começou a retornar na camada mais acima, mais próxima da superfície, assemelhando-se com colagens de fragmentos menores daquele mesmo padrão (em formas triangulares, circulares e outras), que já estava no plano inicial ou plano de fundo. A semelhança com uma colagem física gera um jogo perceptivo que instiga o olhar, algo que também me interessa, como é possível

visualizar no trabalho da figura 4. Nessa mesma pintura, uma tela menor e mais estreita, funciona quase como um objeto justaposto a uma pintura representacional, pois a aparente mobilidade desse suporte, pela sua dimensão e situação anexa, ajuda a produzir essa sensação de que estamos mais diante de um objeto (tridimensional) do que de pintura (ilusão bidimensional). Mas não é só isso, seu caráter eminentemente literal, em distinção a outra tela mais representacional, reforça essa percepção. Nessa pintura o padrão xadrez é relativamente estável, querendo dizer por estável que esse plano mais profundo ao olhar não gera ambiguidade na visão, só com a adição dos outros planos essa ambiguidade começa a se fazer presente.

O outro jogo com a superfície que cria instabilidade no plano e que me atrai muito é o das camadas coloridas abaixo dos quadrados menores, sejam eles azuis ou brancos. As frestas na camada superior, embora pequenas, deixam entrever essas cores e são responsáveis por fazer vibrar intensamente a superfície pacata e comportada do xadrez azul e branco. Geralmente essas fissuras, que são responsáveis por dar visibilidade à camada de baixo, encontram-se mais próximas das bordas ou na parte central dos quadrados, criando harmonia e ritmo entre as cores vibrantes. Um exemplo disso pode ser verificado na figura 6.

Já na pintura *Pendentes* da figura 5, o xadrez se processa de outro modo que faz exceder o plano pictórico, tendo um aspecto bem distinto em *Dracenas*, figura 4. Nessa última, a pintura que representa a toalha de mesa é bastante plana. Já em *Pendentes* o xadrez rompe o plano, pois os azuis claros e escuros têm tons mais próximos e acabam funcionando como eixos verticais e horizontais, assemelhando-se mais a uma grade. Reforçando isso, estão os quadrados brancos que se tornam fundo. Isso acontece também em função dos luminosos amarelos e laranjas na parte superior que parecem vir por detrás dessa suposta grade. Em *Pendentes*, além dos motivos naturais de flores e plantas, aparece ainda uma espécie de globo xadrez azul e branco, que simula a tridimensionalidade e parece “pular” para fora tela, sendo mais um elemento a instigar o olhar. Juntam-se a esta pintura outros objetos pintados com o xadrez como uma pequena mesa, as pernas de um banquinho, uma tela pequena contendo uma pintura xadrez, um bastão e uma ripa, todos esses objetos foram revestidos com uma camada de xadrez azul e branco.

Como é possível reparar, não há somente um tipo de solução desenvolvida no plano pictórico, mas modos distintos que me permitem explorar estados sensoriais quando estou em processo de construção das pinturas. Algumas pinturas solicitam que não me envolva com figurações e trabalhe com a tinta a partir de zonas coloridas.

Tenho grande admiração pelas pinturas do artista Sean Scully, mas percebo que, apesar da grade, a pintura dele é mais amolecida, isso também é um aspecto produzido pelas massas pictóricas da tinta a óleo. Apesar do amolecimento essa pintura ainda é enfaticamente uma repetição das formas de faixas horizontais e verticais. Há uma simplicidade nessas pinturas, mas ao mesmo tempo um classicismo, embora o artista afirme dubiamente “que se interessa e não se interessa” pelo clássico funcionamento das coisas, como a harmonia por exemplo, mesmo assim ele prefere que “não funcione”, prefere ir na contramão do naturalmente aceito. Scully disse em uma entrevista: “Eu pinto relações, não abstrações. Acho que a fraqueza da abstração é o centro de sua potência expressiva.”² O artista afirma que apesar de ter uma herança suprematista e minimalista, ele opera restituindo emoção e humanismo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO

Nestes anos transcorridos e de produção ininterrupta, embora não tão volumosa, consigo atingir uma distância maior do já feito e olho o percurso desenvolvido, tendo consciência do quanto o distanciamento é difícil para artistas. Considero este um exercício delicado. Percebo que no início prendia-me mais às narrativas e desenvolvia uma pintura que se via às voltas com questões da imagem mais do que da própria condição pictórica. Algo que era reforçado academicamente na época em que fui estudante e ainda hoje é assim. Hoje consigo mediar a atenção para minhas vivências, que estão inscritas em mim, não irei perdê-las, e para a pintura, com todo o desafio da descoberta. Consigo fazer a crítica também, percebendo que o âmbito acadêmico é aquele da predominância da razão e do pensamento objetivo, e não é diferente nos cursos de Artes Visuais, em todos os seus níveis de formação. Mesmo quando surge algum estudante capaz de romper com esse ciclo, ele é levado a produzir um texto

2 CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta / Sean Scully / Luc Tuymans. In: <https://www.scielo.br/j/ars/a/LYJSkFx97sPMBwV8ky3SN3g/?lang=pt>

que muitas vezes o distancia ainda mais da sua produção, sob pena de não conseguir dar continuidade a sua formação acadêmica, já que se não tiver um discurso completamente bem justificado, não irá passar na seleção. É um círculo vicioso, pois quem foi formado nesse sistema é quem seleciona os novos estudantes. Às vezes alguém consegue romper com esse ciclo? A resposta é sim, mas é raro. Muitas vezes os estudantes circulam, procurando um PPG ou um professor que os aceite, que compreenda o seu modo de lidar com a escrita e o discurso. Isso em nada contribui para alimentar a livre imaginação que tantas vezes foi apontada como característica da criação artística. As metodologias que chegam potentes vão se esvaziando, ou mesmo, nunca são compreendidas. Uma proposição descrita em uma frase que foi muito citada por aqui, proferida pelo professor Jean Lancri (2009), quando discursava sobre metodologia em pesquisa em artes é: construam “uma tese 100 modelos”³, parafraseando Max Ernest em “A mulher 100 cabeças”. Lancri defende que a tese/texto desenvolvido no campo das artes siga a tônica do trabalho, seja o modelo de si mesma. Essa proposição semelhança com o título e conteúdo de um artigo de Yve-Alain Bois (2009) chamado “A pintura como modelo”, para o qual a pintura é modelo dela mesma e deve ser percebida assim. Para esse autor as universidades sofrem do mal do teorismo, que seria uma tagarelice enfadonha que não se liga a experiência do autor. Ora, de nada também adiantará alterarmos nossas bibliografias para libertárias, antirracistas, decoloniais se não alterarmos também nossa postura, nossas práticas, nosso modo de ler, nosso modo de acolher, de defender. Todo discurso cairá num vazio inútil se toda a prática for reduzida a um discurso sem prática, se os discursos continuarem esvaziando as práticas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. **Obras Escolhidas**, vol.3, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALZAVARA, Ana. **Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta / Sean Scully / Luc Tuymans**. In: <https://www.scielo.br/j/ars/a/LYJSkFx97sPMBwV8ky3SN3q/?lang=pt>

³ Colóquio de Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade, Salão de Atos da UFRGS, 1997.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PAULO, Pasta. Dentro e fora da pintura. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, Vol.18, N.31, Novembro, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUSEU DAS COISAS DOS OUTROS: UM MUSEU EM CASA

JOANA SCHNEIDER

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

HELENE GOMES SACCO

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

O *Museu das Coisas dos Outros* (2021) é uma experiência artística e museológica de criação de um museu em casa. Um museu particular, íntimo e doméstico que reúne coisas e memórias dos outros, fragmentos de vida recuperados através dos objetos alheios encontrados pelos caminhos.

Ouvi dizer que a casa, pelos objetos que guarda e pela forma como se organiza, compõe um “relato de vida” de seus moradores, contando, de forma não verbalizada, uma espécie de “romance familiar” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2013). Ouvi, também, que a casa tem o tempo impregnado em si, “como se de fato suas paredes pudessem, com a passagem dos anos, ter acumulado imagens-lembranças do local” (SACCO, 2014).

Moro no quarto de um apartamento alugado em um dos muitos prédios antigos do centro da cidade. Fico imaginando como seria se as paredes falassem. Sempre penso na casa como uma mulher velha que, se falasse, teria a voz da Fernanda Montenegro e me contaria todo o passado entranhado nessas paredes muitas vezes pintadas. Camadas e camadas de tinta. Camadas e camadas de vidas que passaram, retratos esmaecidos das famílias que aqui chegaram. E que partiram.

Algo que resta.

Gosto de conhecer o passado das pessoas, das casas e das coisas. E inspirada pelo trabalho dos comerciantes de usados, caçadores de coisas e grandes contadores – e ouvidores - de histórias, visitei algumas pessoas conhecidas para procurar objetos. Entre o fim de 2019 e o início de 2020, fui até casas nas quais eu e as pessoas que me receberam vasculhamos pátios, porões, depósitos e galpões atrás de coisas perdidas, guardadas há muitos anos, quase esquecidas. Abrimos armários, sacos, gavetas e caixas em busca de coisas usadas e velhas. Coisas que, de tão usadas e

tão velhas, falavam sobre seus donos, sobre suas vidas compartilhadas com os sujeitos. Coisas despertadoras de lembranças. Coisas despertadoras de memórias.

Começou a pandemia.

Foi aqui neste quarto, entre estas paredes, que passei quase dois anos trancada e rodeada por coisas dos outros. Coisas que, num encontro inevitável, se misturaram com as minhas. Vivi, nestes longos meses pandêmicos, um pequeno caos criado pelas coisas. Foram dias e dias em que as coisas não pararam. Em um movimento incessante, foram tomando o espaço, impregnando as paredes. No fim, criei um museu. Um museu particular, como os que que vi nas casas que visitei.

Gosto de histórias, por isso gosto dos velhos. Quanto mais velho, mais tempo. Quanto mais tempo, mais histórias. O tempo cria histórias.

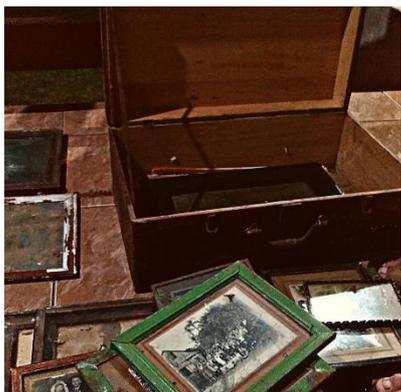
Os museus falam do tempo.



MUSEU DAS COISAS DOS OUTROS

COLEÇÃO PARTICULAR DE MEMÓRIAS ALHEIAS

Logomarca do *Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias*.
 Joana Schneider, 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



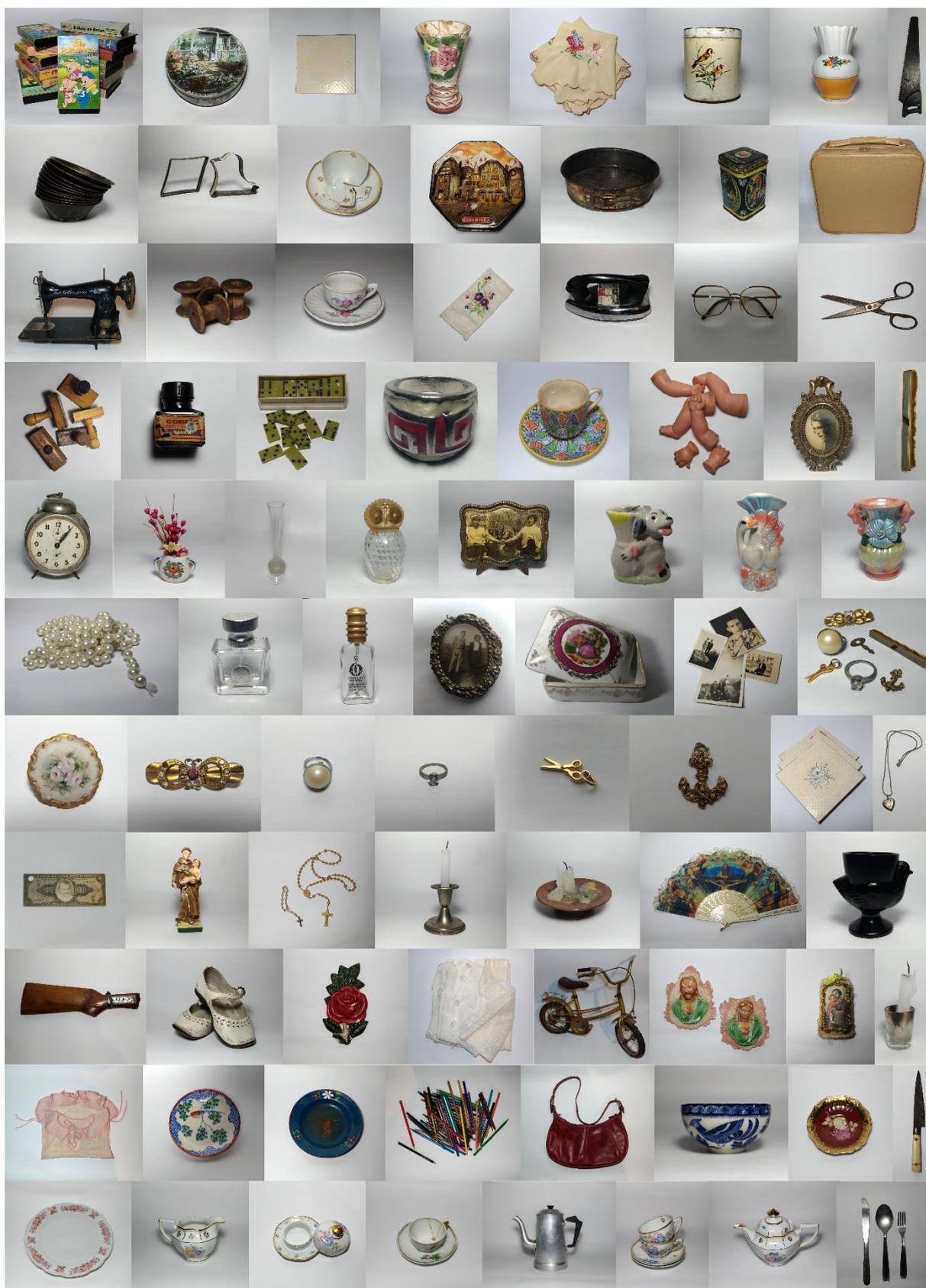
Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa do Rudi].
Joana Schneider, 2020. Fotografia: Joana Schneider. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Eloir].
Joana Schneider, 2020. Fotografia: Marlene Schneider. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Entre o lembrar e o narrar: visitas domiciliares à procura de objetos [Casa da Elaine e do Éric].
Joana Schneider, 2020. Fotografia: Joana Schneider. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Inventário das coisas dos outros: fragmentos de vidas possíveis. Joana Schneider, 2021.
Fotografias: Joana Schneider. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias. Fotografia panorâmica. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Joana Schneider. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



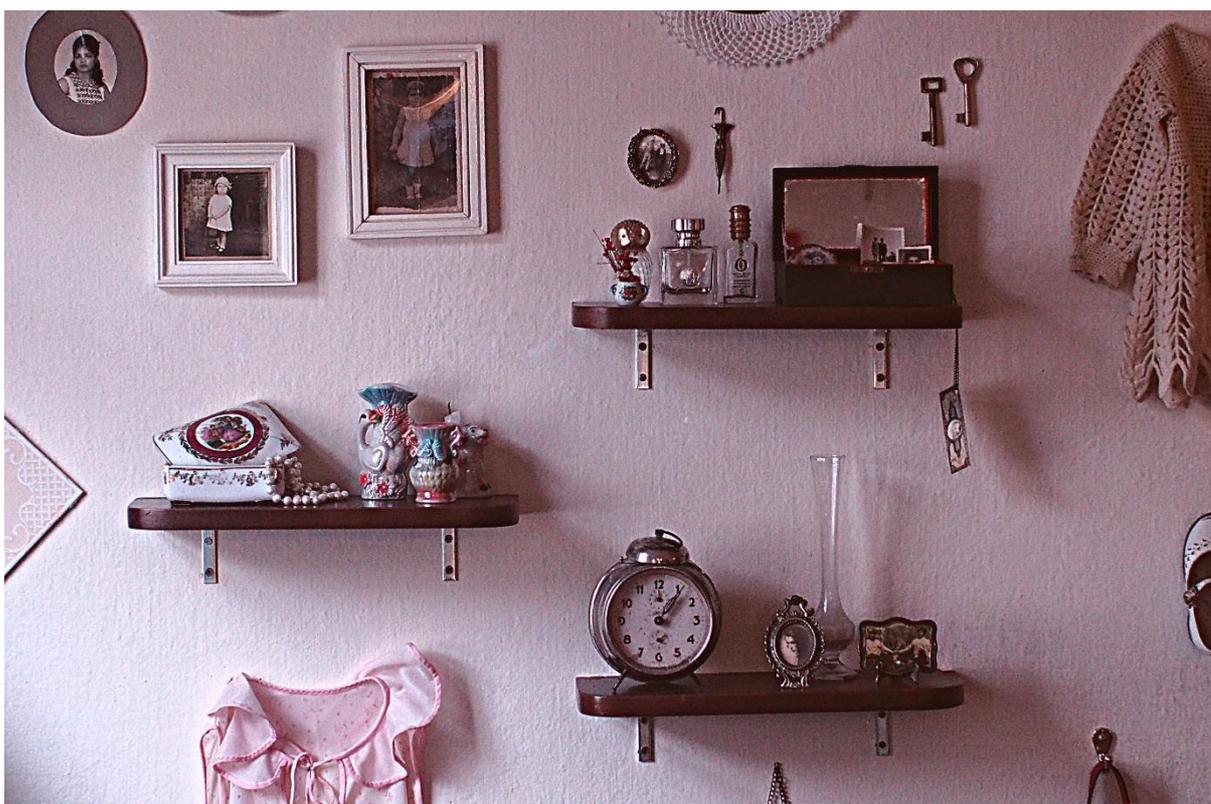
Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias. Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias.
Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias.
Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Museu das coisas dos outros: coleção particular de memórias alheias.
 Joana Schneider, 2021. Fotografia: Daniel Rodales. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de; GIARD, LUCE; MAYOL, Pierre. **A invenção do Cotidiano 2: Morar, cozinhar**. Tradução: Ephraim F. Alvez e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

SACCO, Helene. **A (RE)FÁBRICA: um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SACIAR A SEDE COM DESEJOS SEM GLÓRIA

FRANCISCO LUIS BRANDÃO TEIXEIRA DO REGO

PPGACL Universidade Federal de Juiz de Fora / franciscobrandao94@hotmail.com

Brincadeiras são possíveis e necessárias para ressoar outros ritmos e compassos. Sabemos que as tradições têm o poder de instaurar (suas) verdades, e que siglas ou números podem dominar o corpo adulto que, por sua vez, impõe conscientemente ou não seus ritos aos (corpos) mais novos. De certa forma,

brincar com essa infância é esburacar sua temporalidade e improvisar com seus blocos remanejáveis. Arrombar sua biografia é elastecer um espaço de existência, amplificar-se numa história em nada pessoal, que ressoa em tudo que vibra, está vivo. É rachar uma maneira de existir que agoniza e pede para renascer. [...] não mais procurar na infância um marco, um sítio histórico privilegiado, ao contrário, fabulá-la, entulhar sua superfície de cacarecos, torná-la uma zona híbrida, capaz de celebrar estranhas núpcias.¹

Brincar possibilita profanar o método e restituir ao uso comum das marginalidades o que nos foi afastado pela sacralidade da tradição. As tradições mineiras, de onde partem os objetos e conflitos que apresento. "Profanar significa, assim, tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado"² e com isso compreendi que "a captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre". Seria isso, pois, uma conversa"³.

A série "Sede" foi produzida em conjunto com pesquisa de Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens. Como uma vontade por vir, em mim, a sede sempre esteve presente a seus modos e, inutilizando ou cambiando a função habitual das coisas através de interferências, aciono um conceito operacional que remete tanto ao desejo quanto à falta. Nesse contexto, uma série de objetos do imaginário mineiro foi corrompido e dentre esses objetos estão os recipientes para armazenar água. De alguma maneira, as memórias se misturam com o líquido que neles decantaria e fazem do objeto, fluxo.

¹ PRECIOSA, 2010, p.59.

² AGAMBEN, 2007, p. 8.

³ DELEUZE, 1998, p 6-7.

Mas a pergunta é a seguinte: como construir uma identidade – aqui um corpus de trabalho e pensamento – que quando violada não sucumba totalmente e, ao ruir com um ideal social de permanência como felicidade ou sucesso, possa descobrir maneiras de não ser o Outro?



Fig. 1 - Série "Sede" (peça 6), filtro de porcelana com stencil azul e gota de cristal, 47x30 cm, 2021 .

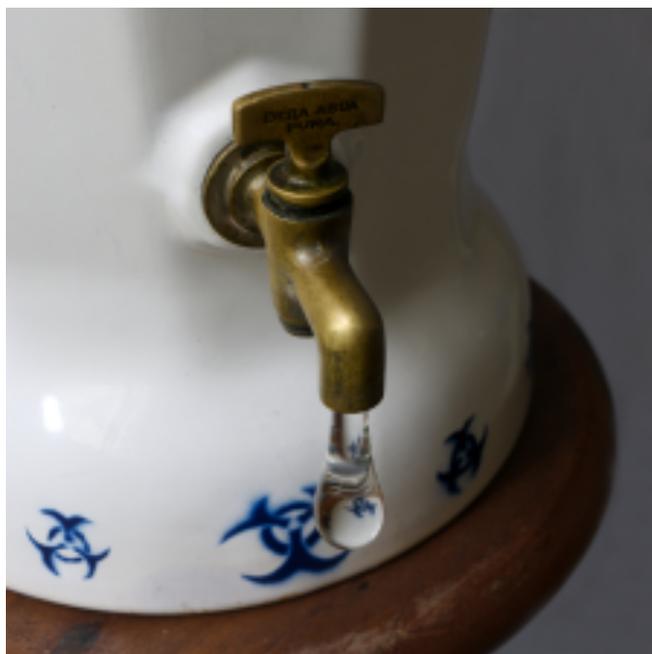


Fig. 2 - Série "Sede" (peça 6), filtro de porcelana com stencil azul e gota de cristal, 47x30 cm, 2021 (aproximação).



Figura 3 - "Série SEDE", Filtro de barro furada, 2020.

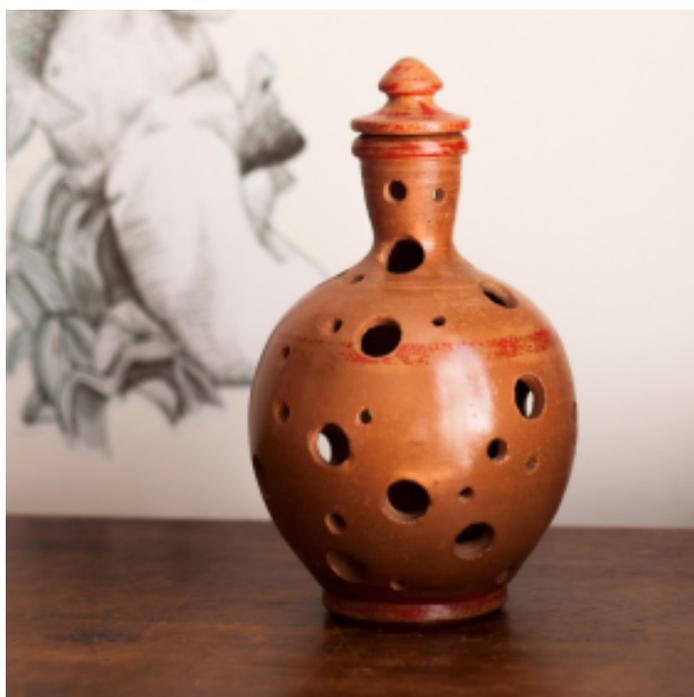


Figura 4 - "Série SEDE", Moringa de barro furada,



Figura 5 - "Os abjectos: um corpus sistêmico", Exposição individual na Galeria Refresco – Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2020.



Fig. 6 – QR CODE para o video X SPMMAV, Ensaio visual 'Saciar a sede com desejos sem glória', 2021
link: <https://www.youtube.com/watch?v=IkTyysYQ5uM&t=209s>

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. e apres. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeitos e escritura em processo**. Porto Alegre: Editora Sulina, UFRGS, 2010.

SONHOS IMOBILIÁRIOS: DA CASA AO NINHO NUM SONO PESADO

Everton Cardoso Leite

Universidade Federal de Pelotas/ everton.c.leite@hotmail.com

Helene Gomes Sacco

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

Com a chegada da pandemia causada pelo COVID-19 em 2020, nossa vida foi gradualmente sendo limitada e fez com que adotássemos medidas sanitárias em função da diminuição da disseminação do vírus e a preservação da vida. Entre as diversas estratégias de sobrevivência, uma delas foi a de reclusão, assumida por algumas pessoas que se viram pela primeira vez numa situação de estar compelidas a ficar em suas casas, para não propagar o vírus.

Desta forma, a casa começou a ser um símbolo de proteção, um lugar onde poderíamos sentir-nos seguros para sonhar com o dia que voltaríamos ao mundo. Um sonho tempestuoso, mas que vem acompanhado de uma narrativa carregada de esperança. Assim, tentei pensar a casa como “um ninho, que em nossos sonhos, não conhece a hostilidade do mundo” (BACHELARD, 1993, p.115).

Neste mesmo cenário de isolamento, tive o privilégio de ficar em casa, me dividindo nas atividades acadêmicas e domésticas. Numa busca de adaptação, por causa da pandemia, minha casa passou por várias reformas, materiais de construção e de demolição se tornaram parte de meu cotidiano, e por consequência se tornaram parte da minha pesquisa poética que tem como eixo central a minha casa.

Com o tempo, iniciei um processo de fotografar as mudanças estruturais feitas na casa e experiências relacionais que fiz com os materiais de construção sobre meu corpo, dando início a série “Sonhos imobiliários”. A modificação na forma de estar e habitar esse lugar já tido como habitual, deu lugar a necessidade de ressignificação e de uma procura interna e externa, por um entendimento pessoal do que desejo enquanto casa. Como afirma Juhani Pallasmaa: “O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo. Esse lugar se converte em uma exteriorização e uma extensão do seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental” (PALLASMAA, 2017, p.7-8).

No trabalho que apresento neste ensaio fotográfico, aninho meu corpo aos materiais sobre a cama em uma tentativa de entrar no cosmo onírico da casa, para assim sonhar com o mundo lá fora. Os contrastes presentes nas imagens, entre o duro do tijolo e o macio da cama, entre a leveza do sonho e a rigidez da pedra, configuram os paradoxos presentes na ação de entrada do mundo na casa, por via do trabalho atravessado à vida e suas exigências cotidianas, as preocupações e temores, estes se traduzem na percepção de sonhos conturbados, sonhos pesados pautados pelo cansaço e a necessidade de seguir acreditando numa mudança no mundo e no país.









Everton Leite. **Sonhos Imobiliários**. Fotografia. Dimensões variáveis. 2021.

Fonte: acervo do artista.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2017.