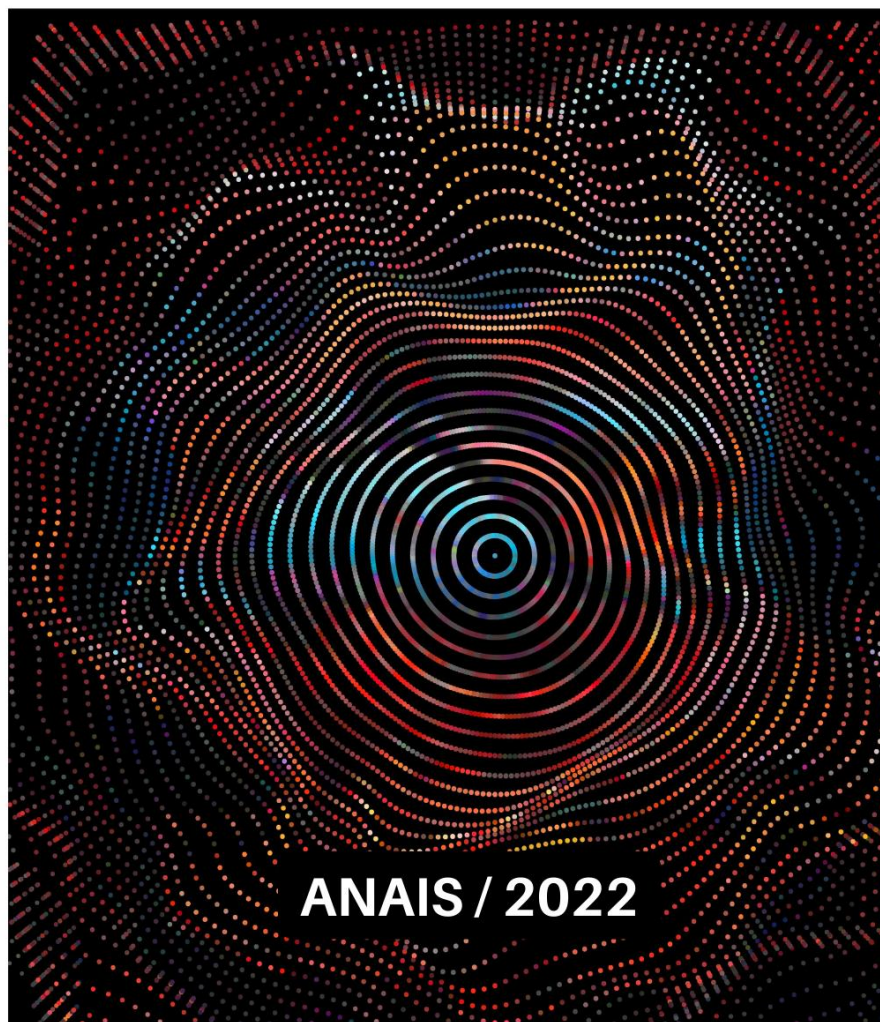


# XI SPMVAV

Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais



**Territórios do imaginário: dimensões e  
distensões utópicas**



UFPEL





**ANAIS DO XI SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS da UFPEL**  
**Territórios do imaginário: dimensões e distensões utópicas**  
**De 3 a 7 de outubro de 2022**

**Reitora:** Isabela Fernandes Andrade

**Vice-Reitora:** Ursula Rosa da Silva

**Pró-Reitora de Graduação:** Maria de Fátima Cóssio

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:** Flávio Fernando Demarco

**Pró-Reitor de Extensão e Cultura:** Eraldo dos Santos Pinheiro

**Direção do Centro de Artes:** Carlos Soares e Roberta Barros

**Coordenação do PPGAVI:** Larissa Patron Chaves Spieker

**IDENTIDADE VISUAL**

Felipe Dias Diaz Carvalho

Larissa Schip Ferreira de Deus

Rogger da Silva Bandeira

**EDITORAÇÃO e DIAGRAMAÇÃO**

Livia Lempek Trindade Monteiro

Fábio Ortiz Goulart

Roseli Aparecida da Silva Nery

**ORGANIZAÇÃO SPMAV 2022**

**Coordenação**

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa (UFPEL)

Roseli Aparecida da Silva Nery – (FURG/UFPEL)

Larissa Patron Chaves (UFPEL)

**Comissão organizadora Discentes da Turma 10 (2021-2023) do PPGAVI – UFPEL**

Alan Caetano Cândido, Barbara Larruscahim da Costa, Bruna Vieira Dorneles, Daniel Soares

Marengo, Danilson Oliveira de Vasconcelos, Fábio Ortiz Goulart, Felipe Dias Diaz Carvalho,

Gabriel da Silva Munaro, Gustavo Severo Dalla Costa, Isis Fófano Gama, Larissa Schip

Ferreira de Deus, Letícia Beck Fonseca, Lívia Lempek Trindade Monteiro, Luiz Henrique

Canibal de Andrade Leão, Mariana Coelho Penha Corrêa, Mateus Brum de Armas, Mauricio

Bittencourt, Rogger da Silva Bandeira, Stela Soares Kubiaki e Thiago de Godoy Nepomuceno

Comissão científica Docentes do PPGAVI – UFPEL

**Realização**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAVI

Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

**Apoio**

FAPERGS



Dados de Catalogação na Publicação:

Leda Lopes - CRB 10/2064

S471a Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (11.  
: 2022 : Pelotas, RS)

Anais do XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais da UFPel [recurso eletrônico] : territórios do imaginário : dimensões e distensões utópicas. / organização e coordenação Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa... [et al.]. – Pelotas : Centro de Artes/UFPel, 2022.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 03 a 07 de outubro de 2022.

Inclui referências.

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

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Pesquisa.  
I. Costa, Clóvis Vergara de Almeida Martins... [et al.], (org.) II.  
Título.

CDD 700.7



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO ..... 5

### **Eixo 1 - Liminaridades: Artista como pessoa que trabalha o dissenso e as possibilidades de trans/formação das políticas coletivas**

A Balsa da Medusa e o Retrato de Negro: o protagonismo negro no romantismo de Géricault- Alan Caetano Cândido..... 8

ACIONAMENTO LACUNAR DE UMA REDE DE ARTE: um estudo de caso do circuito universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC) - Angelo Luz..... 16

CAIXA DE BATIDA: imaginando sons, operando ações - Ricardo Zigomático..... 21

DO MÁXIMO AO MÍNIMO: gestos de apreensão do mundo por enunciados da arte - Mauricio Bittencourt ..... 25

LIMINARIDADES DA ABORDAGEM TRIANGULAR PARA UMA INVESTIGAÇÃO BASEADA NAS ARTES - Raquel Nascimento de Brito e Maria Emília Sardelich ..... 32

MANOBRA NACIONAL: reflexões críticas a partir da presença de elementos cotidianos tomados de simbolismo em produções de artes visuais contemporâneas - Jessica Fernandes da Porciuncula e Renata Azevedo Requião..... 42

MARCANDO ENCONTROS: apresentação de algumas imagens possíveis em BAGÉ/RS - Wagner Ferreira Previtali e Rosângela Fachel de Medeiros ..... 54

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA XEPA GRÁFICA: impressão de imagens e vivência na cidade - Mauricio Leal Pons, Mariela Cardoso e Kelly Wendt..... 59

### **Eixo 2 - Afetos e presenças: a contemporaneidade como escolha imaginária**

A CRIAÇÃO DA ZINE “CLAREIRAS SUSSURRANTES”- Allende de Castro Perini e Nádia da Cruz Senna..... 65

“COLONO”: desconstruindo o estereótipo por meio de relações entre música e cultura - Cleandro Stevão Tombini..... 73

DEIXE A CABANA SER - Larissa Mörschbacher e Aline Montagna da Silveira..... 84

EM DENTRO: o estêncil na construção da pintura - Eloiza Silva da Silva e Kelly Wendt..... 96

ESTADO PRESENTE: reflexões acerca da arte como experiência de John Dewey - Vanessa de Oliveira Silva..... 101

FAZENDO ANIMAÇÃO DO LADO DE FORA DE COMPUTADORES - Aline Golart da Cunha, Luiz Fernando dos Reis Rodolfo e Alexandre Severo Masotti..... 109

EU SOU NO FUNDO – OUTRA CAMADA - Martha Gomes de Freitas, Stela Soares Kubiaki, Paola Wickboldt Fredes e Luka de Vargas Rosa ..... 114

FRACASSO COMO FUGA: processos criativos e produção remota de animações experimentais na UFPel - Icaro de Oliveira Castello e Nádia da Cruz Senna ..... 119



MAPA SANTA CRUZ: um pequeno território de assombros, descobrindo caminhos e compartilhando devaneios - Luiz Henrique Leão e Kelly Wendt.....	125
MEDIAÇÃO NO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO - Letícia Beck Fonseca e Rogério Vanderlei de Lima Trindade.....	139
METAMORFOSES NA CONSTRUÇÃO DA PINTURA - Eduardo Toledo Silva e Clóvis Martins Costa.....	151
PASSOS DE(S)MARCATÓRIOS NO SUL DO SUL: um rastro de linha imaginária de fronteira - Barbara Larruscahim da Costa e Eduarda (Duda) Azevedo Gonçalves.....	171
REDE DE AFECÇÕES: processos de criação coletiva do grupo AFEE! - Juliana Tibinkowski Costa Farias, Rafaela Alves de Oliveira Monteiro, Daniela da Cruz Schneider e Isadora Brum Dias .....	188
REFÚGIOS: o papel da natureza e do cotidiano em um mapa poético - Gustavo Severo Dalla Costa e Nádia da Cruz Senna .....	199
RETRATOS E ABRIGOS: a pintura como visibilidade e presença - Matheus Guilherme de Oliveira .....	209
ROSTO E MÁSCARA: desenhando uma cabeça como um triângulo preto - Michel Reis de Morais .....	214
SUJEITO SOMBRA: produzindo performances a partir do corpo negro - Renan Soares....	221
VESTÍGIOS POÉTICOS: o objeto cotidiano como acolhedor de instintos particulares, um recorte do processo de criação - Rayane de Oliveira Bortolin e Roseli Nery.....	228
ZINE ADAPTAÇÃO “ESCAPE (THE PIÑA COLADA SONG)” – RUPERT HOLMES - Bruno da Cunha Brixner e Nádia da Cruz Senna .....	235
<b>Eixo 3 - Cosmopercepções: Pluralidades dos desejos</b>	
AINDA - Alice Porto dos Santos.....	245
BESTIÁRIOS E SERES IMAGINÁRIOS: relatos de uma pesquisa - Mariana Coelho Penha Corrêa e Angela Raffin Pohlmann.....	256
PROCESSOS DE MERGULHAMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA - Patrícia André dos Santos .....	258
TEMPO E ESPAÇO QUEER LOCALIZADOS EM TERRITÓRIO NENHUM - Larissa Schip Ferreira de Deus e Ana Zeferina Ferreira Maio.....	269



## APRESENTAÇÃO

### **XI SPMVAV - Territórios do imaginário: dimensões e distensões utópicas**

O XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (11º SPMVAV), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na edição de 2022, propõe a reflexão e o debate acerca do contexto dos reencontros, territorialidades e utopias na pesquisa em arte. No contexto geopolítico - fronteira e território - em que nos encontramos (ao sul do hemisfério sul), emergem singularidades, sonhos, desejos e afetos que perfazem as dimensões do imaginário. Através de palestras, GTs, exposições e oficinas, o seminário busca ativar os reencontros com os espaços físicos na universidade, bem como fomentar trocas entre saberes de outros lugares. Aproximações e distanciamentos que situam nossos lugares de fala, de escuta, de sonho, de afeto e de afirmação do fazer/pensar a pesquisa em arte.

### **EIXOS TEMÁTICOS**

#### **Eixo 1 - Liminaridades: Artista como pessoa que trabalha o dissenso e as possibilidades de trans/formação das políticas coletivas**

Liminaridades entendidas como ocupar entre-lugares, destituindo-se de suas posições iniciais e impossibilitando sua categorização. Trabalhos que fogem de seus espaços originais que atravessam, que contaminam, que trocam com outros campos, existindo em um espaço entre o pensar e o dizer. A arte pensada enquanto trabalho do dissenso, que rompe com a lógica colonial-capitalista cisheteronormativa, provocando uma reflexão sobre o próprio fazer artístico como trabalhado, mas um trabalho que ocupa um outro lugar e que não coopera com as lógicas de produção. E as possibilidades de trans/formação, vivências dissidentes e insurgentes, trans\* e travestis, como atravessamentos, como outridades, que fogem à norma e à formação, como espaços de potência de educação e de pedagogias de enfrentamento, que fissuram a realidade instituída, como potências de transformar as políticas coletivas, as coletividades e as colaborações.

#### **Eixo 2 - Afetos e presenças: a contemporaneidade como escolha imaginária**

Afetos como sentimentos e também como aquilo que afeta, que causa tremores, que desestrutura, escritos sobre a experiência, percepções de mundos e maneiras de se fazer presente. A contemporaneidade como um espaço de tempo presente, que se escolhe estar e habitar, fazer visível, visibilidades do infraordinário e imaginários de possíveis formas de se estar no mundo - fazer-se sonho na ruína. Pós-tempo,

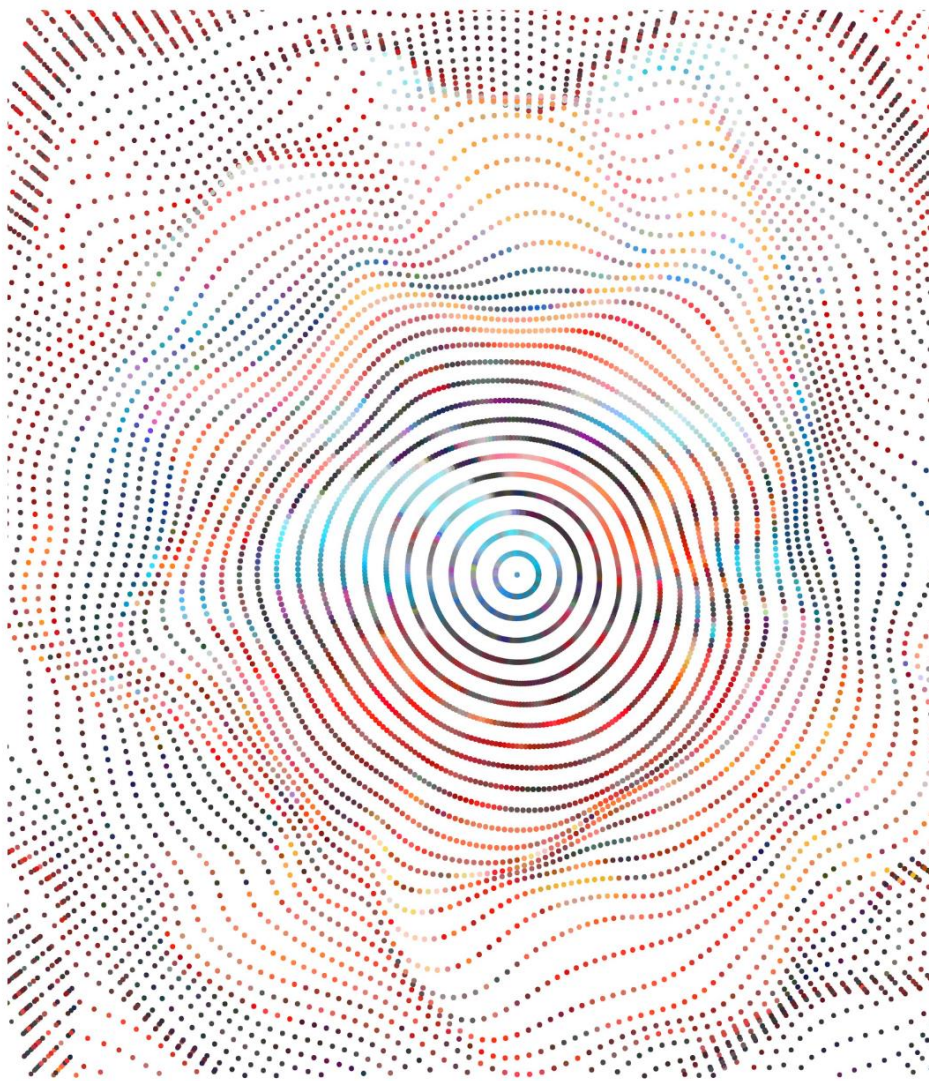


virtualidades e possibilidades de corporalidades, múltiplas formas em um campo expandido e em expansão.

**Eixo 3 - Cosmopercepções: Pluralidades dos desejos.**

Concepções de mundo de vários grupos culturais, cultivo do desejo, aquilo que escapa que transborda, decolonidades, anticapitalismo, resistência, queer, palavras que não dão conta de ser significadas. Existências plurais, contaminações e culturas que estão sempre em (des)construção. Ancestralidade e Futuro, cultura como organismo vivo. Qual o seu desejo? o que você faz com o seu desejo? como você lida com o que transborda? Rio de possibilidades e das diferenças, de perceber o mundo para além da hegemonia da visão.

**Eixo 1 - Liminaridades: Artista como  
pessoa que trabalha o dissenso e as  
possibilidades de trans/formação das  
políticas coletivas**







## A Balsa da Medusa e o Retrato de Negro: O Protagonismo Negro no Romantismo de Géricault

ALAN CAETANO CÂNDIDO

Universidade Federal de Pelotas / [alanccandido1@gmail.com](mailto:alanccandido1@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho busca lançar um olhar sobre *A Balsa da Medusa* (1819) e *Retrato de negro* (1824) do artista Théodore Géricault com o intuito de identificar que lugar o negro ocupa em cada obra. A releitura do trágico naufrágio da fragata da Medusa na França, apresenta uma crítica social sobre a exploração de povos nativos, o tráfico de escravos por meio do oceano e a corrupção francesa no século XIX. *Retrato de negro* propõe uma dimensão mais intimista com a presença do rapaz como objeto único na imagem. O olhar fixo e carregado de significado do jovem negro nos convida a pensar interpretações diversas, ao mesmo tempo que, estabelece certa relação com a primeira obra. Ao longo do texto, me baseio em leituras sobre as obras para a partir disso, considerar sua relevância e que lugar o negro ocupa em ambas. Também procuro compreender o caráter de representação do negro em ambos os contextos a partir do campo de estudos da cultura visual. Autores como Tatiane Elias, Lucia de Fátima Cardoso e Karin Phillipov auxiliam a pesquisa como referenciais teóricos.

**Palavras-chave:** Théodore Géricault; *A Balsa da Medusa*; *Retrato de Negro*; Leitura de imagem.

**ABSTRACT:** *This research seeks to take a look at A Balsa da Medusa (1819) and Retrato de negro (1824) by the artist Théodore Géricault in order to identify the place the black occupies in each work. The retelling of the tragic shipwreck of the Medusa frigate in France, presents a social critique of the exploitation of native peoples, the slave trade across the ocean and French corruption in the 19th century. Portrait of a black man proposes a more intimate dimension with the presence of the boy as a unique object in the image. The fixed and meaningful gaze of the young black man invites us to think about different interpretations, while establishing a certain relationship with the first work. Throughout the text, I base myself on readings about the works to, from that, consider their relevance and the place the black occupies in both. I also try to understand the character of representation of black people in both contexts from the field of visual culture studies. Authors such as Tatiane Elias, Lucia de Fátima Cardoso and Karin Phillipov help the research as theoretical references.*

**KEYWORDS:** *Théodore Géricault; The Medusa Raft; Portrait of Black; Image reading;*

### INTRODUÇÃO

Esse texto se trata de uma breve pesquisa à cerca de duas obras criadas por Théodore Géricault (1791 – 1824): *A Balsa da Medusa* e *Retrato de Negro*. A primeira obra retrata um grupo de pessoas sobre os destroços de uma embarcação francesa



nomeada fragata Medusa. A balsa que transportava cerca de 150 pessoas, tinha como destino o Senegal, país da costa ocidental Africana. Após se chocar com um banco de areia a embarcação veio a naufragar, deixando os sobreviventes à deriva, em meio ao mar.

O acontecimento que marcou a sociedade francesa no século XIX, tomou os noticiários da época, chegando assim ao conhecimento de Géricault. Intrigado com as diferentes versões do ocorrido, o artista recorreu a duas vítimas do acidente, com quem obteve informações mais detalhadas de como tudo haveria ocorrido. A partir do contato com os sobreviventes da tragédia, Géricault se sentiu mais seguro para reproduzir a cena que faz de A Balsa da Medusa uma das suas produções de maior sucesso.

A segunda obra apresenta o rosto de um homem negro como elemento único no espaço. O retrato do rapaz que aparenta não ter mais que 25 anos, é um dos diversos retratos de negros pintados por Géricault. À frente de seu tempo, o artista era um militante pela causa dos negros escravizados, um comportamento raro vindo de um homem branco na França de 1800. Ele retratou homens e mulheres negras com a intenção de evidenciar os dramas causados pela desigualdade e pelo preconceito racial.

Escolhi observar e interpretar as seguintes obras pela presença do negro como elemento central em ambas. Enquanto pessoa negra, considero de suma importância a interpretação de obras de arte que lidem com as questões de negritude. A meu ver, é uma forma de discutir uma questão que atravessa os mais diversos campos de estudos, inclusive o das artes visuais.

Após, relacionarei tais obras com base nos elementos que as compõe para observar função que o negro desempenha em ambas as cenas. Para contextualizar as seguintes obras, me basearei nos estudos de Karin Pilippov e Tatiane de Oliveira Elias. Contarei também com as considerações sobre imagem segundo Lucia de Fátima Cardoso.

## **DISCUSSÃO**

Théodore Géricault foi um artista Francês, dedicado a pintura de gênero romântico, nascido em 1791. Autor de obras significativas para a história da arte, Géricault emplacou inúmeros trabalhos ao longo de sua vida, dentre eles, A balsa da Medusa e Retrato de Negro.



Figura 1. Théodore Géricault, 1819. Óleo sobre tela, 4,91 x 7,16. Museu do Louvre, Paris  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Balsa\\_da\\_Medusa](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Balsa_da_Medusa). Acesso em: 23 de Dez. 2021.

Em *A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: uma questão de método, uma encruzilhada de interpretações* (2012), Karin Philippov interpreta a obra e revela detalhes sobre a vida do artista. Segundo Philippov, A obra de dimensões monumentais (4,91m x 7,16m), traz um conjunto de personagens presentes no naufrágio da fragata. O artista teria partido de uma notícia de jornal na qual se contava sobre o naufrágio da embarcação em 1816. Além disso, Géricault teria tido contato com os relatos do engenheiro Alexandre Corréard e com o cirurgião Jean – Baptisten – Henri Savigny, ambos passageiros da Fragata Medusa. O engenheiro estaria envolvido na construção da Balsa e partiria rumo Senegal na colonização, junto ao cirurgião (p. 296).

Apesar das diversas interpretações, o que se pode apurar previamente, é que a balsa naufragou por erros de cálculo na navegação. Cerca de 150 pessoas estavam a bordo, dentre soldados, imigrantes e escravos, prisioneiros políticos, oficiais do governo e suas mulheres. Segundo os sobreviventes, conforme a embarcação era tomada pela água, os botes salva-vidas iam sendo ocupados, porém, apenas por mulheres, crianças e homens brancos e as demais figuras eminentes da sociedade francesa.

O que parece ter sido acordado entre as partes é que a balsa seria amarrada aos botes e transportada até um local seguro. Porém, o que se



seguiu foi uma sequência de lutas, brigas, bebedeiras e assassinatos, uma vez que a balsa foi deixada à deriva para que cada um conseguisse sobreviver como pudesse, sem que houvesse qualquer esforço por parte da tripulação no sentido de garantir o mínimo de segurança especialmente aos negros, prisioneiros políticos e imigrantes presentes no naufrágio. (PHILIPPOV, 2012, p. 297)

Enquanto os botes eram ocupados por uns, uma nova balsa ia sendo construída por outros, porém, sem sucesso. Entre os negros e demais sujeitos desprivilegiados que iam sendo deixados à própria sorte, havia também Maria Zeide, a única mulher que se recusou a abandonar o marido em meio aos caos e acabou amargando os dias e noites de horror. Tatiane Elias, em *O tema do negro na visão de Géricault* (2008), conta que Maria Zeide, uma das cozinheiras da viagem, acabou sendo uma das 65 pessoas lançadas ao mar em decorrência dos conflitos desencadeados pela embriaguez e pela falta de suprimentos como comida e água.

No segundo dia, 10 a 2 sobreviventes, por acidente, tiveram seus pés presos nas falhas da balsa e perderam suas vidas. Já não havia nada mais para a alimentação. No terceiro dia, os sobreviventes se dispuseram a comer os cadáveres. O médico Savigny dissecava os cadáveres e deixava suas carnes secarem ao sol. Havia pessoas que comiam os seus próprios excrementos e bebiam vinho misturado com a urina e água do mar. Alguns, mais desesperados, se atiraram ao mar. (ELIAS, 2008, p. 3)

Pela manhã do dia 17 de julho daquele ano, o Argus, navio britânico cruzou a rota dos naufragos trazendo a esperança. Segundo Elias, dele foram lançados coletes salvavidas para resgatar os sobreviventes. “Restaram somente 15 sobreviventes (Dupont, L’Heureur, Clairet, Griffon de Bellan, Lozacf, Coubin, Courtade, Cofte, Thomas, François, Jean-Charles, Corréard, Savign, e um sargento de Toulon.” (*idem*) Um desses 15 homens, Jean-Charles, ganha destaque especial na obra, como revela o recorte a seguir.



Figura 2. Théodore Géricault, 1819. Óleo sobre tela, 4,91 x 7,16. Museu do Louvre, Paris, (Detalhe).  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Balsa\\_da\\_Medusa](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Balsa_da_Medusa). Acesso em: 24 de Dez. de 2021.

O soldado negro aparece no centro da imagem em posição superior aos demais, erguendo a bandeira da França na direção do navio *Árgus*, que aparece como uma discreta pincelada no lado direito do horizonte. O rapaz, nesse contexto, é o salvador dos demais sobreviventes, é o símbolo de bravura e resistência diante do cenário desesperador. Para Philippov, além de colocar um negro na posição de destaque, Géricault critica o governo que insiste em manter o tráfico negreiro, não obstante a proibição imposta pela Inglaterra, onde o artista expõe sua obra. Além da Inglaterra, a Irlanda também foi escolhida como local de exposição, ambos eram destinos em que a arte era altamente valorizada, assim se obteria mais lucro. (PHILIPPOV, 2012. p. 298).

A favorável receptividade da obra parece estar vinculada ao fato de que a abolicionista Inglaterra vê a inserção do negro que brande a bandeira francesa no ápice da composição com bons olhos, como se fosse um representante dos ideais de liberdade racial, mesmo que esta tenha sido à custa da morte dos demais em cena. (PHILIPPOV, 2012).

Diferente da sociedade inglesa, grande parte da França, que possuía uma ideologia mais conservadora, reagiu de forma negativa às questões que Géricault buscava discutir em seu trabalho. A posição de protagonismo dada ao negro em *A Balsa da Medusa* (1819), permaneceu em *Retrato de Negro* (1823), conforme é possível observar na imagem da próxima página.



Figura 3. Retrato de negro, 1824. Óleo sobre tela, 45cm x 37cm. Museu Drenon, Châlon-sur Saône, França. Fonte: <https://virusdaarte.net/gericault-retrato-de-negro/>. Acesso em: 25 de Dez. 2021

O retrato do homem negro que lança um olhar distante, mas expressivo, é apenas um dos diversos rostos negros pintados por Géricault. Sua grande solidariedade e empatia pelo próximo, fez com que os retratos de negros significassem muito mais do que apenas a representação de escravos. A militância racial e a simpatia ao movimento de abolição dos negros, fez da obra uma rica contribuição na luta por igualdade na época.

Segundo o Website com foco em artes plásticas *Vírus da Arte* (2019), Géricault ainda ambicionava a criação de uma tela sobre o tráfico negreiro, reunindo este e os demais retratos que pintou ao longo de sua breve existência. A morte prematura do artista, que faleceu em 1824, aos 32 anos, interrompeu a realização desse nobre projeto, mas não apagou sua contribuição social e artística para a França do século XIX.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, a intenção desse estudo, foi evidenciar a posição de destaque que o negro ganha nas produções de Géricault. A forma com que Géricault retratou as questões sociais e políticas em seus trabalhos, estava à frente da consciência de grande parte dos sujeitos daquela época. A nobreza moral e a solidariedade presente nas imagens criadas pelo artista, serviram de grande impulso para que a igualdade e a fraternidade humana se transfigurassem das telas para a mundo real.

Segundo Lucia de Fátima Cardoso, na dissertação de mestrado *Cultura Visual e a Educação Através da Imagem* (2010), a imagem não só antecede, como transcende a linguagem escrita através da visão e dos demais processos cognitivos. Para ela,

O termo imagem pode possuir tantos tipos de significações, que parece difícil dar uma definição que abranja a todos os seus empregos. Pode se falar da imagem encontrada em um desenho, em uma pintura, no cinema, na televisão, em um cartaz, entre tantos outros suportes. Também se pode usar o termo imagem ao se referir à memória, aos sonhos, às fantasias. Existem também as imagens da natureza, das paisagens naturais, que também fazem parte das visualidades do ser humano. Ou ainda as expressões culturais, tais como “Deus criou o homem a sua imagem”, que nos remete diretamente ao termo (p. 17).

A autora considera que, a representação de um contexto sociocultural ganha significado através da interpretação dos indivíduos, que automaticamente se formam a partir do que essas representações convidam a pensar. Para Cardoso, “as imagens, inseridas em contextos socioculturais, são portadoras de significados e formadoras dos sujeitos contemporâneos” (p. 32).

Quando se refere a abordagem pós-estruturalista dentro desse campo de estudos, Cardoso chama atenção para as considerações de Michel Foucault no livro *As palavras e as coisas* (1999). Analisar imagens não se resumiria em um exercício de significação ou em uma mera descrição do conteúdo. Segundo o autor, “analisar um quadro, constrói uma rede de relações e faz da pintura uma metáfora para pensar questões sociais e históricas - tanto da época clássica quanto da atual (pp. 27-28).”

No entendimento de Foucault, a simples captura de um retrato ou uma tela pintada, ao serem finalizados passam do estado de objeto de retratação para algo que é real. Em meu entendimento, o objeto ‘nasce’ no momento em que é finalizado. Para ele, o ato da representação “é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade de fazer com que algo se torne efetivamente presente” (FOUCAULT,



2001, p. 209 apud. CARDOSO, 2010, p. 28). Ainda em Foucault,

a imagem seria uma porta (ou uma ponte) para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha. A ela cabe suscitar um acontecimento que transmita e magnifique o outro, que se combine com ele e produza, para todos aqueles que vierem a olhá-lo e para cada olhar singular pousado sobre ele, uma série ilimitada de novas passagens (FOUCAULT, 2001, p. 352 apud. CARDOSO, 2010, p. 28).

Entendemos, dessa forma, que é possível interpretar as 'realidades' construídas por Géricault como representações potencializadoras de um discurso positivo em relação ao cenário de desigualdade racial, tanto na Europa do século XIX quanto nos demais territórios que tiveram e ainda tem acesso à sua produção artística de grande impacto político. A forma com que o artista destacou a negritude dentro de sua produção, permanecerá, ao longo da história da arte, como registros de valorização e respeito a uma série de vidas negras que por ali passaram.

Considero, portanto, que Théodore Géricault em sua breve existência lutou pelo que acreditava, sendo humano o suficiente para se deixar tocar pela importância que tinha a vida de cada um. Afinal, ignorar o fator da etnia de um grupo social negro dentro de uma sociedade suprematista branca e culturalmente conservadora, em um cenário de época, para além de um ato de humanidade, foi, em minha perspectiva, um exercício de coragem.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Lucia. **Cultura Visual e a Educação Através da Imagem**. Programa de Pós-graduação em Design, Centro de artes e Comunicação - UFPEL, 2010. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3301/1/arquivo25\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3301/1/arquivo25_1.pdf). Acesso em: 05 de Dez. 2021.

ELIAS, Tatiane. *O tema do negro na visão de Géricault*. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 5, n. 2, 2008. Acesso em: 12 de Dez. 2021 Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/35/31>

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LU DIAS BH. *Géricault – RETRATO DE NEGRO*. **Vírus da arte**, 2019. Acesso em: 15 de Dez. 2021. Disponível em: <https://virusdaarte.net/gericault-retrato-de-negro/>

PHILIPPOV, Karin. *A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: uma questão de método, uma encruzilhada de interpretações*. **VIII EHA - Encontro de História da Arte**, 2012. Acesso em: 20 de Nov. 2021 Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Karin%20Philippov.pdf>





## **ACIONAMENTO LACUNAR DE UMA REDE DE ARTE: UM ESTUDO DE CASO DO CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DA BIENAL DE CURITIBA (CUBIC)**

ANGELO LUZ

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul / [angeloluz.visual@gmail.com](mailto:angeloluz.visual@gmail.com)*

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo trata dos processos envolvidos na ativação de uma rede de arte entre universidades ao sul da América Meridional num estudo de caso sobre o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, doravante CUBIC, na ocasião de suas quatro primeiras edições (2013 a 2019), abordando os arquivos digitais existentes e entrevistas inéditas com os(as) participantes. O CUBIC surgiu de uma iniciativa de Stephanie Dahn Batista, historiadora da arte e professora do curso de artes visuais da UFPR, que também coordenou todas as edições do evento até o momento. Outros(as) curadores(as) participantes das edições foram Angelo Luz (2013 e 2015), que contribuiu também para a idealização do projeto inicial, Isadora Mattioli (2017 e 2019), Iuska Wolski (2017) e Fabrícia Jordão (2019). Este circuito, criado como uma extensão da Bienal de Curitiba, gerou uma rede de arte inédita entre as universidades e outras instituições de arte públicas e privadas da cidade e da região sul do Brasil, alcançando também os países vizinhos meridionais. No decorrer das edições houve uma ampliação gradual no alcance da rede composta pelo circuito, conectando sujeitos e instituições da arte e amalgamando os espaços público e privado, real e virtual, formal e informal em uma escala sem precedentes para um evento dessa natureza naquela região. A partir da terceira edição em 2017, além das instituições paranaenses o CUBIC incluiu artistas de Universidades da região sul como a UDESC em Florianópolis e a UFRGS em Porto Alegre, além da Universidade de Córdoba, Argentina, Universidade de Belas Artes do Paraguai, em Asunción e o Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes em Montevideo, Uruguai.

Dentre as atividades do programa destacam-se exposições de arte, mostras artísticas, residências, atividades formativas como workshops, palestras, Grupos de Trabalho temáticos, mesas redondas e práticas de estágio em produção cultural,



curadoria, mediação, comunicação social e design, com intuito de formação de profissionais das artes visuais e áreas afins. Participaram do circuito nas suas quatro primeiras edições cerca de 132 artistas (84 mulheres e 48 homens) procedentes de 12 instituições de ensino superior, sendo elas UFPR, UTFPR, EMBAP-UNESPAR, FAP-UNESPAR, UTP, PUC-PR, UP, UDESC, UFRGS, BAA (Paraguai), ISBA (Buenos Aires) e ENBA (Uruguai). Concebido inicialmente para ser um braço da bienal dentro das universidades, coadjuvante de um evento maior, o CUBIC ao longo de sua trajetória alcançou vulto e enraizamento como um importante evento de arte na cidade e região, e ganhou destaque diante da mostra principal, superando inclusive a precariedade estrutural e a falta de investimentos com a qual sempre foi produzido.

### **ACIONAMENTO LACUNAR DE UMA REDE DE ARTE**

A metodologia proposta por esta pesquisa envolve o estudo dos arquivos digitais do CUBIC, composto de inúmeras imagens de registro, obras em formato digital, vídeos, links de internet, documentos, plantas baixas de exposições, textos com vários propósitos, peças gráficas, etc. A análise desse arquivo foi feita a partir dos conceitos de *montagem*, *remontagem* e *lacuna* (DIDI-HUBERMAN, 2012) onde ele realiza um debate apoiado na *imagem dialética* e no *conhecimento visual* resgatados dos escritos de Walter Benjamin (1938).

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares Separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, pg. 69)

D-H afirma que o ato de montar duas ou mais imagens – ou fatos visuais - num espaço qualquer gera sempre uma lacuna entre estes. Essa lacuna representa o vazio, as ausências e as categorias que não estão presentes no arquivo em questão. O ponto de vista aqui é dialético. Toda montagem pressupõe uma lacuna. Ao analisar estas lacunas em um conjunto de montagens, é possível identificar as categorias que foram negligenciadas, esquecidas ou não contempladas pela proposta. A ideia de *Acionamento Lacunar* vêm sendo desenvolvida a partir do cruzamento dos dados recolhidos durante a pesquisa e uma análise crítica institucional, utilizando os mesmo conceitos de lacuna



e montagem propostos por Didi Huberman e as informações fornecidas pelos(as) participantes do CUBIC em entrevistas semiestruturadas inéditas para a formulação de uma metodologia de curadoria institucional em arte criada a partir de valores inclusivos, de resistência e avivamento da memória.

Nesse modelo teórico em desenvolvimento, o(a) curador(a) se propõe a um pensamento autocrítico constante, onde presença e ausência se complementam. É uma proposta inclusiva, pois pretende agregar à discussão da arte atual tópicos que foram até então pouco contemplados, de acordo com categorias escolhidas pela observação cuidadosa do campo no qual está sendo inserida a proposta curatorial. Didi Huberman propõe a lacuna como uma forma de análise de arquivos, pensando em uma historicidade da arte. Faço aqui uma transposição conceitual, usando o CUBIC como um exemplo para o *Acionamento Lacunar*, onde a ocupação de espaços inativos nas instituições públicas envolvidas foi fundamental para o sucesso do circuito, assim como a expansão horizontal desta rede de arte para além das fronteiras da cidade, existindo em múltiplos lugares simultaneamente, nas sobreposições de uma espécie de *teia heterotópica* (FOUCAULT, 2013), cerzida a nível das conexões entre as subjetividades envolvidas) e instituições, e ancorada em estruturas pré-existentes. O que chamo de *Acionamento Lacunar* é um gesto analítico que antecede o traçar de uma estratégia curatorial, educativa ou crítica de arte. É uma forma de pensar e de instaurar um novo trajeto dentro de uma rede já existente, porém inativa ou pouco ativa, que aliado à criação de uma *zona de convergência* entre práticas artísticas, educativas e curatoriais deram origem ao CUBIC, um eixo de conexões entre diferentes sujeitos, lugares públicos e privados e instituições de arte no sul do Brasil, expandido também para os países vizinhos da América Latina e com imenso potencial de continuidade e expansão, mesmo diante de um cenário de crises socioambientais e culturais latente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

De acordo com os dados extraídos dos estudos do arquivo e das falas dos participantes aponta-se um gradual descolamento entre o CUBIC e a Bienal de Curitiba, à medida que aquele ganhou crescimento horizontal e arcabouço conceitual próprios, mostrando indícios de sua possível existência como um circuito de arte autônomo, a partir de adaptações estruturais necessárias para que tal fato possa ocorrer. Observo então as possibilidades de continuidade desse circuito como uma iniciativa



independente, vinculada apenas às universidades como forma de ocupação e acionamento, em detrimento a uma prévia conexão com uma bienal de arte, tendo em vista que as práticas convergentes do CUBIC o levaram a um enraizamento no sistema de arte local e para além dele, se estabelecendo como uma presença mais duradoura em comparação a um evento de grande escala que ocorre periodicamente, mas não permanece no cotidiano artístico da cidade e região. A importância da visibilidade e diplomacia cultural oferecidas pela Bienal de Curitiba ao circuito é monumental, contudo, existe um potencial de ação naquilo que foi até então desenvolvido internamente no CUBIC que nos permite visualizar uma continuidade autônoma, a partir ainda de relações com sujeitos e instituições públicas e privadas, mas com um modelo que assuma uma permanência maior e uma existência marcante nos ambientes da web que garantam essa permanência nos períodos de intermitência entre as edições.

Assumo então a estratégia de *acionamento lacunar* como uma ação passível de replicação e ampliação em diferentes contextos semelhantes de universidades latino americanas, galerias, museus, ateliês de artistas, coletivos, iniciativas de inúmeros formatos, que se conectam a partir das subjetividades que as tornam possíveis e criam novas redes de resistência, especialmente em momentos de crise cultural, econômica e socioambiental, esvaziamento dos investimentos públicos em arte e perseguição ao pensamento artístico e científico de forma geral, podendo agir também como veículo para o surgimento de novos espaços coletivos para a arte atual.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor. Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIENARSKI, ALINE LUIZE. **As fronteiras da Bienal de Curitiba:** exposição, instituição e diplomacia cultural (2019-2020). – Biblioteca do Departamento de artes da UFPR, Curitiba, 2021.

BRITO, Ludmilla. **Paulo Bruscky e a Arte Postal:** na contramão dos circuitos oficiais. In. IX Encontro de História da Arte - Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte – EHA UNICAMP ATAS ONLINE (2013). Disponível em:  
<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasIXeha.html>

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.



DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós:** Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204 – 219, Nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia da saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves – 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias/ Le corps utopique, Les hétérotopies.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

LOUZADA, **Heloisa Olivi.** O museu como laboratório: Análise da exposição *VI Jovem Arte Contemporânea*. **Open Edition Journals**, 2016. Disponível em

<https://doi.org/10.4000/midas.1130>

SOMMER, Michelle Farias. **Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea.** 2016. 250 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.



## CAIXA DE BATIDA: IMAGINANDO SONS, OPERANDO AÇÕES

RICARDO ZIGOMÁTICO

*Universidade Federal de Pelotas / ricardozigomatico@gmail.com*

Com o isolamento social na pandemia de covid-19 fui solitariamente para o atelier de meu orientador e a partir da manipulação de materiais como a madeira e diversos componentes elétricos e eletrônicos, comecei a aprofundar as questões dos nossos estudos e minha pesquisa pessoal.



Figura 1. Testando o tamanho da caixa na cabeça no atelier.

Tendo trabalhado com Beatbox (batidas de bateria de rap com a voz e a boca), em nossos trabalhos cênicos anteriores, queria construir um objeto que captasse a minha voz com microfone e ao mesmo tempo tivesse alto falantes para amplificar a voz. Com essas questões de pesquisa e o conceito de operatividade proposto por nosso coordenador/orientador iniciei o processo de criação da hoje intitulada "Caixa de Batida".



Figuras 2, 3 e 4. Trabalhando a marcenaria e o microfone dentro da caixa.

O conceito de operatividade apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados na obra cênica que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora. Assim, comecei a trabalhar com madeira e marcenaria para construir uma caixa que seria o suporte na cabeça que comportaria tudo o que eu necessitava: microfone e amplificador.



Figura 5. Primeira experimentação do microfone no atelier.



Outra questão que me acompanha nesses três anos junto ao grupo de pesquisa é a contenção ou restrição do corpo ou de alguma parte dele, como prender ou esconder como gatilho para performance.



Figura 6. Já com os alto-falantes integrados a caixa.

Entendi então que uma caixa de madeira na cabeça faria isso com eficiência, me levando a pensar que estes aspectos estavam ligados à minha timidez e a supressão da identidade, ao mesmo tempo em que também potencializa o elemento da sonoridade, transformando a cabeça em uma grande boca que se expressa com a fala.

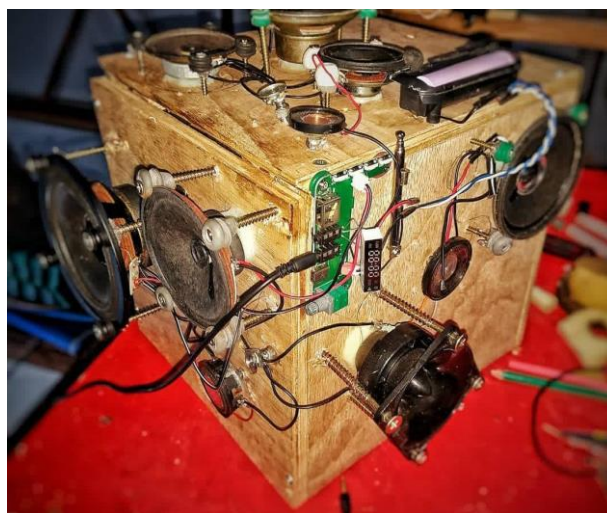


Figura 7. Detalhe do amplificador, bateria e alto-falantes a mostra na estrutura.

Esses elementos surgidos a partir do exercício da imaginação material, conceito de Gaston Bachelard, se apresentaram na medida em que, depois de montada a caixa, comecei a experimentar com ela.





Figura 8. Versão final com amplificadores e alto falantes mais potentes.

Hoje, com os conceitos e experimentações amadurecidas, começo, a partir desse objeto criado, estruturar performances e obras que são construídas partindo do que me é proposto pelo objeto e em meu diálogo com ele enquanto pesquisa.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, João Carlos. **Princípios gerais da transoperatividade.** Anais ABRACE V.17, n. 1, [S. l.], ano 2016, n. 1, p. 4151-4171, 15 nov. 2016. DOI 2176-9516. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4635>. Acesso em: 8 jun. 2022



## **DO MÁXIMO AO MÍNIMO: GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DA ARTE**

**MAURICIO BITTENCOURT**

*Universidade Federal de Pelotas / [Mauricio.laborativo@gmail.com](mailto:Mauricio.laborativo@gmail.com)*

### **INTRODUÇÃO**

Para pensar gestos artísticos que ocorrem ou são veiculados pela palavra num lugar de uma experiência comum, início trazendo o texto “Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações” (2006) de Hélio Ferverza, que pode ser pensado um gesto máximo de apreensão do mundo, como experiência presente na obra “Base do mundo” (1961) de Piero Manzoni. A partir da potência gerada por seu enunciado, entendo a palavra como um elemento mínimo, matéria mínima comum que constitui a vida humana, para então observá-la nas formas de endereçamento e possibilidade de encontro entre artista, trabalho de arte e público.

Para relacionar esse gesto, apresento na minha exposição individual chamada “O mínimo, o múltiplo e o comum”, realizada em Criciúma-SC em maio de 2022.

### **DISCUSSÃO**

Cildo Meireles, quando realiza seu famoso trabalho *“Inserção em Circuitos Ideológicos – Projeto “Coca-Cola”* (1970), assim como no *“Projeto Cédula”* valoriza a função que os trabalhos de arte poderiam provocar no corpo social, trabalhar com a ideia de um público outro e com um tipo de arte que pode até mesmo incorrer à invisibilidade.

Nos trabalhos da minha exposição, busco também pensar o gesto mínimo do encontro com a obra e da sua leitura como um ativador da participação. A leitura além de ativadora das palavras de um texto, ela se torna uma estratégia de ampliação da experiência. No trabalho *“Noite como Festa”* (Figura 1) que é uma publicação disponível online por QR CODE, e presencialmente apresentada de três formas.



TERRITÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS



Figura 1. Apresentação do meu trabalho “Noite como festa” como Livro aberto, Livro e Cartaz (Múltiplo).(2022) Dimensões Variadas. Foto: Daniele Zacarão Fonte: Acervo do Pesquisador

Este trabalho em si tem uma metodologia muito específica, que facilita a aproximação dele com o público, e que realmente faz do gesto de leitura uma experiência muito grande com o comum. Ele surge de reflexões minhas como a noite e a festa (e a noite como festa) como algo político, como um lugar com uma outra arquitetura, atmosfera, outras regras, outras possibilidades de existência, que criam certas fissuras nas regras do dia (gesto parecido com o qual eu acredito ser uma das funções da arte), a partir disso e do cenário pandêmico que nos tirou esse local de encontro, de embriaguez, de estar junto, esse lugar múltiplo, plural que dei início ao trabalho

Nas micronarrativas e na personalidade existe também um encontro daquilo que nos atravessa, assim como o encontro que eu busco nas narrativas pessoais dos cartões postais no trabalho *“Para todos os garotos que não me amei”* (2022) (Figura 2), ao me apropriar do título do filme *“Para todos os garotos que já amei”* (2020, Original Netflix.) onde a personagem principal guarda cartas não enviadas para os amores e tem essas cartas reveladas e entregue aos destinatários durante a trama do filme, vemos ela ter inclusive alguns dos amores super correspondidos, um cenário idealizado clichê de filme romântico, mas que se afasta mais ainda da realidade de uma vivência LGBT+ dos anos 90 no interior do Rio Grande do Sul, que foi a vivência que tive. Os cartões contêm frases de recusas amorosas dessas vivências da minha adolescência.



TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS



Figura 2. Apresentação do meu trabalho “Para todos os garotos que não me amei” na parede e como múltiplo (2022). Dimensões Variadas. Foto: Daniele Zacarão. Fonte: Acervo do Pesquisador

Por mais que uma experiência tão pessoal possa à primeira vista parecer afastar as pessoas, noto na exposição como ela aproxima as pessoas de suas próprias vivências, e percebo a potência que a experiência específica tem no coletivo, e com isso temos mais um encontro, onde a palavra/narrativa encontra o comum:

“[...] por intermédio de relatos particulares, outras dimensões mais amplas são articuladas para o entendimento dos fenômenos sociais e, por conseguinte, pensadas suas sequelas nas trajetórias dos sujeitos. Levando em consideração que nas narrativas, como nas memórias, o passado se reconstrói discursivamente de maneira não linear, com superposições de tempo, reflexões e espontaneidade, o que retorna não é o passado em si, mas a (re)leitura das imagens e experiências armazenadas na memória estimuladas em um determinado presente e sob certas circunstâncias. Em outras palavras, não é o passado linear que se reconstitui na narrativa, e sim tudo aquilo que foi privilegiado na experiência que marcou nossos corpos e auxilia na forma como nos colocamos no mundo hoje.” (CAETANO, 2016, p. 34-35).

A experiência com a arte promove um encontro em que a obra só existe ou se completa quando acessada pelo público:

“[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 1965, p.2)

Trabalhos como “*Desleitura*” (2011) (Figura 3) de Jorge Menna Barreto, que ao criar misturas de termos distintos escritos em tapetes de borracha, funciona como disparador de conversas, o trabalho se dá através dessas possibilidades de decifrar e interpretar que são promovidos por via da leitura. No trabalho “*Coro de Queixas*” da dupla finlandesa Kochta e Kalleinen (2011), foi criada uma apresentação musical de

reclamações (queixas) da cidade de Teutônia-RS, realizada pelos próprios moradores da cidade, como uma espécie de pesquisa antropológica, que une a população pelo que eles odeiam e suas reclamações. E nesse resultado além de vermos o encontro do “em comum” comunitário que eu busco com o comum de Georges Perec (2010). Vemos assim, a palavra se apresentando nesse interstício do encontro entre leitores - leitores de mundo, leitores/escritores que transcrevem o mundo através de suas reclamações e leitores públicos que vão acessar o vídeo ou a apresentação musical e se encontrar através dessa palavra cantada.



Figura 3. Desleituradas de Jorge Menna Barreto (2011). Tamanhos variados. Foto: Leopoldo Plentz  
Fonte: <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/desleituradas-misreadings/>

Nesse lugar da palavra como elemento que está em todos os cantos, na conta de luz, na placa de rua, no RG, no letreiro o hotel que pisca à noite, na música que toca no rádio, essa parcela do real que é tão evidente que desaparece que apresento o trabalho “*Alguma coisa faltou aqui*” (2022) (Figura 4). Nesse movimento eu percebo que o título “*Alguma coisa faltou aqui*” em si já constitui potência como um trabalho, seu enunciado, principalmente se aplicado pensando a lógica de uma intervenção urbana, cria através de sua leitura (importante ressaltar esse gesto) uma ausência, um lapso, pois ao



anunciar que algo faltou, ao intervir no espaço ele retira algo metaforicamente, e volta a existir apenas como palavra.



Figura 4. “Alguma coisa faltou aqui” na versão cartaz (2022). 59,4x84,1cm. Foto: Daniele Zacarão Fonte: Acervo do Pesquisador

A palavra aparece de formas mais diversas em trabalhos de artistas, destaco aqui as “Faixas de anti-sinalização” (2009-2016) do Grupo Poro, que se apropriam do recurso das propagandas, das coisas do mundo, para disparar frases que mais “desorientam”, questionam, abrem possibilidades do que sinalizam caminhos ou oferecem serviços (como é feito no uso cotidiano e capitalista das cidades).

Essas tentativas de ativar a língua, ativar a palavra, perceber a participação em suas múltiplas formas que podem ser possíveis através da palavra, me interessam e começam a gerar formas possíveis, maneiras de fazer e pensar as formas de concepção e de apresentação dos trabalhos. Zóximo (2011,p.14) questiona:

[...] em um espaço expositivo, qual seria o estatuto de uma obra múltipla que só é ativada pela leitura e manuseio? A última questão não somente interroga esse tipo de trabalho artístico, como também coloca em xeque o modo como os lugares apresentam tais produções.



## CONSIDERAÇÕES

Após esse laboratório de experiências reais que são todas as oportunidades verdadeiras de uma exposição. Retomo à pergunta de Zózimo acima e observo alguns resultados: Essa pergunta reverbera a partir e com a expografia da exposição, que apresenta ao centro de sua montagem, múltiplos para levar, como um recurso já bastante utilizado em exposições a fim de gerar a participação através do “levar para casa”, e estratégia de expandir para fora da galeria. Nas paredes apresenta os trabalhos como outro tipo de participação, essa que aguarda o público-leitor. A leitura e a participação do público, ativando a palavra escrita/falada/lida, na ampliação de sua potência pelo estar juntos, da partilha de uma experiência em comum, do encontro que se dá através da leitura, pretende buscar nesse gesto mínimo uma outra forma de participação. Ao compreender que, se toda arte pode ser considerada participativa, me interessa o que pode ser feito para que esse lugar do encontro se estabeleça em meus trabalhos, por via da palavra e com o objetivo de demarcar um estar juntos.

Roland Barthes, se interessava por um texto que fazemos involuntariamente ao lermos, um texto que segundo ele divaga no pensamento. “Simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos” (BARTHES, 2012, p.27). Segundo ele, este texto deveria se chamar com uma só palavra: texto-leitura. Volto ao texto do “*Ato criativo*” de Duchamp e vejo o quanto essas proposições de leitura ampliam em formas possíveis, se desdobram e se reinventam pela participação do espectador-leitor, pelas memórias de vivências acessadas por essas leituras e pelo seu estado de abertura. Quem dera eu tivesse acesso a esses textos-leitura.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland et al. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes. 2012. 488p.
- CAETANO, Marcio. **Performatividades reguladas**: heteronormatividades, narrativas biográficas e educação. Curitiba: Appris, 2016.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.
- FERVENZA, Hélio. **Limites da arte e do mundo**: apresentações, inscrições, indeterminações. ARS (São Paulo), v. 4, p. 84-93, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2975> . Acesso em: 01/08/2022.
- NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. 2ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 96 p.



PARA todos os garotos que já amei. Diretora Susan Johnson. Estados Unidos, Netflix 2020.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? **Alea: estudos neolatinos**, v. 12, p. 177-180, 2010.

ROCHA, Michel Zózimo. **Estratégias expansivas**: publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011. 170 p. Distribuição gratuita.





## **LIMINARIDADES DA ABORDAGEM TRIANGULAR PARA UMA INVESTIGAÇÃO BASEADA NAS ARTES**

### **LIMINARIDADES DEL ENFOQUE TRIANGULAR HACIA LA INVESTIGACIÓN BASADA EN EL ARTE**

RAQUEL NASCIMENTO DE BRITO

Universidade Federal da Paraíba / [que\\_l\\_nascimento@live.com](mailto:que_l_nascimento@live.com)

MARIA EMÍLIA SARDELICH

Universidade Federal da Paraíba / [emisardelich@gmail.com](mailto:emisardelich@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma reflexão, em processo, sobre as liminaridades da Abordagem Triangular (AT), sistematizada por Ana Mae Barbosa, para uma Investigação Baseada nas Artes (IBA). Partindo do pressuposto de que qualquer conteúdo pode ser explorado através da AT, nos encontramos com a possibilidade de considerá-la como referencial epistemológico para a IBA. Assim, utilizamos a abordagem qualitativa de maneira a possibilitar a aplicação de procedimentos artísticos com o intuito de relatar nossas experiências como artistas, educadoras e pesquisadoras que constroem conhecimento no processo de investigação, narrando os desdobramentos provocados a partir da experiência com esse referencial epistemológico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abordagem Triangular. Investigação Baseada nas Artes. IBA.

**RESUMEN:** Este trabajo presenta una reflexión, en proceso, sobre las liminaridades del Abordaje Triangular (AT), sistematizado por Ana Mae Barbosa, para una Investigación Basada en las Artes (IBA). Partiendo del presupuesto de que cualquier contenido puede ser explorado a través de AT, nos encontramos con la posibilidad de considerarlo como un referente epistemológico para el IBA. Así, utilizamos un enfoque cualitativo con el fin de possibilitar la aplicación de procedimientos artísticos con el fin de relatar nuestras experiencias como investigadoras, artistas y docentes, que construyen conocimiento durante el proceso de investigación y denuncian las consecuencias provocadas por la reflexión de esta metodología.

**PALABRAS CLAVE:** Abordaje Triangular. Investigación Basada en las Artes. IBA.



## INTRODUÇÃO

O Dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 1999) indica os significados de liminaridade como a condição de entrada, de um estar à frente; que antecede o assunto ou objeto principal, preliminar; uma posição que dá passagem. Sendo assim, como artistas, educadoras e investigadoras partimos desse entendimento de base preliminar para adotar a Abordagem Triangular (AT), desenvolvida por Ana Mae Barbosa (BARBOSA, 1995) como um possível referencial epistemológico para o processo de Investigação Baseada nas Artes (IBA).

Segundo Barbosa (1995), a AT deriva da concepção de componentes curriculares para o Ensino de Arte como ações: fazer, ler e contextualizar. A ação de ler abarca a leitura de palavras, imagens, de nós mesmos e do mundo em que vivemos, como também a contextualização, que pode ser “[...] histórica, social, psicológica, antropológica, geográfica, ecológica, biológica” (BARBOSA, 1998, p. 37), assim como o fazer. Uma das singularidades da AT é a de não estabelecer uma hierarquia entre estas três ações. Também indica que “[...] qualquer conteúdo, de qualquer natureza visual e estética, pode ser explorado, interpretado e operacionalizado através da Abordagem Triangular” (BARBOSA, 1998, p. 38).

Partindo do pressuposto de que qualquer conteúdo pode ser explorado através da AT, nos encontramos com a possibilidade de considerá-la como referente epistemológico para a IBA. Posto que a IBA se fundamenta no princípio de que o sentido se constrói durante o caminho que está sendo percorrido, e desta maneira permite desconstruir formas hegemônicas de produção de conhecimento, esse princípio permite relacionar as três ações da AT - fazer, ler e contextualizar - na narrativa da investigação.

Consideramos que as três ações da AT acontecem ao longo do processo de investigação, pois o fazer se materializa tanto na criação do próprio objeto a ser investigado quanto nos dados verbais, visuais, performáticos que compõem a narrativa desse fazer que, por sua vez, implica ler, atribuir sentido ao que se faz, tanto quanto ao ler o que “[...] os outros já leram, mas ser capaz de, a partir dos mesmos referenciais, dizer o que ninguém disse ou dizer de uma outra maneira” (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 373), além de contextualizar esse fazer e ler. São ações que cabem não somente às propositoras da investigação, mas também compõem a trama de relações entre quem lê e contextualiza o processo investigativo narrado.



## ABORDAGEM TRIANGULAR

Inspiradas pelos significados de liminaridade, nos encontramos com a ideia da AT como condição de entrada para um possível referencial epistemológico da Investigação Baseada nas Artes (IBA). Para a construção deste pensamento, retomamos a origem da AT e a sua estrutura, determinada por ações que tem o propósito de estabelecer uma experiência, um aprendizado a partir da teoria e prática em arte/educação com destaque para leitura de imagens.

A AT foi sistematizada pela professora e pesquisadora Ana Mae Barbosa, entre 1987 e 1993, a partir de suas experiências no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo. Posteriormente, de 1982 a 1992, foi experimentada nas escolas da rede municipal de ensino de São Paulo obtendo uma avaliação positiva após este período. Para aplicação da AT foram utilizadas reproduções de obras de arte, visitas aos museus, vídeos para leitura da obra de arte, além de um material com o propósito de orientar os educadores no emprego da proposta.

Para a fundamentação da AT, Barbosa (1998) menciona como experiência inspiradora as *Escuelas al Aire Libre* mexicanas devido “[...]a ideia de inter-relacionar arte como expressão e como cultura na operação ensino-aprendizagem” (BARBOSA, 1998, p.34), pois estas escolas, surgidas após a Revolução Mexicana de 1910, tinham como objetivo restabelecer os padrões de arte mexicana e valorizar a arte local.

Barbosa (1998) também menciona como inspiração para sua opção epistemológica devido ao pensamento de arte como cultura o movimento *Critical Studies* inglês e o *Movimento de Apreciação Estética*, surgido nos Estados Unidos na década de 1960 influenciado por Manuel Barkan, relacionando ao *Discipline Based Art Education* (DBAE), um projeto desenvolvido por vários teóricos americanos, como Elliot Eisner, Ralph Smith e Brent Wilson e que dá ênfase a quatro disciplinas básicas para a construção do conhecimento em Arte: a produção artística, a crítica de arte, a estética e a história da arte .

A partir destes fundamentos, Ana Mae Barbosa propõe, como proposta para a produção de conhecimento em artes, que haja uma interseção entre a leitura de



imagens, o fazer artístico e a contextualização, revelando sua preocupação para a com a leitura de imagens:

Daí a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Num país em que os políticos ganham eleições através da televisão a alfabetização para a leitura é fundamental, e a leitura da imagem artística, humanizadora (BARBOSA, 1998, p. 35)

A leitura de imagens advém da influência do movimento de crítica literária e ensino de literatura estadunidense, *Readers Response*, que “[...]não despreza os elementos formais, [...] valoriza os objetos; [...] exalta a cognição, mas na mesma medida considera a importância de emocional na compreensão da obra de arte” (BARBOSA, 1998, p.35), permitindo questionamentos, buscas, desenvolvendo uma educação crítica.

O fazer artístico refere-se à realização de obras que estejam conectadas as ações da leitura e contextualização. Enquanto a contextualização estabelece relações, permitindo a interdisciplinaridade, que não deve ser vista por apenas por um dos lados da história ou por um dos lados do processo de aprendizagem, e sim, permitir informações com relação ao contexto histórico, social e antropológico (BARBOSA, 1998, 2019).

Para uma triangulação cognoscente que impulse a percepção de nossa cultura, da cultura do outro e relativize as normas e valores da cultura do outro e relativize as normas e valores da cultura de cada um, teríamos que considerar o fazer, a leitura das obras de arte ou do campo de sentido da arte e a contextualização, quer seja histórica, cultural, social etc (BARBOSA, 2019, p. XXXII).

A abordagem é flexível, aberta a reinterpretções e reorganizações, e permite romper com preceitos modernos concedendo que o discurso pós-moderno adentrasse na arte/educação, além do mais a AT é construtivista, interacionista, dialogal e multiculturalista (BARBOSA, 1998).

Além disso, as ações propostas pela AT não possuem uma hierarquia entre si, não há uma ordem pré-estabelecida para colocá-las em prática, porém, estão interrelacionadas de maneira a traçar possibilidades para que haja o ensino e a aprendizagem da arte. E como a AT se baseia em ações e não em conteúdos, pode ser utilizada em outras áreas para produção de conhecimento.



## INVESTIGAÇÃO BASEADA NAS ARTES

As metodologias baseadas nas artes surgem com a necessidade de preencher as lacunas que as formas hegemônicas de produção acadêmica não suprem, promovendo a produção diversificada de conhecimento em arte e utilizando da produção artística como aliada na produção deste conhecimento.

Embora outros pesquisadores prefiram utilizar o termo Pesquisa Baseada nas Artes, como artistas, educadoras e investigadoras nos identificamos com o vocábulo investigação, nos posicionando com Belidson Dias (DIAS, 2016) ao destacar que os estudos acadêmicos realizados em países de língua inglesa diferenciam os conceitos de “pesquisa” (*research*) e “investigação” (*inquiry*) alegando que a “pesquisa” pode ser compreendida como um procedimento com abordagens quantitativas e regras fixas, enquanto que a “investigação” volta-se para questões qualitativas que envolvem a produção, saberes e conhecimento. Dias (2016), observa que a investigação é um processo que responde a:

[...] uma série de questões presentes, cotidianas, do momento. A investigação é uma evolução contínua de perguntas e de novos entendimentos com novas questões e novas compreensões que, por sua vez, provocam ainda mais questões. Os dois instrumentos são semelhantes - a diferença é que a investigação está sempre em curso e como resultado, é orientada para a prática - teorizando a prática e praticando a teoria. Há um movimento constante na investigação de achados e entendimentos, já a pesquisa tende a buscar respostas e resultados (DIAS, 2016, p. 136).

Dessa forma, nos apoiamos em sua reflexão para nomear nossa necessidade de teorizarmos a prática e praticarmos a teoria em nossos diferentes papéis de artistas, educadoras e investigadoras em suas diversas intersecções, de modo a perceber as diferentes maneiras de experimentar a reflexão por meio da teoria e da prática como artistas/educadoras/investigadoras.

De acordo com Fernando Hernández (HERNÁNDEZ, 2008), há várias definições do que possa ser uma IBA, dentre elas, a primeira, que surge a partir da reflexão de Barone e Eisher (2006), que define a IBA como

[...]um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literários, visuais e performativos) para dar conta das práticas da experiência em que tantos os diferentes sujeitos (investigador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas



experiências desvelam aspectos que não se fazem visíveis em outro tipo de pesquisa (HERNÁNDEZ, 2013, p. 44).

A IBA, ao contrário da pesquisa acadêmica hegemônica, busca outras maneiras de olhar e representar a experiência. Para Hernández (2013), o uso de elementos artísticos e estéticos nesta investigação, pressupõe a criação de visualidades para compreender seus questionamentos, nos auxiliando a capturar o que seria difícil para colocar em palavras. A IBA é reflexiva, pois permite que nos leve a um intenso estudo sobre nós mesmos, como também a nos perceber a partir das novas perspectivas vinculadas aos próprios meios de investigação que utilizamos. Ela precisa de nossa atenção sensorial, emocional e intelectual, provocando maior influência devido o visual e o artístico obterem respostas tanto multissensoriais, emocionais e intelectuais, permitindo que a experiência vivida seja memorável. As experiências resultantes de ouvir, ver e sentir uma representação artística permite que aproxime o artista/educador/investigador ao leitor/visualizador. Com a IBA há aprendizado através dos sentidos a partir do reconhecimento de que o corpo é um importante instrumento para facilitar a aprendizagem. Esta perspectiva de investigação também pode ser mais acessível que outras formas de discurso acadêmico ao utilizar imagens permitindo que expressões visuais sejam mais acessíveis do que as utilizadas num discurso hegemônico. Também promove um posicionamento ativista com relação ao mundo, pois considera-se que haja uma quebra de narrativas e visões dominantes.

Marilda Oliveira e Leonardo Charréu (OLIVEIRA; CHARRÉU, 2016), assim como Hernández (2013), afirmam que a IBA é um tipo de investigação qualitativa, porém pontuam que não é exclusividade do campo educacional, mas também de outras áreas, como antropologia, sociologia e psicologia que utilizam do método para realizar as suas pesquisas. Consideram que sua perspectiva metodológica está inserida no enfoque construcionista com a finalidade de entender o mundo complexo da experiência vivida sob o ponto de vista daqueles que vivem a experiência, a partir de um caráter narrativo, entendendo que os limites entre quem investiga e o objeto/material investigado formam uma trama complexa de relações e se integram no próprio percurso da pesquisa.

A IBA permite a utilização de imagens e/ou textos literários, poesias, desenhos, etc, entretanto estes devem se inserir na pesquisa de modo a estabelecer relações, a proporcionar um diálogo com o texto, de maneira a viabilizar uma produção que condiz



com o processo de reflexão durante o percurso de investigação até o final do processo, tornando-se uma produção única (OLIVEIRA; CHARRÉU, 2016).

Por isso, de maneira a contribuir com o entendimento sobre determinadas atividades humanas por meio de processos artísticos, que buscam revelar aspectos que não são perceptíveis em outros tipos de investigação, que temos nos identificado com a denominação IBA.

Em nosso processo de investigação também realizamos uma revisão sistemática na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT), com um recorte temporal entre 2009 a 2021, para o 31º Encontro Nacional da Anpap (SILVA e SARDELICH, 2022), de modo a acessar o que tem sido produzido na pós-graduação brasileira em Artes e Educação a respeito da IBA. Utilizamos como descritores a expressão “Investigação Baseada nas Artes” e também “Pesquisa Baseada em Arte”. Por meio da análise de conteúdo de oito dissertações de mestrado (PAIM, 2009; MENDONÇA, 2011; SCHWAAB, 2011; MEDEIROS, 2012; MAGAVE, 2014; GALVANI, 2016; BELLO, 2016; SILVA, 2020) e seis teses de doutorado (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015; SEVERO, 2017; VASCONCELLOS 2015; DIEDERICHSEN, 2018; SILVA, 2018; CÂNDIDO, 2019) percebemos que, nesses trabalhos, a AT é referenciada na perspectiva do ensino/aprendizagem de arte, sem considerá-la como um referencial epistemológico para a IBA.

## **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS**

A AT foi pensada e sistematizada por Ana Mae Barbosa na década de 1980 a fim de proporcionar a construção do conhecimento em arte, a partir de três ações – ler, fazer e contextualizar – para o ensino/aprendizagem de arte. Estas ações não possuem uma ordem ou hierarquia entre si, cabendo a quem for aplicá-la utilizar em conformidade ao conteúdo.

Todavia, diante de nossas experiências como artistas, educadoras e investigadoras, nos sentimos estimuladas com a oportunidade de considerá-la como referente epistemológico para a IBA. Uma vez que a IBA se fundamenta no princípio de que o sentido se constrói durante o caminho que está sendo percorrido, permitindo desconstruir formas hegemônicas de produção de conhecimento, esse princípio possibilita estabelecer relação com as três ações da Abordagem Triangular - fazer, ler e



contextualizar - na narrativa da investigação. E embora que essa abordagem possa ter sido inicialmente sistematizada para situações de ensino/aprendizagem, nos unimos ao pressuposto de que:

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 1996, p. 16).

Logo, a partir dessa citação de Paulo Freire (1921-1997), nos motivamos no sentido de pensar as possibilidades da AT como referencial epistemológico para a IBA. As três ações da AT também se aplicam à processo investigativo, visto que o fazer artístico se materializa tanto na criação do próprio objeto a ser investigado quanto nos dados produzidos para compor a narrativa, sejam eles, verbais, visuais ou performáticos.

Dessa forma, consideramos a AT como uma proposta que está presente em nossos diferentes papéis, seja no de artistas, educadoras e investigadoras. Visto a possibilidade de utilizar as ações como artista, seja na leitura de uma obra de arte, no fazer de um objeto artístico e na investigação durante o processo de produção; como educadoras, na leitura de imagens, no fazer em uma atividade criativa com os educandos, no planejamento de uma aula e na contextualização histórica do conteúdo abordado em sala de aula; e como investigadoras, realizando a leitura a fim de dar significados, produzindo reflexões e contextualizando o que é lido e produzido (Figura 1).

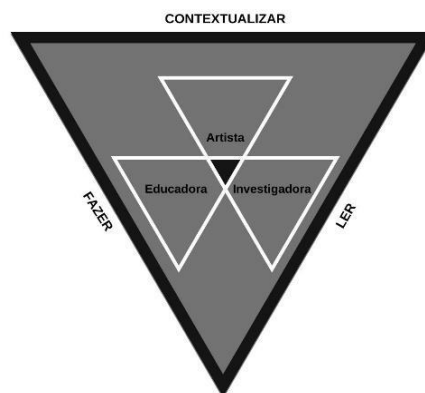


Figura 1. Interrelação entre AT e IBA. Fonte: Imagem das autoras.





A partir da Figura 1, podemos sintetizar que o processo da IBA fundamentado na AT implica na leitura, atribuindo sentido e buscando a compreensão do objeto de investigação; o fazer artístico, na produção da narrativa, sejam dados verbais ou visuais de quem produz a investigação ou do objeto investigado; e a contextualização, realizada a partir da investigação e das relações que estão sendo produzidas ao decorrer do processo.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação e Educação**, n. 2, p. 59-64, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: ano 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BELLO, Oscar Yecid Bello. **De la experiencia fotográfica a los espacios extracurriculares: otros modos para pensar la educación y el arte entre Brasil y Colombia**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134667> Acesso em: 28 mai. 2022.
- CÂNDIDO, Patrícia Terezinha. **Olhares que sentem e pensam: a arte como potência na formação de professores que ensinam matemática**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182399> Acesso em: 28 mai. 2022.
- DIEDERICHSEN, Maria Cristina Ratto. **Pesquisar com a arte: devir-pesquisa, devir-arte**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/190908> Acesso em: 28 mai. 2022.
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Maria Del Rosario Tatiana Fernández. **O evento artístico como pedagogia**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22007> Acesso em: 27 mai. 2022.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Versão 3.0 Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999.
- GALVANI, Vanessa Marques. **Uma nova lente para o professor: potencialidade da fotografia como dispositivo de pesquisa para ações pedagógicas**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24962> Acesso em: 28 mai. 2022.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (org.). **Pesquisa educacional baseada e arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.
- MAGAVE, Jade Pena. **O que acontece com a pesquisa quando a arte toma a frente?: potencialidades da pesquisa baseada em arte**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-



Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24808> Acesso em: 28 maio 2022.

MEDEIROS, Daniela. **Diferença e subjetividades do corpo:** que educação é essa?. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria/RS, Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6994> Acesso em: 27 mai. 2022.

MENDONÇA, Maria Goreti Cortes. **Visualidades do espaço escolar:** uma interlocução com a cultura visual. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria/RS, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6975> Acesso em: 27 mai. 2022.

OLIVEIRA, Marilda de O.; CHARRÉU, Leonardo. Contribuições da perspectiva metodológica investigação baseada nas artes e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. **Educação em revista**, v. 32, n.1, p. 365-382, jan.- mar. 2016.

PAIM, Ana Cláudia Machado. **A cultura visual no âmbito escolar:** uma viagem a Dilermando de Aguiar/RS. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria/RS, Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6874> Acesso em: 27 mai. 2022.

SILVA, Dilma Ângela da. **Andarilhar e perceber a cidade com crianças da educação infantil:** cortejo, arte e mediação cultural. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/26529> Acesso em: 28 mai. 2022.

SCHWAAB, Sílvia Guareschi. **Sobre a formação continuada em artes visuais:** experiências narrativas a partir da cultura visual. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria/RS, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6977> Acesso em: 27 mai. 2022.

SEVERO, Márjorie Garrido. **“Mundo da arte” na escola:** a identificação de obras de artes visuais por alunas e alunos do ensino fundamental. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2017. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/7217> Acesso em: 27 mai. 2022.

SILVA, Matheus Moura. **Cartografias do inconsciente em quadrinhos:** ayahuasca, respiração holotrópica e sonhos lúcidos como processos criativos. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8397> Acesso em: 28 mai. 2022.

SILVA, Raquel N.; SARDELICH, Maria Emília. Investigação Baseada nas Artes e Abordagem Triangular: Existências possíveis. In: Encontro Nacional da Anpap. 31. ed. 2022. No prelo.

VASCONCELLOS, Sonia Tramuja. **Entre {dobras} lugares:** da pesquisa na formação de professores de artes visuais e as contribuições da pesquisa baseada em arte na educação. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/39879> Acesso em: 28 mai. 2022.



**MANOBRA NACIONAL: REFLEXÕES CRÍTICAS A PARTIR DA  
PRESENÇA DE ELEMENTOS COTIDIANOS TOMADOS DE  
SIMBOLISMO EM PRODUÇÕES DE ARTES VISUAIS  
CONTEMPORÂNEAS**

***NATIONAL MANEUVER: CRITICAL REFLECTIONS BASED ON THE  
PRESENCE OF EVERYDAY ELEMENTS TAKEN FROM SYMBOLISM IN  
CONTEMPORARY VISUAL ARTS PRODUCTIONS***

JESSICA FERNANDES DA PORCIUNCULA  
*Universidade Federal de Pelotas / [jessporc@gmail.com](mailto:jessporc@gmail.com)*

RENATA AZEVEDO REQUIÃO  
*Universidade Federal de Pelotas / [ar.renata@gmail.com](mailto:ar.renata@gmail.com)*

**RESUMO:** Reflexão crítica no campo das artes visuais contemporâneas, vinculando uma produção artística autoral a questões políticas, percebendo a potência e o rastro do cotidiano — tecendo elementos simbólicos na criação artística contemporânea. A partir da análise da obra de arte *Manobra Nacional* (2022), de Jessica Porciuncula — um díptico composto por dois objetos: ao chão, um skateboard com shape de grama sintética; na parede, um quadro de madeira revestido da mesma grama sintética. A discussão faz referência às obras: *Marcando Território* (2010), de Guilherme Peters — instalação e ação, composta por uma rampa de skate em uma galeria de arte, com skatistas performando manobras do esporte, cujos movimentos demarcam as paredes brancas do espaço expositivo. E *Bucha Nacional* (2019), também de Jessica Porciuncula — objeto múltiplo, composto de uma esponja de lavar louça, verde e amarela, atravessada por oito pregos de metal que desenham um losângulo, lembrando a bandeira nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manobra nacional. Crítica. Simbolismo. Cotidiano. Arte Visual Contemporânea



**ABSTRACT:** *Critical reflection in the field of contemporary visual arts, linking authorial artistic production to political issues, perceiving the power and trace of everyday life — weaving symbolic elements into contemporary artistic creation. Based on the analysis of the artwork *Manobra Nacional* (2022), by Jessica Porciuncula — a diptych composed of two objects: on the ground, a skateboard with a synthetic grass shape; on the wall, a wooden frame covered in the same synthetic grass. The discussion refers to the works: *Marcando Território* (2010), by Guilherme Peters — installation and action, composed of a skate ramp in an art gallery, with skaters performing sports maneuvers, whose movements demarcate the white walls of the exhibition space. And *Bucha Nacional* (2019), also by Jessica Porciuncula — multiple object, composed of a green and yellow dishwashing sponge, crossed by eight metal nails that draw a diamond, reminiscent of the national flag.*

**KEYWORDS:** *National maneuver. Criticism. Symbolism. Daily. Contemporary Visual Art*

## INTRODUÇÃO

Imersa na névoa da realidade nacional, atento a um processo de criação poética e crítica que reflete sobre o sentido contemporâneo das relações entre indivíduos, formas artísticas, forças políticas, a natureza e sobretudo: sobre o gosto de viver. Com o olhar sempre de viés político sobre a produção e os processos: para antes das linguagens e obras em si, me interessa nesta pesquisa apontar a construção de um pensamento crítico e simbólico por detrás da produção como um todo: não como detentor de uma mensagem escondida que o espectador decifra: mas como uma mitologia que se instaura quando as obras são vistas em conjunto. Desde 2019 desenvolvo investigação acerca das possíveis concepções imagéticas de uma identidade nacional, nas linguagens de performance, autorretrato, audiovisual e tridimensional: desdobramentos com a bandeira e outros símbolos nacionais. Tendo consciência da potência destes elementos na construção de uma ideia de nação. Tomei imagens a partir de meu corpo e com desdobramentos em elementos da natureza, símbolos nacionais e de cultura popular, com títulos de escrita poética, de sentidos plurais. Sobressai-se em minha produção uma série de obras que possuem questões relacionadas à identidade brasileira e a sua territorialidade, nas esferas tanto do pessoal (cidadão) quanto do coletivo (nação).

Um dia ouvi da boca de um poeta — “Quando digo que minha poesia se confunde com minha vida digo o que qualquer outro poeta diria de sua própria poesia. Faço-o, no



entanto, aqui, para sublinhar o fato de que, em minha experiência, o trabalho poético sempre esteve comprometido com indagações que o antecedem e transcendem.” (GULLAR, 1978). Assim como Gullar, meus métodos perpassam a linha tênue entre minha obra e minha vida, entre o poético e o simbólico. Como artista visual, me interessei pela análise e apropriação de objetos cotidianos: para mim, materiais capazes de propor sentidos e simbologias, como uma bola de futebol furada, com as cores reconhecidas como as cores do Brasil, uma grama sintética na cor verde bandeira, um esponja de louça nas cores verde e amarela. Interessa-me no pensamento crítico das investigações poéticas, de um lado a força simbólica que percebo nos objetos do cotidiano, particularmente naqueles objetos desprezados e dispensados, em contraponto aos objetos construídos como símbolos pátrios, de reforço de nosso território. Como a bandeira do Brasil e outros símbolos nacionais. Em minha poética exploro o retângulo da bandeira como objeto, para além de símbolo político que é. Exploro suas qualidades visuais, sua textualidade, seus elementos compositivos. Junto a isso, perpassa em minha vivência e produção o véu da colonização, quando me percebo como mestiça — cidadã caminhante do vão que existe entre as noções de brancos, negros e indígenas, e partir daí perceber historicamente a contemporaneidade. Sendo assim, vou de encontro a uma pesquisa de interesse em decifrar e reconfigurar as relações entre o poético e o simbólico, buscando ver as potências e tensões que sobressaem desta conversa linguística.

## DISCUSSÃO

Parto da análise da obra de arte *Manobra Nacional* (2022), de minha autoria — um díptico composto por dois objetos: ao chão, um skateboard com shape de grama sintética (Fig.1); na parede, um quadro de madeira revestido da mesma grama sintética (Fig.2).



Figura 1: *manobra nacional* (2022), dimensões variadas. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 2: *manobra nacional* (2022), dimensões variadas. Fonte: Acervo pessoal.

À primeira vista a obra dá a ver um skate inviável de se andar, inútil em sua funcionalidade por não possuir uma estrutura firme, além disso, a grama que se oferece na obra também é de caráter falso, por já predeterminar que não é uma grama natural e viva. Mas, antes de adentrar mais profundamente a análise desta obra, é importante dar a ver outra produção de minha autoria, a obra *bucha nacional* (2019) (Fig. 3), um objeto múltiplo composto por uma esponja verde-amarela usada para limpezas em geral,



popularmente conhecida pelo termo “bucha<sup>1</sup>”, pejorativamente expressão usada para designar uma situação de dificuldade ou sofrimento; oito pregos de metal atravessam a esponja, enfileirados formam um losango que remete à bandeira nacional.

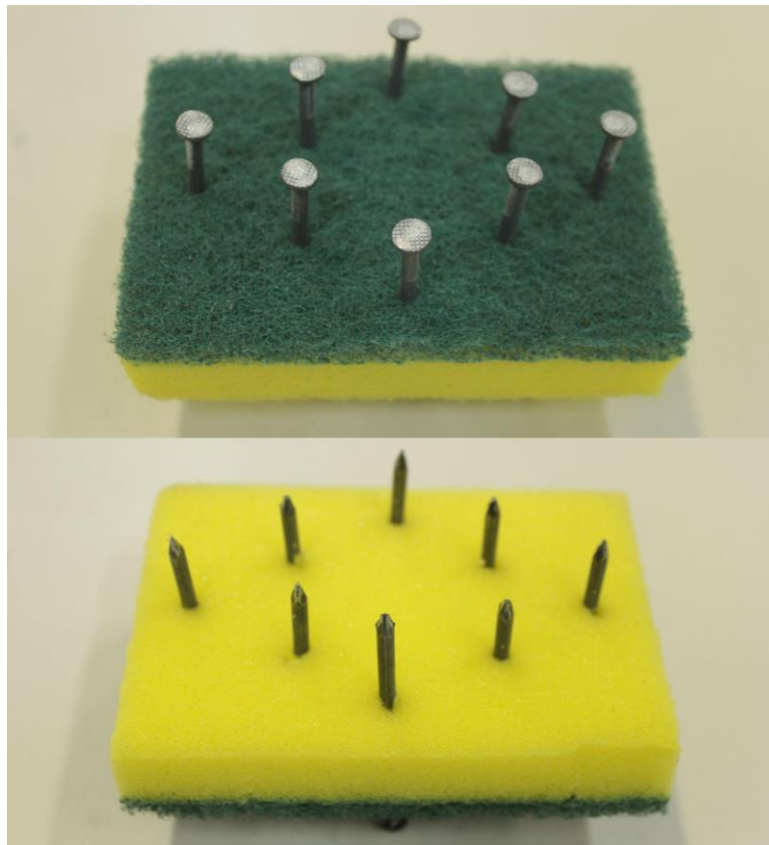


Figura 3: *bucha nacional* (2019), 13 x 7 x 5 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Percebendo aqui, de certo modo, a importante trajetória de vida de minha mãe: mulher negra aposentada aos 60 anos como empregada doméstica. Como ela, no Brasil há uma classe inteira de mulheres trabalhadoras domésticas. Cabe questionar os direitos trabalhistas no país e atentar-se a luz dos fatos, de que “o trabalho doméstico no Brasil

---

<sup>1</sup> Bucha indica, principalmente, uma esponja usada para a limpeza da louça ou para a limpeza da pele no banho ou uma peça usada para a fixação de um parafuso em um furo. Pode indicar também uma espécie de planta trepadeira e o seu fruto, bem como uma espécie de rolha usada para tapar furos, orifícios e fendas.



é análogo à escravidão”<sup>2</sup>. Conceitualmente pensar, que os pregos na esponja — justamente os elementos que servem para remeter à bandeira — são os empecilhos, como um ataque aos usuários da esponja, além de comprometer a funcionalidade de limpeza do objeto. O Brasil é um país de heranças trabalhistas e escravocratas, minha mãe aprendeu a trabalhar com minha avó, também empregada, negra, analfabeta e filha de um preto que fugiu da senzala para o quilombo. E mesmo em fuga, mesmo em libertação histórica ditada pela burguesia, seguiu-se uma manutenção e diluição compulsória sobre o povo negro do país, que até hoje transborda nas periferias e no sucateamento dos direitos humanos e da reparação histórica necessária para com os povos afrobrasileiros e indígenas.

Em outra obra antecessora em minha produção: *Falta* (2019) (Fig. 4), a bandeira do Brasil foi explorada junto de outro símbolo nacional: o futebol, através do personagem principal do jogo que é a bola. Assim, o círculo azul da bandeira nacional vira um miolo azul que sai, como se brotasse, de dentro de uma bola de futebol, furada, colocada sob um tapete verde, circular. Círculo azul de nosso céu azul, cheio de estrelas brancas uma para cada estado, sai assim a bandeira de dentro de uma bola também azul celeste. Bola inútil pois furada. O termo “falta” se refere a qualquer infração cometida em campo, podendo ser dividida por sua gravidade. Uma escultura que insinua uma bandeira circular e não retangular, como costumam ser as bandeiras das nações. É circular como a marca do meio de campo, de onde se inicia o jogo.

---

<sup>2</sup> Historiadora e artista Preta Rara, em publicação na revista *Brasil de Fato*, em 2019.





Figura 4: *falta* (2019), 60 x 60 x 30 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Desde muito anos, meu pai, todos os dias, após o almoço, assiste a um programa de televisão chamado *Globo Esporte*, um telejornal esportivo da *Rede Globo*. É intrigante a desproporcionalidade de visibilidade que se dá para o futebol em contrapartida aos demais esportes. Reportagens inteiras sobre jogos, com imagens e entrevistas, enquanto os outros esportes contentavam-se com manchetes lidas pelos apresentadores. Eu percebia nitidamente — e ainda percebo, hoje com menos indignação e mais análise — que tanto aquele programa de televisão, quanto muitos outros, se atentam muito mais a um público admirador de futebol pelo fato deste esporte ter se tornado símbolo nacional — a partir da primeira conquista de um título na *Copa do Mundo FIVA*, em 1958.

Segundo a vexilologia — estudo das bandeiras, estandartes e insígnias — a construção de uma bandeira apresenta condições práticas, históricas e culturais, advinda na maioria das vezes da manifestação estética de acontecimentos e antecedentes factuais. Em minha produção, tais condições são inerentes às criações, quando de fato há vertentes criativas da obra que perpassam contextos socioculturais e políticos, além



dos impulsos individuais acerca do fazer. Tal conjunto de obras apresentado, é para mim um conjunto de objetos-bandeira, devido uma constituição que interrompe a funcionalidade do objeto a fim de aproximá-lo da construção gráfica e estética de uma bandeira — no caso aqui, a bandeira do Brasil — levando em consideração suas cores e formas. A visualidade da bandeira nestes objetos-bandeira não acontece numa bidimensionalidade — como é de costume em bandeiras tradicionais — mas sim no espaço ocupado pelos materiais diante das condições e relações conceituais inerentes aos simbolismos de referência. A disfuncionalidade posta em tais objetos é portanto de ordem simbólica, ao encontrar-se sob a luz do contexto sociocultural e político tanto no passado quanto no presente do país.

Já na obra *Marcando Território* (2010) (Fig.5 e 6), de Guilherme Peters — uma instalação e uma ação, composta por uma rampa de skate que de fato ocupa o espaço de a galeria de arte Vermelho em São Paulo, com skatistas performando manobras do esporte, cujos movimentos, com sua cadência, demarcam as paredes brancas do espaço expositivo<sup>3</sup>.



Figura 5: Frame de registro de *marcando território* (2010), dimensões variadas.  
Fonte: Canal Youtube do Artista

---

<sup>3</sup> Registro da obra completa disponível em: <https://vimeo.com/29603106>



Figura 6: Frame de registro de *marcando território* (2010), dimensões variadas.  
Fonte: Canal Youtube do Artista

A obra *Marcando Território* (2010), dispõe acerca de um esporte visto até recentemente associado à cultura de rua, cultura marginalizada tanto no Brasil quanto no mundo (recentemente o esporte foi alçado ao panteão dos jogos olímpicos), além de provocar o sistema das artes ao trazer tal ação para o ambiente elitizados dos espaço expositivos. Percebe-se na obra um movimento e pensamento de grande simbolismo, quando o artista propõe que as paredes da galeria — o cubo branco asséptico — sejam literalmente marcadas pela movimentação e uso da obra na exposição; a territorialidade aqui questionada pelo artista diz além do espaço físico, mas principalmente do espaço conceitual que perpetua e homogeniza as galerias nos grandes circuitos do mercado de arte no Brasil.

Segundo Melendi (2017), a arte é uma das únicas expressões onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência — a obra de arte despertaria um estranhamento capaz de nos impregnar com o conhecimento da realidade social ao provocar rupturas, perturbações e percepções alteradas. Na obra *Bucha Nacional* (2019), me aproprio de um objeto corriqueiro no trabalho doméstico, sempre desprestigiado e associado às classes mais desprivilegiadas da sociedade, onde cabe questionar os direitos trabalhistas no país e conceitualmente pensar, que os pregos na



esponja — justamente os elementos que servem para remeter à bandeira — são os empecilhos, como um ataque aos usuários da esponja, além de comprometer a funcionalidade de limpeza do objeto. Na obra *Falta* (2019), me aproprio de uma bola de futebol, outro objeto de meu cotidiano, além do próprio assunto do futebol ser comum em minha casa, percebendo a simbologia dos elementos em paralelo às políticas públicas nacionais para o povo que ficam ladeadas em comparação ao investimento na imagem do Brasil como o *País do Futebol*<sup>4</sup>, como ficou conhecido mundialmente.

Na obra *Marcando Território* (2010), o artista se apropria tanto da rampa quanto do próprio esporte, que aqui ganham simbolismo ao serem deslocadas de seu local de origem, o jogo simbólico que Guilherme propõe parte dos sentidos propostos pelo espaço expositivo que é legitimado por um sistema, ao trazer tais elementos de seu cotidiano para tal lugar, recai sobre a conjuntura da obra um outro significado — movimento também de caráter político por questionar daquilo que é posto sobre a legitimidade da presença daqueles corpos naquele lugar, seu título é de fato uma afirmação “estamos marcando território” e diz em sua existência de sua própria necessidade. As produções interessam aqui por seu teor crítico e simbólico, mas além disso pode-se ver como ambas também dialogam em algumas camadas com a obra *Manobra nacional* (2022), ao perceber-se possuem em sua produção um olhar para o vestígio de um cotidiano que ganham simbolismos ao ter deslocamentos físicos e conceituais em suas materialidades — para além dos títulos, que também provocam um sentido político acerca das situações postas pelas obras.

## CONSIDERAÇÕES

Segundo o dicionário de língua portuguesa, um símbolo é aquilo que, por convenção ou analogia ou natureza, é capaz de substituir algo, podendo ser este uma imagem, objeto, ação ou acontecimento. Se manifesta como um véu conceitual que se apropria de uma realidade posta e ali fermenta sentido e significado — advém então do

---

<sup>4</sup> Esse título foi popularmente dado ao Brasil em 1970, após a conquista do tri na *Copa do Mundo FIVA*. Foi de certa forma, foi o primeiro grande reconhecimento do país no exterior, trazendo à tona, por apego a essa premissa, toda a exaltação futebolística a qual aponto.



símbolo a ideia de simbolismo. Me interessa aqui, a eficácia desta capacidade da linguagem, como diria Bourdieu<sup>5</sup>, ao compreender que o poder simbólico é um poder de construção de realidades, tendo os símbolos como elementos da interação social, como instrumentos de comunicação e conhecimento.

Percebo assim, que tanto nas minhas obras quanto na de Guilherme, acontece um jogo simbólico a partir daquilo que é do ambiente cotidiano do artista, tanto o objeto esponja, o skate, a rampa, as manobras, a galeria, tais elementos carregam simbologias próprias da experiência cotidiana, porém quando somados ao caráter simbólico que os títulos trazem, ao dizer de nacionalidades e territorialidades, as obras ganham assim uma característica crítica acerca de seus contextos, e principalmente dentro do contexto das artes visuais.

O cotidiano não é de natureza simbólica, porém é inerente sua capacidade a partir da significância de seus elementos, um objeto ganha sentido e significado a partir tanto da repetição de seu uso quanto do deslocamento do mesmo; parte da intenção e percepção de seu usuário as camadas possíveis de simbolismo que se pode encontrar. É diante do saber da utilidade de um objeto que seu deslocamento perde o sentido de sua concepção, porém, dentro do campo das artes visuais contemporâneas, tal perda de sentido não é negativa, pelo contrário, é um ganho de sentido que advém pela conjuntura de tal deslocamento. Existe inerentemente aos espaços e objetos uma capacidade simbólica, basta que se localize os deslocamentos realizados para que vejam as camadas de sentido se moverem.

## REFERÊNCIAS

- ALTUNA, Josu Larrañaga. Notas sobre política da imagem poética. In: **Arte e Política: Situações**. Organização por Dária Jaremtchuk e Priscila Rufinoni. São Paulo : Alameda, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos** (1890-1954). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017
- BOURDIE, Pierre. **O poder simbólico** (1989). Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1992. Disponível em: <<https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-O-poder-simb%C3%B3lico.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2022.

---

<sup>5</sup> Livro “O poder simbólico” de 1989



CHIARELLI, Tadeu. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. In: **Arte e Política: Situações**. Organização por Dária Jaremtchuk e Priscila Rufinoni. São Paulo: Alameda, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Uma luz do chão**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PORCIUNCULA, Jessica Fernandes da; REQUIÃO, Renata Azevedo. Sol da Liberdade: Investigações entre poética e política nas artes visuais contemporâneas. In: 6ª SEMANA INTEGRADA DA UFPEL 2020 - XXII ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO, Pelotas, 2020, **Anais ENPÓS** - Área: Linguística, Letras e Arte, 2020. Disponível em: <[https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2020/LA\\_04206.pdf](https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2020/LA_04206.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2022.

REQUIÃO, Renata Azevedo. *Estesias*. 2002. **Tese** (Doutorado em Literatura) Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6016/000479426.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 out. 2022.



## **MARCANDO ENCONTROS: APRESENTAÇÃO DE ALGUMAS IMAGENS POSSÍVEIS EM BAGÉ/RS**

WAGNER FERREIRA PREVITALI

*Universidade Federal de Pelotas / wagnerfprevitali@gmail.com*

ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS

*Universidade Federal de Pelotas / rosangelafachel@gmail.com*

Esse trabalho é uma tentativa de apresentar (FERVENZA, 2007) a parte da cartografia (COSTA, 2006; ALVAREZ; PASSOS, 2009) que venho desenvolvendo na cidade de Bagé/RS, integrando a pesquisa no Mestrado em Artes Visuais - PPGAVI/UFPel, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Essa pesquisa-processo consiste em confiar no corpo, com seus modos de agir, ciente que é conforme os encontros que os corpos afetam e são afetados (DELEUZE, 2002) proponho encontros com pessoas na/e com a cidade. Reconheço a força dos acasos e questiono a ideia de controle na criação, realizando convites para formar imagens a partir da presença da câmera (COMOLLI, 2008) e dos corpos nas paisagens.

As propostas a cada pessoa resultaram em aceites e recusas. Cada diálogo foi agrupando ideias e moldando as formas que as gravações aconteceriam. Pedi que cada pessoa convidada escolhesse alguns objetos e também lugares para nos encontrarmos. Alguns encontros se davam entre percursos do bairro onde se mora, perto de suas casas, ou em lugares específicos da cidade, ligados a percursos pessoais. Nesses movimentos compartilhamos histórias de vida enquanto caminhamos, numa tentativa de se integrar e questionar o território (DELEUZE; GUATTARI, 2012) desta cidade.

Trago 6 montagens compostas por recortes das gravações destes encontros, reconhecendo elas como imagens desses processos, documentos de trabalhos (GONÇALVES, 2020), e que aqui são apresentadas como obras que implicam num acontecimento, num ocupar a cidade, numa imagem que é resultado de diferentes



encontros. Essas Figuras (1 a 6) são apenas uma parte dessa série de encontros acontecendo na cidade.

As imagens são realizadas num jogo de relação entre o controle e o descontrolo. Os lugares e os objetos são conhecidos durante os encontros e resta ao corpo, conforme suas medidas, tentar aproximar a câmera para obter as imagens. Por isso penso numa categoria de imagens possíveis, que surgem do convite à criação artística.

Inspirado por uma arte contextual (ARDENNE, 2006), minha poética se dá pelo registro e apresentação do vivido pelo corpo como obra de arte. Essas imagens captadas permitem a produção de outros espaços/tempos que são afirmados e apresentados enquanto imagens artísticas. Trabalho para além de uma concepção das cidades de interior como conservadora, conhecendo novos modos de se relacionar com o aqui e o agora.



Figura 1. Montagem das imagens do encontro comigo mesmo.



TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS



Figura 2. Montagem das imagens do encontro com Marcela.

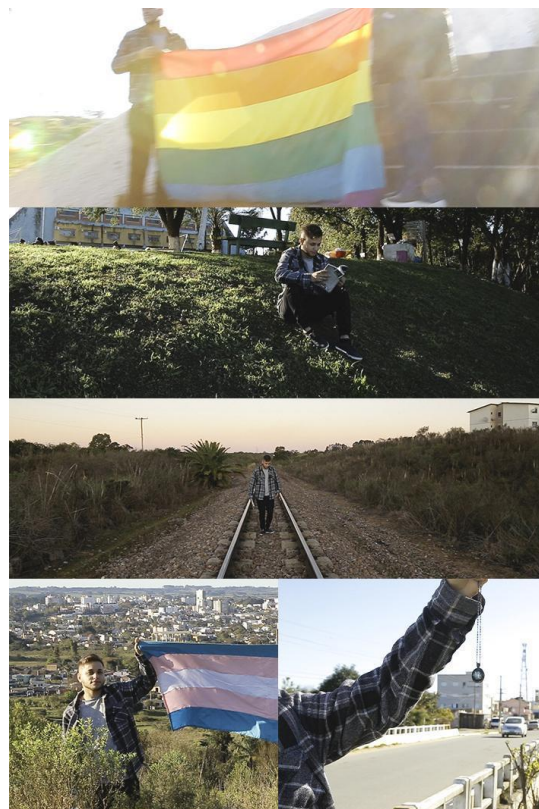


Figura 3. Montagem das imagens do encontro com Murilo e Esther.

TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

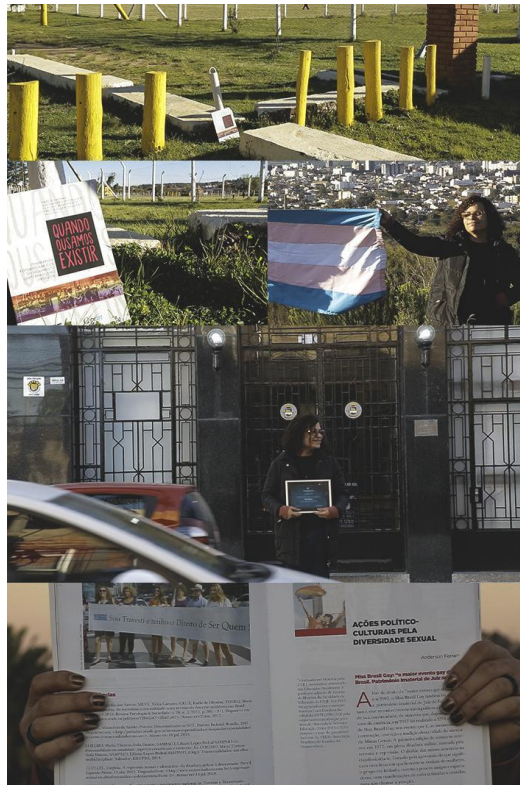


Figura 4. Montagem das imagens do encontro com Esther e Murilo.



Figura 5. Montagem das imagens dos encontros com Gabriel.



Figura 6. Montagem das imagens do encontro com Igor.

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, v. 2, 2009.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación, 2006.

COSTA, Luciano Bedin da. **Cartografia**: uma outra forma de pesquisar. Revista digital do LAV. Santa Maria, UFSM. Vol. 7, n. 2 (maio./ago. 2014), p. 65-76, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>. Acessado em 19 ago. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. **Vol 4**. Editora 34, 2012.

FERVENZA, Helio Custodio. **Formas da Apresentação**: da exposição à auto-apresentação como arte Notas introdutórias. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, v. 16, 2007.

GONÇALVES, Flávio Roberto. **Documentos de Trabalho**: percursos metodológicos. Revista-Valise, v. 9, n. 16, p. 17-39, 2020.



## **RESIDÊNCIA ARTÍSTICA XEPA GRÁFICA: IMPRESSÃO DE IMAGENS E VIVÊNCIA NA CIDADE**

**MAURICIO LEAL PONS**

*Instituto Federal Sul-Riograndense / mauriciopoenals@gmail.com*

**MARIELA CARDOSO**

*Universidade Federal de Pelotas / marielacarcorr@gmail.com*

**KELLY WENDT**

*Universidade Federal de Pelotas / kelly.wendt@ufpel.edu.br*

O presente resumo aborda uma experiência estética de vivência e imersão de processo criativo a partir da ação produzida pesquisa no grupo de pesquisa Gráfica Contemporânea que promove a residência artística *Xepa Gráfica* como ação de extensão, em colaboração com o espaço independente de arte contemporânea Relva Cultural na cidade de Pelotas, sul do Rio Grande do Sul, Brasil.

Na ocasião da residência contemplamos de forma autônoma e independente, buscando recursos pessoais e colaborações espontâneas, uma forma de proporcionar para o artista visual e pesquisador William Figueiredo (Porto Alegre), uma experiência de vivência de ateliê para desenvolver práticas e questões ligadas a sua pesquisa e de interesse comum nas ações produzidas pelo grupo.



*Figura 1: Mostarda e cebola, Monotipia, 20x20cm, Feira Agroecologica ARPASUL, Pelotas Novembro de 2021.*



Entre conversas coletivas sobre os descartes de orgânicos oriundo das xepas das feiras surgindo a ideia de reaproveitá-los dentro das artes gráficas e garantindo sua sustentabilidade o que nos fez refletir sobre a produção de imagens por meio de uma matriz que não escapa do tempo, envelhece, e o que ficará eternizado serão as suas impressões (FIGURA 1).

Partimos da ideia de imagem dialética, proposta por Walter Benjamin para pensarmos as temporalidades presentes tanto no processo recolher quanto o de imprimir os alimentos orgânicos e descartados eternizado tanto na experiência da feitura de imagens. Aqui, a produção de imagens está no presente e na memória tanto pela marca impressa como através da vivência.

Como ressalta Geoges Didi-Hubermann em seu livro Ser Crânio “a memória é uma qualidade própria do material: matéria e memória” (2009, p.55) logo “A arqueologia do material não existe separada, aqui, de uma arqueologia do sujeito que a confronte...” (2009, p.58). Desta forma, a produção de imagens são memórias, da experiência vivida com matéria depositada através da matriz orgânica.

Fazendo um percurso através da linguagem da gravura e trazendo o fazer artístico com a vivência entorno as impressões e expressões gráficas e nos coloca em pauta as questões de sustentabilidade que se aguçam através dos meios e das didáticas, outras possibilidades com materiais alternativos, construindo um percurso poético implícito nesta prática estética.

## **DISCUSSÃO**

Desta forma, construímos um cronograma de atividades e experiências que conectam as questões da pesquisa com a prática no cotidiano, que sugeriram de um mapeamento das feiras de produtores agroecológicos e de agricultura familiar, para a partir do excedente das feiras: a xepa, produzir matrizes e impressões.

A proposta surgiu visando o processo de pesquisa na produção gráfica do artista pesquisador William Figueiredo que foi o início da residência e da imersão no campo da pesquisa em arte, em produção de impressões com a utilização de frutas e verduras. Através de monotipias, carimbos, e outras experimentações que ampliam as possibilidades técnicas na contemporaneidade.



Fazendo um percurso através da linguagem da gravura e trazendo o fazer artístico com a vivência entorno as impressões e expressões gráficas e nos coloca em pauta as questões de sustentabilidade que se aguçam através dos meios e das didáticas, outras possibilidades com materiais alternativos, construindo um percurso poético implícito nesta prática estética.

Os resultados destas experimentações constroem um percurso nas relações da imagem que é impressa na superfície como as matrizes e os percursos que imprimem a cidade nos afetos das pessoas, estabelecendo uma interação do artista com a cidade e com as formas que esta imprime nas imagens produzidas através das matrizes da Xepa. As imagens produzidas expressam essa experiência assim como o contato da matéria que é produzida pelas matrizes orgânicas (FIGURA 2).



Figura 2: Registro das matrizes e impressões na Feira Agroecológica ARPASUL, Pelotas Novembro de 2021.

Do encantamento com o material até a própria produção dessas gravuras com a comunidade, proporcionou uma maior ligação para fora dos muros acadêmicos, além da conversa sobre como acontece essa composição de cores e posições da matriz orgânica no roteiro de impressão, possibilitando entender mais sobre a imagem, do que é feita e como acontece.

Pensar na impressão da imagem é em parte compreender que a imagem é uma espécie de fenômeno, uma combinação daquilo que vemos e aquilo que nos olha, este espaço entre citado por Didi-Huberman, não visível, mas que nos cerca (DIDI HUBERMAN, G. 2008).



Mas a impressão também é um estado de espírito, uma impressão, assim como Walter Benjamin convoca o leitor a refletir sobre imagem dialética, que mistura o agora, com o seu passado e futuro, produzindo um repertório de imagens que constituem as experiências (BOLLE, W.1994).

O trabalho coletivo foi desenvolvido a partir das artes gráficas que transborda para campo de processos criativos e da experiência do fazer com o outro. Trazendo essa reflexão da arte e da comunidade, construindo essa relação juntamente com a sustentabilidade, manuseando a arte como campo de troca na esfera das relações humanas e seus contextos sociais.

Para além desses processos inclusivos e práticas gráficas, a ressignificação dos descartes orgânicos de fruta e verduras e a produção de matrizes xilográficas e experimentação outras tecnologias/técnicas de impressão não convencional de gravura.

## **CONSIDERAÇÕES**

A reutilização desses materiais para a produção de arte proporcionou uma dinâmica entre a pesquisa e o cotidiano da cidade. As experiências de vivência no Ateliê da Relva-cultural, da oficina no Corredor 14 e da intervenção urbana na feira agroecológicas ARPASUL, locais que foram desenvolvidas as atividades, geraram uma série de gravuras e muitas impressões que foram organizadas e selecionadas para uma exposição que durou uma semana e foi apresentada na Relva-cultural, onde na ocasião, o artista fez uma fala apresentando sua pesquisa para professores e pesquisadores de outras instituições (FIGURA 3).

A perda de contato do homem com a natureza devido à grande urbanização, legitima essa preocupação do artista/pesquisador em apresentar essa intervenção urbana, dando visibilidade a temas que muitas vezes são deixados pelos cantos ou mostrados por uma perspectiva distanciada da realidade, dificultando reflexões potencialmente transformadoras.



Figura 3: Registro da intervenção na Feira Agroecológica ARPASUL, Pelotas Novembro de 2021.

Foi através da ideia da gravação e da impressão que desperta interesse conjunto que moldamos esse projeto, cada gravura nova é uma história diferente, uma nova experiência, uma nova imagem, sempre em mutação até o resultado final. Juntamente a esses conhecimentos possibilitamos a reflexão desses processos de consumo e sustentabilidade na arte, também pelo momento delicado de pandemia em que estamos todos vivendo, tornando essa produção cultural e acadêmica acessível a todos os públicos.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W.. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

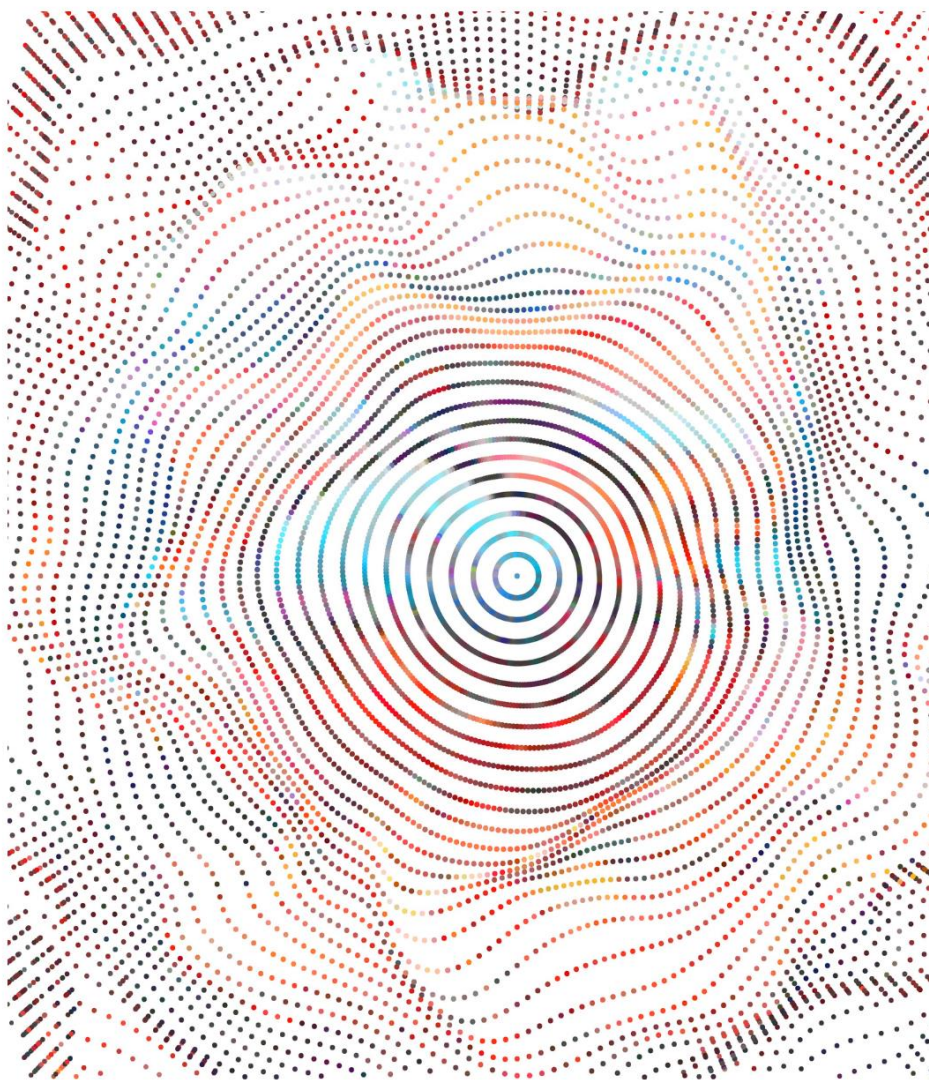
BOLLE, W.. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

DIDI\_HUBERMAN, G.. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora34, 2010.

DIDI\_HUBERMAN, G.. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.



**Eixo 2 - Afetos e presenças: a  
contemporaneidade como escolha  
imaginária**





## **A CRIAÇÃO DA ZINE “CLAREIRAS SUSSURRANTES”**

ALLENDE DE CASTRO PERINI

*Universidade Federal de Pelotas / allendecperini@gmail.com*

NÁDIA DA CRUZ SENNA

*Universidade Federal de Pelotas / alecrins@uol.com.br*

**PALAVRAS-CHAVE:** Zine, Colagem Digital, Produção Independente.

### **INTRODUÇÃO**

O trabalho apresenta e discute o processo criativo de uma Zine contemporânea utilizando tecnologias e recursos do meio digital, em um exercício que incorpora elementos intertextuais e plasticidades, por meio de ressignificação e apropriação de materialidades táteis convertidas em *assets* virtuais. Zines podem ser definidas como revistas de execução, produção e distribuição independentes, com destaque para os processos autorais utilizados, que tanto repercutem na arte e na cultura contemporânea. Clareiras Sussurrantes experimenta a tradução de uma letra de música para a narrativa visual, a intenção foi manter o ritmo e evocar a atmosfera de sonho e emotividade que a poesia provoca. O trabalho foi desenvolvido junto à disciplina de História em Quadrinhos da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), ministrada pela professora Nádia Senna, oferecida em modo remoto em 2022. Para essa apresentação e discussão foram selecionadas algumas imagens que dão conta do processo em diferentes etapas, comentando decisões que envolvem desde a escolha de materiais e técnicas, concepção de personagens, sequencialidade e universo poético.

### **DISCUSSÃO**

A prática do Faça-Você-Mesmo constitui um desafio que atrai em especial gente jovem, que gosta de se aventurar. Fazer a sua própria revista, como fã que vai explorar e exaltar um filme, um personagem, uma celebridade, está na origem do fanzine, magazine ou revista de fã, quase sempre utilizando recursos artesanais e alternativos. Um desafio que levou muitos jovens fanzineiros a se profissionalizarem, atuando na criação, edição, promoção ou divulgação da produção, segundo uma linha editorial ou de forma totalmente independente, como nas produções autorais de quadrinhos, nas zines, como são conhecidas. Michele Knobel e Colin Lankshear, no artigo “Cut, Paste,



Publish: The Production and Consumption of Zines”, de 2001, enfatizam o quanto essa abordagem é recorrente e se dá em larga escala. É uma prática artística inerentemente jovem, justamente por propor um método de criação de revistas que se ampara exclusivamente em uma pessoa disposta a fazê-lo, de forma independente. É notável que o avanço tecnológico permitiu aos artistas e designers atuarem em diferentes frentes do processo editorial da produção, com autonomia, utilizando recursos que pouco tempo atrás eram inacessíveis, seja pelos custos ou pelos equipamentos necessários. O processo digital se alia ao processo criativo e de produção, contamos com programas, computadores, mesas digitalizadoras, acessórios e bancos digitais que constituem o próprio espaço de ateliê, para muitos profissionais. Meu interesse pelos processos digitais com desenho e pintura, me levou a experimentar a construção da Zine utilizando softwares gráficos próprios para a elaboração das imagens, edição e impressão final da revista. A decisão técnica veio antes da concepção temática, porém foi o fato de estarmos todos experimentando modos de utilizar, aprender e ensinar através de recursos virtuais, que me motivou.

“Que história pode ser contada nas poucas páginas que uma Zine oferece?” Entre as muitas possibilidades de experimentação sugerida: adaptação de histórias conhecidas, narrativa a partir de vivências pessoais, versões em quadrinhos de contos populares ou lendas locais, tradução a partir de poesia ou letra de música, acabei optando por essa última. Embora, representasse um grande desafio, um exercício de tradução do texto poético, letra e música, para o texto visual, narrativa gráfica. A música escolhida foi “Whispering Glades” da cantora canadense Nicole Dollanganger, lançada em março de 2021. “Clareiras Sussurrantes” é a tradução em forma de zine da música original, trazendo o próprio título da obra na versão em português, para marcar a referência e aludir a poética de sonho e fantasia evocadas. A canção é sobre um amor perdido, a enamorada conclama a velar e enterrar uma pessoa manipuladora, embora a atitude seja um gesto de libertação, ela se sente vulnerável por ter sido vítima da manipulação, melancolia e ousadia se revezam e se assomam. “Whispering Glades” é o apelido de um famoso cemitério na Califórnia, entretanto, não foi esse sentido literal que busquei, minha proposta avança sobre as possibilidades poéticas em torno de clareiras sussurrantes, que remetem a floresta, lugares especiais, secretos, que conservam segredos sobre amores e perdições. Essa ambientação me provocou a pensar em



personagens antropomórficos e a denúncia da relação abusiva, me fez escolher personagens opostos como par romântico, num encontro surreal, entre um pássaro (uma pardoca) e um gato. A clareira na floresta é o lugar da ação, onde encontramos os protagonistas e acompanhamos a história impossível, com suas ironias, denúncias, desabafos e melancolia.

Com cenário e personagens esboçados foi feito o *storyboard* em papel e hidrocor, ordenando por uma condensação da história em 8 páginas. Posteriormente, ilustrações digitais autorais foram construídas utilizando o programa Clip Studio Paint para criar as cenas e o design das personagens. Como as personagens são de espécies com relação predatória, esse é um elemento de impacto na narrativa, a caracterização se apoiou no lúdico e na fantasia para ganhar empatia, provocar adesões e contradições.

Desenhos, rabiscos, escritas, intervenções, fotografias - próprias e de um banco de dados livre - foram produzidos exclusivamente ou curados para a Zine, e então, transformadas por meio da colagem e manipulação digital no aplicativo Adobe Photoshop. Todas estas partes se amalgamando em uma criação que imerge em um mundo onírico. A estética é exuberante, com riqueza de camadas trazendo imagens sobrepostas e justapostas, personagens antropomórficos e objetos do cotidiano em contextos de deslocamento, que nos inquietam e comovem. Os contrastes são experimentados para provocar essa ambiguidade de sentimentos: excesso de cor e luminosidade que se contrapõe ao sóbrio, ao escuro, sutileza e delicadeza se aliam ao grotesco, segundo um jogo de imagens que insiste em não se desvelar de pronto, são imagens complexas, é preciso um olhar mais demorado, para perceber detalhes, sussurros sutis e verdades denunciadas, melancolia, alívio e morbidez percorrem as páginas da zine para narrar essa história de amor perdido.

Para dar a ver e refletir sobre o processo criativo, nas diferentes etapas percorridas, selecionei 5 imagens, com algumas páginas finalizadas da Zine, juntamente com compilados dos fragmentos que foram usados em sua composição. A intenção é revelar como a prática foi sendo efetivada, com decisões técnicas, de composição e montagem da sequência, como também apresentar os elementos simbólicos e as metáforas utilizadas na construção da narrativa

A capa de “Clareiras Sussurrantes” (Figura 1), foi a primeira parte da Zine a ser

finalizada. Construída por meio da colagem digital. O fundo é composto por uma fotografia própria, onde se encontram frutas sobre um tecido preto, em meio a elas há um castiçal em formato de crânio, a imagem é esmaecida, removendo a saturação da cor, num processo de desfazer as cores. Logo a frente, temos um livro de couro, encontrado em um banco livre de imagens, sobre ele há um retrato antigo, também deste mesmo banco de imagens. Por cima deles, como se repousando em cima de memórias, encontra-se a personagem principal da Zine. À frente de tudo existem recortes de papel. Bulas de remédio envelhecidas e posteriormente escaneadas. Entre elas, há o título da obra, traduzido para o islandês e escrito à mão.



Figura 1. Capa da Zine “Clareiras Sussurrantes”, 2022.

O processo de conversão de uma imagem de referência em ilustração digital (Figura 2), é feito por meio do programa Clip Studio Paint. Objetivando evocar um misticismo, com formas que lembrassem práticas ritualísticas, trouxe uma imagem de referência, que foi encontrada enquanto buscava por “bruxas dançando”.



Figura 2. Processo de criação da Página 3 da Zine “Clareiras Sussurrantes”, 2022.

Na sequência mostro o resultado final que surgiu desse processo (Figura 3). Nela temos figuras femininas velando um caixão, em frente a um fundo com três maçãs onde o caule delas é substituído por fósforos em chamas. Acima das maçãs, temos 4 esculturas fúnebres, que agem como fantasmas ou anjos, observando as mulheres que lamuriam sua perda. Entre as esculturas fantasmagóricas, há uma forma humanoide invertida e sobreposta. Ela é feita de bula de remédio, linha de costura e tinta. As mulheres rodeiam o caixão em uma dança enlutada, manchadas por rabiscos de pastel, que as interligam em formas espirais conectadas. A letra da música conta sobre uma admiração que a figura que jaz morta causava em todas ao seu redor, as próprias velas de seu velório são mulheres, consumidas em nome daquele que manipulou todas elas.



TERRÍRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

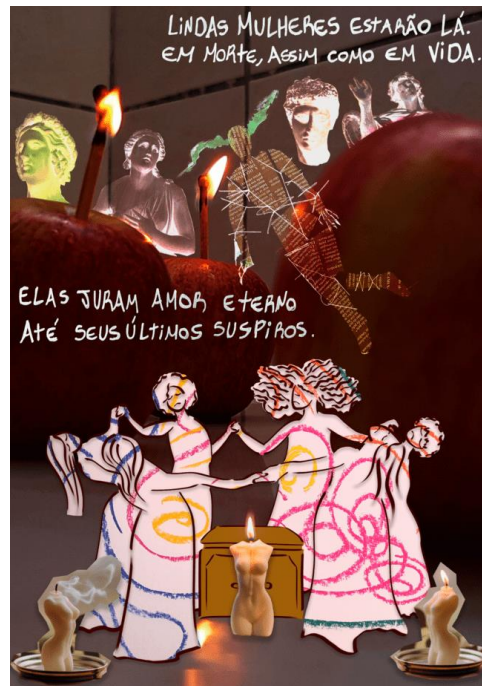


Figura 3. Página 3 da Zine “Clareiras Sussurrantes”, 2022.

As diversas imagens são recortadas, subvertidas, editadas e ressignificadas no programa digital, tela do Adobe Photoshop (Figura 4) onde vemos as camadas para a criação da colagem virtual. O cenário Hollywoodiano veio de um banco de dados livre, servindo como aceno para o local onde a narrativa da música que inspirou a Zine se passa.

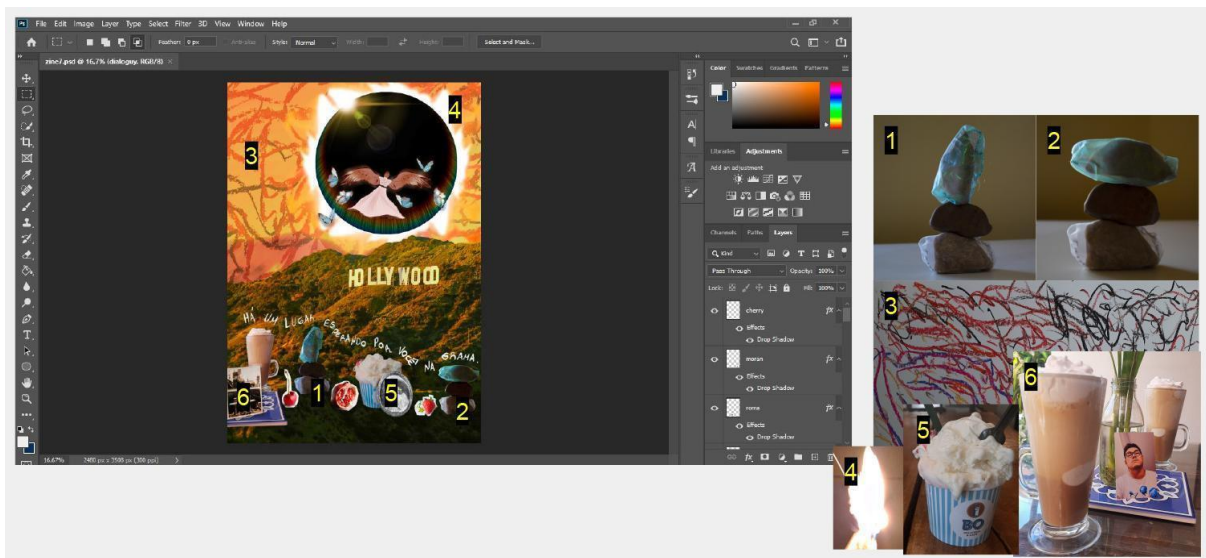


Figura 4. Processo de criação da Página 7 da Zine “Clareiras Sussurrantes”, 2022.

As imagens sinalizadas como 1 e 2, foram fotografias apropriadas para servirem como lápides neste contexto. A imagem dos rabiscos, sinalizada com um 3, foi uma

experimentação de pastel seco. Suas formas pontiagudas e caóticas serviram para ilustrar esse céu de pôr-do-sol, radiante, mas interrompido por um eclipse. Eclipse este que foi construído por meio da repetição dessa fotografia de chama, sinalizada com 4. As figuras 5 e 6, se unem aos totens de pedra para criar um caminho, pelo qual a tipografia da Zine acompanha.



Figura 5. Página 7 da Zine “Clareiras Sussurrantes”, 2022.

Por fim, a última página da Zine (Figura 5). Nela, vemos todas as formas apresentadas anteriormente amalgamadas em uma imagem única, como uma narrativa dentro da própria narrativa. Aqui a protagonista voa livre, em direção a um pôr-do-sol que irrompe em eclipse. O eclipse é acompanhado por borboletas azuis e uma iridescência holográfica. As estruturas abaixo da montanha guiam a última frase da Zine, escrita a mão e que as acompanha organicamente. Tais estruturas são compostas por pedras cobertas de tecido translúcido, fotografias antigas, frutas e doces. Toda essa construção visual é feita para indicar a liberdade da personagem, capaz de superar uma experiência traumática, um amor frustrado, ela é capaz de voar, para encontrar um lugar novo. Para um recomeço.





## CONSIDERAÇÕES

A criação da Zine possibilitou explorar processos de ressignificação imagética, transfigurando as visualidades originais em algo inteiramente novo, instaurando outros discursos e interpretações. Essas dinâmicas de apropriação, criação e recontextualização são a base da construção da narrativa visual, segundo sequências de imagens plenas de simbologias e metáforas que evocam a mensagem e a poesia da canção. Em um aspecto técnico, as páginas da zine são construídas com excesso de camadas, que convidam ao olhar demorado, para tatear pelas imagens, sentindo texturas, odores, sensações. É um exercício de fruição, de provocação, usei contrastes para reforçar opostos e conflitos e apelei para o encontro surreal do par romântico, para acentuar a fantasia e a impossibilidade da relação. O processo de feitura e impressão final também propiciou a compreensão de como se dá a produção de uma HQ independente avaliando desafios e facilidades.

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Mario Almeida Pires de. MELLO, Jamer Guterres de. **Vaporwave: Deterioração e colagem de superfícies midiáticas**. Brasil. 2017
- KNOBEL, Michele. LANKSHEAR, Colin. **Cut, Paste, Publish: The Production and Consumption of Zines**. Estados Unidos. 2001.
- STODDART, Richard A. KISER, Teresa. **Zines and The Library**. Estados Unidos. 2004.



## **“COLONO”: DESCONSTRUINDO O ESTEREÓTIPO POR MEIO DE RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E CULTURA**

### **“COLONO”: DECONSTRUYENDO EL ESTEREOTIPO A TRAVÉS DE LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y CULTURA**

CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

Universidade Federal de Pelotas / [artistavisual2@gmail.com](mailto:artistavisual2@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo objetiva estabelecer relações entre a minha história com a música e o conceito de “cultura”. Traz Sodré (2005), Eagleton (2011) e Restrepo (2012) como principais referenciais teóricos. Investiga o termo “colono”, como “substantivo” e como “adjetivo”. Apresenta a música “Colono”, composta em defesa dos pequenos agricultores, nos anos 1990, pela banda *Schmier*, em Chapecó, SC, que misturava *punk rock* a ritmos de “bandinhas regionais”. Verifica que, a palavra “colono” está ligada a um imaginário que os inferioriza no nosso contexto societário, mesmo tendo desbravado terras para a formação de cidades, como em Chapecó, que, em tupi – “*xapeco*” – significa “lugar de onde se avista o caminho da roça”. Constata que, a palavra “cultura”, que designava um processo material, veio a ser transposta para assuntos do espírito (de uma existência rural para uma urbana). Conclui que ser “inculto” é um estereótipo imposto ao “colono”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura. Música. Colono.

**RESUMEN:** Este artículo establece relaciones entre mi historia con la música y el concepto de “cultura”. Trae a Sodré (2005), Eagleton (2011) y Restrepo (2012) como principales referentes teóricos. Investiga el término “colono”, como “sustantivo” y “adjetivo”. Presenta la canción “Colono”, compuesta en defensa de los pequeños agricultores, en la década de 1990, por la banda *Schmier*, de Chapecó, SC, que mezcló *punk rock* con los ritmos de las “bandas regionales”. Comprueba que la palabra “colono” está ligada a un imaginario que los hace inferiores en nuestra sociedad, incluso habiendo despejado terrenos para la formación de ciudades, como en Chapecó, que en tupí – “*xapeco*” – significa “lugar de donde para ver el camino a la plantación”. Señala que la palabra “cultura”, que designaba un proceso material, pasó a ser trasladada a cuestiones del espíritu (de lo rural a lo urbano). Concluye que ser “sin cultura” es un estereotipo impuesto al “colono”.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura. Música. Colono.



## INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um recorte de uma pesquisa, realizada em 2020, para o “Seminário Avançado: Cultura, Colonialidade e Pedagogias” do Doutorado em Educação da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, e tem por objetivo, estabelecer algumas relações entre a minha história pessoal com a música e o conceito de “cultura”.

Traz Seyferth (1993), McLaren (1997), Sodré (2005), Walsh (2007), Eagleton (2011) e Restrepo (2012) como referenciais teóricos.

De início, investiga o termo “colono”, desvelando que, como “substantivo” (utilizado de forma diversa e confusa), e, como “adjetivo” (de forma pejorativa).

Em seguida, apresenta as concepções da música “Colono”, em defesa do “colono”, composta e executada no início dos anos 1990, pela banda *Schmier* – na cidade de Chapecó, Santa Catarina – que, misturava o estilo mais agressivo do *punk rock* a ritmos provenientes de músicas descontraídas de “bandinhas regionais”.

Após, verifica que, a palavra “colono” está ligada a um imaginário que os inferioriza no nosso contexto societário, bem como, investiga as origens indígenas do nome da cidade de Chapecó, que carrega consigo, a marca da colônia.

Outrossim, constata, com base no pensamento de Eagleton (2011, uma transposição metafórica da palavra “cultura”, bem como, a existência de um desvio semântico e paradoxal da referida palavra.

Por fim, diante das reflexões – discussões – empreendidas ao longo do texto, nas considerações finais, apresenta as conclusões.

## DISCUSSÃO

Assim como Catherine Walsh (2007), que mencionou em seu artigo *Interculturalidad, Colonialidad y Educación*, que quando jovem era questionadora e rebelde e, que não queria ser professora como a sua mãe, para não fazer parte do sistema, eu também tinha outros sonhos.

Quando jovem, estudante do Ensino Médio, lá pelos idos de 1989 a 1991, na cidade de Chapecó, SC, sonhava em ser músico, e assim como Walsh, também passei a



questionar e me posicionar contra a ordem vigente das coisas, fundando assim, uma banda de *punk rock*<sup>6</sup> chamada *Schmier*<sup>7</sup>.

*Schmier* ou chimia refere-se, no Sul do Brasil, em regiões de colonização alemã, a um tipo de doce, parecido com a geleia, contudo, mais encorpado, pois além do suco é feita com o bagaço, uma “mistura”, na linguagem cotidiana dos colonos<sup>8</sup>. De acordo com Alves (2022, s. p., grifo da autora),

Chimia representa qualquer coisa comestível que seja possível passar no pão. **Chimia** é uma palavra alemã, derivada do verbo *Schmier*, conjugada ficando assim “*Schmieren*”, que significa “**passar algo em outra coisa**”. A palavra **Schmier** foi “**aportuguesada**” pelas colônias alemãs contidas no Sul do Brasil. A Chimia é uma atribuição para diversas comida que podem ser passadas nos pães, tais como geleias, marmelada, amanteigados ou mesmo doces com ovos, comidas típicas regionais das localidades da imigração germânica no Brasil.

Na época, o nome *Schmier* foi escolhido pelo tom humorístico e sua relação com o local, mas hoje, penso que algumas metáforas são bem pertinentes: a banda era uma “mistura” bem heterogênea de músicos, com uma estética visual e sonora bem “encorpada” (rude, grossa) que buscava “passar algo a alguém” (uma mensagem através da música).

---

<sup>6</sup> Surgiu em meados da década de 1970, nos Estados Unidos e na Inglaterra, com uma nova geração de músicos contrários aos exageros do rock progressivo e aos aspectos comerciais cada vez mais presentes no rock, resgatando o “[...] sentimento de rebeldia e contestação do velho rock and roll. [...] Musicalmente o punk apresenta forte influência do rock dos anos 1950, do garage rock e do surf rock e é caracterizado por músicas curtas e diretas, andamentos rápidos, riffs agressivos e cheios de distorção, arranjos simples e vocais gritados. [...] as letras abordam comumente temas que partem para o confronto e trazem pautas agressivas, sem medo de falar sobre assuntos que passam longe de artistas mais mainstream. A postura anti-establishment, contra o sistema, faz parte do DNA do discurso punk. [...]” (SEELIG, 2016, s. p.).

<sup>7</sup> Banda formada em 1991, na cidade de Chapecó, SC, que fazia um tipo de som que misturava *rock punk* com influências de músicas de “bandinhas regionais” (tocadas nos populares “bailões”). O *punk rock* chegava até nós por meio dos discos e fitas gravadas e, o “bailão”, era veiculado pelas rádios da época. As letras da banda *Schmier* iam desde a contestação política e religiosa até outras mais bem-humoradas e descontraídas.

<sup>8</sup> “É uma das tantas heranças culturais da colonização europeia e também um gostinho de nostalgia para quem cresceu comendo a receita da bisavó, que resiste ao tempo até chegar na geração de hoje. A diferença com a geleia tradicional é que a massa da fruta é a base, não só o caldo. O potinho, além do sabor da estação, tem muita história guardada da família Sudbrack, que é um exemplo de muitas outras imigrantes do sul. O termo chimia vem do alemão *Schmier*, que significa ‘algo pastoso’” (ARAÚJO, 2015, s. p.).



Então, naquela época, éramos uma espécie de “colonos *punk*” e, como toda banda de *punk rock*, éramos contra qualquer tipo de preconceito: racial, de classe e de gênero e, a favor de tudo o que era diferente, como o próprio visual *punk* que ostentávamos<sup>9</sup>, o qual também acabava por assustar a maioria das pessoas ditas “normais”. Nossa composição mais famosa ficou por conta de uma música chamada “Colono”, composta por mim (*backing vocal*) e outro membro do grupo (Paulo Moura – guitarrista):

“Colono” (Música – Banda *Schmier*; Letra – Paulo Moura e Cleandro S. Tombini): De colono todo mundo fala mal / Em colono todo mundo mete o pau / Colono todo mundo é / De colono todo mundo tem um pouco / (Refrão – repete 4 vezes) Pobre colono / Foice e enxada / Dia após dia / Se f\*\*\* no campo.

Nesta música, questionávamos a discriminação sofrida pelo trabalhador rural que ainda falava com “sotaque da roça”.

Aqui, o “português sem sotaque de colono” é elevado ao *status* de “fala correta”, análogo ao que ocorre com o prestígio que é relegado às línguas ocidentais (inglês, francês, alemão e o italiano, por exemplo) sobre as não-ocidentais, as quais, em nome de sua própria verdade, servem “[...] como um artifício para as atuais formas de dominação” (MCLAREN, 1997, p. 118).

A palavra “colono” está ligada a um imaginário que os inferioriza no nosso contexto societário, mesmo tendo carregado consigo a virtude de terem desbravado terras para a formação de muitas cidades, como ocorreu em Chapecó, SC, cidade que carrega até em seu nome, a marca da colônia, pois, de acordo com o Dicionário informal (2011, s. p.), “[...] tem origem do tupi Xapeco, que tem o significado ‘lugar de onde se avista o caminha da roça’.”

O gerente de Cultura, Patrimônio Histórico e Memória da Fundação Cultural de Chapecó, Oracílio Costella (2012, s. p.), comenta que o colono que veio para o oeste de Santa Catarina com o sonho de ter seu próprio pedaço de terra, conseguiu concretizá-lo, pois “[...] em menos de 100 anos essas pessoas construíram a história grandiosa de

---

<sup>9</sup> Esteticamente, o visual *punk* é “[...] agressivo e que reflete a postura contrária ao sistema, estereotipada através de moicanos, piercings, jaquetas de couro, coturnos, jeans e roupas rasgadas” (SEELIG, 2016, s. p.). O visual da banda *Schmier* misturava ainda, elementos regionais, como: joaninhas, bonés, toucas de lã, camisetas pintadas à mão, “roupas bregas” e, além do moicano, outros estilos de cortes de cabelo, como o *chanel* e o *rockabilly*.



um município que hoje se destaca como centro produtor de alimentos, como polo metalmeccânico e pela existência de várias universidades [...]”.

Então, o conceito de “colono” a que me refiro aqui, nesse trabalho, não tem a ver com o grande produtor de alimentos de hoje, e muito menos com aquele desbravador, senhor de engenho, latifundiário e escravagista (atividades ligadas à produção) de outrora, ou, com os colonizadores europeus que se dedicavam às atividades comerciais (administrativas e religiosas), e sim, é mais próximo dos trabalhadores de pequenas propriedades, descendentes de italianos, que vieram trabalhar no Brasil, no começo do século XX. Nesse sentido, penso que a palavra “colono” se confunde ainda, com a figura do “colonizado”.

Acredito ainda que, nos anos 1990, “colono” referia-se muito mais, em Chapecó e na região oeste de Santa Catarina, ao pequeno produtor, ou seja, àquele que pratica uma agricultura de que extrai a sua subsistência de uma pequena produção agrícola, com mão-de-obra, em geral, familiar, bem ao modo como Seyferth (1993, p. 38) conceitua essa população diferenciada, quando menciona que estamos diante de uma categoria de identificação única, pois “colono”, uma palavra que foi apropriada do jargão oficial do sistema de colonização, diz respeito, mais imediatamente, à condição de descendente de imigrante europeu, e, a sua identidade social, expressa-se por meio da categoria “colono”, a qual

[...] possui um duplo significado: aparece como indicativa, em algum grau, de uma condição camponesa e, neste caso, são os valores camponeses que presidem sua definição; ao mesmo tempo possui um conteúdo étnico irreduzível, que pressupõe uma distintividade cultural e, em certa medida, também racial, em relação àqueles brasileiros denominados caboclos. No seu significado mais geral, a categoria colono é usada como sinônimo de agricultor de origem européia [sic], e sua gênese remonta ao processo histórico de colonização. Para ser considerado colono não basta ser camponês, embora a condição camponesa seja igualmente essencial como critério de identificação. Também não é qualquer agricultor, pois a definição cabível é a de um pequeno proprietário rural que não emprega mão-de-obra assalariada permanente. Algumas características específicas do campesinato estão presentes como elementos de categorização: trabalho familiar, posse de terras em quantidade suficiente para permitir a atividade de cultivo, produção voltada em primeiro lugar para o consumo doméstico (privilegiando-se, assim, a policultura com criação), participação nas atividades de solidariedade etc.



Pelas características descritas acima, os colonos distinguem-se ainda, “[...] de outras categorias de produtores rurais, como aqueles que denominam ‘fazendeiros’. A categoria fazendeiro pressupõe a posse de uma área de terras muito maior do que uma colônia, e a utilização de mão-de-obra assalariada” (SEYFERTH, 1993, p. 38-39).

Então, como substantivo, a palavra “colono” tem uso diverso e algumas vezes, confuso, sendo utilizada ainda, com freqüência, em muitas regiões do Sul do Brasil, como adjetivo, para designar, de forma pejorativa, uma pessoa grosseira e “inculta”.

Assim, como forma de protesto a esse tipo de discriminação, criei naquela época, um desenho para a música “Colono” (Figura 1), que tinha por intuito desconstruir os “brasões de famílias nobres”<sup>10</sup>.

Eagleton (2011, p. 12), apresenta um comentário que parece afinar-se muito com o que venho refletindo até essa altura do texto, quando menciona que “os que cultivam a terra são menos aptos para se cultivarem a si próprios. A agricultura não permite tempo livre para a cultura.”

Então, tal comentário vem a corroborar o meu pensamento: ser menos apto a se cultivar, não significa ser desprovido de cultura. Concluo que ser “inculto” é um estereótipo contra o “colono”.

Eagleton (2011, p. 12) continua: os habitantes da cidade “[...] são ‘cultivados’ e não os que vivem realmente da lavoura.”

---

<sup>10</sup> “O brasão, também chamado de **brasão de armas**, é um desenho criado para identificar famílias, indivíduos, corporações, cidades e países. Os brasões geralmente têm como elemento central um escudo, arma de defesa utilizada pelos guerreiros medievais. Apesar de existirem desenhos que podem ser comparados aos brasões na antiguidade, essa tradição foi desenvolvida durante a **Idade Média** na Europa. Naquele momento, os brasões eram oferecidos à guerreiros que efetuassem atos heroicos. O campo de estudos dos brasões chama-se **heráldica** e sua confecção original segue regras estritas, as **leis heráldicas**. Para o ato de desenhar brasões deu-se o nome de ‘brasar’ e aos responsáveis por esses desenhos, ‘heraldistas’. [...] Antes mesmo do desenvolvimento da heráldica, outras civilizações já se utilizavam de símbolos semelhantes aos brasões para sua representação. Durante a antiguidade, elementos simbólicos de representação foram desenvolvidos pelos egípcios, persas, gregos e romanos. Mas foi durante a Idade Média, nas **aristocracias** europeias, que essa tradição ganhou força. Os brasões eram oferecidos como uma **homenagem à atos de coragem** dos guerreiros e ao longo do tempo tornaram-se símbolos representativos de famílias, eram uma espécie de distintivo que representava seu **status**. Os brasões perderam importância à medida que os regimes monárquicos foram enfraquecendo, o que aconteceu na virada do século XIX para o século XX. Já no século XX, os brasões voltam a ser utilizados, agora para representar municípios, estados, regiões, países e outras entidades, como times de futebol, por exemplo. Os brasões também continuaram a ser utilizados como tradição para a representação de famílias. Até hoje é possível encontrar **famílias** que mantêm a imagem dos brasões como um símbolo de identificação” (BRASÃO, 2022, s. p., grifo do autor).

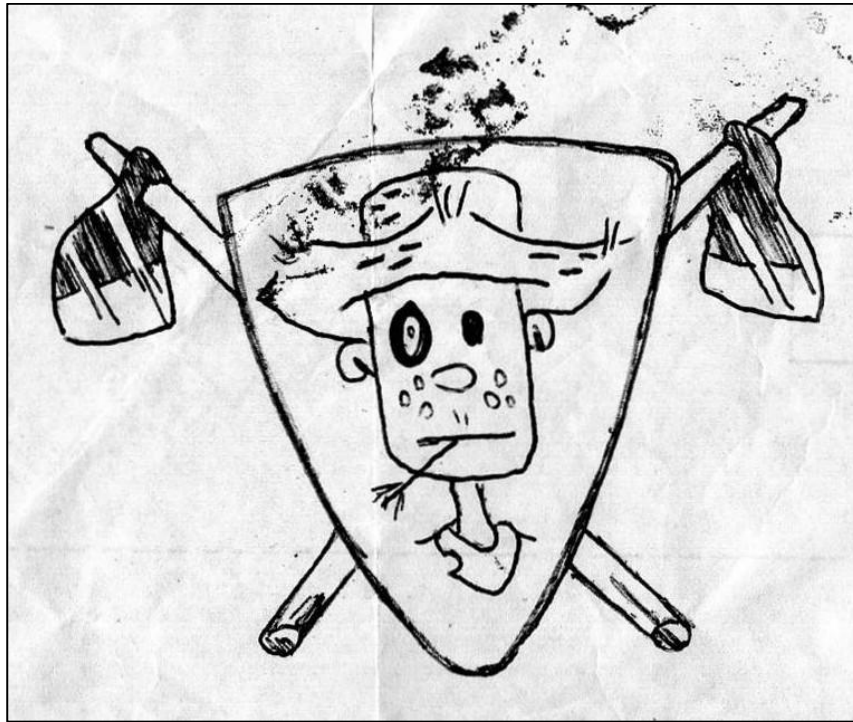


Figura 1. Cleandro Tombini. *Brasão Colonial*, 1991. Desenho para a música “Colono”, da Banda *Schmier*. Caneta esferográfica preta sobre papel, 5,5 x 7,0 cm. Chapecó, SC.

Para o autor, tais constatações, referem-se assim, a um desvio semântico e paradoxal, pois um dos significados originários da palavra cultura é “lavoura”, e, além disso,

A palavra *coulter*, que é cognata de “cultura”, significa a lâmina do arado. Derivamos, assim, a palavra que utilizamos para descrever as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo. Francis Bacon escreve sobre “a cultura e o adubamento das mentes”, numa sugestiva hesitação entre estrume e distinção mental. Neste sentido, “cultura” significa uma atividade, e passar-se-ia ainda muito tempo até designar uma entidade. E, ainda assim, não foi provavelmente senão com Matthew Arnold que a palavra deixou cair adjetivos como “moral” e “intelectual”, para ser apenas “cultura”, em si mesma uma abstração (EAGLETON, 2011, p. 11).

Dessa forma, pode-se depreender que, a palavra “cultura”, que inicialmente, designava um minucioso processo material, veio a ser transposta, metaforicamente, para os assuntos do espírito e, no âmbito do seu desdobramento semântico, a palavra cartografa “[...] a própria transição da humanidade de uma existência rural para uma existência urbana, da suinicultura para Picasso, da lavoura do solo para a divisão do átomo. No jargão marxista, a palavra reúne estrutura e superestrutura numa única noção” (EAGLETON, 2011, p. 12).





Todavia, a palavra cultura pode ainda significar outras coisas, pois a sua raiz latina *colere*, designa, “[...] desde cultivar e habitar até prestar culto e proteger. O seu significado como “habitar” evoluiu desde o latim *colonus* até ao “colonialismo” contemporâneo, pelo que títulos como *Cultura* e *Colonialismo* são, uma vez mais, levemente tautológicos” (EAGLETON, 2011, p. 12).

O autor comenta ainda que, através da expressão latina *cultus*, *colere* também originaria o termo religioso “culto”, no momento em que a ideia de cultura era substituída, no período moderno, por um conceito de transcendência, devendo, as verdades culturais, serem protegidas e veneradas, tanto nas artes superiores, quanto nas tradições de um povo, herdando desse modo,

[...] o imponente manto da autoridade religiosa, mantendo, porém, incômodas afinidades com a ocupação e a invasão; e é entre estes dois pólos, positivo e negativo, que o conceito se ergue atualmente. Trata-se de uma das raras ideias que têm sido tão integrantes para a esquerda política quanto vitais para a direita política, e a sua história social é, conseqüentemente, excepcionalmente intrincada e ambivalente (EAGLETON, 2011, p. 12).

Além disso, a própria palavra “cultura”, também não passa de uma “invenção”, pois, segundo Restrepo (2012, p. 52), “[...] a cultura (não apenas como um termo, mas como uma categoria) é uma construção histórica bem específica e nada neutra.”

Pouco mais de 150 definições para a palavra “cultura”, catalogadas pelos antropólogos Kroeber e Kluckhohn, atestam-na como movediça e tática, pois conseguem deslizar de um contexto a outro, com significações muito diferentes, e,

É justamente esse “passe livre” conceitual que universaliza discursivamente o termo, fazendo de sua significação social a classe de todos os significados. A partir dessa operação, *cultura* passa a demarcar fronteiras, a estabelecer categorias de pensamento, a justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. É preciso não esquecer, assim, que os instáveis significados de *cultura* atuam concretamente como instrumentos das modernas relações de poder imbricadas na ordem tecnoeconômica e nos regimes políticos, e de tal maneira que o domínio dito “cultural” pode ser hoje sociologicamente avaliado como o mais dinâmico da civilização ocidental (SODRÉ, 2005, p. 8).



De acordo com Sodré (2005, p. 11), “os significados correntes de *cultura* oscilam entre os de um todo, um sistema total de vida, e os de uma prática diferenciada, parcelar, mas sempre ao redor de uma unidade de coerência, um ‘foco’ de manifestação da verdade, do sentido, da razão.”

Em seu livro, “A verdade seduzida”, ao demonstrar a palavra *cultura* como um fenômeno discursivo, que tem usos específicos em cada sociedade nacional, Sodré (2005, p. 9) comenta ainda que, cultura é uma ideia moderna<sup>11</sup> – ligada a destruição de etnias, enviada da Europa às elites coloniais no final do século XVIII – que se fortaleceu com o progresso do capitalismo “[...] em nome do qual a Europa inflige à África, durante três séculos e meio, o genocídio de dezenas de milhões de pessoas.”

Para Restrepo (2012, p. 39-40), o conceito de cultura depende ainda, de quem se apropria dele e, para que o é colocado em jogo, visto “[...] que pode ser conservador essencializador quando é instrumentalizado pelos setores dominantes para reproduzir seu poder, mas também pode ser ferramenta desestabilizadora do mesmo quando encontra do lado dos setores subalternizados.”

Por fim, se cultura, originalmente, significa lavoura, também se refere ao cumprimento de regras, envolvendo uma interação entre regulado e não regulado (regulação e crescimento espontâneo), significando assim,

[...] uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, pelo outro. Trata-se de uma recusa simultânea do naturalismo e do idealismo, insistindo contra aquele em que existe algo na natureza que a ultrapassa e destrói, e afirmando contra o idealismo que até a atividade mental humana mais elevada tem as suas humildes raízes na nossa biologia e no ambiente natural (EAGLETON, 2011, p. 15).

Enfim, se a cultura, de acordo com Eagleton (2011), é um conceito que nasce na modernidade, que oscila indecisa entre fato e valor – que coloca essas duas dimensões

---

<sup>11</sup> As bases de modernidade dessa ideia de cultura já haviam sido assentadas no século XIV, com “[...] os processos universalizantes (cristãos) de estabelecimento de verdade, a emersão histórica da subjetividade privada como suporte dos discursos verdadeiros, as luzes da racionalização, as regras morais de conduta” (SODRÉ, 2005, p. 7).



em tensão –, constituindo-se em um discurso usado para o controle da sociedade, é devido a ela, também, a legitimação de discursos culturais hegemônicos.

## CONSIDERAÇÕES

Diante de tais fatos e ideias, constatei que, a transposição metafórica, teorizada por Eagleton (2011), que, demarcou a passagem de uma existência rural da humanidade, para uma existência urbana, bem como, o desvio semântico e paradoxal que originaram a palavra “cultura”, acabaram por voltar-se contra sua própria origem (“lavoura” e, “lâmina do arado”), e, conseqüentemente, contra o “colono”, nosso pequeno agricultor – personagem central deste artigo –, legitimados, ironicamente, pelos discursos culturais hegemônicos.

Diante disso, conclui que, ser “inculto” nada mais é do que um estereótipo imposto ao “colono”, e, que, ser menos apto a se cultivar, uma vez que a agricultura deixa pouco tempo livre para tal, não significa ser desprovido de cultura.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Tânia Pedreira. **Chimia**. Disponível em: <<https://dicionariorapido.com.br/chimia/>>. Acesso em: 16 out. 2022.

ARAÚJO, Aline. **Chimia é doce gaúcho que carrega memória afetiva e muito gosto de frutas**. Campo Grande News, 12 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/sabor/chimia-e-doce-gaucha-que-carrega-memoria-afetiva-e-muito-gosto-de-frutas>>. Acesso em: 16 out. 2022.

BRASÃO. *In*: **História** – Significado de Brasão. Significados.com.br. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/brasao/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20Bras%C3%A3o%3A,defesa%20utilizada%20pelos%20guerreiros%20medievais.>>. Acesso em: 17 out. 2022.

CHAPECÓ. **Dicionário inFormal**. 6 jun. 2011. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/chapec%C3%B3/>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

COSTELLA, Oracílio. Museu retrata vida dos colonizadores de Chapecó. **Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina**, 2012. Disponível em: <<https://al-sc.jusbrasil.com.br/noticias/2871730/museu-retrata-vida-dos-colonizadores-de-chapeco>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Disponível em: <[http://www.mel.unir.br/uploads/56565656/arquivos/Terry\\_Eagleton\\_A\\_Ideia\\_de\\_Cultura\\_774427030.pdf](http://www.mel.unir.br/uploads/56565656/arquivos/Terry_Eagleton_A_Ideia_de_Cultura_774427030.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2021.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo Crítico**. S. Paulo. Ed. Cortez, 1997. Disponível em: <<http://projetos.paulofreire.org:8080/jspui/handle/7891/2097>>. Acesso em: 1º jan 2021.



RESTREPO, Eduardo. **Intervenciones en Teoría Cultural**. Vigna de letras: Universidade de Cauaca, 2012.

SEELIG, Ricardo. Para entender: o que é punk rock? **Whiplash**, 30 abr. 2016. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/242496-sexpistols.html>>. Acesso em: 3 jan. 2021.

SEYFERTH, Giralda. Identidade camponesa e identidade étnica (um estudo de caso). In: **Anuário Antropológico**, n. 91. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 31-63, 1993. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6465/7590>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. S. Paulo: DP&A, 2005.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, Colonialidade y Educación. In: **Revista Educación y Pedagogia**, vol. XIX, n. 48, may. – ago. 2007.



**DEIXE A CABANA SER..**

***LET THE HUB BE..***

**LARISSA MÖRSCHBÄCHER**

*Universidade Federal de Pelotas / larissamorschbacher@gmail.com*

**ALINE MONTAGNA DA SILVEIRA**

*Universidade Federal de Pelotas / alinemontagna@yahoo.com.br*

**RESUMO:** A problemática de como atuar diante de obras de arquiteturas reconhecidas pelo seu valor artístico e documental, e atualmente cultural, é objeto de discussão do campo disciplinar de restauro. Dentre outros fatores, a própria mudança do conceito de arte tem aproximado as esferas artísticas das demais áreas, tais como econômicas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas. O presente trabalho tem por objetivo analisar estratégias projetuais restaurativas e o seu diálogo com as interfaces que ela permeia a fim de indicar as complexidades das formas de se fazer presente na contemporaneidade. Como objeto de estudo é abordado o projeto *Koya* desenvolvido pelo escritório *Issei Suma* no Japão, indicado na categoria de destaque no *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. A análise é feita a partir da leitura e interpretação das pranchas apresentadas à premiação, as quais são complementadas com informações adicionais que ajudam a compreender o objeto de estudo. Espera-se que as análises apresentadas contribuam nos debates acerca dos sucessivos alargamentos das disciplinas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cabana, Arte, Restauro, Temporalidades, Patrimônio Cultural.

**ABSTRACT:** *How acting in architectural works recognized for their artistic and documentary value, and currently cultural, is an object of discussion in the disciplinary field of restoration. Among other factors, the very change in the art concept has brought the artistic spheres closer to other areas, such as economic, political, social, cultural, and technological. The present work goals consist in analyzing restorative design strategies and their dialogue with their interfaces to indicate the complexities of contemporary times. The study object is the Koya project developed by the Issei Suma office in Japan, nominated at the Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione, 2015. The set analysis contemplates board reading and interpretation, complemented with additional information to understand the study object. The intention is to contribute to the debates about the successive expansion of the disciplines.*

**KEYWORDS:** *Hut, Art, Restoration, Temporalities, Cultural Heritage.*



## INTRODUÇÃO

Sem fronteiras precisas, a arquitetura e a arte sempre foram dois campos correlatos – quando não indissociáveis – ao longo da história. Entretanto, apesar do percurso compartilhado, apenas em edificações específicas se reconhecia seu valor enquanto obra de arte, tais como castelos, igrejas, ruínas e outras. Tal restritividade diluiu-se à medida em que, dentre outros motivos, o próprio conceito do que é considerado arte alargou-se e expandiu-se em direção às outras disciplinas.

A problemática de como se comportar diante de obras de arquiteturas reconhecidas pelo seu valor artístico e documental, e atualmente cultural, é objeto de discussão do campo disciplinar de restauro (KÜHL, 2008). Os debates não são unânimes, e tão pouco encontram-se encerrados; todavia, há um amplo consenso de que atuar sobre uma preexistência compreende em um ato crítico o qual está condicionado a uma consciência sempre contemporânea (BRANDI, 2004)<sup>1</sup>. Assim, restaurar está diretamente relacionado às experiências, crenças e maneiras de ser presente.

O presente trabalho visa debater sobre as formas de se fazer presente na contemporaneidade a partir do viés restaurativo. Para tanto, serão discutidas as alterações e implicações no texto da obra bem como o seu diálogo com as demais interfaces que ela permeia, tais como econômicas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas. Como objeto de estudo será abordado o projeto *Koya* desenvolvido pelo escritório *Issei Suma* no Japão, o qual foi indicado na categoria de destaque no *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. A premiação faz parte dos objetos de estudo investigados na pesquisa desenvolvida pela autora principal dentro do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas.

A análise é feita a partir da leitura e interpretação das pranchas apresentadas à premiação, as quais são complementadas com informações adicionais que ajudam a compreender o objeto de estudo. A discussão justifica-se pelos sucessivos

<sup>1</sup> A Carta de Veneza (1964) – documento base do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios) e principal documento a discutir questões pertinentes ao restauro – possui referência direta a Teoria da Restauração desenvolvida por Brandi (2004), publicada originalmente em 1963 (KÜHL, 2010)



alargamentos das disciplinas que acentuam as multiplicidades de se fazer e perceber arte. Espera-se que as análises apresentadas possam contribuir nos debates acerca dos sucessivos alargamentos das disciplinas.

## DISCUSSÃO

O Projeto *Koya*, indicado na categoria de destaque no *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione* em 2015, representa os sucessivos alargamentos que têm marcado as discussões restaurativas nos anos recentes. De acordo com Choay (2017), ao longo do século XX houve uma tripla extensão de edificações reconhecidas pelo seu valor cultural, ampliando as delimitações geográficas, cronológicas e tipológicas desses bens. Ou seja, edificações não excepcionais fora do contexto europeu, tornam-se parte do corpo patrimonial.

O crescente número de edificações tem levantado questionamentos sobre a forma como atuar nestes bens, uma vez que a atuação sobre eles envolve também outras formas de reconhecimento e valoração e, conseqüentemente, atuação.

Diversos autores têm se dedicado a entender e/ou explicar o crescente interesse em obras de valor cultural (MONNIER, 2008; CHOAY, 2011; LIPOVETSKY, SERROY, 2013; SANT'ANNA, 2021). Alguns destacam como uma reação protetiva ao internacionalismo, outros chamam a atenção aos interesses econômicos e estratégicos como motivadores. As razões não podem ser elencadas através de uma relação de múltipla escolha, pelo contrário, são subjetivas, e por vezes complementares ou conflituosas. Diante disso, cabe analisar sua proposição para refletir sobre as causas e os efeitos.

No início do século XX Riegl (2014) direciona as reflexões artísticas para a esfera da filosofia ao reconhecer que o valor de uma obra não é inerente a ela, e sim, atribuído, portanto, cada sujeito pode percebê-la diferentemente. O autor apresenta algumas categorias de valoração, como aquelas ligadas a rememoração (memorial, histórico e de antiguidade) e a contemporaneidade (artístico e de uso). Outra contribuição relevante corresponde às proposições de Lefebvre (2016) a partir da metade do século. O autor discute sobre a produção dos espaços e contribui para a expansão da postura filosófica



para uma abordagem voltada à uma perspectiva social e argumenta que uma relação entre objeto e sujeito não é o suficiente para tratar da produção de espaços. É necessário também questionar-se o *que? para que? para quem? por quem? e como?* está sendo produzido.

Para tanto, as análises das pranchas que apresentam a intervenção restaurativa objeto deste estudo são desenvolvidas a partir da combinação de tais proposições. Primeiro, buscando entender o *que, para que, para quem e por quem*. E então, *como*, adotando os valores ligados a rememoração e a contemporaneidade.

O primeiro contato com as informações expostas nas pranchas apresenta a cabana (antigo estábulo) como um objeto isolado, no qual a inserção no seu contexto não é evidenciada, impossibilitando a leitura das qualidades e condições na qual está inserida (Figura 1).



Figura 1. Pranchas de Apresentação do *Projeto Koya*. Fonte: desenvolvidas pelo escritório *Issei Suma*, Japão para *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. Disponível em: <<https://www.premiorestauro.it/en/>> Acesso em: 1 out. 2021.

Entretanto, as informações textuais e os diagramas apresentados localizam a edificação no espaço e tempo (Figura 02). A Cabana está situada no vilarejo Kamiyama, província de Tokushima, no leste da ilha Shikoku, no Japão. O local vem sofrendo com o decréscimo populacional e o abandono de residências. Conforme indica Yoshimoto (2017), programas de residência artística têm sido uma estratégia fundamental para atrair novos moradores, e assim, tornar o decréscimo da cidade mais sustentável, já que, de acordo com previsões, o esvaziamento da cidade será inevitável a longo prazo.





TERRÍORIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

Além das iniciativas públicas e da comunidade local, também encontram-se algumas privadas, como a própria inserção do projeto Koyo. O projeto propõe um espaço de trabalho vinculado a uma empresa de TI com sede em Tokyo, com objetivo de inserir um programa que alivie o estresse dos seus funcionários. Nos mapas e diagramas, estão expressas as coordenadas do trajeto Tokyo → Kamiyama. O caminho para quem vem de Tokyo e a chegada ao destino requer uma viagem de 90 minutos de avião + 40 minutos de carro, aproximadamente 2 horas e 20 minutos. O trajeto, relativamente próximo, entre uma cidade global e o vilarejo, o tornam um lugar estratégico para a proposta da companhia.

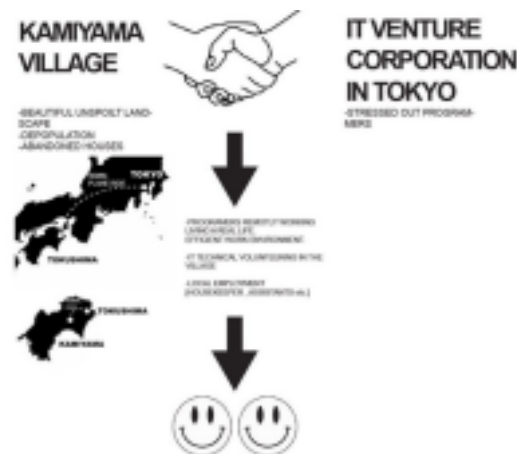


Figura 2. Diagramas e Textos Apresentados nas Pranchas. Fonte: desenvolvidos pelo escritório *Issei Suma*, Japão para *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. Disponível em: <<https://www.premiorestauro.it/en/>>. Acesso em: 1 out. 2021.

Para além das questões socioeconômicas, o projeto também reconhece as qualidades geográficas do espaço. Como é possível observar a partir de imagens geradas no *Google Earth*, o contexto é conformado por uma topografia acentuada, com baixa densidade de residências e predomínio de áreas verdes no entorno (Figura 3). Assim, a conformação do natural é um forte condicionante na paisagem.



Figura 3. Imagens Geradas Via Satélite do Vilarajo Kamiyama. Fonte: produzido pelas autoras a partir do *Google Earth* em 23 out. 2022.

Apesar dos entulhos e algumas perdas pontuais, a construção preexistente encontrava-se com a sua unidade de leitura preservada, ou seja, possibilitando o seu reconhecimento enquanto forma figurada (Figura 4). A intervenção projetual está inserida no interior da cabana e evita, na medida do possível, o contato físico direto com a preexistência. A estratégia gerou um baixo impacto visual na escala do contexto urbano preservando a paisagem, aspecto reconhecido como uma qualidade local.



Figura 4. Fotografias Apresentadas nas Pranchas: na primeira linha as imagens externas antes da intervenção; na segunda, após a intervenção. Fonte: desenvolvidas pelo escritório *Issei Suma*, Japão para *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. Disponível em: <https://www.premiorestauro.it/en/>. Acesso em: 1 out. 2021.

Na escala do edifício, a intervenção demarca a ruptura temporal entre passado e presente por meio de uma relação de contraste. A oposição é resultante da inserção de



materiais não comuns ao contexto, tais como o metal e vidro, bem como pela iluminação que desfaz o ar sóbrio da preexistência (Figura 5). A inserção de materiais translúcidos e brilhantes e o aumento de luminosidade na arquitetura japonesa é discutida por Tanizaki (1999). Em um texto repleto de sensibilidade, o autor reflete acerca do processo de modernização e da importação de hábitos e materiais da cultura ocidental para o oriente em que indica que, apesar de seus ganhos sobre diversos aspectos, o fato de não partir de uma sensibilidade própria representa a perda de determinadas qualidades da cultura, interferindo na fruição do espaço.

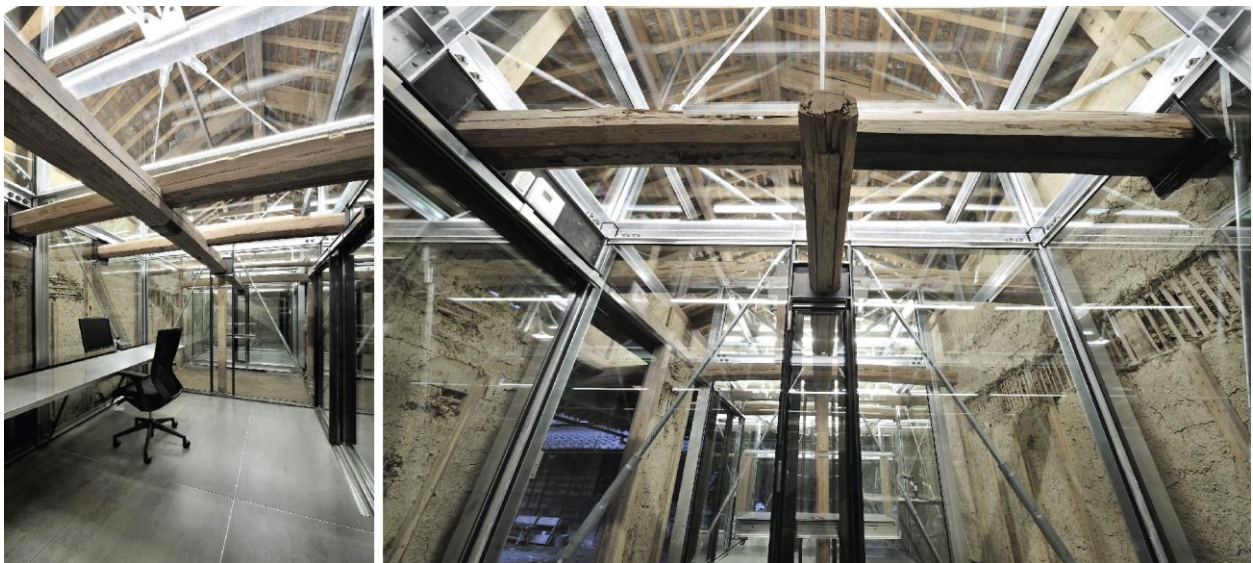


Figura 5. Fotografias Internas Apresentadas nas Pranchas. Fonte: desenvolvidas pelo escritório *Issei Suma*, Japão para *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. Disponível em: <<https://www.premiorestauro.it/en/>>. Acesso em: 1 out. 2021

As observações de Tanizaki (1999) estão intimamente relacionadas a percepção fenomenológica do espaço, questão discutida no restauro por meio das contribuições de Brandi (2004). O autor define que a matéria é o meio pelo qual a imagem se expressa, enquanto que a imagem é gerada na consciência do observador. Desta forma, todos elementos presentes no espaço, tais como objetos, materialidade e iluminação influenciam a forma como o percebemos. Sob esta perspectiva, o projeto preserva a matéria, entretanto estabelece uma nova relação estética no ambiente. A estrutura nova inserida ocupa o primeiro plano na perspectiva do observador do seu interior,



sobressaindo em relação à estrutura antiga.

O campo disciplinar do restauro tem debatido projetos intervencionistas pautados, sobretudo, por duas instâncias: histórica e estética. Conforme mencionado, não há um consenso único sobre a forma de atuar. No contexto italiano, por exemplo, identificam-se três posturas principais: 1. "hiper manutenção-repristinção" que privilegia a instância estética, não aceitando o estado fragmentado do bem; 2. "crítico-conservativa e criativa", que busca uma relação dialética entre a instância estética e histórica, amparada nas contribuições de Brandi (2004) e; 3. "conservação integral", a qual privilegia a instância histórica, e portanto, aceita o estado fragmentado em detrimento de uma unidade compositiva (CARBONARA 1997 apud KÜHL, 2010). Cabe destacar que as três posturas projetuais identificadas não são categorias estanques, e sim, podem ser apreendidas em forma de escala, na qual a depender do espectro analisado poderão se alinhar mais ou menos com cada concepção (VIEIRA-DE-ARAÚJO, 2012).

O projeto *Koyo* alinha-se à "conservação integral" que tem suas bases fundadas a partir das contribuições do crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Ruskin (1996), defendeu uma postura anti-intervencionista que parte do entendimento de que, como qualquer ser vivo, a obra possui uma vida útil, e portanto, apenas ações conservativas que prolongassem a vida da edificação deveriam ser realizadas sobre ela. Desta forma, qualquer intervenção que atue sobre a obra apagando as marcas do tempo, estaria atentando contra a sua autenticidade. Sua visão defende a ideia da perenidade da arquitetura enquanto arte, ou seja, destinada ao fim com a única possibilidade de ter seu envelhecimento retardado.

A intenção do escritório é evidenciada nas informações textuais apresentadas nas pranchas, expressas a seguir:

Um escritório satélite de uma empresa de TI em Tóquio, localizada em Kamiyama, Tokushima. Embora o escritório esteja localizado no distrito rural, onde a paisagem intocada ainda é mantida, o escritório está totalmente equipado com a mesma infraestrutura digital do escritório principal em Tóquio, não deixando nenhum estresse para os funcionários. Enquanto o escritório é construído dentro do estábulo, **a estrutura de 100 anos e lindamente envelhecida permanece intocada. A estrutura de aço fica separada do estábulo, embora, no caso de um grande desastre, funcione como uma pedra angular, evitando que a estrutura de 100 anos desmorone. Nós a deixamos habitar nela. Nós**



**a deixamos intocada, mas a sustentamos. Nós a vemos envelhecer**  
(*Issei Suma*, 2020, p. 1 – grifos da autora).<sup>12</sup>

A conformação da estrutura em relação a preexistência também é observável nas plantas e diagramas apresentados (Figura 6). A estrutura descolada evita o contato físico com a antiga edificação, e a utilização de materiais translúcidos, como o vidro, atribui uma relação similar a uma peça de arte em um museu a ser admirada a partir de um certo distanciamento. No diagrama situado na parte inferior da imagem observa-se a explicação do conceito do projeto em que se evidencia a relação com o tempo linear, reforçando a noção de perenidade bem como seu papel de reforço estrutural, prolongando a vida útil do bem e protegendo o interior em caso de colapso.

---

<sup>12</sup> No original: “A satellite office of an IT company in Tokyo, located in Kamiyama, Tokushima. Although the office is located in the rural district where the unspoilt landscape is still maintained, the office is fully equipped with the same digital infrastructure as the main office in Tokyo, leaving no stress to the employees. While the office is built inside the cowshed, the 100 years old, beautifully aged structure is left untouched. The steel structure sits detached from the cowshed, although in the case of major disaster, it functions as a keystone, preventing the 100 year old structure from collapsing. We let it be by inhabiting it. We leave it untouched but we sustain it. We watch it keep aging”.

TERRÍRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

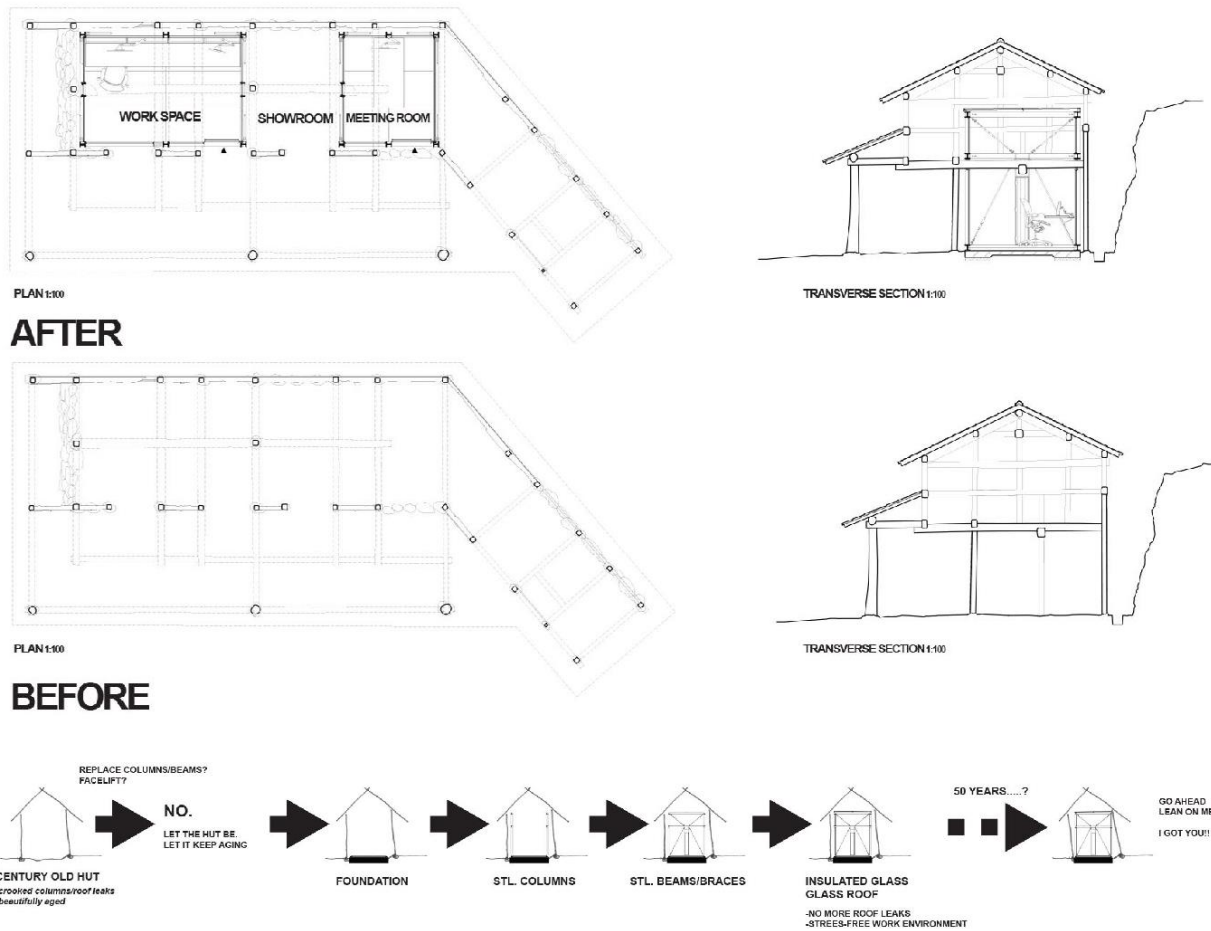


Figura 6. Peças Gráficas Apresentadas nas Pranchas. Fonte: Desenvolvidas pelo escritório *Issei Suma*, Japão para *Premio Internazionale Domus di Restauro e Conservazione*, 2015. Disponível em: <<https://www.premiorestauro.it/en/>>. Acesso em: 1 out. 2021

Em relação ao programa, no interior da estrutura foram inseridos um espaço de trabalho, exposição e reuniões. A ausência de espaços de apoio, como banheiro, recepção etc., sugere que o projeto apresentado corresponde a um fragmento de um espaço maior (o que foi confirmado através de imagens via satélite no *Google Maps*, ver Figura 3). A estratégia projetual da inserção do volume interno fechado é justificado sobretudo em virtude de questões térmicas, estruturais e proteção a intempéries, uma vez que a antiga estrutura apresenta problemas tais como goteiras.

## CONSIDERAÇÕES

As questões pertinentes ao *o que*, *para que*, *para quem* e *por quem* do projeto estão profundamente hibridizadas entre as diferentes esferas (culturais, sociais, políticas,



econômicas e tecnológicas). O projeto propõe mediar as relações entre a comunidade local e as rápidas transformações na esfera global, como os avanços tecnológicos e as dinâmicas de imigração. Pautas importantes na transformação das cidades que começam a se evidenciar e, frente a estes aspectos, merecem ser discutidas nas proposições arquitetônicas e artísticas, uma vez que as experiências do espaço e tempo estão intimamente conectadas às formas de ser.

Destacam-se as discussões construídas ao longo de anos do campo disciplinar do restauro que refletem acerca da transformação da matéria ao longo do tempo e, ainda que não deem conta da complexidade da realidade, oferecem instrumentos reflexivos para pensar os espaços. As soluções projetuais do projeto *Koya* demonstram um olhar que distancia o presente do passado, o antigo do novo e propõem uma relação de escuta a preexistência, a partir da preservação da paisagem e do debate crítico sobre o papel da expressão contemporânea.

As discussões aqui apresentadas correspondem à fase inicial de análise do projeto na pesquisa que, conforme mencionado, encontra-se em curso no momento desta publicação. Como encaminhamentos, a investigação pretende aprofundar as análises a fim de indicar como as problemáticas expressas esteticamente se expandem em direção às questões sociais, culturais, políticas e outras.

## REFERÊNCIAS

- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. 4 ed. São Paulo: Ateliê, 2004.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 6 ed. São Paulo: UNESP, 2017.
- CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão: antologia para um combate**. 1 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- DOMUS, 2010 – **Prêmio Internazionale Domus di Restauro e onservazione**. Ferrara, Itália, Disponível em: <<https://www.premiorestauro.it/en/>>. Acesso em: 1 de out. de 2021.
- ICOMOS, 1964 – **Carta de Veneza**. Veneza, mai. 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 1 out. 2021.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 18 (2), 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. Lisboa: Edições 70,



2011.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions, 2000), 2016.

MONNIER, Gérard. O edifício, instrumento do evento: uma problemática. **Revista CPC**, n.7, 2008.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. 1 ed. Salvador: UFBA, 1996.

SANT'ANNA, M.. Política Urbana e Patrimônio: monumento, documento e espetáculo. **Ciclo de Conferências Patrimônio Cultural Brasileiro: abordagens, desafios, políticas**. Rio de Janeiro: ACL, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g4-Sc35cGxw>>. Acesso em 27 fev. de 2021

TANIZAKI, Junichiro. **Elogio da Sombra**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda. **Materialidade e imaterialidade no patrimônio construído: Brasil e Itália em diálogo**. Recife: Editora UFPE, 2012.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. Kamiyama's Success in Creative Depopulation. **FIELD, a journal of socially engaged art criticism**, n. 8, 2017. Disponível em: <<https://field-journal.com>> Acesso em: 10 out. 2022.





## **EM DENTRO: O ESTÊNCEL NA CONSTRUÇÃO DA PINTURA**

ELOIZA SILVA DA SILVA

*Universidade Federal de Pelotas / eloiza.silva2@hotmail.com*

KELLY WENDT

*Universidade Federal de Pelotas / kelly.wendt@hotmail.com*

### **INTRODUÇÃO**

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a série produzida em pintura intitulada, Em Dentro, que utiliza o estêncil como processo para a criação de hipóteses picturais, tendo foco o interior do corpo e suas vulnerabilidades, atravessadas pelas questões de saúde. Quando o corpo se torna vulnerável por modificações internas e ou genéticas, involuntárias, nossas vivências encontram eco na manifestação dessas inquietações, sentimentos e ansiedades nos propondo uma experiência criativa cuja ação perpassa pela ideia de subtraí-los, foi o que motivou o fazer desta série.

Tal qual tecnologicamente uma máquina permite e dá a ver o interior do corpo, os registros no acetato contendo as imagens dos órgãos, imagens que nunca vemos e são tão presentes, surgem como formas, as quais vazadas, criam lacunas que preenchidas com cores responderão à proposta de criar composições distintas e passíveis de combinações originando uma série de pinturas acrílica e tela.

### **DISCUSSÃO**

Assim a construção desta série vincula seu processo de produção desde as técnicas milenares das artes gráficas, o estêncil, às imagens do interior do corpo trazidas dos registros produzidos com a tecnologia do século XX. Aqui lembro de Henrique Oliveira, no artigo Matéria e Imagem: referindo a introdução das tecnologias na produção de imagens e ao processo pictórico. Com essa hibridação de conceitos e técnicas, a organicidade, se sistematiza, através de camadas, processos e linguagens. O estêncil, do alto de seus milênios, é fundamental na orquestração dessas hipóteses picturais tendo como suporte as telas de pintura.



A busca por materiais que disparassem o processo criativo, os acetatos de meus exames foram de grande relevância, interessava-me de alguma forma revitalizar esse corpo e materializá-lo na pintura. Explorar essas imagens tomográficas pareceu-me pertinente, pois de alguma forma já estavam ali algumas abstrações, que somadas a quaisquer outras intervenções, proporcionariam essa composição abstrata, ainda que, mantendo algumas figurações que remetesse ao material e a técnica escolhida, o estêncil. Algumas conjugações se tornam bem presentes no processo, como: vazar, justapor, sobrepor, fotografar, pintar digitalmente, projetar a imagem na tela e efetivamente pintá-la.

Os vazados recortados com bisturi, nas mais diversas formas, só tinham razão de ser no conjunto e registrados fotograficamente. As fotografias fixavam as composições formadas pelos acetatos aleatoriamente. Elas também serviram para pesquisar a paleta de cores, e sua distribuição, através de estudos no programa em computador *Digital Paint*, assim podendo visualizar as cores e em quais vazados utilizá-las, para simular as sobreposições. As cores foram criadas, é uma paleta própria onde apenas o vermelho foi mantido na sua origem. (Figura 1). Após todo o processo, as imagens foram projetadas na tela e então realizada a pintura de fato.



Figura 1- Eloiza da Silva, Conjunto de 6 pinturas 80x60cm, Acrílica e tela Painel 160x180cm. 2021/22

A pintura na contemporaneidade, atravessou fronteiras e dialogou com as demais linguagens artísticas, podendo ser construída a partir de diferentes técnicas e procedimentos, diferentes materiais, espaços, expandindo seu campo pictórico. Embora esteja mantendo os elementos básicos que a norteiam, tela, tinta, pincel, a construção



da imagem, transita por uma técnica remota, cujas raízes podem ser encontradas no Egito e na China, aplicável nos mais diversos tipos de suportes, interagindo graficamente com qualquer superfície e permitindo a criação de infinitas formas e figuras, se mesclando com as tecnologias atuais, não perdendo sua função primeira que é a delimitação da matéria e da cor, o estêncil, que atravessa os tempos. Considerado como uma das técnicas mais econômicas de reprodução da imagem, versátil, teve entre outras, a função de propagar questões políticas em diferentes períodos da história da humanidade. Sua contribuição nesta construção, é determinante no que diz respeito às singularidades, pois a escolha do material, as intervenções, recortes e vazados são distintos neste projeto e processo criativo dando sentido e definindo um estilo próprio e contemporâneo.

### **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS**

Penso que o principal resultado de todo esse processo, é encontrar um caminho para trabalhar o imaginário, é pesquisar ações, meios e técnicas que materializem esses pensamentos que são pessoais e ao mesmo tempo universal. Nas hipóteses picturais vi as possibilidades, as invenções, as criações pensadas a partir de conceitos e técnicas disponíveis para a composição de imagens. Se pensarmos no corpo como tudo aquilo que ocupa lugar no espaço, então podemos pintá-lo nas formas mais arbitrárias possíveis, até porque a arte permite essa expressão não literal do pensamento. Fazer arte passa por essa ideia de não sabermos o que virá pela frente, no entanto, como escreve John Dewey:

...até a composição concebida mentalmente, e portanto fisicamente privada, é pública em seu conteúdo significante, visto que é perceptível e que pertence, portanto, ao mundo comum". Caso contrário, seria uma aberração ou um sonho passageiro. (DEWEY, 2021, P.133)

Quando percebi que meu assunto era o corpo e tudo mais que lhe implica como condição de saudável, logo a ideia de suas imagens internas me pareceu ser o caminho. Portanto o acetato tomográfico, já impregnado de imagens do corpo “em dentro” só precisava de algumas intervenções, vazamentos, recortes para trazer pra contemporaneidade a técnica do estêncil, cuja versatilidade nos permite usá-lo em diversos temas e ser inventado em diferentes bases, podendo portanto, acompanhar e se mesclar às tecnologias digitais e compor as hipóteses picturais. A singularidade nesse



processo criativo, se configura nos materiais que são pessoais, na construção de um estilo próprio, que consiste no vazamento de formas orgânicas, na desconstrução das imagens impregnadas no acetado e na composição destas formas criando uma geometria orgânica, com cores próprias. A potência das nossas inquietações pode ser o definidor do assunto, porém o processo criativo poderá demandar infinitas possibilidades, tais como o desenvolvimento de uma prática, da observação, do fazer contínuo, do aperfeiçoamento do processo, afinal nem sempre o que planejamos e pensamos resulta no que idealizamos, ajustes são necessários até alcançar os resultados desejados e uma narrativa ordenada do fazer bem como, uma maior liberdade de criação. Muito antes de pensar em concluir a série em questão, novas ideias foram se configurando, através do olhar sobre o trabalho até então realizado, do registro de alguns detalhes das pinturas, que acabaram por se transformar em uma série de novas pinturas em tamanhos menores conforme registros abaixo. (Figura 2, 3 e 4) Portanto não entendo estas considerações como finais, mas sim, meio para pensar e buscar desdobramentos que resultem em ações, novos processos criativos e futuros trabalhos, sejam eles na linguagem da pintura e ou gravura.



Figura 2 - Eloiza da Silva. S/título acrílica e tela, 25x25cm. 2022.



Figura 3 - Eloiza da Silva, S/título acrílica e tela, 30x20cm. 2022



Figura 4 - Eloiza da Silva, S/título acrílica e tela, 25x25cm. 2022

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Marcelo. **Lucia Laguna**. Editora Cobogó, Rio de Janeiro 2022.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. 3º reimpressão: Martins Editora Livraria Ltda. São Paulo, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**: Editora 34, São Paulo, 1998.

INDIJ, Guido Julian. **Hasta la Vitoria stencil**. 1º edição, 2º reimp. Buenos Aires -Argentina: La marca editor, 2018.

KOMURKI, John Z.; BENDANDI, Luca; DEMORATTI Dolly. **Mestres da Serigrafia**. Editora G. Gilli Ltda. São Paulo, 2018.

MARTINS COSTA, Clóvis, PARENTE, Pedro. **Problemas de Pintura-Distensões da Prática da Pesquisa em Arte**, Editora UFPel, Pelotas, 2021.

OLIVEIRA, H. **Matéria e imagem**: ARS, São Paulo, 2005.



## **ESTADO PRESENTE: REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA DE JOHN DEWEY**

## **ESTADO ACTUAL: REFLEXIONES SOBRE EL ARTE COMO EXPERIENCIA DE JOHN DEWEY**

VANESSA DE OLIVEIRA SILVA

Universidade Estadual Paulista / [vanessa.o.silva@unesp.br](mailto:vanessa.o.silva@unesp.br)

**RESUMO:** Uma narrativa sobre o início da vida acadêmica de uma professora artista e suas indecisões, sonhos e angústias. A partir da leitura de Dewey é possível notar que em muitas coisas existe um dualismo: na filosofia, na arte, na cultura. Existe uma oposição entre trabalho e lazer, entre intelecto e prática e isso traz a compreensão de que quando se entende uma experiência por completo, o dualismo coexiste, sem que precise abandonar completamente uma coisa em detrimento de outra. Os questionamentos nos colocam no exercício de pensar constantemente quem dentro da pessoa se expressa: a professora ou a artista. Traz a compreensão de que para ensinar arte é preciso vivência, encontro, e saber comunicar. Esse constante exercício traz abertura, curiosidade e coragem para falar de origens, pensamentos, sobre a prática de ensino, aprendizagem e inventividade, lugar de fala. Da incerteza de qual direção seguir surgem caminhos, costuras, pontos e presença.

**PALAVRAS-CHAVE:** experiência, estar, aprendizagem, artista-educadora.

**RESUMEN:** *Una narración sobre el inicio de la vida académica de una maestra artista y sus indecisiones, sueños y angustias. De la lectura de Dewey, es posible notar que en muchas cosas hay un dualismo: en la filosofía, en el arte, en la cultura. Hay una oposición entre el trabajo y el ocio, entre el intelecto y la práctica, y esto lleva a comprender que cuando una experiencia se comprende plenamente, coexiste el dualismo, sin tener que abandonar por completo una cosa en detrimento de otra. Las preguntas nos ponen en el ejercicio de pensar constantemente quién se expresa dentro de la persona: el maestro o el artista. Trae la comprensión de que para enseñar arte es necesario experimentar, conocer y saber comunicarse. Este ejercicio constante trae apertura, curiosidad y coraje para hablar de los orígenes, del pensamiento, de la práctica de la enseñanza, del aprendizaje y de la inventiva, lugar de la palabra. De la incertidumbre de qué dirección seguir, surgen caminos, costuras, puntos y presencia.*

**PALABRAS CLAVE:** *experiencia, ser, aprendizaje, artista-educador .*



## **INTRODUÇÃO**

Dois caminhos. Desde o início da minha vida acadêmica me vi dividida em duas direções. Música ou Artes plásticas. Divino ou profano. Erudito ou popular. Claro ou escuro. Colorido ou preto e branco. Para entrar no mestrado não foi diferente, tinha que escolher entre música ou artes visuais, e me vi na escuridão da noite, com o coração perturbado ouvindo repetidas vezes a música “Um dia útil”, do Maurício Pereira: “Eu sonho sozinho, com meu coração pequenininho, minha compreensão também pequenininha do conjunto das coisas todas...” Será que fiz a escolha certa? Depois de optar por Artes Visuais, fiquei olhando as luzes da rua refletirem no teto e achando que devia ter sido música.

Mas descobri, ao ler Dewey (2010), que em muitas coisas existe um dualismo: na filosofia, na arte, na cultura. Existe uma oposição entre trabalho e lazer, entre intelecto e prática... e assim por diante. E a partir daí pude ver que quando se entende uma experiência por completo, o dualismo coexiste, sem que eu precise trocar completamente uma coisa por outra.

## **DISCUSSÃO**

A dúvida ainda persiste durante a pesquisa. Incerteza e insegurança. Porém essas aulas me colocaram no exercício de pensar constantemente quem dentro de mim se expressa: a professora, a artista, a sonhadora, a criança. Me faz compreender que para ensinar arte é preciso vivência e encontro, e é preciso saber comunicar, transmitir, transbordar. E de fato no primeiro exercício prático desta aula eu fiz um autorretrato com uma árvore saindo da minha cabeça e sendo regada. Os objetos que aparecem no retrato fazem parte do meu cotidiano: um vaso em forma de figura humana, a muda da árvore que meu pai me deu e o regador. Como se eu fosse feita dos símbolos que me cercam no presente, das coisas que eu coloco um valor afetivo. Como afirma Barros (2008) “A importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós” (BARROS, 2008, p. 95). A segunda parte do exercício me surpreendeu: rasgar o papel em quatro partes, ou seja, rasgar o símbolo dessas afinidades. E depois, a terceira parte, compor com os pedaços de outras pessoas, me fez compreender que não sou feita apenas das coisas que escolho dar valor, mas também das que passam por mim, me atravessam e me convidam a descobrir um novo olhar.



Com o tempo, deixei de visitar exposições, não sei bem o porquê, preferindo o cinema, apresentações musicais ou teatrais, feiras de artesanatos, livrarias, ruas, praças... Uma coisa me irritava em exposições feitas em galerias e museus, um tipo de soberba, como se o que estivesse exposto nesses lugares fosse algo superior, destinado a um público que se acha melhor que os outros, como se eu não tivesse o direito de frequentar aquele lugar, como se precisasse sempre estar pedindo desculpa por ser da periferia da Grande São Paulo, por não ter um sobrenome importante na sociedade, por não ter crescido no meio artístico; mas me despi desse preconceito, pois sei que não posso generalizar dessa forma, apesar de saber que a arte foi por muito tempo reservada à elite. Ter essa consciência também me faz ver que precisamos colocar diante de nossos alunos essa questão, que devemos oferecer esse acesso, para que a história mude, para que todas as camadas sociais possam desenvolver um olhar sensível e crítico em relação às imagens que nos cercam.

[...] ensinar não se esgota no “tratamento” do conteúdo, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível. E essas condições implicam ou exigem a presença de educadores e de educandos criadores, instigadores, inquietos, rigorosamente curiosos, humildes e persistentes (FREIRE, 1996, p. 26).

Pois bem, fomos à exposição “Amazônia”, de Sebastião Salgado, no Sesc Pompéia e de fato eu gostei muito. O que mais me chamou a atenção foi ver que o fotógrafo colocava o nome, a etnia, a função que cada um desempenhava em sua comunidade, mostrando que são pessoas de verdade, não são curiosidades, seres exóticos, como foram retratados muitas vezes ao longo da história. Além de montar um estúdio no meio da mata e ficar à disposição para que as pessoas escolhessem o momento e como gostariam de ser fotografadas. Das inúmeras imagens impactantes que vi, escolhi uma de uma jovem indígena segurando um vaso, uma imagem simples, que me fez imaginar porque ela escolheu um vaso, quem era aquela menina e em que devaneio estava mergulhada.

Mal sabia, que o hábito de contar minhas experiências estéticas estava só começando. Quando vi as fotografias escolhidas pelas outras pessoas da turma pude ver que por mais que cada um tenha seu ponto de vista, encontramos afinidades eletivas nas composições das fotografias e no tema, trazendo a compreensão da experiência em





pares relatada no artigo de Martins, Americano e Ramires (2021). Para os autores essa experiência dos pares fotográficos, possibilita a reflexão de como as pessoas registram imagens do mundo e de si mesmo, criando narrativas visuais. Produzimos daí, uma terceira imagem a partir da escolha de um dos pares. Eu pensava, na minha ingenuidade, que essas aulas seriam mais dialogadas e teóricas, mas todas as aulas contavam com uma parte teórica, uma prática e uma discussão, não necessariamente nessa ordem. Me vi no desafio de compor uma imagem em pouco tempo, pois eu estava no ônibus, a caminho de casa quando a proposta foi feita. Desci no centro da cidade, fui para o café Severina, um lugar acolhedor de uma amiga minha, enquanto fazia meu desenho, ela me fazia um café. Parece uma coisa à toa, mas esses detalhes fizeram com que a experiência perdurasse em minha memória e tornasse a lembrança dessas aulas mais agradável. Penso que isso faz muita diferença no ensino de qualquer coisa, o elo afetivo que estabelecemos. Será que eu como professora, ofereço momentos para que os alunos se conectem de forma afetiva às aulas?

Daí em diante comecei a entender que teoria e prática, pensamento e diálogo, acaso e planejamento sempre iriam se fundir. Dessa vez no início da aula, deveríamos separar um limão e material para pintar. Com tudo pronto, um limão cravo, colhido no quintal e lápis de cor, eu aguardava ansiosa a experiência. Devíamos espremer o suco do limão e saboreá-lo de olhos fechados. Em minha imaginação, aconteceria de vir a deliciosa memória da infância com cheiro e o sabor azedo, porém adocicado do limão cravo, porém na realidade, senti uma explosão de amargor e acidez, apesar de um perfume doce e marcante. E ali registrei num desenho abstrato essa sensação borbulhante. Depois de um tempo, percebi o motivo da surpresa explosiva de sabores: eu havia colhido uma laranja de fazer doce, ou como alguns chamam, laranja cravo. Uma laranja muito amarga, que não serve para chupar, nem para fazer suco, mas para fazer o tradicional doce de laranja.

Cada aula acabei fazendo em um lugar diferente, o que acabou dialogando com o tema da minha pesquisa de trabalhar com o ateliê em diferentes lugares. Algumas foram no meu ateliê em casa, outras na escola, sala dos professores, pátio, sala de leitura, sala de informática; outras foram no ônibus, na rua, caminhando, parando num café, ou numa praça... Acho que isso potencializou as possibilidades de criação, pois eu precisava solucionar de diferentes formas cada proposta e lidar com o que tinha ao meu redor.



Potencializou também porque os espaços em que me instalava para realizar a aula me alimentava com imagens, sons, aromas, e se não tivessem sido dessa maneira, provavelmente resultariam em expressões diferentes. Pois como afirma Dewey (2010), o ato expressivo não vem só de dentro, ele vem das influências externas também, e dos veículos que utilizamos para nos expressar. Nesta aula, a partir das provocações e reflexões estéticas de Marta Facco (2018) sobre o objeto epistêmico, a proposta criativa foi com uma colher. Como eu estava na escola, precisei pedir uma colher emprestada para a merendeira. Ela me emprestou uma colher de alumínio. Se eu estivesse em casa, teria escolhido uma colher de pau, pois gosto da madeira, da cor, da textura, da sonoridade. Mas acabei aproveitando a qualidade do brilho e do reflexo que produz a colher de alumínio, a brincadeira entre côncavo e convexo, e fiz um desenho da colher, em que dentro há uma simulação do meu rosto de cabeça para baixo com um cachecol vermelho. Curiosamente, ao ver os trabalhos dos outros colegas, todos continham vermelho.

O vermelho retornou na aula seguinte num outro cachecol, quando discutíamos sobre o processo criativo a partir do conceito abordado por Fayga Ostrower (2007). Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia a visão de vida, orientando seus interesses, suas necessidades de afirmação, propondo formas de participação social. A cultura orienta o ser sensível e o ser consciente ao mesmo tempo. Sobre o processo criativo, a autora nos leva a compreender que a finalidade do nosso fazer é poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não é apenas um relaxamento ou esvaziamento, uma forma de imaginar ou substituir a realidade. Criar é a própria realidade. Criar representa viver de maneira mais intensa e presente. E, além disso, nos permite criar uma realidade, transpondo o que somos para níveis de consciência mais complexos e elevados. E o vermelho veio à tona quando uma das colegas resgatou um cachecol feito por sua avó, como isso as aproximou, pela tradição passada do tricô, o objeto que tem a intenção de aquecer, e ser um presente da avó. Foi aí que me lembrei do cachecol que uma aluna me deu há alguns anos de presente. Em uma das aulas ela me perguntou qual era minha cor preferida, eu respondi: vermelho. Dias depois ela apareceu com o cachecol feito por ela mesma, na minha cor preferida, como gesto de agradecimento pelas aulas daquele ano. “As culturas não são herdadas, são antes transmitidas” (OSTROWER, 2007, P. 11).



Por trás do cachecol ganhado de presente, acredito que a motivação do gesto foi o que Dewey chama de experiência singular:

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – aquela refeição, aquela tempestade, aquele rompimento de amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem (DEWEY, 2010, p. 112).

As aulas que foram vivenciadas de forma única por essa menina, resultaram na vontade de criar algo para presentear o outro. Da mesma forma, a vontade que tenho em participar das aulas de poéticas e processos de criação, independe do lugar que eu esteja, o material utilizado ou o tema abordado. Eu me disponho a experimentar o momento, vivê-lo sem pressa e com intensidade, porque o retorno disso é uma lembrança marcante, é a sensação de estar presente, de estar presente com os outros.

E o que acaba sendo marcante e importante no meu aprendizado eu tenho uma vontade enorme de transmitir a outras pessoas. Durante a leitura do capítulo que trata o ato expressivo, de Dewey, lembrei da música papel sulfite, do Jonathan Silva “...Não sei que bicho isso vai dar, mas peço, vamos lá meu bem, experimente!” e pensei nas possibilidades criativas a partir de um papel, e depois a partir do papel alumínio, que possui outras qualidades, como brilho, som, maleabilidade, memória de coisas do cotidiano. Simultaneamente, enquanto elaborava formas de fazer esculturas nas diversas linguagens com a turma da pós, também pensava em fazer esculturas com meus alunos, que ao final acabamos por chamar de “alumanos”, uma referência ao papel alumínio e ao ser humano. Esse dia cheguei em casa febril, de tantas ideias e reverberações que pipocavam em minha cabeça.

[...] Se estivesse claro para nós que foi aprendendo que percebemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios, em que variados gestos de alunos, de pessoal administrativo, de pessoal docente se cruzam cheios de significação (FREIRE, 1996, p. 44).

Uma ideia lançada na aula, rebatia em vários cantos e se conectava a outras ideias, como uma grande teia, ou um rizoma e das esculturas de alumínio, vieram em seguida criaturas vivas, a partir da proposta de criação com galhos. Tirar os galhos de seu contexto e inseri-los em outro lugar, pensar nas relações de equilíbrio e desequilíbrio ao construir com eles um móbile e colocá-los em movimento, vivos.



Tirar coisas de seu contexto e transformá-las, me faz pensar em como damos diferentes significados aos objetos quando somos crianças e em como o artista também faz isso, tirando o mundo da automaticidade e fazendo com que as pessoas vislumbrem perspectivas diferentes. Parece muito simples, quando somos crianças, mas quando fomos provocados a escolher um objeto e tirá-lo do seu uso comum, vi que eu não estava com um espírito tão inventivo assim. Me lembrei então da poesia de Manoel de Barros (2008) e achei que eu precisava de um pouco mais de humor para ver o objeto com outro significado e poder transformá-lo em “desobjeto”, então uma tesoura, que servia para cortar, tendo uma letra trocada e um chapéu, poderia se transformar numa “vêsoura”, ou seja uma lente diferente para olhar o mundo.

## **CONSIDERAÇÕES**

Chegamos às aulas finais. Percebo que cheguei mais aberta, mais curiosa e com mais coragem. Coragem para falar de minhas origens, de onde vim, o que penso, como ensino, como aprendo e como invento. Durante a aula falamos sobre lugar de fala, professor artista, e a Patricia nos presenteou com um retrato impresso em preto e branco. Um autorretrato, para bordar, costurar, traçar linhas, pontos, caminhos. Escrevi, bordei, em linha vermelha: “Aqui estou”. A expressão maior do que vivi até o momento era isso, estar. E depois fomos a exposição de Arthur Bispo do Rosário, no Itaú Cultural, uma exposição cheia de enlaces, linhas, bordados, e um casaco bordado pelo artista escrito “Eu vim”, senti que se conectava com o que eu havia feito e validava o que acredito. Me dou ao prazer e a coragem de acreditar no sonho, acreditar que somos importantes, independente do nosso tamanho. Com passos curtos, lentos, mas persistentes, caminhamos descalços em um mundo muito duro, mas deixamos nossa marca, nossos pontos, a linha da nossa história, uma história por muito tempo silenciada, mas cada vez mais cantante, mais bordada e riscada. A história dos esfarrapados, como diria Paulo Freire (2021), descobrindo-se, e nos dando conta da nossa luta e de nossa vontade de sonhar, nosso direito de sonhar. Achei tão bonito, sensível e gratificante a Patricia escolher uma prática com linhas para fazer antes daquela exposição, que senti meu coração costurado a muitas histórias e pessoas.



## REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros/ Iluminuras de Martha Barros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

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

FACCO, Marta Lucia Cargnin. **Objeto epistêmico em travessia**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 80ª edição, 2021.

MARTINS, Mirian Celeste, AMERICANO, Renata Queiroz de Moraes e RAMIRES, Mario Fernandes. **John Dewey: Lugares e experiências em pares**. In: Revista Apotheke, v. 7 | n. 2 p. 373-374 | outubro 2021

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.



## FAZENDO ANIMAÇÃO DO LADO DE FORA DE COMPUTADORES

ALINE GOLART DA CUNHA

*Universidade Federal de Pelotas / alinegolart3@gmail.com*

LUIZ FERNANDO DOS REIS RODOLFO

*Universidade Federal de Pelotas / luiz.rodolfo.de@gmail.com*

ALEXANDRE SEVERO MASOTTI

*Universidade Federal de Pelotas / masottibrasil@gmail.com*

### INTRODUÇÃO

Quem vive fazendo cinema, e aqui, em um recorte mais específico, de quem vive fazendo cinema de animação, sabe que é interior e é ancestral esse impulso de capturar movimentos e mantê-los registrados seja como for, para uma futura experiência de assistir, repito, seja como for, em solitário ou em coletivo, essas imagens resultado de uma maneira muito genuína de expressão humana. Esse hábito pode desencadear uma série de comportamentos que compreendem desde o observar, o concatenar pensamentos a respeito do que foi nos apresentado diante aos olhos e por fim, como uma força invisível, a vontade que impulsiona a criação de um novo produto.

Os registros do que pode ter sido as primeiras tentativas de colocar imagens em movimento datam da pré-história, como por exemplo os desenhos gravados nas paredes da caverna de Lascaux, onde o mesmo animal era desenhado em várias fases da mesma ação, e o que se especula é que com a ajuda da luz do fogo o resultado era a ilusão de que o desenho se movimentava.

Muito tempo após a saída das cavernas, e após a invenção e observação, frequentemente acidental, de diversos maquinários e novas formas de movimento, em particular das rodas mecanizadas que se moviam em alta velocidade, surgem novos meios de brincar com a ilusão de imagens em movimento, dessa vez um tanto sofisticados.

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental



das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular (CRARY, 2012: p. 105).

Com um salto temporal de 200 anos, o que encontramos é um cenário de extrema popularização e consumo de animações, dando destaque para animações 2D e 3D, as técnicas com maior visibilidade e taxas de produção nesse formato de cinema indústria. A animação segue sendo uma forma de entretenimento popular, mas agora, para se produzir algo semelhante ao que se consome, são necessários equipamentos de alto custo, diferentes daqueles difundidos no passado.

E sendo eu, estudante do curso de animação de uma universidade pública, não posso deixar de notar o quanto é seletiva essa área e como aparecem desigualdades, tanto dentro do curso, como nas tentativas de tirar a animação para fora da universidade, incentivando que ela ocorra em um âmbito mais popular. O acontecimento de uma oficina de introdução à animação, por exemplo, cumpre seu papel de apresentar aos participantes o básico de teoria e prática necessários para começar a animar. Mas geralmente os equipamentos utilizados, sejam computadores ou mesas de luz, não são de posse dos inscritos, fazendo com que a vivência acabe ali. Essa oficina, aqui um tanto hipotética, é baseada em experiências de participação própria em oficinas e palestras dentro da universidade, em semanas acadêmicas e eventos.

Me perguntei então como materializar em objetos a arte de animação, de forma que algo de concreto permanecesse mesmo após o fim das oficinas, para que não se perdesse a conexão e o interesse por falta de maneiras de seguir produzindo. Aqui entram em cena os brinquedos ópticos, dispositivos analógicos ancestrais de todas as animações que agora podem voltar a ser úteis com um novo propósito: o de facilitadores do acesso ao cinema de animação.

Com isso em mãos, questionei novamente como trazer para o mundo atual a experiência de vivenciar a construção de objetos que resultam na experiência que a arte da animação propicia de fenomenologia. Passei a perceber este processo como um percurso em três fases: a. Construção do objeto; b. Degustação do objeto; c. Estudo da memória afetiva e material propiciada pelo contato com os objetos.

Esse trabalho se propõe, então, a investigar a realidade do acesso ao cinema de animação no Brasil, seja por conta própria ou dentro de escolas ou universidades, para



entender quais os passos que alguém de classe baixa teria que trilhar caso se encontrasse no interesse de produzir animação nos dias atuais. Formulando assim uma teoria de que possa existir um atalho que se pode pegar para suprir essa necessidade de criar imagens em movimento a partir da revisitação de tecnologias e dispositivos utilizados nos séculos XIX e XX.

## DISCUSSÃO

Os estudos a respeito da visão continuaram a contribuir com a evolução desses aparelhos que se consolidaram como parte do cotidiano dos habitantes daquele espaço temporal. Isso leva a pensar em qual a relação que o ser humano primitivo levava com o tipo de estímulo artístico da sua época, e o quão próximo ele, que contemplava uma tela de pedra, está do espectador do século XX e o quão próximos ambos estão do observador contemporâneo. Mas não se tem como saber com certeza o que via aquele espectador quando observava por entre as lentes daqueles aparatos, como Crary nos diz:

No século XIX, nenhuma outra forma de representação combinara dessa maneira o real e o óptico. jamais saberemos como era o estereoscópio para um espectador do século XIX ou recuperaremos a perspectiva a partir da qual ele poderia parecer um equivalente da “visão natural” (CRARY, 2012: 122).

O que se pode sim fazer é experienciar como reage o espectador contemporâneo a esses mesmos estímulos, que mesmo sendo antecessores dos tipos de mídias que existem hoje, se comportam de maneira diferente, proporcionando um contato mais próximo das imagens em movimento onde é capaz de ser ver e compreender o funcionamento da ferramenta. Essa mesma aproximação da máquina foi o que fez com que esses aparelhos se tornassem obsoletos em seus tempos. Crary explica:

Uma das razões para sua obsolescência foi o fato de que eles eram insuficientemente “fantasmagóricos”, um termo que Adorno, Benjamin e outros usaram para descrever formas de representação após 1850. A fantasmagoria era o nome para um tipo específico de exibição da lanterna mágica na década 1790 e nos primeiros anos do século XIX, que usava a retroprojeção para que o público não percebesse as lanternas (CRARY, 2012: 130).

Para Adorno, essa palavra indica “a ocultação da produção pela aparição externa do produto.” (ADORNO, 1981 p. 85) E assim seguiu sendo, uma jornada de cada vez mais imersão dentro dos produtos que marcou também a crescente distância entre quem





consome o produto e a produção em si.

Mas afinal, mesmo com uma apressada evolução das tecnologias digitais, a receita inicial é basicamente a mesma, e assim como os artistas das cavernas que representavam os elementos do seu cotidiano e arredores, os realizadores cinematográficos de hoje também buscam por essa representação de si mesmos e de referências que lhes sejam familiares, como uma espécie de espelho falso, onde o próprio criador se vê ao mesmo tempo que outrem assiste do lado avesso, acarretando em uma troca entre o eu e o outro que se provou até hoje, riquíssima.

Além dessa aproximação oblíqua entre quem produz e quem assiste, outra relação que se forma ao consumir cinema é o aguçamento da ligação de quem assiste consigo mesmo, sua posição no mundo e o ambiente em que vive. Algo que se faz claro na fala da crítica Tatiana Monassa em seu texto “Cinema-mundo”, publicado na edição 66 da *Contracampo*: “A imagem cinematográfica como mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo. Entregues às imagens que pulsam, podemos então pulsar junto com elas e senti-las em toda sua intensidade” (MONASSA, 2004, p. 1).

A questão é que produzir cinema de fato e se inserir nesse ciclo de compartilhamento mundial de visões e experiências narrativas não é algo que está ao alcance da maior parte das pessoas hoje em dia, podemos confirmar isso observando a situação de incentivos culturais no nosso país e a realidade do ensino de artes na maioria das escolas públicas. E nesse texto, por mais que se faça uma análise do cinema como um todo, o foco aqui é o cinema de animação e desenhos em movimento, e essa vertente é ainda mais longínqua.

Mas quando se vai de encontro com essa situação no ensino de algo que deveria ser básico para todos, ter acesso e produzir cinema de animação pode parecer um luxo apresentado no topo de uma montanha que poucos conseguem escalar. E em um país com índices de desigualdade social como o Brasil, fazer animação pode envolver uma série de sacrifícios.

No contexto vigente pode parecer um esforço em vão se afastar das mídias digitais enquanto as mesmas estão em constante crescimento e aprimoramento. Mas considerando a quantidade de recursos e computadores para se fazer algo realmente



inovador dentro dessas tecnologias, podemos pensar que a revolução mesmo é inventar no sentido oposto. Com tecnologias de fácil acesso mais mentes poderão criar e se aprimorar com suas próprias invenções.

## CONSIDERAÇÕES

Dito isso, com a inspiração do manual *Recipes for Disaster* (2004), da animadora experimental Helen Hill, surge a motivação de revisitar aqueles aparatos dos períodos de pré-cinema, fazendo a experimentação de receitas que indiquem com passos básicos maneiras de fazer, assistir e exibir animações sem a necessidade de recursos tal qual como computadores, câmeras ou energia elétrica. Ter em mãos essa ferramenta de expressão pode democratizar o acesso a realização de animação a uma extensa faixa da população que fica de fora por não ter o mínimo exigido para ser um animador.

Além da concretização de um recurso que pode ser útil não só no presente como em um futuro relativamente próximo onde pode não haver a existência de meios e materiais para seguir se fazendo filmes como hoje. Sendo assim, esse retorno à técnicas que se tornaram obsoletas em seu tempo por conta do inevitável envolvimento físico com o dispositivo, faz sentido agora, em que esse envolvimento vem a calhar oportuno em um momento de grande distância entre a produção e o produto, desengatando uma nova experiência para o animador contemporâneo, o fazendo mais independente, criativo e apto para se colocar sem preconceitos defronte de formas de se produzir e obter resultados satisfatórios fazendo arte com olhos voltados para outras paisagens.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **In Search of Wagner**. Trad. Rodney Livingstone. Londres: Verso, 1981.

CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

MONASSA, Tatiana. **Cinema-mundo**. *Contracampo*: revista de cinema, Rio de Janeiro, n. 66, 2004. Disponível em: [contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm](http://contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm). Acesso em: maio de 2022



## EU SOU NO FUNDO – OUTRA CAMADA

MARTHA GOMES DE FREITAS

Universidade Federal de Pelotas / marthagofre@gmail.com

STELA SOARES KUBIAKI

Universidade Federal de Pelotas /stela.kubiaki@gmail.com

PAOLA WICKBOLDT FREDES

Universidade Federal de Pelotas / paolawfredes@gmail.com

LUKA DE VARGAS ROSA

Universidade Federal de Pelotas / lukadevargas@gmail.com

O ensaio visual que está sendo apresentado se dedica a criar mais uma camada para a exposição coletiva **Eu sou no fundo**<sup>13</sup>. Esta mostra foi pensada dentro das investigações que movem o projeto de pesquisa *Estudo sobre a profundidade*. Retirado de um livro de Clarice Lispector em que a escritora nos põe em contato com um duplo seu, este título dado à exposição vem como um enunciado que sublinha as discussões que permeiam as obras expostas – experiências de profundidade.

A partir delas nos questionamos sobre o que alimenta a vida comum. O modo como definimos o que é interno? Os meios pelo qual o íntimo pode se fazer visível? As formas de presentificar as memórias, o desejo, o obscuro? Quais escolhas podem definir as dimensões do corpo? Da casa? Da paisagem?

O recorte feito para a exposição estabelece possibilidades de resposta através de materiais e configurações que exploram a distância, a transparência, a sobreposição, o reflexo, o brilho, a sombra e as dobras. No tempo - o respirar, o impregnar, o afogar, o deslocar-se – do ínfimo ao amplo, acontecimentos entre a contemplação e o atravessamento.

---

<sup>13</sup>**Eu sou no fundo**, exposição integrada ao projeto de pesquisa *Estudo sobre a profundidade* realizada na Galeria A Sala, CA/UFPel entre agosto e setembro de 2022. Artistas participantes: Alice Porto, Claudia Paim, Gabriela Costa, Liége Budziarek Eslobão, Luka Vargas, Marcelo Amaral, Martha Gofre, Paola Fredes, Renan Soares, Stela Kubiaki.



Em objetos, gravuras e vídeos, encontramos afirmações poéticas que se cruzam no espaço expositivo. No uso da galeria o cuidado com uma lógica que investe sobre associações construídas na experiência do trânsito, a expografia como um articulador entre o plano alto e o plano baixo, a aproximação e o afastamento, o que ilumina e o que escurece. Através das obras, leituras que se complementam e se ativam a partir do encontro proposto.

Este ensaio então se abre aos territórios trazidos como tema do seminário, às ficções que cabem em montagens que subvertem o ver ao ponto de transformar. É importante salientar que as imagens aqui não são um registro da mostra, mas justamente, mais um fundo sob o qual intervimos.

## REFERÊNCIAS

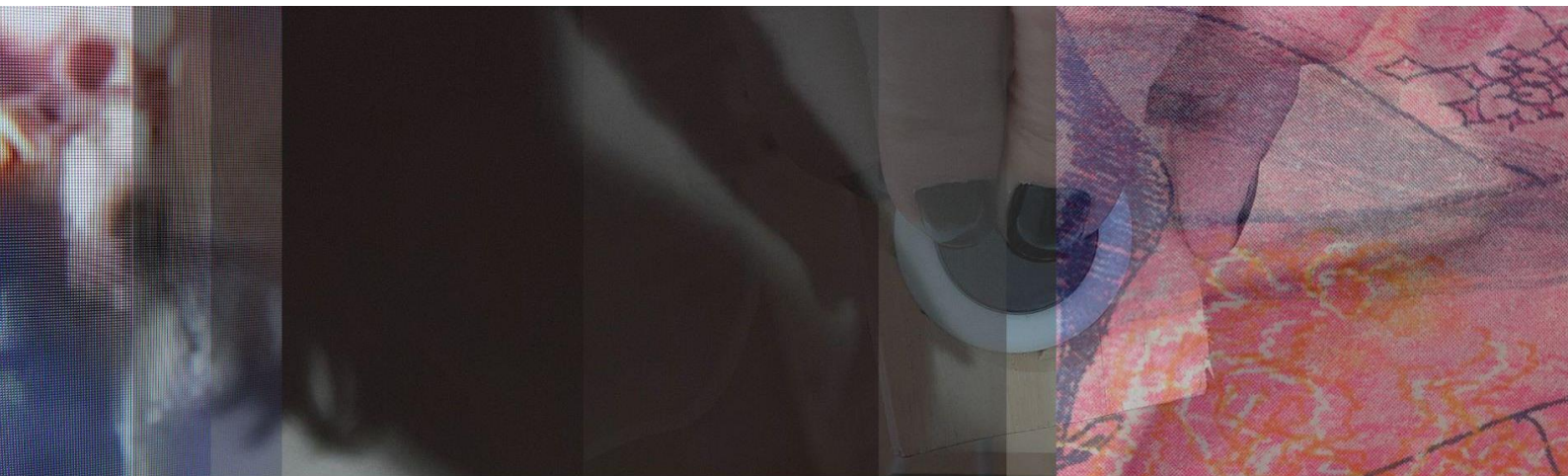
LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Nota:** Todas as Figuras são edições coletivas dos autores do ensaio a partir de imagens captadas na exposição Eu sou no fundo.



XI SPMVAV  
Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais

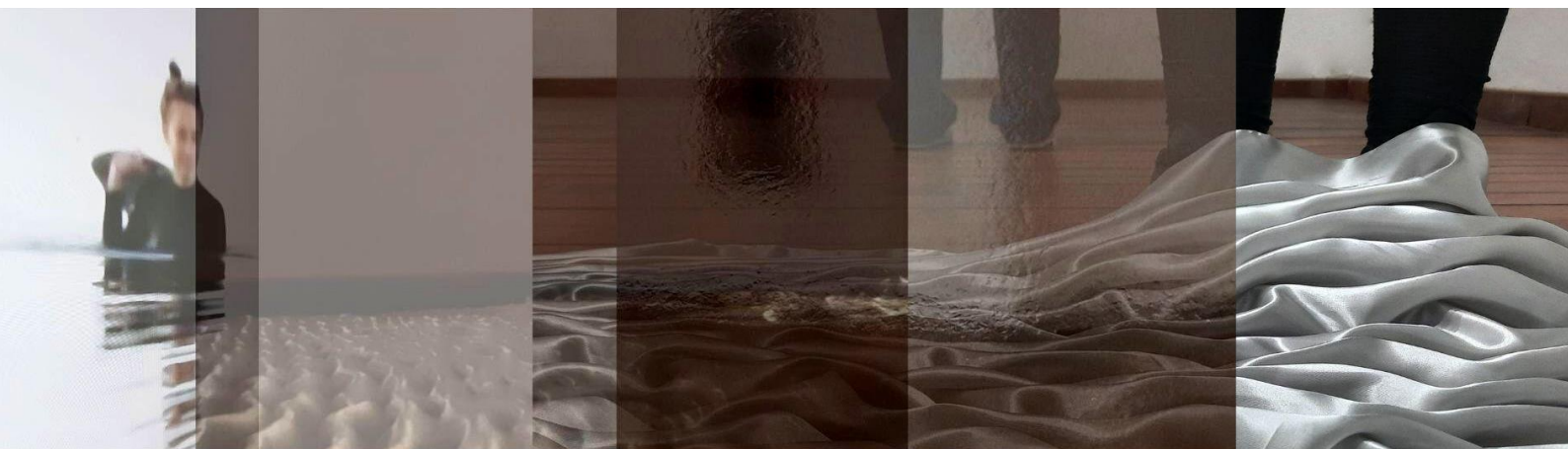
TERRIÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS





XI SPMVAV  
Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais

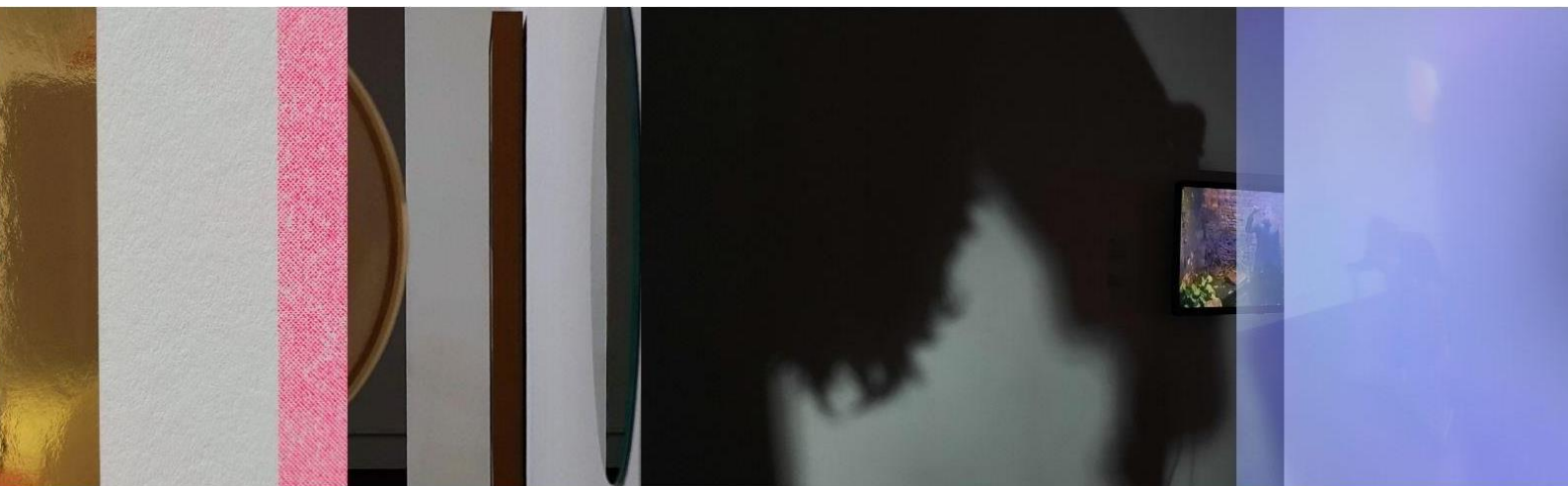
TERRIÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS





XI SPMVAV  
Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais

TERRÍRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS





## FRACASSO COMO FUGA: PROCESSOS CRIATIVOS E PRODUÇÃO REMOTA DE ANIMAÇÕES EXPERIMENTAIS NA UFPEL

ICARO DE OLIVEIRA CASTELLO

Universidade Federal de Pelotas / castelloicarp@gmail.com

NÁDIA DA CRUZ SENNA

Universidade Federal de Pelotas / alecrins@hotmail.com

### INTRODUÇÃO

Este trabalho procura refletir sobre algumas das questões propostas no meu projeto de conclusão de curso, pesquisa ainda em desenvolvimento na Graduação em Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas, em que busco pensar sobre a minha própria produção e, também, a de colegas, na disciplina remota de Stop Motion, no semestre de 2021/1, em que foram realizadas animações voltadas à técnica de animação em *stop motion*, mas que acabaram voltando-se também às possibilidades da animação experimental.

Orientadas a distância pelos professores, no semestre remoto, essas animações foram feitas com poucos recursos, sem dinheiro ou auto-financiadas, na própria casa dos realizadores, sem acesso aos equipamentos dos cursos de Cinema, de forma individual ou com equipes reduzidas, o que impactou diretamente na produção desses curta-metragens, sendo necessário repensar as formas tradicionais de se fazer e pensar o audiovisual.

A partir das experiências de realização dos filmes, a minha com *a noite escura e mais eu* (ICARO REGINA, 2021) e, também, da experiência de realização de colegas e amigos próximos, como *saudade* (ALINE GOLART, 2021), *a fossilização de um besouro que não existe mais* (DENIS GABRIEL DE SOUZA, 2021) e *desencontros* (GIULIA REIS E MARIANE MACHADO, 2021), quero pensar como a animação experimental tem uma tendência ao fracasso e nas possibilidades que surgem dessa possível prática transgressora, em contrapartida aos processos tradicionais de produção audiovisual, como forma de produção mais barata, acessível e inclusiva de se fazer filmes. Em “A Arte Queer do Fracasso”, Jack Halberstam diz que:

Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber, podem, na verdade,





oferecer formas mais criativas, mais cooperativas e mais surpreendentes de ser no mundo (HALBERSTAM, 2020, p.7).

O fracasso vai nos trazer inevitavelmente marcas e emoções negativas, mas, junto delas, também a possibilidade de criar, desvios e fissuras, possibilidades outras que não as vigentes e novas rotas de fuga. O fracasso serve como palco de experimentação e gera ferramentas possíveis à criação de realidades possíveis e penso aqui a animação experimental como uma rota de fuga através desse mesmo fracasso, pensando nela como uma ferramenta e um meio de acessar a animação, o audiovisual e o cinema num geral, comunicando visões mais pessoais e cotidianas, individuais e coletivas.

## **DISCUSSÃO**

Dentro do curso de Cinema de Animação da UFPel não há disciplinas voltadas às linguagens e meios da animação experimental, mesmo que grande parte das referências consumidas por professores e alunos venham dessa fonte, assim como o perfil e a ligação do curso, muito mais voltado às Artes Visuais. Essa falta se supre de alguma maneira através das pessoas que fazem o curso, principalmente os alunos que produzem e trabalham de forma independente com recursos limitados, possibilitando e necessitando de experimentações, mesmo em projetos mais tradicionais.

A experiência experimental acidental na disciplina remota de Stop Motion, veio já dessa forma conhecida pelos alunos em produções passadas, mas que se intensifica no cenário do ensino remoto, ao distanciar ainda mais alunos e professores, além de perderem recursos e ferramentas oferecidas pela UFPel. Preparados pro semestre presencial do Stop Motion, ainda no começo de 2020, a grande maioria dos alunos já tinham iniciado seus projetos, que foram todos descartados ou deixados de lado pela impossibilidade de produção, sendo a disciplina retomada apenas no fim de 2021, de forma remota.

Nesse contexto, utilizo o conceito sugerido por HARRIS, HUSBANDS e TABERHAM (2019), que encaram certas características da animação experimental mais como tendências do que como definições fechadas, o que torna muito mais amplas as possibilidades dessa linguagem. Segundo eles, em termos de produção e distribuição, geralmente as animações experimentais seriam criadas por uma pessoa ou um pequeno coletivo, utilizando dos próprios recursos financeiros e sendo distribuídas de forma



independente, quase sempre online. Em termos estéticos e narrativos, as animações mais evocam sensações do que narram, oferecendo mais de uma possível leitura, em que detalhes são mais importantes do que o todo, os materiais utilizados se destacam e personagens com motivações e personalidades definidas não costumam aparecer. A presença do artista animador também é considerada, em termos de estilo e características identificáveis, há a sugestão de sentimentos e atmosferas não articuláveis através da palavra falada e, ao invés de planejar a animação e depois executar no modo comercial de se fazer animações, todo o ato de criação se dá como um processo de descoberta.

Dessas possíveis tendências da animação experimental, todas podem ser identificadas nas animações produzidas na disciplina de Stop Motion e abordadas aqui nesse texto, de forma direta ao assistir os curta-metragens ou indireta ao ouvir seus realizadores falando de seus processos criativos. Destaco principalmente a possibilidade de todo o ato de criação como um processo de descoberta e proponho a tendência ao fracasso, como o próprio Halberstam (2020, p.29) o propõe, o fracasso como “[...] o acúmulo de modos afetivos que foram associados ao fracasso [...]” e esse acúmulo ou reunião de fragilidades transparece diretamente nas animações experimentais aqui abordadas, seja pelo ato do fazer com o que se tem ao alcance das mãos em casa, o “corpo” tão presente dos animadores nos próprios filmes ou as inúmeras fugas criadas como solução durante seus processos de produção.

Pensando nos recursos limitados, no espaço do meu próprio quarto e o pouco tempo que tinha para realização, em *a noite escura e mais eu* (ICARO REGINA, 2021), meu projeto de animação *stop motion* desenvolvido na disciplina remota, acabei optando sempre pelas escolhas mais práticas possíveis. Utilizei apenas materiais que estavam ao meu alcance dentro de casa, não havendo gasto algum na produção. O uso de objetos cotidianos me levou à técnica derivada do *stop motion* chamada *pixillation*, que é a animação do corpo humano, objetos e outros corpos prontos. Há também a construção manual e animação de bonecos de arame e de massinha de modelar escolar.

O projeto começa com um exercício inicial com o scanner como meio de captura da imagem e registro da animação, digitalizando os objetos e seus movimentos, possibilitando a criação de deformações na captura das imagens, alongando objetos e fragmentando luzes, sendo essa a primeira vez que utilizei um scanner para animação.



Outras animações foram realizadas com o uso da câmera de um celular, utilizando aplicativos como Stop Motion Studio e Instagram para fazer os registros. Nesse momento inicial só animei e criei movimentos, não tendo desenvolvido roteiro ou qualquer tipo de planejamento prévio, como *storyboard*, por exemplo. Quando eu assisti essas várias animações individuais, notei certos padrões visuais e narrativos, que foram surgindo e sugerindo a possibilidade da criação de sentidos a partir dos corpos e personagens retratados e da cenografia, que sempre remetiam muito a escuro e claro, noite e dia.

A partir disso são selecionadas as animações que vão ser utilizadas e realizadas mais algumas ainda, reforçando a construção do filme, principalmente, nessa sugestão da noite como um tema ou uma personagem. Posterior a finalização da animação eu já começo a montagem, utilizando o aplicativo *Cap Cut* no celular, e rearranjo essas imagens junto da trilha sonora, que busquei em bibliotecas de som gratuitas, me utilizando da associação das imagens e ritmos para chegar na versão final do filme. O processo de produção aconteceu basicamente em duas etapas principais, animação e montagem, nas quais a possibilidade ou necessidade de mudanças e intervenções constantes durante toda a feitura do projeto, gerou justamente esse processo de descobertas mencionado anteriormente, o fracasso da produção como fuga da produção.

Outros dos curta-metragens realizados nessa disciplina também se constroem através de fugas, partindo das subjetividades e invenções possíveis dos alunos durante uma produção prática em modo remoto. Valorizando visões individuais ou coletivas mais subjetivas e cotidianas, há uma presença vívida dos animadores quando assistimos há uma animação experimental e conseqüentemente animadores experimentais expressam visões mais pessoais (HARRIS, HUSBANDS e TABERHAM, 2019), ou ainda e além, nesses casos, formas mais pessoais de produzir, através de processos criativos próprios.

No curta-metragem *saudade* (ALINE GOLART, 2021), são utilizadas as paredes do pátio da casa da animadora para desenhar com carvão, material orgânico e acessível, relatando de forma poética a relação com seu pai, seu cotidiano e perdas recentes, sendo a primeira vez da animadora utilizando a técnica para realização. Em *a fossilização de um besouro que não existe mais* (DENIS GABRIEL DE SOUZA, 2021) é utilizado o *strata cut*, técnica de *stopmotion* geralmente realizada com massa de modelar,



mas que aqui é substituída por sabonetes de glicerina, feitos em casa pelo animador junto de sua mãe, além de outros familiares que compõem a equipe do filme em outras funções, mesmo sem serem animadores também. Por fim, em *desencontros* (GIULIA REIS E MARIANE MACHADO, 2021) as animadoras retratam, também em *pixillation*, suas rotinas mudando, a distância entre elas e o estar desencontradas, através de ausências e presenças com o uso de objetos cotidianos pessoais e afetuosos de ambas, que se movem pelos cômodos de suas casas paralelamente.

## CONSIDERAÇÕES

Ainda são poucas as pesquisas que cruzam a animação experimental com o fracasso, ou que pensem efetivamente seus processos de produção, o que torna mais instigante a possibilidade de criação de possíveis novos conceitos e do compartilhamento das experiências realizadas no curso de Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas, como exemplos de modos de fazer fracassados na animação experimental.

Há o desejo de que a pesquisa, ainda em desenvolvimento, se finalize com proposições práticas e didáticas concretas, pensando nas possibilidades da animação experimental como ferramenta transgressora de acesso a animação, ao audiovisual e ao cinema. Para que sejam utilizadas e implementadas por quem desejar e onde se fizerem necessárias, nos mais diversos espaços e acessando o maior número de pessoas possíveis, ao “[...] abraçar o fracasso em toda sua imperfeição e fazer dele uma potência contra-hegemônica” (ALLEGRETTI, 2020, p. 5).

## REFERÊNCIAS

**A FOSSILIZAÇÃO DE UM BESOURO QUE NÃO EXISTE MAIS.** Direção: Denis Souza. Brasil. 2021. YouTube.

ALLEGRETTI, Bruna. **Fracasso como potência: uma contribuição queer às perspectivas contra-hegemônicas.** Galáxia (São Paulo) [online]. 2020, n. 45 [Acessado 22 Setembro 2022], pp. 256-261. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-25532020350613>>. Epub 02 Out 2020. ISSN 1982-2553. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020350613>.

**A NOITE ESCURA E MAIS EU.** Direção: Icaro Regina. Brasil. 2021. YouTube.

**DESENCONTROS.** Direção: Giulia Reis e Mariane Machado. Brasil. 2021. YouTube.

HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso.** Recife/PE : Editora Cepe, 2020.



XI SPMÁV  
Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais

TERRÍRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

HARRIS, M.; HUSBANDS L.; TABERHAM, P. **Experimental Animation: From Analogue to Digital**. Londres. Ediotra Routledge, 2019.

**SAUDADE**. Direção: Aline Golart. Brasil. 2021. YouTube.



## **MAPA SANTA CRUZ: UM PEQUENO TERRITÓRIO DE ASSOMBROS, DESCOBRINDO CAMINHOS E COMPARTILHANDO DEVANEIOS**

### ***SANTA CRUZ MAP: A SMALL TERRITORY OF WONDERS, DISCOVERING PATHS AND SHARING DAYDREAMS***

LUIZ HENRIQUE LEÃO

Universidade Federal de Pelotas / leaojahan@gmail.com

KELLY WENDT

Universidade Federal de Pelotas / kelly.wendt@ufpel.edu.br

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de apresentar e refletir a respeito da elaboração de um mapa, a partir de memórias físicas, psíquicas e suprareais, apresentando impressões cicatrizadas na pele da cidade, encontradas no revestimento arquitetônico conhecido como cimento penteado, localizadas em um percurso na rua Santa Cruz em Pelotas RS. Mapa que foi ao encontro das teorias do imaginário como pensadas por Gastón Bachelard (1994), a partir de deambulações surrealistas como descritas por Francesco Careri (2020), já as considerações a respeito da memória tem como referência o pensamento e proposições de Paulo Rossi(2007). Descobrir caminhos como entende Tim Ingold (2025), é o conceito que se procura elaborar e dar materialidade visual ao mapa, passando este pelos procedimentos operacionais das artes gráficas. Todo este processo poético além de apontar e apresentar meu pequeno território de devaneios é um convite para uma criação coletiva de compartilhamento de sonhos e assombros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mapa, Descobrir Caminhos, Compartilhamento

**ABSTRACT:** *This article aims to present and reflect on the elaboration of a map, based on physical, psychic and supreal memories, presenting scarred impressions on the skin of the city, found in the architectural coating known as combed cement, located in a route on the street. Santa Cruz in Pelotas RS. Map that met the theories of the imaginary as thought by Gastón Bachelard (1994), from surrealist wanderings as described by Francesco Careri (2020), while the considerations about memory have as reference the thought and propositions of Paulo Rossi( 2007). Discovering paths as understood by Tim Ingold (2025), is the concept that is sought to develop and give visual materiality to the map, going through the operational procedures of the graphic arts. This whole poetic process, in addition to pointing out and presenting my small territory of daydreams, is an invitation to a collective creation of sharing dreams and wonders.*

**KEYWORDS:** Map, Discovered Path, Sharing



## INTRODUÇÃO

Este artigo, tem por objetivo trazer reflexões e apontamentos referentes a pesquisa em andamento no mestrado de artes visuais da UFPel, tendo como título: *“Cicatrizes na Pele da Cidade”*, mais especificamente a elaboração das questões desenvolvidas durante o curso “Percurso, Narrativas, Descrições: Mapas Poéticos”, que tem como proposta a composição de uma mapa, a partir de memórias físicas, psíquicas, afetivas e suprareais, em relação a ambiências reais e imaginárias. Mapa que vem ao encontro do que se propõe esta pesquisa de mestrado, investigar a partir de uma poética vinculada às artes gráficas contemporâneas, as camadas de tempo impressas na materialidade e no imaginário das relações entre humanos e não humanos, em lugares de invisibilidade da urbanidade, se aproximando do pensamento de Gaston Bachelard(1994), a respeito do devaneio e suas conseqüentes teorias do Imaginário.

No sentido de mapear essa impressões, caminho por um pequeno mundo carregado de assombramentos, mais especificamente busco por prédios, que nas ruas de Pelotas possuem um revestimento arquitetônico chamado de cimento penteado, pensando este, como uma pele, onde suas “cicatrizes” nos revelam sob a ação do clima, manchas, cores e traços de uma ambiência perdida, essa deambulação é um ato de mergulho nas concepções surrealistas descritas por Francesco Careri (2020), que pensa o caminhar como uma prática estética, nesse sentido deambular é olhar em desalinho, perdido de si mesmo, como diz Louis Aragon (1923, p. 42) “...a cada erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão. Admiráveis jardins de crenças absurdas, de pressentimentos, de obsessões e delírios.”

O mapeamento desta pele, invisível ao olhar apressado, tem apoio nos aportes teóricos expressos no pensamento de Jörn Seemann (2002), 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

Dar materialidade a este mapeamento passa por “Descobrir caminhos” no sentido que propõe Tim Ingold (2005), pois como diz:

Em descobrir um caminho comum, todo lugar guarda lembranças de chegadas e partidas anteriores, assim como expectativas de como uma pessoa pode chegar até ele, ou de como chegar a outros lugares através dele. Assim lugares envolvem a passagem do tempo: não são do



passado, nem do presente, nem do futuro, mas todos os três unidos num só. Eternamente gerados pelas idas e vindas de seus habitantes, figuram não como posições no espaço, mas como vórtices específicos numa corrente de movimento, de inúmeras jornadas realmente efetuadas (INGOLD, Tim. 2005, p. 100).

Ingold pensa um mapa como uma série de linhas entrecruzadas por diferentes planos, já que seu significado se encontra em suas rotas e desvios, marcadamente na história dos lugares não em suas posições “os lugares existem não no espaço, mas como nós, em uma matriz de movimento” (INGOLD, 2005, p. 77).

Assim, é através das artes gráficas e principalmente de sua capacidade de multiplicação que se pensa este mapa (Figura 1), não como uma obra única, mas sim um indicativo, um convite, para que através dele, se possa participar não só de sua fruição, mas compartilhando de maneira ativa seus pequenos territórios, com poesias, fotografias, vídeos, pinturas desenhos ou qualquer que seja a forma e a linguagem preferida, materializando assim a visualidade desde mapeamento.

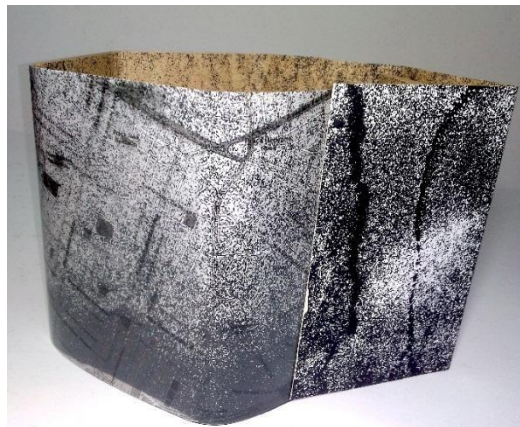


Figura 1. Jahan Leão, Mapa Santa Cruz, serigrafia, impressão digital e desenho, tamanho variável, 2022.

### **Gavetas de assombros**

Os hábitos e costumes parecem se mover em uma velocidade própria, a um tempo não muito distante antes da chegada da televisão como centro de entretenimento nos lares das pessoas, o rádio é que ocupava este lugar, trazendo músicas, notícias, novelas, programas de auditório e não era diferente na casa de meus pais, ele ficava ligado o dia inteiro e em alguns momentos toda família se reunia à sua volta.

Este rádio era um móvel lindo, muito grande todo de madeira, durante o dia uma luz muito suave e amistosa vinda do jardim interno o iluminava. Penso que por





curiosidade e encantado por seus botões dourados aos quais meu pai ficava horas a mexer procurando vozes e sons entre chiados, é que em um momento solitário me arrastei até ele e coloquei um dedo em um buraco seu, hoje sei que aquela sensação extraordinária que tive ao invadir seu corpo é um choque elétrico, não contei aos meus pais de minha experiência mística de quase morte, além do mais nessa época só conseguia pronunciar algumas sílabas.

Este pequeno relato foi um movimento na direção de abrir as gavetas da memória com a intenção de encontrar um pequeno território, capaz de abrigar lembranças e assombros perdidos com o tempo, com força para impulsionar um processo criativo, ligado às concepções da arte contemporânea, essa foi o exercício pedido pela professora Renata Requião e como um indicativo para escavar esse lugar, veio a sugestão de abriremos cinco gavetas de memórias, a lembrança mais antiga, à infância plena, a adolescência, a entrada na fase adulta e o momento atual, o que descrevo acima é minha primeira memória, um revoar de sensações perdidas, “ voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma.” (ROSSI, 2007, p. 16), o retorno da alma a um domínio que esteve presente e foi soterrado pelo tempo, deixando somente cicatrizes de imagens impressas em peles finas, como aponta Rossi:

Se imagens são expressão de uma realidade transcendente e para ela remetem, a arte da memória se torna um meio para fazer corresponder mente, universo, microcosmos e macrocosmos. A arte não é mais uma técnica fundada sobre o estudo das associações mentais e sobre o poder evocativo das imagens. As imagens evocam num sentido bem diferente daquele óbvio e tradicional na psicologia. São espirais que descerram um acesso a trama metafísica da realidade, que mostram uma via para a profundidade do ser (ROSSI, Paulo. 2007, p.17).

As sombras que saíram desta primeira gaveta serviram como uma alavanca para acionar camadas dormentes e iluminar os sentidos, mas o que vem a ser o objeto deste artigo são as gavetas da adolescência e do momento atual, que de uma maneira peculiar acabaram se sobrepondo e ligando caminhos imaginários, de mobilidade, já que “o mobilismo em si que é o mobilismo imaginado, não é bem alertada pela descrição do real, ainda que fosse pela descrição de um devir do real” (BACHELARD. 2001, p.5), as imagens que pulsam do trajeto imaginado, atravessam os campos da realidade e impregnam o infinito com suas cores, pois como diz Bachelard:



Se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação, não é imagem, mas imaginário, o valor de uma imagem se mede pela sua auréola imaginária. Graças ao imaginário a imaginação é essencialmente aberta e evasiva. É ela no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade (BACHELARD, Gaston, 2001, p. 1).

Da gaveta atual pulsa as dores de um enfrentamento com as questões da pesquisa acadêmica nesse sentido “é preciso estar atento e forte sem tempo de temer a morte” (CAETANO/GIL, 1968), assim moro em uma república estudantil, que no momento está lotada de mentes vivendo a sombra da montanha do conhecimento, com expectativa de um futuro de incertezas, a casa é grande e confortável, tem um pé direito de três metros de altura, janelas altas com vidros muito limpos e transparentes que deslizam luzes vindas da rua, de três pátios internos e de um corredor forrado por uma frondosa parreira. Vivem aqui além dos 18 estudantes, 06 pessoas da família que administra o negócio, dois gatos e três cachorros. Compartilho um quarto com dois colegas, que junto com o espaço, dividimos a dúvida e esperança que a estufinha sobreviva por mais um dia e alivie o frio úmido que insiste em nos castigar, nesse inverno tenho dúvidas se o sol ainda exista, ou se a luz fraca que entra pela janela não seja apenas um farol infernal.

Depois de muitos anos de sedentarismo automobilístico, voltei a ter o hábito de caminhar pelas ruas da cidade, é verdade que impulsionado por uma quase absoluta falta de dinheiro e a necessidade de sobrevivência durante a pesquisa do mestrado, que envolve e consome o fígado e a alma. O trajeto entre a República Zen e o RU (restaurante universitário) tem duas rotas principais, ou cruzar pelo centro comercial e seu intenso movimento, ou descer algumas quadras até a rua Santa Cruz onde fica o RU, percurso este que me é muito mais agradável, por seu silêncio, luzes, sombras, aves, cães e prédios, onde posso deslizar por entre paralelepípedos e casas com cimento penteado.

É nesta deambulação que a gaveta do tempo de minha adolescência se abriu soltando suas fantasmagorias, pois, “nos lugares da vida cotidiana, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos



convidam a fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras.” (ROSSI, 2007. p. 23). Com doze ou treze anos comecei a sofrer de depressão, porem naquela época não sabia do que se tratava essa doença, era tudo dor e desespero, um sofrimento sem fim, aos poucos fui aprendendo a lidar com isso, através de meditação, sexo, drogas e muita arte, métodos alternativos para quem precisa de tratamento e não tem recursos financeiros para uma terapia convencional, conseguindo assim realizar minhas coisas, cuido dos que amo e espero que tenha sido gentil com os que me amaram, passadas décadas, me resta a arte como forma de impulsionar a vida, mas ainda antes de levantar da cama, rezo para que seja meu último dia nessa dimensão e agradeço no final do dia pelo dia vivido, como canta Vitor Ramil:

Perdoo o sol  
Que aquece meu corpo  
Perdoo o ar  
Que me alimenta

Perdoo a dor  
Que desistiu de mim  
E a solidão  
Que não foi tanta como eu quis...

(RAMIL, Vitor. 2004)

[https://www.youtube.com/watch?v=o\\_xgRGpEfys&ab\\_channel=satolepmusic](https://www.youtube.com/watch?v=o_xgRGpEfys&ab_channel=satolepmusic)

Acesso em: 27/07/2022, 18:23 min

O primeiro livro adulto que tive a oportunidade de ler quando jovem, foi “O Processo” de Franz Kafka (1937), que me abriu as portas da literatura e do pensamento existencial, passei a consumir avidamente, poesia, filosofia ocidental e oriental, tudo que viesse da geração Beat, escritores russos e alemães me interessavam muito, porém Kafka estava no centro da minha atenção, acredito ter lido quase toda sua produção, não só pela qualidade da escrita ou por seus personagens magníficos, mas por me identificar naquela época com o próprio escritor, e dessas gavetas que se botaram a cuspir impressões e vociferar por entre dentes, voltou de um submundo metafísico, o livro Cartas ao Pai, que um dia teve um profundo efeito sobre mim, muito pela força e nudez autobiográfica e durante uma época perambulava sempre com ele em mãos,



como quem aguarda um sussurro seu para encontrar lugares perdidos a espera de serem iluminados pois...

Há inquietação dos lugares fechados que se trancam mal sobre o infinito. Lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, dum reflexo de clarões, e mais segredos moveis: nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa, esfinges que não lhe colocam questões mortais. Mas caso ele saiba adivinhá-las, então este sábio que as interroga irá sondar ainda, novamente, seus próprios abismos, graças a esses monstros sem rosto (ARAGON, Louis. 1996.p.44).

Entre diversas lembranças e assombros Kafka, comenta com seu pai que passava as noites nu em sua cama à beira da janela aberta a receber neve e vento frio vindos do rio vizinho e que a sensação é tão calorosa quanto um abraço seu. Essa poderosa imagem me consumiu e na falta de neve, esperava que o nevoeiro tomasse conta da madrugada e saia com muito pouca roupa a deambular solitário pelas ruas desertas, embora vagar sem destino, seguindo as fracas luzes da noite, a maioria das vezes um braço me puxava para a rua Santa Cruz e em seu rio de paralelepípedos aos poucos fui marcando um território, uma fronteira imaginária, em que as cicatrizes e os sussurros vindos das paredes de cimento penteado compartilhavam contos e canções, histórias de dor e lamento daqueles lugares esquecidos.

Embora meu projeto para a pesquisa de mestrado proponha realizar um mapeamento das cicatrizes na pele da cidade, mais especificamente nas impressões estampadas sobre o revestimento arquitetônico conhecido como cimento penteado, um acabamento em fachadas de prédios, muito usual na região sul do Rio Grande do Sul, nas primeiras décadas do século passado, não tinha clareza das motivações pela escolha deste tema. Somente com a deambulação atual pelo trajeto Santa Cruz entre minha casa e o RU e quando as gavetas de assombros começaram a se abrir e as lembranças juvenis de passos gelados dentro do nevoeiro se revelaram, as impressões cicatrizadas além do tempo se cruzaram e seus signos começaram a fazer sentido, foi então que comecei a compreender a matriz de minhas motivações.



## MAPA SANTA CRUZ

Descobrir caminhos na teia da urbanidade e dar materialidade visual as impressões e assombros cicatrizados na pele da cidade, é o propósito da construção do mapa Santa Cruz, que traz meu pequeno território imaginário, com fronteiras traçadas entre o esquecimento e o descarte da história e dos materiais humanos e não-humanos, provocados pela maquinaria capitalística, buscando o deslocamento de seus signos em direção a visualidade da arte contemporânea.

Elaborar este mapa vai de encontro ao que propõe Tim Ingold, como forma e propósito, indo além dos detalhes cartográficos tradicionais, na direção da variedade da textura e da história da ambiência do lugar, “descobrir caminhos depende da afinação dos movimentos do viajante, em resposta aos movimentos, nas redondezas, de outras pessoas, animais, ventos e massas celestiais.” (INGOLD, 2005, p. 107), assim a vida nessa perspectiva está em fluxo com os signos do mapa, já que todo ser cresce através de seus caminhos:

Descobrir caminho é avançar de acordo com uma linha de crescimento, num mundo cuja configuração não é exatamente a mesma de um momento para o outro, e cuja configuração futura não pode ser completamente prevista. Caminhos de vida não são, então, predeterminados como rotas a serem seguidas, mas tem que ser continuamente elaborados sob nova forma. E esses caminhos, longe de serem inscritos sobre a superfície de um mundo inanimado, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido (INGOLD, Tim. 2005, p.108).

Pode-se pensar que os mapas (Figura 2) de Robert Smithson tenham esta elaboração, uma experiência mental do espaço físico, totalmente ficcional, fluindo na paridade site/no site, como fala Otavio Leonídio sobre o dispositivo estético de Smithson, “é preciso dizer apenas que jamais foram concebidos, de modo a representar, de modo mais ou menos fiel, os sítios que de algum modo se refere.” (LEONÍDIO. 2015), como diz o próprio Smithson,

Ao desenhar um diagrama, a planta baixa de uma casa, o mapa indicando a rua que leva até um sítio ou um mapa topográfico, desenha-se uma imagem bidimensional lógica. Uma imagem lógica difere de uma imagem natural ou realista, no sentido que ela raramente se parece com a coisa que representa. Trata-se de uma analogia ou metáfora bidimensional, uma intuição lógica pode-se desenvolver em um sentido inteiramente novo de metáfora. Entre o sítio real (atual site) no Pine



Barrens, e o não sítio, existe um espaço de significado metafórico. Pode ser que “viajar” nesse espaço seja uma grande metáfora. Tudo o que existe entre os dois sítios pode se tornar um material físico metafórico desprovido de significados naturais e conotações realistas. Digamos que se esta pessoa resolver ir a um sítio do não sítio, ela empreenda uma viagem fictícia. A viagem torna-se inventada, criada, artificial, nesse sentido pode-se chamá-la de não-viagem do não sítio até o sítio (LEONÍDIO, Otavio, apud. SMITHSON, Robert, 176, 2015).



Figura 2 Robert Smithson, A No site, Pine Barrens, New Jersey, 1968

Fonte: ([www.robertsnithson.com](http://www.robertsnithson.com)) acesso: 28/ 07/2022, 17:15

O mapa (Figura 3) Rua Santa Cruz, foi elaborado em camadas de impressão, a partir de imagens captadas em deambulação por suas ambiências, é um objeto tridimensional, dobrável, que fechado tem 15x11cm e aberto te 15x65 cm, podendo ter diferentes configurações de formato, já que é manipulável. Na sua frente tem uma arte serigráfica trazendo a estampa de um dos pontos mapeados, sobreposta por uma impressão digital do mapa das ruas de Pelotas, que tem a intenção de apontar meu pequeno território de devaneio. Na parte interna tem outra estampa serigrafada, porém com um desenho da rua Santa Cruz com os 7 pontos das ambiências que foram mapeadas na deambulação.

O mapa (Figuras 4,5,6) como objeto compreende a primeira camada no processo de descobrir caminhos, já a segunda camada tem como entrada um link de compartilhamento de livre acesso no google drive, trazendo os 7 pontos do mapa e mostrando a materialidade visual das cicatrizes impressas na pele da cidade e suas respectivas ambiências, porém a intenção principal deste trabalho vai além de



apresentar, indicar e mostrar as questões formais e estéticas dos trabalhos, já que é um convite de compartilhamento, convidando aos que queiram descobrir caminhos juntos e apresentar seus pequenos territórios, em qualquer forma e linguagem. Como é um processo de criação coletiva tudo está em formação, no aguardo do voo.

Link de acesso:

[https://drive.google.com/drive/folders/1AngD\\_\\_XXD1Y2pcrAK1c3TrdwneZwRPi5?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1AngD__XXD1Y2pcrAK1c3TrdwneZwRPi5?usp=sharing)

Foi criado também um grupo no WhatsApp com a intenção de dialogar e direcionar para o e-mail e seu drive de criação.

Convite para grupo do WhatsApp:

<https://chat.whatsapp.com/LC6qxmwoINF425oHuxr1z9>

e-mail:

[mapasantacruz@gmail.com](mailto:mapasantacruz@gmail.com)

senha: mestrado22.



Figura 3, Jahan Leão, Mapa Santa Cruz, serigrafia, impressão digital e desenho, tamanho variável, 2022



Figura 4, Jahan Leão, Mapa Santa Cruz, serigrafia, impressão digital e desenho, tamanho variável, 2022





Figura 5, Jahan Leão, Mapa Santa Cruz, serigrafia, impressão digital e desenho, tamanho variável, 2022



Figura 6, Jahan Leão, Mapa Santa Cruz, serigrafia, impressão digital e desenho, tamanho variável, 2022



## CONCLUSÃO

Se procurou trazer neste artigo reflexões a respeito da elaboração de um mapa, a partir de memórias físicas, psíquicas e suprareais, apresentando impressões cicatrizadas na pele da cidade, encontradas no revestimento arquitetônico conhecido como cimento penteado, localizadas em um percurso por meu pequeno território de devaneio, na rua Santa Cruz em Pelotas RS, entrecruzando as gavetas do tempo da minha juventude e dos dias atuais. Mapa que foi ao encontro das teorias do imaginário como pensadas por Gastón Bachelard (1994), já que as imagens materializadas pela mobilidade do encontro têm em suas cores e formas um devir pertencente ao imaginário da cidade, que abrangem e atravessam o tempo imaginado, livre e criado, sobrevivendo, revivendo no seu deslocamento em direção a visibilidade e suas relações em ambiências esquecidas.

No sentido de mapear essas impressões, deambulando por um pequeno mundo carregado de assombramentos, gavetas do passado foram sendo abertas e lembranças e devaneios mofados, voltaram a percorrer as veias da velha Santa Cruz, perdido de si mesmo como fala Louis Aragon (1924) sobre suas deambulações pelas ruas de Paris, um mergulho em mares de nevoeiro repleto de fantasmagorias que atravessam o tempo, provocando obsessões e delírios.

Dar materialidade a este mapeamento passou por “Descobrir caminhos” no sentido que propõe Tim Ingold (2005), já que se propõe um processo coletivo de criação e compartilhamento de impressões, entre as pessoas que tenham acesso ao mapa, criando talvez um vórtice de movimento indo em direções e posições diferentes do espaço/tempo, como este é um projeto em construção ainda se carece de dados referentes a múltipla participação, ficando neste momento a expectativa a respeito de onde pode levar este movimento.

## REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

BACHELARD, Gastón. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética**. Barcelona, Editora Gustavo Gil, 2020.



INGOLD, Tim. Jornada ao Longo de um Caminho de Vida: Mapas, Descobrir-Caminhos e Navegação. **Competência:** Religião e Sociedade UERJ, volume 25, número 1, p. 77-109, 2005.

LEONÍDIO, Otavio. Situacionismo/Minimalismo: Guy Debord e Robert Smithson, Espaço, Tempo e História. **Competência:** Revista Vitruvius, Rio de Janeiro, ano 15, 176.000, 2015. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458> ACESSO 28/07/2022, 17:05

ROSSI, Paulo. **O Passado, A Memória, O Esquecimento: seis ensaios da história das ideias.** Rio de Janeiro, ABEU Editora, 2007.

RAMIL, Vitor. **Perdão.** Channel Satolepmusic, 2004.

[https://www.youtube.com/watch?v=o\\_xgRGpEfys&ab\\_channel=satolepmusic](https://www.youtube.com/watch?v=o_xgRGpEfys&ab_channel=satolepmusic)

Acesso em: 27/07/2022, 18:23 min

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



## **MEDIAÇÃO NO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO**

### ***EXPERIENCE WITH MEDIATION AT THE LEOPOLDO GOTUZZO ART MUSEUM***

LETÍCIA BECK FONSECA

*Universidade Federal de Pelotas / lb48318@gmail.com*

ROGÉRIO VANDERLEI DE LIMA TRINDADE

*Universidade Federal de Pelotas / roger01lim@gmail.com*

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG, na cidade de Pelotas/RS e a mediação cultural que ocorreu no ano de 2018, com a escola Assis Brasil. Observar e Refletir as experiências vividas em um encontro com a arte durante uma mediação na galeria do museu, qualificando momentos. Será utilizada a metodologia exploratória a qual revelará as experiências estéticas e os momentos vividos em contato com as obras expostas e, através uma ação de mediação cultural por meio de narração dos encontros com a arte e suas imagens, das narrativas visuais e verbais, além de textos que abordam o objeto de estudo. Principais autores: Nicolas Bourrioud, Ursula Silva e Marcos Pereira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, experiência, mediação

**ABSTRACT:** *This article aims to present the Leopoldo Gotuzzo Art Museum, MALG, in the city of Pelotas/RS and the cultural mediation that took place in 2018, with the Assis Brasil school. Observe and reflect the experiences lived in an encounter with art during a mediation in the museum gallery, qualifying moments. The exploratory methodology will be used, which will reveal the aesthetic experiences and the moments experienced in contact with the works exhibited and, through an action of cultural mediation through the narration of the encounters with art and its images, of the visual and verbal narratives, as well as texts that address the object of study. Main authors: Nicolas Bourrioud, Ursula Silva and Marcos Pereira.*

**KEYWORDS:** *Leopoldo Gotuzzo Art Museum, experience, mediation*



## **INTRODUÇÃO**

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG se localiza na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, teve sua fundação a partir da Escola de Belas Artes onde Leopoldo Gotuzzo doou suas obras.

Este artigo tem a finalidade de abordar uma mediação para ocorrida no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, no ano de 2018. O contexto foi um encontro entre as obras de Leopoldo Gotuzzo, alunos das Belas artes e Mário Conti, que estavam expostas no museu e criando situações de experiência estética, quando alunos do 9º ano da escola Assis Brasil foram conduzidos a uma mediação durante o estágio I de Artes Visuais Licenciatura.

A mediação configurou-se em torno da arte, a partir dos textos da disciplina estética e cultura visual, e da pesquisa da dissertação de mestrado em curso, narrando as experiências de um encontro dos alunos com as obras de arte, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. A metodologia exploratória constituída pela experiência estética considerou as narrativas de imagens visuais e verbais nos momentos vividos durante a mediação cultural.

Os instrumentos de investigação e as fontes da pesquisa foram: fotografias, análise de documentos e trabalho de campo. O artigo tem como problematização a experiência da mediação cultural do Museu do MALG na sua função educativa.

## **O MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO**

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, “surgiu do acervo da Escola de Belas Artes que foi transformada em Instituto de letras e artes, atual Centro de Artes da UFPeI”. (MALG, 2022)

O patrimônio artístico da Escola de Belas de Artes, em especial o seu acervo, deram origem no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, quando o pintor doa uma tela em 1949, para EBA. E em “1955 o patrono do Museu doa 56 obras e deixara em testamento um precioso legado e desenhos do artista”. (MAGALHÃES, 2022, p.135),

Nos arquivos do MALG, encontra-se que em “1986 foi inaugurado o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ligado ao Centro de Artes da UFPEL”, que hoje em 2019 tem sua sede própria na Praça Sete de Julho, 180 no Centro da cidade de Pelotas, R.S., Brasil. (MALG, 2022)



O museu consiste em três salas abertas ao público, uma do patrono do museu com exposição do Leopoldo Gotuzzo e outras duas galerias Marina de Moraes Pires e Luciana Renck Reis pra exposições itinerantes.

O espaço de acervo tem “quatro mil (4000) itens”, reunidos em espaço climatizado, cuidados de uma museóloga e pelo restaurador (MALG, 2022). O MALG “atua no ensino, pesquisa e extensão, em ações próprias ou em parceria com os institutos e centros da UFPel” (MALG, 2022). No museu cada exposição tem uma curadoria que decide junto com o diretor a melhor maneira de expor as obras.

É através do Núcleo Educativo para as funções das mediações educativas, que na importância de informar e educar por meio de exposições, e atividades que estão explicitadas no papel do museu do MALG, que tem como missão:

[...] dedicado à preservação, estudo e divulgação da obra de seu patrono Leopoldo Gotuzzo e das diversas manifestações culturais expressas no acervo do Museu, principalmente relacionadas à cidade de Pelotas e do Estado do Rio Grande do Sul, estimulando a vivência, a reflexão crítica, o ensino, a extensão e a pesquisa acadêmica e experimentação no campo das artes visuais e afins. **Realiza projetos de caráter educativo, visando qualificar o acesso da população aos bens artísticos e culturais.** *Grifos meus* (MALG, 2022).

## EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Quando pensamos em mediação com a arte em museus, refletimos sobre quais seriam as estratégias educacionais e formativas necessárias para que os mediandos, educandos e público em geral possam constituir uma experiência estética com as obras de que foram resultado de uma seleção cultural, com objetos e seus significados para nos apropriarmos e, para termos uma ação de leitura e significação, construindo um fluxo entre objeto, sujeito e o mundo, o que significa que possamos apontar o foco em torno dessas obras expostas, das circunstâncias de suas materialidades do museu e também da presença para que ocorra uma experiência estética.

A razão estética habilita o sujeito para que se concebam mundos não apenas a partir e/os sobre esquemas referenciais, mas a partir de e sobre a experiência da personificação do que existe, do seu aí, da história efetual e da desrealização dos limites estabelecidos pelas formas tradicionais de racionalidade (PEREIRA, 2012, p.183).



As obras de arte presentes no museu tem relevância para os alunos visitantes mediandos quando em contato com a presença das obras de arte, se tornam significativos na partilha de espaços. Rancière nos fala “de que pode ser compartilhado a partir da visibilidade de gestos” (SILVA, 2022, p.111)

A sensibilidade do artista poderá ser compartilhada através da comunicação e a presença do pensamento do artista expressa através da materialidade da obra e o público que o visita, desde que as pessoas sejam motivadas a estarem em sintonia nesta materialidade e nessa relação entre sujeito e signo.

o artista por sua vez, dá ao mundo, sua visão, seu expressar que não termina em uma obra. Encontramo-nos diante de um processo resultante de uma nova compreensão das especificidades do campo da arte: a autonomia moderna é vivida agora de forma aberta, enquanto espaço de troca como ambiente e com os outros territórios (SILVA, 2004, p.408).

Coloca-se em cena todo o aparato museal de uma curadoria e disposição dos visitantes para comportar e criar situações para estimular a percepção que esse visitante traz consigo e construir a experiência estética ocasional.

Esta experiência estética de que falamos ocorre em um ambiente onde o papel do mediador está inserida na experiência vivida por ele, e traz a experiência do ouvinte para dentro de um mundo que se cria a experiência com a arte.

A atração desses momentos está no quanto o educador mediador convida os alunos à concentração, a disponibilidade e na presença, nas emoções do sensível em um encontro com a experiência estética e “como formas de visibilidades de práticas de arte que são maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2005, p.17). Estar presente em uma mediação nos permite encontrar outros papéis para um contexto de leitura e produção de narrativas sobre gestos artísticos ou como fala Rancière (2005), “práticas estéticas”, onde o artista nos entrega um mundo subjetivo e desorganiza qualquer causalidade pré-estabelecida entre a forma e o conteúdo.

Esse percurso do artista é reconstituído, identificando-se a arte como modo de ser sensível aos produtos da arte e não mais na maneira de fazer; onde se problematiza repartições de esforços e sintetiza-se a intensidade dos acontecimentos da presença.

Nas mediações a busca pela presença conjuga situações entre obra de arte, o artista, o visitante, pois existe um encontro que resultará em uma experiência estética.



O filósofo e curador francês Nicolas Bourriaud considera as relações interpessoais como possibilidade de investigação poética dos artistas que, em algumas experimentações de arte relacional, se colocam como colaboradores ou prestadores de serviços em locais públicos e privados e, nesta direção poderíamos associar a algumas ações de mediação quando pondera, “hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado a uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p.5).

Estas práticas de vínculos sociais se referem a tipos pré-existentes de relação entre os artistas, o modo para recriar modelos e aplicar métodos na produção para introduzir no espaço da sua arte as relações humanas e compartilhamento estético.

A arte por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupam um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que se diferencia dos outros produtos das atividades humanas: transparência social porque pretende mais do que sua presença no espaço ela se abre no diálogo, a discussão e a negociação inter-humana que caracteriza a arte como produto de carácter humano. (BOURRIAUD, 2009, p.18)

Quando pensamos na formatação museal de tempos passados, pensamos em pessoas em contato com objetos antigos, instituições imutáveis e apáticas e os testemunhos materiais que ali estão pertencentes a histórias de uma época, da narrativa de uma população que viveu dentro de um contexto de interações entre patrimônio e sociedade.

Hoje, os espectadores de museus são levados a entrar em campos cognitivos onde os artistas apresentam seus critérios de trabalho e modos de ser, e os visitantes os analisam para estudos não só com módulos fechados, mas, enquanto campos de experiências relacionais.

Museus hoje são dinâmicos, e o público se vê envolto em locais de cultura com o número constante de obras. Essa valorização das obras coloca “pesquisadores e professores a assumirem uma análise que antes somente pertencia a crítica de arte, a história da arte e a teoria estética” (SILVA, 2022, p.89).

Existe então uma rede de relações, objetivos, incluído aqueles agentes que podem interferir nos processos práticos e simbólicos do campo artístico (artistas, historiadores da arte, marchands, críticos de arte, colecionadores).





O trabalho da mediação em museus não é simples porque inicia-se com a academia em um círculo de pessoas, organização, rede de relações até a visita dos grupos e indivíduos pretendendo-se um trabalho de arte-educação.

## A MEDIAÇÃO

A partir de uma visita ao museu, durante o Estágio Supervisionado das Artes Visuais Licenciatura I, do 9º ano da escola Assis Brasil, foi desenvolvido um projeto de ensino para que levasse as aulas a serem expositivas tendo como tema central as obras expostas no museu. Na aula foi apresentado o Museu, com o folder da exposição, figura 1 da exposição “Leopoldo Gotuzzo: Traços e Transformações”.



Figura 1: Folder da exposição, Malg. Fonte: Foto acervo MALG, 2018

Na galeria do patrono do Museu a exposição reunia várias telas e desenhos a grafite, com alguns autorretratos e figuras humanas onde se identificava o autorretrato de Leopoldo Gotuzzo.

No projeto de ensino foi baseado no autorretrato do artista Leopoldo Gotuzzo, como mostra nas figuras do folder do Museu 2 e 3, fazer o autorretrato de si mesmo e



TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

demonstrar o contato com a realidade, enfatiza o material educativo do MALG, Figuras 4, e aula aborda o material figura 5 e visita ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG. Joana Lizzot (2019) diz, em seu trabalho de conclusão, que Leopoldo patrono do MALG é:

[...] o pintor pelotense, segundo Silva e Loreto (1996, p.43-45), é considerado o grande nome da arte pictórica em Pelotas, na primeira metade do século XX. Filho de pai italiano e mãe pelotense, destacou-se pelo desenho desde criança, e iniciou sua formação com o artista Frederico Trebbi, com o qual aprendeu as regras acadêmicas (LIZZOT, 2022, p.2).



Figura 2: Folder Malg. Fonte: Fotos pesquisador.

TERRÍTORIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS



Figura 3: Folder Malg. Fonte: Fotos pesquisador.



Figura 4: Autorretrato Leopoldo Gotuzzo, MALG. Fonte: Acervo MALG.



Figura 5: Material mostrado aos alunos durante aula de Artes. Fonte: fotos da pesquisadora, 2018.

A saída da escola para o museu com a turma foi uma visita técnica onde os estudantes entrariam em contato com um espaço museal e seus acervos para serem iniciados na educação com a arte e construir sua experiência estética com a turma, ocorreu num sábado o qual fizemos caminhada até o museu, onde é visto na figura 6, na exposição fomos apresentados ao autorretrato de Leopoldo Gotuzzo assim como toda a exposição, como mostra.

Neste dia recebemos a mediação da coordenadora pedagógica Consuelo Rocha, onde podemos ouvir a história do Museu e da exposição “Traços e transformações.



Figura 6: Mediação com alunos da Escola Assis Brasil ao Museu do Malg. Fonte: Fotos do pesquisador, 2018.

Diálogos na mediação com a coordenadora Consuelo Rocha, a partir de uma gravação no dia da visita mediada:

A mediação começou falando de Leopoldo Gotuzzo: nasceu em Pelotas em 1887, seu pai era dono do Hotel Aliança, onde conheceu vários artistas, foi para o Rio de Janeiro e depois morou na Europa. Consuelo falou depois da exposição exposta ali no momento, as obras de Leopoldo Gotuzzo sempre expostas em uma da galeria, no museu com seu nome. O autorretrato foi salientado que pintado na década de 40, figura 8, e como não existia máquina fotográfica as pessoas pintavam, disse Consuelo, e que Leopoldo o pintou e desenhou as pessoas que lhe eram queridas. E deixou em testamento quase 1000 peças quando morreu. Leopoldo deixou em testamento quase 1000 peças, quando morreu. Consuelo seguiu mostrando a exposição e falando dos 30 anos do museu, a exposição tinha uma releitura de um vaso ela diz que o artista observa e faz do seu jeito. O artista Mário Conti faz a releitura, diz que as obras não precisam ficar iguais. Onde se vê na Figura 11. E orientou os mediandos a entrar no site do museu, e mandar fotos. A exposição explorava a figura humana e uma técnica chamada sanguínea - lápis grafite avermelhado que depende do papel base vai ficar mais vermelho ou não. Desenhos em carvão de churrasco também foi mencionado e fixar com spray de cabeleireiro. Consuelo falou do acervo e como os quadros são colocados na reserva técnica onde a museóloga e restaurador são responsáveis por estes quadros. (transcrição da mediação com Consuelo Rocha).

Na sala de aula, as crianças desenharam o seu autorretrato, que foram expostos no quadro e comentaram sobre a mediação no museu.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relato de experiência em mediação com arte não está desvinculado ao processo educativo ocorrido nas escolas, configura-se com uma possibilidade de ampliação dos lugares cognitivos do conhecimento com a arte, e foi enriquecido pela execução de projetos educativos e possibilitou construir experiências estéticas na presença das arte, enquanto forma de aprendizagem, desenvolvimento de habilidades, criatividade e efetivação da experiência estética no contato com as obras de arte.

As discussões em torno das obras de arte e dos bens culturais se tornam narrativas envolvidas em interesses e vontades dos grupos que venham vivenciar com museus e com os lugares a significação que eles ocupam na sociedade.

A experiência estética que surge através da materialidade e, amplia-se quando se estimula a estabelecer relações cognitivas que extrapolam a matéria, em uma mediação, o que nos permite dizer que em uma prática educativa de mediação existem momentos de intensidade com o sensível e com a percepção relacional que ultrapassam o mundo cotidiano em uma articulação de atos estéticos de produção de sentido e se fundem em uma experiência transformadora.

Ao transpor o espaço escolar em direção ao lugar-museu constrói-se experiências reveladoras sobre os potenciais dos museus, os repertórios guardados por cada um e cada uma-em um encontro pedagógico, estético e cultural.

## REFERÊNCIAS:

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LIZZOT, Joana; **Histórico da coleção Leopoldo Gotuzzo: processos de formação e constituição**. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/11540/7381>. Acesso em: 12 de Julho de 2022.

MAGALHAES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes: da fundação a federalização (1949-1972) uma contribuição para a História da educação em Pelotas**. Pelotas, 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/123456789/1680> Acesso em: 07 de Julho de 2022.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Material do Acervo**. 2018



MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site do MALG**. Disponível em:  
<https://wp.ufpel.edu.br/malg/> Acesso em: 8 de Julho de 2022.

PEREIRA, Marcos Villela. **O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação** Pro-Posições, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 183-195, jan./abr. 2012.

RANCIÈRE, Jaques **A partilha do sensível: estética e política**/ Jaques Rancière tradução de Mônica Costa Netto – São Paulo; EXO experimental org.:Ed.34. 2005. 72p.

SILVA, João Paulo Andrade da. **Mediar a presença nas artes visuais, ou, sobre o gesto e o sensível** [manuscrito] / João Paulo Andrade Silva. -- 2017. 120 f. , enc.; 31 cm. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/35413050/Mediar\\_a\\_Presen%C3%A7a\\_nas\\_artes\\_visuais\\_ou\\_sobre\\_o\\_Gesto\\_e\\_o\\_Sens%C3%ADvel](https://www.academia.edu/35413050/Mediar_a_Presen%C3%A7a_nas_artes_visuais_ou_sobre_o_Gesto_e_o_Sens%C3%ADvel) Acesso em: 7 de Julho de 2022

SILVA, Ursula Rosa da. **Os territórios da subjetividade artística a partir do olhar da modernidade**. p. 407 a 415. 2004.



## **METAMORFOSES NA CONSTRUÇÃO DA PINTURA**

EDUARDO TOLEDO SILVA

*Universidade Federal de Pelotas / baixistaeduardo@gmail.com*

CLÓVIS MARTINS COSTA

*Universidade Federal de Pelotas / clovismartinscosta@gmail.com*

### **INTRODUÇÃO**

Neste trabalho apresento minha tese de conclusão de curso, ainda em andamento, do curso em Artes Visuais (bacharelado), na área de poéticas visuais. O trabalho, intitulado Paisagem Acidental: metamorfozes na construção da pintura, se refere a uma série de pinturas produzidas entre 2020 e 2021, como elas foram feitas e como as posicionei no campo das Artes Visuais, para abordar meu processo criativo. São pinturas que permeiam entre o gênero de pintura paisagem e não figurativo. A partir das próprias pinturas iniciei a pesquisa pela busca da manifestação da imagem sobre a tela, o momento em que a tinta, como matéria abstrata, se metamorfoseia e evoca imagens sobre a tela.

Por ora, a monografia está separada em dois capítulos. O primeiro se refere ao desenvolvimento dos trabalhos plásticos durante o curso, onde selecionei uma parte da produção, em pintura e escultura, para delimitar o campo de pesquisa a partir dos trabalhos. O segundo capítulo se refere às pinturas em questão e como elas dialogam com o gênero de pintura paisagem; faço uma breve análise entre uma fotografia e uma pintura a fim de encontrar relações concretas, não apenas teóricas, sobre suas similitudes.

Para pensar sobre o gênero da paisagem utilizo Anne Cauquelin e seu livro A invenção da paisagem. E me apoio no livro Pintura e Realidade de Zalinda Cartaxo para delimitar sobre o que é realidade pictórica e realidade imagética, como elas se manifestam e me ajudam a pensar na situação em que o abstrato se torna algo reconhecível.





## DISCUSSÃO

A prática em pintura progrediu junto com a pesquisa teórica, dessa maneira, a pesquisa foi delimitada pelo próprio trabalho feito durante o curso, onde os questionamentos foram levantados a partir da pergunta “o que estou pintando?”. A pesquisa, leitura e referências influenciaram a maneira como lido com o processo artístico, assim como a obra indicou o conteúdo teórico. “Toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica” (REY, 1996), sendo assim, a obra contém tudo o que ela pode oferecer, e é a partir da pesquisa que podemos discernir seu conteúdo.

Com materiais tradicionais da pintura utilizei tinta a óleo sobre algodão cru, assim, inicialmente, as pinturas foram feitas a partir no próprio ato de pintar, sem pretensão em representar figuras, construídas por zonas de cor com pinceladas e raspagens. Sobre a tela, produzir as primeiras camadas utilizando maior quantidade de óleo de linhaça e terebentina, misturadas a pouco pigmento. Então a cor escorre sobre o algodão cru, forma textura e acompanha a costura da tela. Dessa maneira as imagens sobre a natureza emergem à superfície e percebemos elementos, como: rochas, penhascos, horizonte, movimento, tensão e profundidade.

A seguir, apresento a análise feita a respeito da comparação entre o registro fotográfico que desencadeou minha percepção sobre a pintura, anteriormente dita como abstrata, que carrega a noção de paisagem em sua composição.

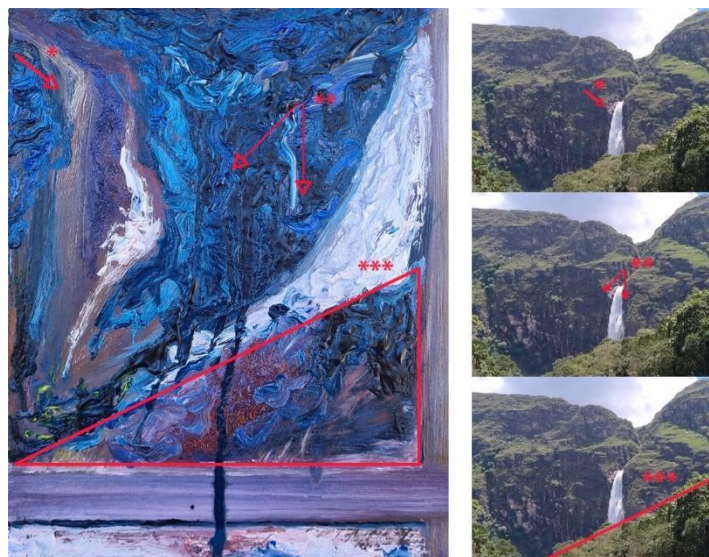


Figura 1 - Imagem comparativa entre a pintura e o registro fotográfico. Fonte: acervo pessoal.



(\*) Nesta parte me refiro às rochas, onde a pincelada mais rala e reta revela dureza nesta parte da imagem.

(\*\*) Aqui a gravidade em ação sobre a água (na fotografia) e a tinta (na pintura). A força do movimento para baixo através da tinta em maior quantidade, com formas curvas.

(\*\*\*) E a última relação que estabeleço nesta imagem em comparação a zona inferior de ambas as imagens. Uma zona que sustenta e estrutura a imagem.

Esses pontos, para minha pesquisa, são a chave que marca a passagem de uma pintura abstrata, com gestualidade, para o lugar da expressão de formas que estão a caminho da representação de um lugar, e portanto, se posiciona de outra maneira dentro do campo artístico.



Figura 2 - Eduardo Toledo, Sem título, óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 2022. Fonte: acervo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES

Sendo assim, a imagem que vemos (figura 2) foi construída pensando em paisagem desde o início, diferente da anterior (pintura da figura 1). Por fim, a imagem de um lugar não se estabelece por completo, e em algumas zonas a narrativa deste lugar não segue a lógica de um ponto de fuga, ou de uma profundidade por planos. O que vemos, ora evoca rochas, uma situação cavernosa, ora se revela como tinta sobre tela; a passagem da realidade pictórica, como matéria, para a realidade imagética, como imagem.



## REFERÊNCIAS

- BACH, Christina. **Jorge Guinle**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BRENNER, Fernanda; SHARP, Chris; OBRIST, Hans Ulrich (Orgs.). **Lucas Arruda**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- CARTAXO, Zalinda. **Pintura e realidade: o realismo arquitetônico na pintura figurativa contemporânea**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Traduzido por Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- CORONA, Marilice Villeroy. A dimensão atual da pintura de Jorge Guinle. In: III Congresso Internacional - Criadores Sobre Outras Obras CSO' 2012, 2012, Lisboa. Artes em Torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional - Criadores Sobre Outras Obras CSO' 2012, 2012. p. 732- 741.
- FERREIRA, G; COTRIM, C (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- OLIVEIRA, H. Matéria e imagem. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 66-77, 2005. DOI: 10.1590/S1678-53202005000200005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2942>. Acesso em: 24 mai. 2022.
- SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



## **O IMAGINÁRIO DO MONSTRUOSO EM UMA TESE/NARRATIVA GRÁFICA.**

### ***THE IMAGINARY OF THE MONSTRUS IN A THESIS/GRAPHIC NARRATIVE***

**CASSIUS ANDRÉ PRIETTO SOUZA**

*Universidade Federal de Pelotas / cassiusfxartes@gmail.com*

**RESUMO:** O estudo integra a tese de doutorado intitulada **Criadores e Criaturas: uma narrativa gráfica do monstruoso desvelada pelo imaginário**<sup>14</sup>, cujo objetivo foi investigar as criaturas monstruosas nas obras literárias: *Lenore* (Edgar Allan Poe, 1842), *O Corvo* (Edgar Allan Poe, 1845) e *Frankenstein* (Mary Schelley, 1818). Partindo do pressuposto de que o monstro pode ser uma transfiguração de ocorrências nas histórias de vida dos seus criadores, investigo as experiências pessoais, memórias e processos criativos dos autores para espreitar imaginários, o caráter e a complexidade de suas criaturas. A linha de pesquisa segue os estudos do imaginário a partir de Gilbert Durand (1993, 2012), Gaston Bachelard (2013, 2018), Juremir Machado da Silva (2017), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário; Monstros; Educação; Artes.

**ABSTRACT:** *The study is part of the doctoral thesis entitled **Creators and Creatures: a graphic narrative of the monstrous unveiled by the imaginary**, whose aim was to investigate the monstrous creatures in literary works: *Lenore* (Edgar Allan Poe, 1842), *The Raven* (Edgar Allan Poe, 1845) and *Frankenstein* (Mary Schelley, 1818). Assuming that the monster can be a transfiguration of occurrences in the life stories of the creators, the investigation follows the author's personal experiences, memories and creative processes to observe the imaginaries, the character and the complexity of their creatures. The line of research follows the studies of the imaginary from Gilbert Durand (1993, 2012), Gaston Bachelard (2013, 2018), Juremir Machado da Silva (2017), among others.*

**KEYWORDS:** *Imaginary; Monsters; Education; Arts.*

---

<sup>14</sup> Defendida em setembro de 2021, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas.



## INTRODUÇÃO

A pesquisa se detém sobre os criadores, o poeta Edgar Allan Poe (1809-1849) e a romancista Mary Shelley (1797-1851) e suas criaturas: Lenore (1842), O Corvo (1845) e Frankenstein (1818), com o intuito de evidenciar as ressonâncias e projeções entre esses criadores e suas personagens. A problematização traz o tema do monstro para os estudos do imaginário, tendo como objeto de análise os criadores e as criaturas, a partir dos dois poemas e do romance de origem, das biografias, cartas, diários pessoais e processos criativos experimentados. Uma das principais premissas que disparou a investigação foi conceber o imaginário e a realidade como algo amalgamado. “Todo imaginário é real. Todo real é imaginário” (SILVA, 2017, p.7). Essa afirmação permitiu projetar a hipótese de que criadores e criaturas estabelecem um vínculo íntimo, denso e entranhado, que se configura como o problema da pesquisa: Como o criador se faz presente nas narrativas das criaturas?

Para desvendar esse enigma, compreender o que reside no âmago do monstro, foi preciso percorrer um tipo de jornada, que identifica o pesquisador como protagonista de uma aventura, aquele que vai enfrentar obstáculos, atravessar portais e alcançar a recompensa no final. Assim, resolvi projetar a tese como uma narrativa gráfica, uma história em quadrinhos (Figura 1), para poder relacionar os muitos conceitos e novidades que me eram apresentadas, amplificando e aprofundando as noções propostas pelo viés do imaginário. Trouxe quadrinhos, mapas e metáforas visuais que me auxiliam a processar o conhecimento em sua pluralidade e abertura para o onírico, compreendendo o real, a partir do “irreal”. A linguagem dos quadrinhos utiliza códigos próprios, com imagens em sequência que possibilitam pensar múltiplas interpretações. Tal estratégia rompe com os modelos tradicionais da pesquisa acadêmica, a escrita se une às imagens para forjar a narrativa fundamentada no imaginário do monstruoso. Os referenciais utilizados para desenvolver a narrativa gráfica foram: Wil Eisner (1995) e Scott McCloud (2005).



Figura1: Página da tese. Fonte: Autor

Projetar a escrita como uma narrativa gráfica levou à outra concepção sobre sua estrutura, a partir da Jornada do herói de Joseph Campbell (2007), esse recurso transformou o pesquisador no protagonista da jornada (figura 2), aquele que aceita o chamado para a aventura. Nessa concepção as passagens são reformuladas como portais (etapas) da investigação. O primeiro portal é onde a aventura se inicia revelando memórias de infância, cuja biografia impulsiona a escolha do tema, tendo em vista o fascínio pelos monstros, a intenção foi demarcar matrizes e problematizar o monstro como possibilidade poética e educativa.

O segundo portal traz o tema do monstro para estabelecer um diálogo com os mentores do imaginário: Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Juremir Machado da Silva. No terceiro portal estou no ventre do monstro, momento em que elaboro um modelo de



TERRÍTORIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

análise e organizo os conceitos para desvendar o enigma. A passagem é marcada pelo encontro com os criadores Poe e Mary Shelley e suas criaturas. No quarto e último portal, surgem respostas para o enigma proposto, fica evidenciada a responsabilidade de contribuição para o conhecimento, a recompensa é a constatação do monstro como potência de formação e transformação.

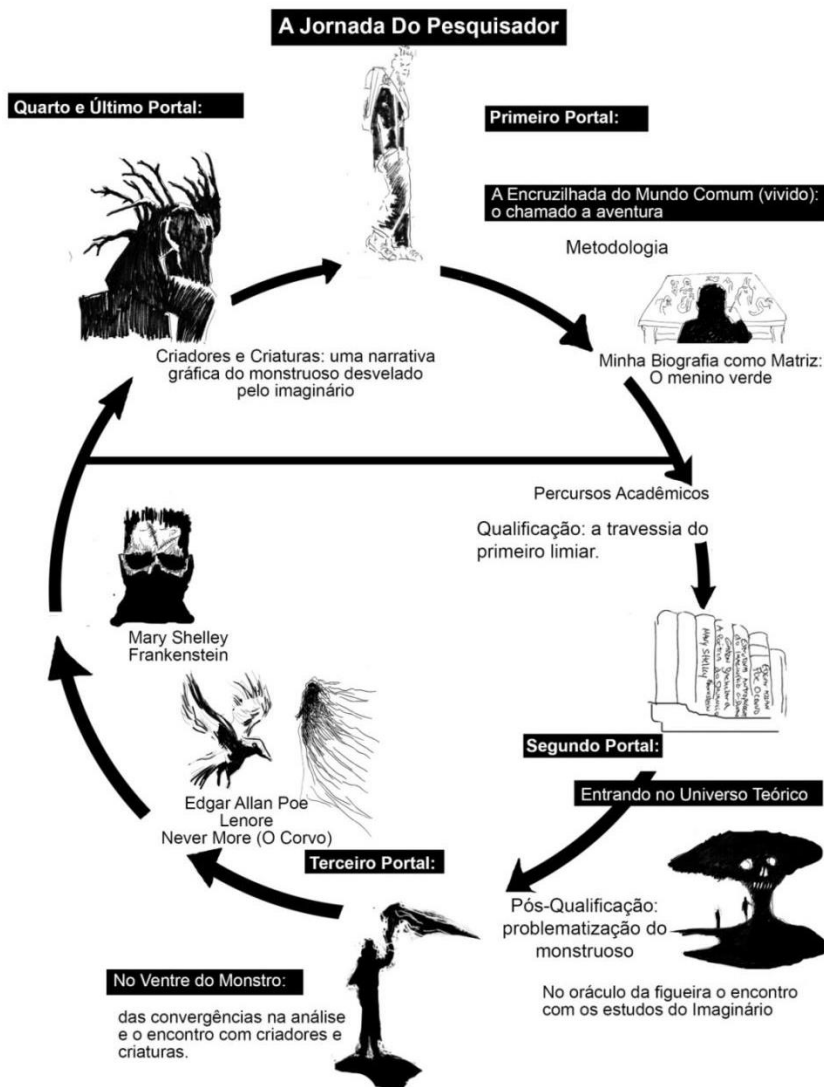


Figura 2: Modelo para a Jornada do Pesquisador. Fonte: Autor



## DISCUSSÃO

Os conceitos teóricos-metodológicos que fundamentam as análises partem da investigação cuidadosa sobre documentos, cartas, diários e apontamentos dos autores sobre seus processos e personagens em busca daquilo que não se encontra visível, a fim de estabelecer conexões com as biografias e o contexto das obras. Selecionei em especial os conceitos de Gilbert Durand (1993, 2012), tais como: signo, símbolo, imaginação simbólica e função fantástica. De forma sucinta, o signo é compreendido como um sinal que remete ao objeto para torná-lo presente; o símbolo pertence a categoria do signo, porém seu significado não é de todo apreensível; a imaginação simbólica apresenta uma imagem que vai além do objeto sensível, transcende o representável e a função fantástica corresponde a capacidade criadora do ser. Esses foram os conceitos teórico-metodológicos utilizados na pesquisa, que atuaram como aliados para realizar as interpretações simbólicas e ir além do objeto, percebendo sutilezas, intimidades e sensibilidades.

Para definir o modelo de análise, utilizei os conceitos de forma articulada para alcançar o âmago do criador/criatura, um modelo sucinto, que aciona o próprio poema/obra em si, buscando as representações e as imagens que o poeta/escritora cria para expressar sentimentos e emoções. Assim, estabeleci algumas noções teóricas e etapas para a análise:

- 1- Realizei uma primeira leitura para me conectar com a obra. Para essa realização eu necessitei do privado e do íntimo, dessa forma a leitura aconteceu em um espaço da casa privilegiado pelo silêncio, o tempo ficou em suspenso, a luz do entardecer incidiu sobre as páginas amareladas do livro. Essa primeira leitura fez emergir certa melancolia, a conexão se estabelece em torno de perdas e sofrimentos.
- 2- Busquei uma segunda leitura, a fim de tentar encontrar um sentido mais direto, sobre o poema ou a obra e, de que forma, ela está sendo descrita, para tal, estudei o contexto que o autor apresenta.
- 3- Na terceira leitura eu procurei encontrar os símbolos, as alusões e referências, estudando os apontamentos que seriam essenciais para subsidiar as etapas posteriores, sobretudo, a aplicação dos conceitos teóricos-metodológicos.
- 4- Na quarta etapa, eu anotei e busquei sentidos para os elementos que destaquei na etapa anterior.





5- Na etapa final eu reconheci os recursos poéticos e utilizei os conceitos teóricos-metodológicos selecionados.

Também criei metáforas, em busca de aproximações ou “chaves” para decifrar o enigma da pesquisa e encontrar outros valores, outros modos de perceber o objeto. Como nos ensina Gaston Bachelard “veremos que é através das metáforas, da imaginação, que a realidade assume seus valores” (2013, p. 52).

Comecei a análise com o poema *Lenore*<sup>15</sup> estabelecendo como premissa que a criatura *Lenore*, pode ser uma transfiguração de ocorrências na história de vida do autor, identificada com amores vividos e perdidos. Utilizei os conceitos: signo, símbolo, imaginação simbólica e função fantástica, segundo um modelo que parte do todo para o detalhe, que olha de dentro para fora, que vai do simples para o complexo. Poe apresenta a narrativa como se estivesse tendo um diálogo com o leitor, tem um tom confessional e de denúncia. Um breve olhar sobre sua biografia (BLOOMFIELD, 2008) me fez perceber que mais que um tema, a morte e a solidão se fazem presentes em sua trajetória de vida. Ele foi o menino órfão, que perdeu a mãe adotiva, também perdeu a jovem esposa, enfrentou dificuldades e, de fato, foi muito solitário. A leitura acionou o meu imaginário de pesquisador (Figura 3 e 4), que encontrou o signo em momentos distintos do poema, onde emerge uma explicação para o fato, a morte trágica da amada, as dúvidas, lamentos e súplicas sobre o desvelo da alma da falecida.

---

<sup>15</sup> Poema *Lenore* na íntegra: <http://violetainexistente.blogspot.com/2012/01/lenore.html>.



Figura 3 e 4: Lenore e Edgar Allan Poe. Fonte: autor.

O narrador termina o poema clamando por perdão e misericórdia para que a alma de sua amada encontre um lugar no mundo divino. O símbolo da morte emerge como uma personagem que se manifesta entre os vários poemas e as histórias de Edgar Allan Poe, aparece como um espectro com presença marcante, concreta ou é apenas mencionada, dependendo do contexto. A morte persiste nas suas histórias como juiz e anjo, constitui um elemento mítico e indecifrável. A morte é símbolo da falta de piedade e compaixão, leva a alma da amada apesar das súplicas, representa “(...) o luto, a transformação dos seres e as coisas, a mudança, a fatalidade irreversível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 622).

A imaginação fantástica se instaura nos versos do poema onde o poeta descreve o seu arrependimento, declarando seu erro no romance. A biografia de Poe revela inúmeras situações de perda e dor, como o falecimento de sua prima e esposa Virginia Clemm (1822-1847). Ao aproximar a vida do poeta com o poema, identificamos que há um romance entre primos, algo que era inaceitável pela sua família, pela sociedade e cultura da época. Enquanto a função fantástica contempla a essência da imaginação criadora do poeta, nela podemos alcançar os sentimentos íntimos e profundos, pela



função fantástica, a dor e o sofrimento se convertem em imaginação, transformando a realidade em um ato de criação.

Também identifiquei aproximações que o autor busca com mitos gregos e cristãos. A taça de ouro quebrada é a vida que se esvai, a simbologia remete tanto à taça de Hígia, deusa da saúde quanto ao Santo Graal, emblema da espiritualidade. Evoca o rio por onde o barqueiro Caronte conduz as almas ao reino dos mortos e termina por recomendar o anjo ao reino dos céus. O poeta nos leva por passagens que fomentam o imaginário em torno do binômio morte/beleza. A criatura – Lenore – reúne atributos como beleza, juventude e altivez que a qualificam como musa. Lenore é a amada que a morte levou, personifica todas as mulheres que o poeta de fato perdeu. Ficção e realidade se alinham para instaurar a imaginação criadora. A perda que inaugura a tristeza faz o poeta exaltar o sombrio e o sobrenatural revelando facetas ocultas e conflitos íntimos. Aqui a tragédia pessoal anima a poética, Lenore é para Poe, o mesmo que Eurídice é para Orfeu, ambas expressam uma inspiração arrebatadora que possibilita a existência da própria poesia. No poema a conjugação personagem/ narrador/ autor se constrói de forma amalgamada, sendo difícil distinguir onde termina o criador e começa a criatura.

Para apurar percepções sobre o poema *O Corvo*<sup>16</sup> utilizei o ensaio escrito pelo próprio Edgar Allan Poe, *A filosofia da composição* (2019), por esmiuçar seu processo criativo. O poema inicia com o protagonista, o estudante, solitário numa casa, confrontando a sua melancolia, esse é um momento lento, frágil e triste, no qual as ideias ainda não estão muito claras, temos apenas pequenas pistas sobre o contexto, mas os signos já se apresentam pela casa, bem como pela tempestade. Podemos interpretar que a casa e a tempestade exaltam o sofrimento do estudante, a morada é escura e fria, em seu interior o ar está carregado de sensações e sofrimentos que a tempestade (de fora e de dentro) avoluma. Como descreve Gaston Bachelard “(...) a casa viverá como um coração angustiado. Uma espécie de angústia cósmica preludia a tempestade” (1984, p. 226). Na segunda parte do poema, somos surpreendidos pelo surgimento do

---

<sup>16</sup> Poema *O Corvo* na íntegra: <https://www.revistaprosaveroearte.com/o-corvo-edgar-allan-poe-traducao-fernando-pessoa/>



pássaro, um corvo (Figura 5 e 6) que aparece para ouvir a declamação do estudante, transformando o momento em um desvelo.



Figura 5 e 6: Páginas do poema da análise do Corvo. Fonte: Autor.

O monólogo vai revelando, aos poucos, os motivos de tanta agonia. O signo é o lamento, a dor do estudante, seu coração está partido pela morte prematura de sua amada. A confissão tem como fonte o arrependimento, a angústia e a dúvida. Mas, poderia ele se perdoar?

A meticulosidade de Poe tem como função projetar o principal símbolo do poema: o Corvo. Esse personagem é a essência da obra porque carrega inúmeras simbologias, que dão corpo ao poema. Destaco o corvo na mitologia nórdica, nas representações do trono de Odin aparecem dois corvos empoleirados. Diz a lenda que esses dois corvos saem todos os dias em visita ao mundo e, na volta, relatam a Odin o que se passou (BULFINCH, 2016). Para a elaboração deste poema, Poe apresenta novamente seu tema predominante, a perda trágica da amada. Esse assunto o perseguia sempre, a ponto de críticos e colegas da época observarem que o poeta misturava suas perdas pessoais com as narrativas fantasiosas (BLOOMFIELD, 2008). Mesmo tendo sido elaborado com precisão, o poeta analisa que “O Corvo” é um poema longo, reúne uma continuidade de pequenos poemas. Segundo o autor, essa característica é uma



qualidade que apenas quando lido ou declamado atinge o seu potencial “(...) um poema só é poema na medida em que excita, pela elevação, a alma” (Ibidem, p. 60). A imaginação simbólica se apresenta quando é lido em voz alta e se sente a plenitude da emoção. Para Poe, somente pela emoção verdadeira se consegue comover o leitor, mas para encontrar essa emoção é preciso buscar a fonte da inspiração, que se encontra no âmago do poeta.

Poe encontra sua inspiração e emoção na temática da morte, é aquilo que atormenta a humanidade. “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A morte” (Ibidem, 2019, p. 65). O poema é sobre uma confiança, algo secreto, sobre uma perda indesculpável. É pelo segredo que o leitor se coloca no lugar do poeta, isso toca qualquer alma sensível.

A função fantástica compreende as intimações pessoais do poeta que impulsionam a criação em busca de si mesmo, explorando impressões fugidias, opacidades e obscuridades para fazer aflorar no papel um eu: observado, criado e recriado. Poe é o criador, é o estudante que sofre, também é o corvo, a criatura que o atormenta. Facetas de um mesmo ser, fragmentado, vibrante, um artista que se questiona de forma profunda e obsessiva em torno das perguntas de sempre, comuns a criadores e criaturas: Quem sou eu? Qual o sentido da vida?

O terceiro e último estudo foi o romance Frankenstein<sup>17</sup>, escrito em 1818, pela jovem autora britânica Mary Shelley, que surgiu como resposta a um desafio para criar uma história de terror numa noite de tempestade em um castelo, depois de um estranho sonho a escritora começa a sua obra. A história é sobre um cientista, o doutor Victor Frankenstein, dedicado a descobrir o segredo da criação, que acaba dando vida a um ser, a partir de partes de pessoas mortas, porém, seu experimento resultou num monstro.

Para a análise selecionei o capítulo X desta obra porque é nele que se encontram importantes reflexões sobre a criatura e seu criador. O monstro revela mágoas em relação ao seu criador e o modo como foi tratado pelos demais. O discurso revela o

---

<sup>17</sup> SHELLEY, Mary. **Frankenstein: 1797-1851**. London: Colburn and Bentley, Standard Novels, 1994.



sofrimento da criatura, expondo conexões entre o monstro, o cientista e a autora da narrativa.

A criatura de Frankenstein cumpre esse papel monstruoso, ao mesmo tempo, que assume outras simbologias atreladas à cultura, como do próprio sujeito fragmentado da modernidade, cuja crise denuncia fragilidades e onipotências. Como alteridade, o monstro é o diferente, o marginal, o excluído. Esse estranhamento também é fonte de mistério e fascínio, na medida em que sua essência permanece inalcançável. Cohen nos lembra que o obscuro é um traço marcante da natureza do monstro: “Um princípio de incerteza genética rege a essência do monstro, eis porque ele sempre se ergue da mesa de dissecação quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite” (COHEN, 2000, p. 27). O antagonismo que o monstro desempenha expõe vulnerabilidades de criaturas e criadores.

Encontrei na obra outros elementos para relacionar a criadora com sua criatura. Como o fato de ser “a diferente”, ou seja, uma mulher escritora em meio aos colegas homens. Embora seu talento tenha sido reconhecido pelo grupo, não foi suficiente para lhe render prestígio, foram muitos equívocos e dificuldades na sua carreira. Inclusive, a autoria do romance chegou a ser atribuída ao próprio Shelley e não a ela. A mulher artista era algo tão incomum para a sociedade repressora em que vivia que acaba fazendo dela um monstro, tão excêntrico quanto a criatura que ela criou.

Sobre a capacidade de criação, retomei o mito recuperado pela escritora em Frankenstein: o Prometeu Moderno. O mito grego é descrito pelos poetas como um titã que foi incumbido por Zeus (líder dos deuses) a criar o homem, concebendo esse do barro. Prometeu durante a elaboração do homem, ludibriou Zeus e roubou o fogo do conhecimento, poder esse que era limitado apenas aos deuses do Olimpo. Ao dotar a raça humana de conhecimento, prometeu lhes concedeu superioridade sobre os outros animais, assegurando os saberes, as artes e o poder de criação. Zeus quando soube de tamanha arrogância, puniu Prometeu de modo terrível. Ele foi acorrentado a uma rocha, onde abutres e outros animais se alimentavam de seu fígado durante o dia, enquanto que a noite o mesmo órgão era regenerado (BULFINCH, 2016).

Se Frankenstein se aproxima do mito pela possibilidade de criação, igualmente a escritora, como criadora, vai confrontar a sociedade patriarcal que negava essa



possibilidade às mulheres. Nas suas cartas ela relata as dificuldades e a impossibilidade de se sujeitar aos regramentos de sua época. Tal qual a sua criatura, Frankenstein, Mary Shelley foi uma rebelde, mesmo ou talvez, por ser ela filha de quem era, a feminista Mary Wollstonecraft. A própria Mary Shelley descreve em seu diário, anos depois “(...) como é que eu, na altura uma rapariguinha, me atrevi a desenvolver ideia tão hedionda?” (BERNHEIM, 2014, p. 64).

O capítulo X, do romance Frankenstein, tem como principal característica a discórdia entre o cientista e seu monstro, uma rixa que se revela entre pai e filho. O Doutor Victor é o pai que renegou sua criação desde o início, se arrependendo do feito e desejando a morte da criatura. Do outro lado temos o monstro, que não pediu para vir ao mundo, mas que confronta seu criador e o mundo que não o aceita. Em comum, guardam mágoas e falta de escrúpulos. A trama conflituosa, entre pai e filho, pode ser tomada como ressonância das diferenças existentes entre a própria Mary Shelley e seu pai Willian Godwin. Em seus diários, ela revela que se martirizou por não atender as exigências de seu pai. Apesar das limitações, o pai, como editor, lhe concedeu acesso a uma educação privilegiada; no entanto, sua austeridade não aprovava as transgressões cometidas pela filha. A relação ruiu de vez com a fuga de Mary com o jovem Percy Shelley (JEHA, 2009). Os conflitos entre pai e filha aparecem na obra através do par criador e criatura e pelos opostos que conjugam: nascimento e morte, poder e medo, ambição e supressão, entre outros. A base que fundamenta o romance é a natureza humana, pelas divisões que estabelece, seja por oposição ou medo.

Quantos monstros coexistem na obra “Frankenstein”? Araújo, Almeida e Beccari (2018) identificam no mínimo quatro. O primeiro é a criatura monstruosa, o segundo é o próprio cientista, o doutor Victor Frankenstein, com sua pretensão de criar a vida, ultrapassando os limites da natureza. Ele também se revela um monstro ao rejeitar a criatura que gerou. O terceiro monstro é a sociedade, com seus regramentos que excluem tudo aquilo que é diferente. O quarto, e último monstro, é a própria Mary Shelley que transgrediu pela sua capacidade criativa, com inventividade deu vida a uma das criaturas mais fascinantes da literatura.

Para a elaboração do romance Mary Shelley trouxe à tona as emoções mais profundas, buscando em sua interioridade segredos e angústias. Mesmo declarando em seu diário que teve a ideia a partir de um sonho, pude reconhecer em sua biografia, que



em vários momentos o discurso do monstro reflete o seu próprio. Por exemplo, na passagem em que a criatura revela as suas amarguras perante o cientista, as emoções declamadas são as mesmas em relação ao pai, Godwin. A igualdade entre criador e criatura que se manifesta, estabelece o que chamei de amálgama, um elo poderoso que não permite diferenciar uma do outro.

Mary Shelley escreve o romance a partir de seus momentos, lembranças tristes e fatos marcantes, fazendo o enredo ganhar complexidade. Na trama não existem heróis, nem vilões, mas circunstâncias muito próximas da realidade, na qual todos são vítimas e transgressores. O romance envolve um ser monstruoso e desfigurado, um cientista imoral que supera a natureza ao criar vida de forma desrespeitosa, uma sociedade alienada e insensível, aproximando todos do mito de Prometeu, como seres titânicos que roubam algo e perdem muito: dignidade, respeito e ética.

Em “Frankenstein” se manifestam as emoções da própria Mary Shelley, são seus dramas que concorrem para a construção da narrativa que surge contextualizada pelos dilemas de sua época e do círculo de artistas que ela frequentava. Mary Shelley é o âmago de sua obra, o cerne que estrutura as páginas que reúnem pedaços e partes que lhe foram retiradas. Pelo romance ela se regenera, tal qual o corpo do titã, sofrido e comovido. A sensibilidade da criadora anima a criação, transformando a tragédia em arte, é pela poética que seu monstro interior evade.

## **CONSIDERAÇÕES**

Chego ao final da jornada, momento em que retorno sobre meus passos com a intenção de refletir e avaliar a experiência vivida. O estudo representou uma oportunidade de criação artística, trazer as narrativas gráficas, como formato e construção da pesquisa foi uma estratégia que adotei para lidar com os conceitos em sua pluralidade. Uma adaptação a partir da “Jornada do Herói” de Campbell (2007), que cumpriu o propósito de organizar a trajetória vivida ao longo da pesquisa. A concepção, inovadora e transgressora, me possibilitou romper com modelos tradicionais de pesquisa e experimentar a pesquisa, como imaginação, na sua totalidade, de forma expressiva.

A passagem pelo último portal foi momento de transcendência, de fazer despontar a empatia e trazer a atitude poética para a vida. Em minha narrativa gráfica recorri à força do abraço que é conforto e partilha. Um gesto simples, para revelar toda a





compreensão obtida. O monstro é potência de formação, de transformação. Pelo monstro é possível explorar, projetar, como também ir além. **Esse é o tesouro que trago como recompensa pelos desafios enfrentados – a pedagogia do monstruoso.** Ao articularmos imaginário, monstro e educação, podemos propor o monstro como uma mediação entre a teoria do imaginário e a prática de ensino, como uma ponte que vai permitir atravessamentos. Para mim, a conexão que se estabeleceu é coesa, poética e instigante. O monstruoso é a presença que permite a mudança, que ativa novas experimentações. **O imaginário/reservatório, que acumula todas as experiências, sentimentos e impulsiona o viver, se conjuga ao monstro/transgressor para instaurar a educação/criadora/inventiva.**

A tensão criativa e o aspecto exploratório que se instaura pela aproximação entre os saberes é apreciada por teóricos do imaginário e educadores (Durand, 1996; Silva, 2017; Wunenburger e Araújo, 2006), pois uns potencializam os outros. A audácia agrada Durand (1996) que foi pioneiro ao valorar o imaginário como conhecimento, em uma época dominada pelo racionalismo científico. O estudioso vai resgatar a força do mito e o poder das imagens, pelas evocações e imbricamentos com o vivido, o imaginário se configura como a capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo. A conjugação imaginação e educação ecoa fortemente junto às culturas que não separam as informações das imagens, ou que conservam uma concepção holística do mundo, que valoram o todo, o múltiplo, o efêmero, em oposição ao pensamento que busca uma verdade única, propósito, conforme Durand (1996), na contramão do imaginário.

Tal qual o herói que enfrentou muitos desafios, em busca de aprimoramentos, experimentei sentimentos conflitantes, me senti arrebatado e também apreensivo. Como pesquisador/protagonista assumi riscos e a incerteza do desconhecido, examinei guardados antigos, revi certezas e sonhei outras possibilidades, ampliei minha capacidade de compreender o outro, e a mim mesmo. A narrativa construída me fez experimentar diferentes posições o tempo todo, como pesquisador, como criador, como criatura. Me comovi com as dores e sofrimentos e me encantei com a poética que faz aflorar emoções, confissões íntimas e que dão a ver o monstro que reside no interior dos criadores. Os achados da pesquisa confirmaram que **o monstro é uma transfiguração das ocorrências nas histórias de vida dos criadores.** Se estou pronto para outra? A criatura que me impele, vai dizer sim antes de mim.



## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. **O Mito de Frankenstein: imaginário & educação**. E-book. São Paulo, FEUSP, 2018. Disponível em <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213>>. Acesso em: 24/08/2018.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BERNHEIM, Cathy. **Mary Shelley Uma Biografia da Autora de Frankenstein**. Portugal-Lisboa: Antígona, 2014.
- BLOOMFIELD, Shelley Costa. **Livro completo de Edgar Allan Poe: a vida, a época e a obra de um gênio atormentado**. São Paulo: Madras, 2008.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. 27. ed. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2016.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2019.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Campo do Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 1996.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.
- GORDON, Charlotte. **Mulheres Extraordinárias: as criadoras e a criatura**. Tradução: Giovanna Louise Libralos, Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.
- McCLOUD, Scott. **Desvendando Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.
- POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: medo clássico**. Vol. 2. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.
- \_\_\_\_\_. **A Filosofia da Composição**. In: POE, E. O Corvo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- Poema O Corvo (online)** na íntegra disponível em: <https://www.revistaprosaveroarte.com/o-corvo-edgar-allan-poe-traducao-fernando-pessoa/>. Acesso em 22/09/2022
- Poema Lenore (online)** na íntegra disponível em: <http://violetainexistente.blogspot.com/2012/01/lenore.html>. Acesso em 22/09/2022.
- SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein: 1797-1851**. London: Colburn and Bentley, Standard Novels, 1994.



SOUZA, Cassius André. **Criadores e Criaturas**: uma narrativa gráfica do monstruoso desvelada pelo imaginário. Tese (Doutorado) Curso de Educação, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estrutura mítica**. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. **Educação e Imaginário**: introdução a uma filosofia do imaginário educacional. São Paulo: Cortez, 2006.



## **PASSOS DE(S)MARCATÓRIOS NO SUL DO SUL: UM RASTRO DE LINHA IMAGINÁRIA DE FRONTEIRA**

### **PASSOS DE(S)MARCATORIOS EN EL SUR DEL SUR: UN RASTRO DE LA LÍNEA IMAGINARIA DE LA FRONTERA**

**BARBARA LARRUSCAHIM DA COSTA**

*Universidade Federal de Pelotas / barbaralarrus@gmail.com*

**EDUARDA (DUDA) AZEVEDO GONÇALVES**

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

**RESUMO:** Este artigo apresenta o processo de criação artística e os adensamentos teóricos relacionados à produção do trabalho artístico denominado (De)marco, de 2022, realizado na região sulina, zona fronteiriça entre Brasil e Uruguai, nas cidades Sant'Ana do Livramento/RS e Rivera/UY. Tendo como procedimento metodológico o deslocamento enquanto prática poética, sendo os principais referenciais teóricos e artísticos: Francesco Careri, Wassily Kandinsky, Milton Santos, Allora & Calzadilla, Francis Alÿs e Richard Long. A intervenção se dá a partir do uso iconográfico do formato de marcos de fronteira, que são os monumentos escultóricos fixados como objetos de demarcação territorial da linha divisória na faixa fronteiriça, dispostos em área urbana e rural entre os países. De modo que a proposição artística apresentada aplica o conceito de nomadismo na perspectiva de mover, deslocar, e transportar os marcos de fronteira, a partir da prática poética contemporânea por meio da prática caminhatória (CARERI, 2020).

**PALAVRAS-CHAVE:** Pesquisa em Poéticas Visuais. Território. Demarcação. Marcos de fronteira. Deslocamento.

**RESUMEN:** Este artículo presenta el proceso de creación artística y las densificaciones teóricas relacionadas con la producción de la obra artística denominada (De)marco, de 2022, realizada en la región sur, en la frontera entre Brasil y Uruguay, en las ciudades de Sant' Ana do Livramento/RS y Rivera/UY. Teniendo como procedimiento metodológico el desplazamiento y el caminar como práctica poética, siendo los principales referentes teóricos y artísticos: Francesco Careri, Wassily Kandinsky, Milton Santos, Allora & Calzadilla, Francis Alÿs y Richard Long. La intervención se da a partir del uso iconográfico del formato de los marcos de frontera, que son los monumentos escultóricos fijados como objetos de demarcación territorial de la línea divisoria en la franja fronteriza, dispuestos en áreas urbanas y rurales entre los países. Así, la propuesta artística que se presenta aplica el concepto de nomadismo en la perspectiva de mover, desplazar y transportar los marcos de frontera, desde la práctica poética contemporánea y la práctica caminhatória (CARERI, 2020).

**PALABRAS CLAVE:** Investigación en Poéticas Visuales. Territorio. Demarcación. Marcos de frontera. Desplazamiento.

## A FRONTEIRA, A LINHA IMAGINÁRIA E SEUS MARCOS

Desde que foram demarcados os territórios, aqui cruzamos de um lado a outro como se a fronteira não existisse.



Figura 1. (De)marco, 2022. Fotografia digital, Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY; Acervo próprio.

Vivo na fronteira entre Brasil e Uruguai, lugar pacífico, nas cidades de Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY. Duas cidades conurbadas que se enquadram à Portaria nº.125 de 21 de março de 2014 do Ministério da Integração Nacional como cidades-gêmeas. Nomenclatura que caracteriza municípios que tenham estabelecido integração urbana, econômica, cultural e até a unificação da malha urbana com a cidade (país) a que se avizinha, tamanha a proximidade e relação entre ambas. Sendo apenas delimitadas territorialmente pela linha imaginária, que por sua vez é representada por meio dos chamados marcos de fronteira.

Esta condição de fronteira me levou a produzir: inevitavelmente à percepção de que estou exatamente na borda das antigas disputas territoriais estabelecidas historicamente entre portugueses e espanhóis desde o quinhentismo. O historiador uruguaio Dr. Eduardo Palermo (2020) quando conta sobre como se deu por aqui diz:

[...]O povoamento da região se deu pelas disputas territoriais entre as Coroas de Portugal e Espanha e posteriormente entre o Império Brasileiro e a República Uruguaia. Enquanto a definição dos limites dos territórios era discutida e traçada em reuniões e acordos diplomáticos, Portugal ocupava o território sustentando-se no princípio do *utis possidetis – utis possideaes* – como possuíis, assim possuiais princípio de direito internacional segundo o qual os que de fato ocupam um território possuem direito sobre ele, formando de fato fronteiras sociais e econômicas. Desta forma, quando os limites finalmente foram definidos, todo o Norte do que é hoje o Uruguai, pertencia a Luso-brasileiros (PALERMO e ILHA, 2020, p.1).

A partir das palavras de Palermo, a linha divisória se estabeleceu na ocupação do território advinda justamente destes antigos conflitos, e os marcos em troncos de pirâmides, os monumentos escultóricos em concreto indicam, ao longo da faixa de fronteira, o percurso da linha imaginária divisória. São a materialidade da tal indicação etérea, ou seja, a sinalização de uma linha inventada por quem ‘ocupou’ este lugar.

Os marcos possuem uma forma trapezoidal seguida por uma plataforma horizontal retangular e finalizada por um sólido retangular vertical, uma proporção tríade (fig.5), isto segundo o estudo realizado por Lorena Maia Resende, mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, que em sua dissertação, intitulada “Cartografia urbana na linha da fronteira: Travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay” de 2019, esmiúça a tipografia dos marcos de fronteira revelando que o padrão é utilizado em toda zona da fronteira entre Brasil-Uruguay. Apresentando algumas variações, quanto ao uso de materiais (concreto ou pedra), de escalas (normalmente com altura entre 2,50 metros a 5,50 metros) e, podendo variar nas formas, geralmente apresentando bases circulares e/ou com detalhes de coroamento; categorizando-os enquanto “marcos primários e outros secundários – estes menores e em formato de trapézios esbeltos, que geralmente não ultrapassam um metro de altura” (RESENDE, 2019, p. 298). A pesquisadora, porém, quanto ao motivo do uso da forma e razão desta tipografia afirma que:

Durante a pesquisa sobre a idealização do projeto e desenho dos marcos não conseguimos nenhuma informação que nos desse pistas do autor ou mesmo do processo criativo. Possivelmente foi realizado por um militar, visto a inserção desses profissionais no processo, no entanto sem mais informações relevantes (RESENDE, 2019, p. 298).

A simbologia tanto do uso, quanto da forma dos marcos, é desconhecida, porém a conceituação do que se entende por marco de fronteira diz respeito ao uso deste elemento físico para sinalizar, demarcar, e “definir a coordenada específica por onde percorre a linha divisória política internacional entre países” (RESENDE, 2019, p. 295). Considerando não a forma em si, e sim a aplicabilidade, simbologia e significação do que os marcos representam, não me cabe obviamente exprimir a pesquisa em seu âmbito historiográfico; no entanto, me foi imprescindível o detalhamento do que são os marcos, dada minha posição enquanto artista pesquisadora e interessada na investigação que abarque a cidade.

Foi a partir desses preceitos, no que tange ao entendimento do local o qual percorro que exerço a prática caminhatória poética (CARERI, 2002). Compreendê-lo suscitou a investigação poética que realizei junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas-UFPEI, e me motiva a realizar modos de dar a ver a singularidade desta, que é uma fronteira cuja o ir e vir, não depende de passagens por burocracias imigratórias.

Assim, reconhecer e ampliar níveis de significação do que é vivenciar este lugar, entendendo sua lógica de constituição, me revela e faz revelar suas memórias, olhando para as cicatrizes coloniais deixadas pelas cidades. O que instiga meu imaginário criativo e a possibilidade de tornar os marcos de fronteira em iconografias nômades.

### **MAPAS MARCAS, MARCOS PASSOS**

A mim foram imbricadas certas perspectivas e modos de ver o mundo, especialmente durante o ensino escolar, que moldaram meus pensamentos ao modo hegemônico do pensar. Ao denominar como “descoberta” a América, e foi assim que

aprendi – o discurso produz apagamentos, e conta a versão dos opressores. No entanto, ao chamarmos de invasão, invenção, ou similares a estes termos, o uso passaria a revelar por si só diferentes perspectivas de análise e compreensão. Tiago Bonato (2018), também historiador, em sua tese “Articulando escalas: Cartografia e conhecimento geográfico da bacia platina (1515-1628)”, afirma que “a invenção, construção ou compreensão da América foi um fenômeno inseparável da invenção, construção ou compreensão da própria Europa, pelos europeus” (BONATO, 2018, p. 27). Isto significa, que a representação de mundo que nos fora apresentada, é também produto dessa perspectiva inventiva, sendo os mapas (e suas linhas imaginárias) conjuntamente resultado destas representações. Bonato ressalta:

[...] durante muito tempo os mapas foram vistos como um produto objetivo e racional de determinados métodos para a representação do mundo. A cartografia foi tratada - até o pós Segunda Guerra Mundial - através de enfoques empiristas, que enfatizavam a objetividade dos mapas. Nessa perspectiva, os mapas eram neutros, uma compilação de informações sobre determinada realidade e que progressivamente melhoravam em precisão e detalhamento. Nesse momento inicial da cartografia histórica, a ênfase do campo estava marcada pela apreciação artística dos mapas - principalmente renascentistas -, atividade de comércio ligadas a antiquários e a disponibilização do material cartográfico para outras áreas do conhecimento (BONATO, 2018, p 23).

Ora, o ato de andar pelas ruas da fronteira, reparar e pensar a representação da linha imaginária, no que venha a ser o mapa da fronteira instiga a trazer à tona a memória e a própria lógica cartográfica de seu desenho, pois a linha imaginária que traça o desenho do mapa da fronteira, conforme apresentado por Bonato (2018), não é neutra. Ao pensar sobre o desenho da linha imaginária, o mapa, e suas representações, lembrei também de Renata Marquez (2011) que no texto “Cartografia ambulantes” do livro “Atlas Ambulante”, que organizou, revela:

[...] O mapa não é nada inocente, ele encarna a coincidência: mapear é colonizar, mapear é dominar. A história da cartografia traz imagens do mundo feitas a partir de um lugar que dominava os outros lugares, de um ponto de vista colonizador que propagava a diferença entre Velho e Novo Mundo desde o século XVI. O Novo Mundo era a “zona colonial”, o “grau zero”, lugar que a ciência e o direito europeus não ousavam legitimar como lugar que produzia conhecimento, ainda que diferente. A simultaneidade foi convertida em anacronismo, não contemporaneidade, “estado de natureza”, crenças que foram




desqualificadas como uma outra cultura possível. Na prática, o Novo Mundo era um “espaço aberto”, sinônimo de terra sem lei (ou da lei da violência do mais forte) (MARQUEZ, 2011, p. 9).

Dada a não inocência dos mapas, durante a prática de deslocamento pela cidade que me foi proposto pela professora Eduarda Gonçalves, orientadora da pesquisa que desenvolvo, enquanto caminhava justamente pela zona de fronteira traçada pela linha imaginária, observei que passava de um país a outro sem me aperceber das dicotomias advindas deste evento. Sempre o fiz, andara toda uma vida atravessando as ruas da fronteira, de um país a outro, sem considerar o quanto há de significações no desenho traçado pela linha, despercebida das possibilidades poéticas que a excepcionalidade deste lugar me podia provocar.

Encarar tal significação do mapa enquanto desenho colonizante, do qual a linha imaginária, por sua vez traçada pelos marcos de fronteira, faz parte, visto a representação do domínio à luz das palavras de Marquez (2011). Consequentemente, me evoca a ideia do traçar da linha imaginária enquanto esse desenho que configura o território da fronteira. Assim como o mapa, os marcos encarnam em si as disputas coloniais, são aquilo que representa a borda, ou seja, o limite, a linha que fora acordada e que finda um país e inicia o outro. A fronteira é a materialidade dos acordos apaziguadores do que outrora fora disputa, aqui instalaram-se nômades dominadores de territórios alheios, traçando seus mapas e limites e erguendo seus marcos.

Quem caminha deixa rastros. Enquanto alguém avança ao caminhar sobre um terreno arenoso, inevitavelmente as pegadas tornam-se marcas sobre o trajeto percorrido e é dada uma demarcação. Quanto maior o percurso, maior o rastro, e ainda que efêmero, talvez até imperceptível, o rastro ocorre. É um marco é deixado sobre o solo, neste caso em formato de pegadas, irrefutavelmente a evidência da passagem de alguém por ali.

Em 2002, Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla realizaram uma ação neste sentido. A obra denominada como Land Mark (Foot Prints) [Marco (Pegadas)] consistiu em adentrar um campo de bombardeio da marinha norte-americana na praia de Vieques em Porto Rico. A produção incluía a distribuição e o uso de solas de plástico cujo




relevo deixava mensagens de protesto sobre a areia. A manifestação era dirigida à ocupação militar dos Estados Unidos que começou a partir da Segunda Guerra Mundial e que terminou em 2003, um ano após a ação das pegadas sobre a areia. Realizaram a ação os artistas acompanhados de um grupo de ativistas que consideravam injusto o uso da praia para fins militares. O ato silencioso de protesto era expresso através das pegadas deixadas na areia com mensagens e imagens que expressavam a contrariedade à ocupação militar.

Me propus então a deslocar, a partir do uso das pegadas, a lógica dos rastros deixados na fronteira. Se no ato de Allora e Calzadilla (2002) o marco deixado eram as pegadas, daí o nome Land Mark (Foot Prints) - Marco (Pegadas) - questionei-me se porventura os marcos de fronteira (os troncos de pirâmide que estabelecem o caminho da linha divisória) poderiam ser considerados “pegadas” de quem passou e demarcou o território por aqui? – Passei a acreditar firmemente nesta hipótese.

Obviamente o comparativo não se aplica ao simples ato de pisar somente, sobre deixar no solo uma marca, mas sim em estabelecer e no caso erguer um elemento visual cuja existência materializa a passagem de quem percorreu o local. Afinal, quem delimitou a fronteira elegeu um percurso da linha sobre o solo, realizou um caminho e estabeleceu os marcos divisórios, assim como quem caminha elege para onde vão seus passos.

Do mesmo modo, alguém elegeu as pegadas-marcos que estabelecem a linha divisória da fronteira. Neste caso, as andanças territoriais por aqui são resquício das disputas colonialistas, e em meu imaginário, designei os marcos de fronteira como sendo as pegadas nômades dominatórias de quem por aqui passou e propositalmente elegeu o caminho dos marcos de fronteira. Os marcos em concreto são a ação, pensada, projetada e efetuada sobre a terra fronteiriça, assim como quando os artistas Allora e Calzadilla (2002) pensaram, projetaram e efetivaram a materialização das solas nos sapatos, do mesmo modo, os colonizadores o fizeram na concretude de seus pensamentos dominantes, ergueram os marcos para representar seus passos demarcatórios



Cheguei a esta conclusão a partir do exercício poético proposto pela professora Eduarda Gonçalves. Foi durante o primeiro semestre cursando o mestrado que desenvolvi essa percepção sobre o espaço cotidiano, e que poderia aplicar o conceito de nomadismo do que tange ao fazer artístico. A partir do deslocamento pelas cidades, desenvolvemos, eu brasileira e meu esposo uruguaio, um vídeo (figura 2) que contém dois pontos de vista: o meu enquanto me desloco pela linha divisória, e o olhar dele acompanhando meu deslocamento sobre a linha. Utilizando cada um aparelho celular, saímos de um dos marcos de fronteira, rumo ao Parque Internacional.

A avenida eleita foi a Paul Harris, não por acaso, uma das avenidas principais da fronteira, composta por duas vias, e uma daquelas separadas por um canteiro. Porém aqui, o canteiro ganha significações, como se contivesse a linha divisória, isto porque uma das vias da avenida fica do lado brasileiro e a outra do lado uruguaio. A rua, que é palco e espaço importante das cidades, que propicia a vivência da urbanidade, o uso coletivo e comum, aqui passa a agenciar o entrelaçamento entre os dois países, e portanto de duas nacionalidades.

Ao percorrermos o canteiro, era evidente o fluxo e uso daquele espaço. O movimento urbano que circunda o local, o ir e vir de pedestres, veículos, comerciantes, vendedores ambulantes, prestadores de serviços, e etc. Tudo ali evidenciava a rotina estabelecida na fronteira, sua urbanidade, conurbação e seu fluxo cheio de imbricações.



Figura 2 . Imagem do vídeo do deslocamento sobre a linha divisória, 2021. Fronteira de Sant’Ana do Livramento-RS e Rivera-Uy. Disponível em [https://youtu.be/gMeqx6S\\_N80](https://youtu.be/gMeqx6S_N80)

Tratei, na montagem do vídeo, de dividir a tela em duas partes, uma que desse conta de mostrar minha captação de imagem, e, portanto, meu ponto de vista, e outra que mostrasse o ponto de vista do Diego Arias, (músico uruguaio com quem divido a vida há oito anos). De modo que, a edição neste formato trouxe à tona ainda outro importante elemento visual: a formação de uma linha divisória no ponto em que se encontravam os vídeos, nossos pontos de vista.

Durante a execução desta prática poética de deslocamento, me dei conta de que a medida em que Diego andava, era interrompido por nuances próprias da rua, as pessoas, o canteiro, seus vendedores ambulantes, as árvores e os demais obstáculos que foram surgindo durante a captura das imagens ao longo do percurso. E nisso, ele ia entrecruzando a linha divisória, indo de um país a outro espontaneamente. Foi aí que, enquanto eu o observava durante a edição do vídeo, e calcada na imaterialidade da linha divisória, me atrevi a questionar o conceito de território e associar as pegadas coloniais.

Considerando os marcos como a expressão destes passos demarcatórios, denotada a tipologia militar ora já apresentada. Ademais, conforme Gilles A. Tiberghien no texto “A cidade nômade”, apresentado como segundo prefácio junto a 1ª edição do livro “Walksapes: o caminhar como prática estética” de Francesco Careri (2002) revela

que:

Em francês, o termo *marche* (marca) era atribuído tradicionalmente às regiões situadas nos confins de um território, ao longo das suas fronteiras simultaneamente, o mesmo termo *marche* (neste caso, a acepção de “marcha”) designa um limite em movimento que não é senão aquilo que se chama “fronteira”. A fronteira coincide sempre com as desfiaduras, com os espaços intermédios de contornos incertos e que só se podem ver realmente ao percorrê-los (TIBERGHIE, 2002, p. 21).

Assim, retomando ao exercício imaginativo dos passos sobre a areia, o andar sobre o território resume pontos cruciais de meu discurso poético. Isto porque me interessaram os rastros/marcos que foram ‘deixados’ pelo caminho, os deixados aqui no território da fronteira. Vejamos: a palavra território vem do latim *territorium*, e significa área delimitada, terra sob jurisdição, demarcada, ou como vimos, no caso das fronteiras demarcadas (possuidoras de marcos!). O termo território tem como matriz o espaço; e aquele que territorializa executa o ato de estabelecer limites, de traçar linhas, de demarcar e, no caso específico fronteiriço, deixar marcos pelo caminho.

Território perpassa diversas abordagens, porém a mim compete recorrer ao geógrafo brasileiro Milton Santos (2008), que tem a compreensão de que o mundo é este conjunto de possibilidades, entendendo que o espaço geográfico é mais uma destas, pois segundo Milton o espaço não se consiste somente pelos termos dos sistemas delimitantes, mas como um misto, um híbrido das condições sociais e físicas, e o entrecruzando destas relações.

O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente (SANTOS, 2008, p. 46).

Para Santos, o espaço geográfico é submetido ao processo histórico e a totalidade de suas dinâmicas, o que o autor nomeia como “território usado” aquele cujas naturezas culturais, antropológicas, econômicas e sociais coexistem. Assim, ao estabelecer minha narrativa poética sobre o território da fronteira, propondo um uso do espaço geográfico, geralmente utilizado como sinônimo de território, que perpassa tanto a narrativa histórica aqui abordada quanto minha própria vivência contemporânea sobre este espaço, assumindo dialeticamente a compreensão miltoniana.

Desta maneira, passo a contar sobre este lugar, medindo-o desde meus próprios passos, os quais fomos marcados, demarcados.

### **(DE)MARCO**

Atrevo-me a jogar, assim como o malabarista alça seus objetos ao ar, lanço mão das demarcações e jogo com os elementos simbólicos deste processo: os marcos de fronteira. Indago a sinalização da linha, já que é imaginária, e imaterial, e irrefutavelmente, por meio do fazer artístico, indago a própria constituição do desenho do mapa que constitui a fronteira.

Não são os marcos e sua concretude, as pegadas da colonização e dos acordos? Passo a descrever então a ação realizada em 27 de fevereiro de 2022, denominada (De)Marco (2022). A ação consistiu no ato de andar por entre os marcos de fronteira, eleitos na área central das cidades, indo de um marco a outro demarcando “novos” marcos. A medida em que dava os passos, utilizando uma sola de borracha em formato de pirâmide truncada posta sob a sola de um tênis e com auxílio de um rolo e tinta acrílica branca, caminhei deixando rastros de marcos pelo caminho, como que estabelecendo um novo desenho da linha imaginária. (De)marco, nome dado a ação, faz alusão ao ato de demarcar através do deslocamento, além de tratar sobre os próprios marcos.

Nesta ação, utilizo o ato de andar como estratégia artística, inspirada no pensamento de Francesco Careri (2002) que, ao escrever sobre o espaço, o nomeia como Espaço Nômade e Espaço Errático, relacionando-os a noção de nomadismo advindo do mito de Caim e Abel, um agricultor e o outro pastor de ovelhas. O autor ao tratar do célebre assassinato bíblico diz que “os filhos de Adão e Eva encarnam as duas almas em que se dividiu, desde o princípio, a estirpe humana: Caim a alma sedentária, e Abel ao pastoreio” (CARERI, 2002, p. 35). Vai dizer ainda que:

O espaço nômade é um infinito vazio desabilitado e muitas vezes impraticável: um deserto em que é difícil orientar-se, como um imenso mar onde o único rastro reconhecível é o sulco deixado pelo caminhar, um rastro móvel e evanescente. A cidade nômade é o próprio percurso, o sinal mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pelo sub seguir-se dos pontos e movimento (CARERI, 2002, p. 40 a 42).

Fica evidente a errância contida no trânsito que proponho quando cruzo a fronteira.

Trago o andar sobre a linha imaginária de modo a seguir a lógica da cidade nômade apresentada por Careri(2002):

Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o espaço do ir, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da eterna errância (CARERI, 2002, p. 42).

Assim, no caráter urbano, minha proposição (De)marco (2022), ao empregar o ato de andar, parto deslocando-me pela cidade demarcando-a. Elegendo como ponto de partida e de chegada, os marcos de fronteira. Deste modo, a estabelecer espontaneamente movimentos curvilíneos ao caminhar de um ponto ao outro, me aproprio dos marcos como sendo pontos que estabelecem a linha divisória, e a redesenho. Ao transitar de um lado a outro das vias que pela ordem institucional pertencem cada uma a Estados/Nações diferentes (Brasil e Uruguai) me aproprio do território e o desconfiguro.



Figura 3. Acervo próprio. Destaque a demarcação e símbolo utilizado na ação, (De)marco, 2022. Fotografia digital, Fronteira Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY.



Figura 4. Acervo próprio. Montagem dos registros fotográficos do ato de andar: (De)marco, 2022. Colagem digital, Fronteira Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY.

O ponto e a linha são chamados elementos visuais fundamentais, primordiais do código visual. Wassily Kandinsky diz que “ponto e linha são os dois elementos básicos necessários a toda composição pictórica, suficientes para o desenho”(KANDINSKY, 2005, p. 21). Neste sentido, ao examinar o repertório da produção poética, estabeleço diálogo entre minha vivência na fronteira e meus saberes do campo das artes visuais, elucidando na ação poética demarcatória o redesenho da linha imaginária que perpassa a fronteira.

Kandinsky, na ordem do desenho, revela que a tensão sobre o ponto é o que o transforma em uma linha; assim estabeleço relação quanto às tensões pertinentes ao desenho que definiu a fronteira, levando em consideração que a linha emerge de tensões das disputas territoriais. Kandinsky diz ainda que o ponto em movimento resulta em linha, logo a linha é seu produto. O autor afirma que a “linha nasce do movimento pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto, produzindo um salto do estático para o dinâmico” (KANDINSKY, 2005, p. 49), indicando que o movimento é o que converte o ponto em linha. Assim, meus passos demarcatórios são redesenho da linha, uma espécie de nomadismo desta a medida em que tenciono sua formulação, por meio das pegadas, ou pontos, dou materialidade a passagem.



Porém, ao retomar a Careri, é como se atuasse como cidade nômade, reinventando no presente a forma da cidade, vejamos:

A cidade nômade não é vestígio de um passado impresso como rastro sobre o terreno, mas o presente que, de tempos em tempos, ocupa aqueles segmentos de território sobre as quais ocorre o deslocamento, aquela parte da paisagem caminhada, percebida e vivida no hic et nunc da transumância. (CARERI, 2002, p. 42).

E ainda reavendo a ideia de concepção de mapa, o autor italiano diz:

O nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa a cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território (CARERI, 2002, p. 42).



Figura 5. Acervo. Ação de demarcar sobre os marcos de fronteira, 2022. (De)marco, 2022. Colagem de fotografia digital, Fronteira Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY.

Isso me remete ainda alguns trabalhos artísticos de Francis Alÿs; ele, que em muitas de suas performances e ações poéticas, consolida em sua trajetória o ato de andar como procedimento da arte. As produções de Alÿs revelam o emaranhamento de muitos pontos incomum e de meu interesse, especialmente quando se utiliza da linha, pois revela a dicotomia que lhe é imposta, especialmente sua relação com fronteiras - sendo aquela que estabelece as margens. Em 1995, Alÿs realizou a ação "The Leak" [O Vazamento], onde caminhou com uma lata de tinta azul perfurada

vazando o entorno de uma galeria da cidade de São Paulo. A mesma ação foi reprisada posteriormente, no ano de 2004, porém desta vez em Jerusalém, no local de fronteira conhecido como “linha verde”, fronteira entre Israel e os países vizinhos: Egito, Jordânia, Líbano e Síria.

O nome desta linha de fronteira decorre exatamente da tinta verde utilizada para marcar no mapa a região durante as negociações entre estes países. Até antes da Guerra dos Seis Dias em 1967, a Linha Verde definia a fronteira, e após Israel ocupar os territórios palestinos ao leste da linha, foram então construídos muros que separam os territórios palestinos (Faixa de Gaza e a Cisjordânia ocupada). O muro da Cisjordânia, inclusive, ultrapassa em vários pontos os limites definidos pela Linha Verde, anexando a Israel partes do território palestino.

A ação e uso da tinta verde por Alÿs traz à tona a história desta fronteira retomando a memória da linha sob o território. Ao intervir sobre a área de conflitos históricos, o artista desloca a realidade material dos muros restabelecendo a ordem da linha verde. Reinventa a fronteira por meio do signo linha, sendo esta já simbólica para região. Assemelho a ação de Alÿs a minha ação em me apropriar dos marcos durante a ação (De)marco 2022, haja vista o simbolismo atribuído a estes elementos como aqueles que estabelecem a fronteira.

Estas ações, para além do uso do elemento da linha em si, que por sua vez, a meu ver, ainda é tensionada em seu caráter simbólico de representação, estando na posição de fronteira, o uso do deslocamento e o uso da linha dizem respeito ao rastro deixado durante o percurso. Neste mesmo sentido, o artista Richard Long na ação *A Line Made by Walking* [Uma linha feita ao caminhar] em 1967, como o próprio nome revela, caminhou repetidamente sobre a grama, formando através de seu caminhar uma linha no território em que pisava. Seu ir e vir fez surgir a linha. O artista deixa seu rastro sobre o solo. A ação de Long apresenta sua relação com o território, ao demarcar a linha antes invisível, tal qual, a linha invisível que demarca o território da fronteira, ele traz à tona a existência da linha.

## CONSIDERAÇÕES

A mim, que nasci em um dos lados da fronteira (no Brasil), coube ir identificando quais os contornos estavam sendo estabelecidos. Tendo, muito além de perceber onde termina um e começa o outro país, reconhecer quais são meus próprios limites. Foi no caminhar, e no (de)marcar que impliquei uma transformação quanto ao lugar dos signos que lhe dão significado de fronteira, a saber, o uso dos marcos enquanto elemento visual. Pelos passos dados até aqui em minha pesquisa poética, reconheço o ato de caminhar como um produtor de lugar, “uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita de território” (CARERI, 2002, p. 51). Concluo dizendo que, por meio da arte reconheço meus próprios contornos, aqueles que me identificam enquanto sulina, o quanto, a partir deste território de fronteira, isto me define no mundo, e o quanto a partir daqui posso mover ideias de possíveis mundos, na utopia onde cada um (de)marque seus próprios caminhos.

## REFERÊNCIAS:

- BONATO, Tiago. **Articulando escalas: Cartografia e conhecimento geográfico da bacia platina (1515-1628)**. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná . Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Orientadora: Profª. Drª. Andréa Carla Doré. Curitiba, 2018.
- CARERI, Francesco. Walkscapes: **O caminhar como prática estética**. Prefácios de Paola Berenstein Jacques e Gilles Tiberghien. 1ª Edição, 6ª impressão. São Paulo, 2020.
- KANDINSKY, W. **Ponto e Linha sobre o Plano**. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MARQUEZ, Renata. **Atlas Ambulante**. Instituto Cidades Criativas - ICC. Rona Editora, Belo Horizonte, Brasil, 2011.
- PALERMO, Eduardo R. e ILHA, Andréa H. **A praça internacional: a fronteira urbana como território compartilhado**. Boletim Gaúcho de Geografia, vol. 47. nº 1, p. 225–244. 17 dez 2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/101402>. Acesso 30 maio 2022.
- Portaria nº.125 de 21 de março de 2014. Ministério da Integração Nacional. Portal da Legislação. Disponível em <https://www.diariodasleis.com.br/busca/exibelink.php?numlink=226680> . Acesso em 21 junho 2022.
- RESENDE, Lorena Maia. **Cartografia urbana na linha da fronteira: travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay**. 2019. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Orientador: Professor Dr. Eduardo Rocha. Pelotas, 2019.
- SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-**

**informacional.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Liberdade em Movimento.** Catálogo em edição bilíngue: Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, Richard Long e Francis Alÿs Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, 2014.



**REDE DE AFECÇÕES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLETIVA DO  
GRUPO AFEE!**

**NETWORK OF AFECTIONS: COLLECTIVE CREATION PROCESSES  
OF THE AFEE! GROUP**

JULIANA TIBINKOWSKI COSTA FARIAS

*Universidade Federal do Rio Grande / jutcfarias@gmail.com*

RAFAELA ALVES DE OLIVEIRA MONTEIRO

*Universidade Federal do Rio Grande / jarpadrafa@gmail.com*

DANIELA DA CRUZ SCHNEIDER

*Universidade Federal do Rio Grande / danic.schneider@gmail.com*

ISADORA BRUM DIAS

*Universidade Federal do Rio Grande / isadorabrum@furg.com*

**RESUMO:** A escrita em vigor se trata de um relato de experiências e, paralelamente, um ensaio poético e reflexivo no que concerne a fundação, a fundamentação e aos desdobramentos do Grupo de Estudos AFEE! - Arte, Formação e Experimentações Estéticas. Utiliza-se partes de materiais disparadores e estudos levantados entre participantes para a nutrição do texto. Buscando melhor aperfeiçoamento e imersão nas análises descritas, há a representação de uma cartografia visual utilizada pelos integrantes e, para além disso, se pressupõe a realização de uma cartografia que se desenvolve simultaneamente com o artigo; e essa construção se vincula como mais uma parte de um processo do Grupo. Neste ínterim, se descreve ações efetuadas anteriormente e conjuntamente a elas, há a pressuposição de possíveis ações futuras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes Visuais. Processo de criação. Experiência. Ensino remoto.

**ABSTRACT:** *The writing in force is an account of experiences and, at the same time, a poetic and reflective essay regarding the foundation, foundation and developments of the AFEE Study Group! - Art, Training and Aesthetic Experiments. Parts of triggering materials and studies collected among participants are used to nourish the text. Seeking better improvement and immersion in the analyses described, there is a representation of a visual cartography used by the members and, in addition, it is assumed the realization of a cartography that develops simultaneously with the article; and this construction is linked as one more part of a process of the Group. In the meantime, actions performed previously are described and together with them, there is the presupposition of possible future actions.*

**KEYWORDS:** *Visual Arts. Creation Process. Experience. Distance learning.*



## INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de partilhar o processo de criação desenvolvido pelo Grupo de Estudos Arte, Formação e Experimentações Estéticas (AFEE!). Por meio deste relato de experiência, pretende-se refletir, junto aos referenciais teóricos, o percurso de ensino/aprendizagem realizado pelo Grupo, no qual se estende para produções poéticas individuais/coletivas, oficinas e outras ações possíveis.

Em 2020, em meio ao contexto pandêmico, o AFEE!

[...] surge como proposta pedagógica emergencial decorrente do ensino remoto a fim de auxiliar e fortalecer as atividades dos cursos de Artes Visuais e Pedagogia da FURG, com a proposta de validar atividades complementares e créditos para disciplinas. (MONTEIRO; DIAS, 2021, s/p)

No momento de isolamento social, a atividade de ensino objetivou então romper com o afastamento, propondo as telas como possibilidade para estarmos juntas e de mitigar a evasão discente. A partir de propostas em que pretendeu-se experimentações teórico/prática ao redor da arte contemporânea, constituiu-se um espaço de trocas e de criação, assim como de exteriorização do sentir.

A criação deste espaço estimulou o conhecimento acerca de leituras e obras promovendo um modo de criar relações com a própria vida. Desta forma, o grupo se permite partilhar conhecimentos que torna a própria existência e experiência como parte fundamental para o ensino/aprendizagem individual e coletiva. A experiência segundo Jorge Larrosa (2017) permite viver o mundo, trocar com o outro, fazer sentir, tocar, afetar e se deixar afetar além de ser um

(...) modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. (LARROSA, 2021, p. 43)

Pensar a educação pelo par experiência/sentido de existência na perspectiva de Larrosa tem sido um dos motores que movem o Grupo nas suas construções poéticas, na troca de conhecimento e favorecimento à constituição de autonomia. O que iniciou como uma proposta pedagógica, transformou-se em um Grupo de Estudos e Pesquisa, cultivando uma rede de saberes, interação, criação e re(existência).



A composição dessa rede é nutrida através de afetos, de diálogos, no percurso dos textos, na junção de diferentes obras e artistas, na riqueza da simplicidade do cotidiano, na complexidade das questões sociais, entre outros elementos geradores envolvendo aspectos subjetivos, os quais transbordam na construção coletiva. Por esse viés, elabora-se associações capazes de gerir o processo de criação do grupo, o qual será discutido e relatado neste trabalho. Segundo Salles (2006, p. 48) “Muito da criação se dá nesse campo de interação que se estabelece na relação com o outro, tomado em sentido vasto.” A interação e as reflexões do conceito de rede desenvolvido pela autora compreendem a obra de arte como o próprio processo de criação. Tal ideia contempla o AFEE! e coincide naquilo em que o grupo se pretende, como um espaço múltiplo, de conexão, de pensamento, em movimento, de manifestação poética e de relação com o outro e com o próprio tempo.

Em suma, esse texto se abarca por fragmentos descritivos e reflexivos costurados e, através de seu desdobramento, traçaremos relações com os nossos próprios processos coletivos e individuais enquanto Grupo de Estudos. Dessa forma, para maior compreensão, inicialmente introduzimos a origem do que se constitui hoje como o atual Grupo de Estudos AFEE! - Arte, Formação e Experimentações Estéticas, sucessivamente acompanhado pela descrição das abordagens metodológicas utilizadas, em que retomamos o uso da cartografia como um dos principais métodos pedagógicos de nossa trajetória. Em seguida, refletimos acerca das ressonâncias emergentes dos materiais pedagógicos disparadores entre os participantes e incluindo-se imagens de acervos pessoais, a fim de compor a escrita com alguns testemunhos visuais. Ao decorrer do relato, há o levantamento de análises e de conceitos acerca dos disparadores narrados. Concluimos o artigo com a elaboração de reflexões acerca de nosso funcionamento e, de forma sincrônica, brevemente narramos algumas atividades já executadas e potenciais em-barca-ções futuras para serem efetuadas com/para o grupo.

## **MAPA METODOLÓGICO**

O percurso da criação do grupo é desenvolvido muitas vezes a partir de leituras geradoras, percorrendo textos que buscam vibrar de forma singular e reverberar nos diálogos e encontros que se sucedem. No convívio se utiliza de uma espécie de coleta,



uma “coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo” (SALLES, 2006, p. 68). A coleta se caracteriza na escuta, na troca de referenciais teóricos e artísticos, imagens, poesias, performances, anotações, entre outros recursos e materiais responsáveis por alimentar o grupo, possibilitando inventar formas de ser e estar no mundo.

Diante disso, adota-se aqui como metodologia um percorrer do trajeto descrito acima, traçando os fios condutores que ligam o processo de criação. A partir da ideia de um mapa representativo a escrita se configura como uma cartografia estabelecida por associações construídas pelo percurso em movimento, e por isso, suscetível à mudança. O método segue, portanto, o *mapa* traçado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.”

Como leitura geradora do grupo, durante 2022, parte-se da obra de Michel Serres, *Os Cinco Sentidos: para uma filosofia dos corpos misturados* (2001), estudo atual em seguimento, para dar início a esta travessia. Na continuidade, avança-se para as ferramentas e espaços de compartilhamento, desde anotações pessoais até materiais de referência. Toda essa malha que compõe o processo conduz à viagem da embarcação, navegando entre ações e oficinas.

## CONSTRUÇÃO EM REDE

As palavras são fontes para o pensamento e algumas palavras têm a potência de mexer com as sensações. Larrosa (2017) acredita na força das palavras, no efeito que elas causam e na produção dos sentidos que evocam. “*O Nascimento*”, primeiro capítulo do livro *Os Cinco Sentidos* (2001), contém essa força. No decorrer da leitura o autor nos coloca entre a vigia do navio e percorre o corpo e alma, tirando o fôlego, gerando calor, frio, falta de ar, aperto, alívio. Certas leituras podem alterar e aumentar seu efeito conforme a ocasião em que se utiliza, por isso não é por acaso que palavras como “asfixiar” e “respirar”, mencionadas pelo autor, atravessam e reverberam, até mesmo de modo inconsciente, visto a experiência dolorosa vivida/presenciada nos últimos tempos.





O texto não escreve a sensação, provoca a sensação. No encontro do grupo, uma onda de palavras impressas, a procura por significados, dúvidas e mais dúvidas, emoções a flor da pele tomam conta do espaço como se estivessem toda(os)(es) a bordo do mesmo barco que descreve Serres. Entre as incertezas levantadas procura-se onde a alma toca o corpo, o corpo navega(dor) livre e enclausurado, que sente borboletas ou frio no estômago, o corpo que carrega memórias, cicatrizes, o tempo e que traz na “pele o traço e os caminhos abertos por aquelas que me ajudaram a procurar minha alma difusa.” (SERRES, 2001, p.18)

A fim de registrar as cartografias coletadas durante o processo, utiliza-se de diferentes ferramentas, desde os recursos manuais (pessoais) até arquivos compartilhados em nuvem, como *GoogleDrive* e *PadLet*. As anotações, rabiscos, desenhos registrados manualmente acontecem por apropriações subjetivas da leitura ou de narrativas coletadas durante os encontros, os quais podem encontrar ressonância no grupo. A seguir, registros em imagens (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) de alguns escritos e apontamentos:

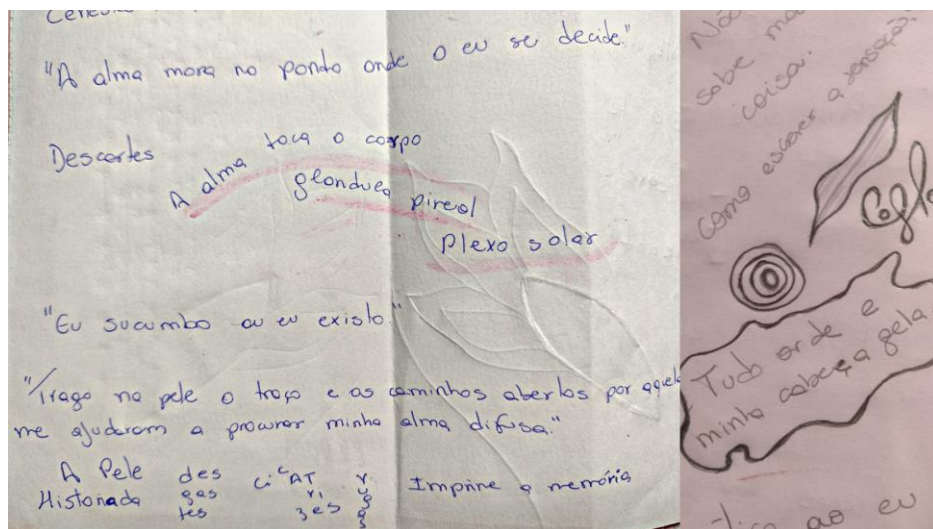


Figura 1 - Acervo pessoal de Juliana Tibinkowski Costa Farias.



TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

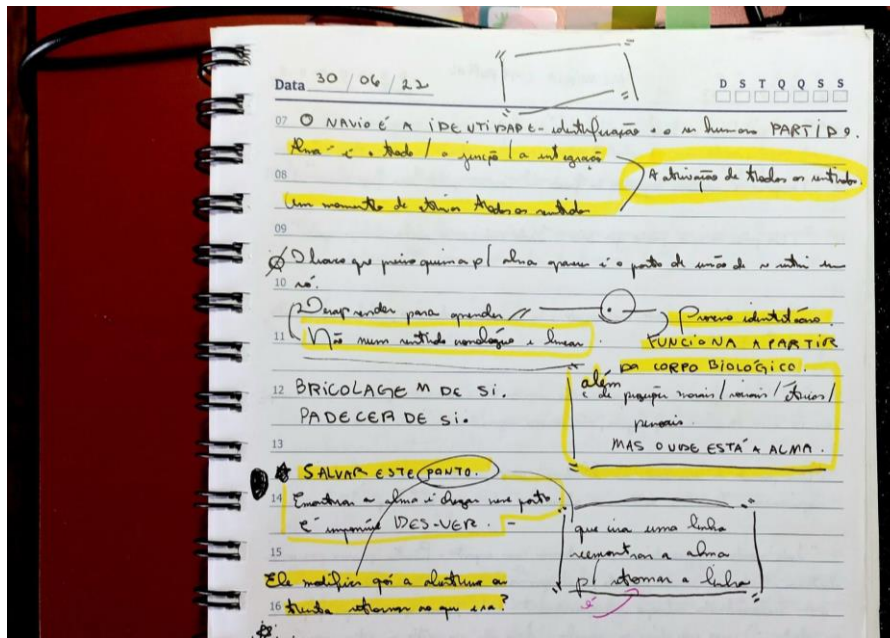


Figura 2 - Acervo pessoal de Rafaela Alves de Oliveira Monteiro.

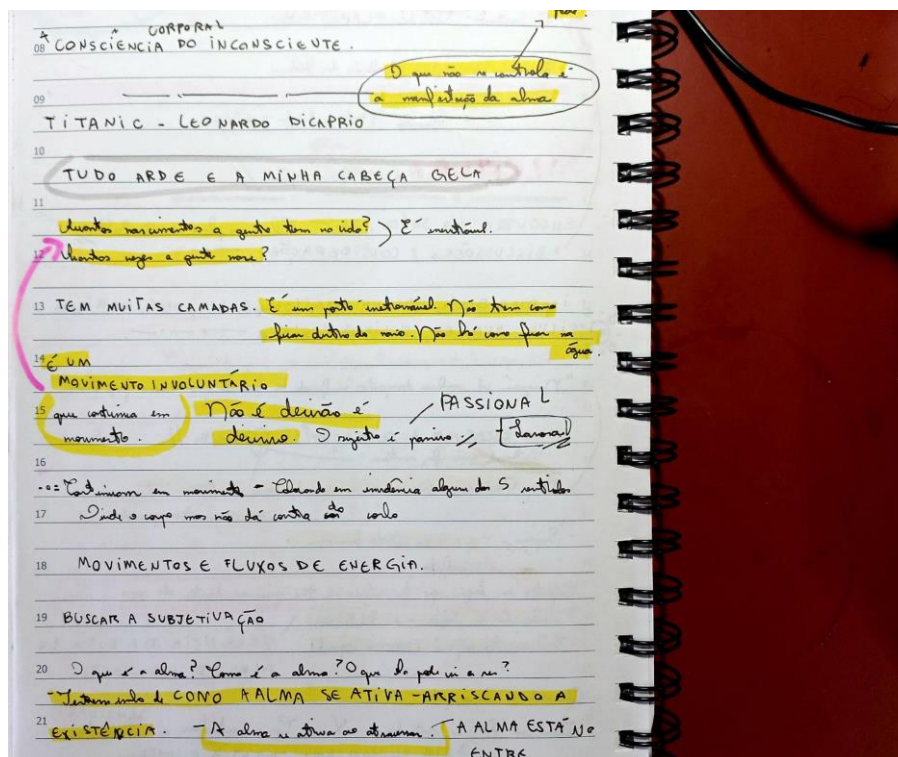


Figura 3 - Acervo pessoal de Rafaela Alves de Oliveira Monteiro.

A junção de materiais contribui para construção em rede, alimentado por fichamentos, fragmentos (Figura 4), pesquisas poéticas, referenciais teóricos, assim como as próprias produções poéticas estimuladas pelo percurso como um todo. Este



diálogo cumpre “um papel importante como espaço de articulação e troca de ideias com contemporâneos.” (SALLES, 2006, p. 42). A seguir, uma captura do Padlet, ferramenta utilizada como repositório virtual do grupo:

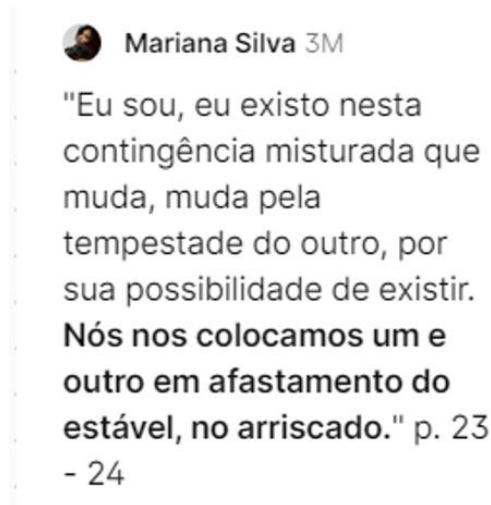


Figura 4 - Trecho compartilhado pela integrante Mariana Silva.

Na construção desse espaço de estudo colaborativo, percebido como processo de criação, procura-se contribuir para formação acadêmica e estética das(os)(es) integrantes. Gilberto Icle (2021) entende, no primeiro momento de sua pesquisa *Dimensão Pedagógica da Criação*, a palavra formação como “o contexto no qual grupos de pessoas trabalham juntas para construir algo (uma obra, um espetáculo, um processo etc.) de forma a construir-se como sujeitos durante a elaboração referida.” Nessa perspectiva, a criação enquanto grupo favorece o aprender e a formação de si, pois é caracterizada pela capacidade de produzir coisas em conjunto. Por uma

estruturação estética da educação que libere novas formas de sensibilidade. Ou seja, o nexa entre estético e ético não significa que na arte se encontre um conteúdo moral, mas que a experiência estética provoca intensa emoção, cria novas sensibilidades, favorece o estranhamento. (HERMANN, 2002, p.21).

Ainda com Hermann (2005), essa abertura ocasiona a coexistência por um lado do peso da tradição moderna na formação, do outro, a pluralidade ética, enseja na pulverização estética dos modos de viver da contemporaneidade. No que tange a dimensão estética da formação, a afirmamos como potencializadora das aberturas nos modos de se conduzir e propor relações com a vida. compreendendo que os regimes do sensível são matéria do trabalho de si sobre si em um processo formativo e que “pode gerar formas de sensibilidade e uma profunda inserção na totalidade da vida. O estético,



ao trazer a interpretação da vida, gera novos modos de integração ética” (HERMANN, 2005, p. 14-15). Desde essa proposição, enfatizamos o necessário contato com a arte, investindo nas potências de produção de diferenças no si e no modo como se distende sobre o mundo. Neste ponto, é por meio de um saber de experiência que tal processo formativo pode se ativar.

## **EM-BARCA-AÇÕES**

Em meio aos diálogos, na imersão das palavras, nos acontecimentos que atravessam os corpos, a existência e os sentidos, as associações nutriram a imaginação. Estar entre situações que atravessam a existência provoca movimento. Desse modo, a travessia deste tempo/espaço motivou a construção de barcos e as dobraduras de papel começaram a tomar forma.

Uma ação coletiva foi realizada em modelo de oficina, convidando os(as)(es) estudantes para confecção de barcos de papel. Importante salientar que este movimento de construção coletiva se tornou simbólico pelo fato de representar o retorno presencial do grupo. Na elaboração, frases e trechos do texto de Michel Serres (2001) revelaram força e sentido incorporadas às embarcações estabelecendo uma união entre forma e palavra.

A expressão *existo* (Figura 5), a qual integra uma das embarcações, manifesta um grito de (re)existência e revela nossa capacidade de (re)nascer. Clarice Lispector em *Paixão Segundo GH* (2009, p. 43) narra que “o primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida”. E mais, segundo a autora, o grito é capaz de desencadear a existência do mundo.



Figura 5 - Acervo pessoal de Juliana Tibinkowski Costa Farias.

Assim como o grito, a arte resiste na atitude, nas palavras, nas ações e no afeto desencadeando a existência. Encontramos assim ressonância em Deleuze (1999) ao anunciar que a arte é aquilo que resiste porque há uma profunda necessidade de existir. Nesta perspectiva o movimento navega(dor) torna-se consequência do processo de criação despertado por essa necessidade coletiva e experiência dos encontros afetivos. Sendo assim, a fim de habitar diferentes espaços, dentro e fora da universidade, as embarcações seguem em percurso aberto com intuito de navegar e atracar na alma de algum(a)(e) passageiro(a)(e).

### **[ENTRE] NAVEGA[DORES]**

Eu te abraço, nossa contingência faz, aqui, agora, matiz sobre matiz, mistura sobre mistura. Sêpia sobre cinza ou púrpura sobre ouro. Carta sobre carta ou cartas na mesa. Duas ligas mudam de título, as cartas são arranjadas, embaralhadas, redistribuídas. Uma tempestade eclode nos dois campos. Redesenham-se as linhas de força, curvas de nível, declives, vales. As redes mudam de trama. (SERRES, 2001, p.22)

Embarcamos em nossos encontros nos constituindo como um espaço sensível tão escuta-a-dor quanto acolhe-dor, em que movimentamos e somos movimentados pelas mais variadas proposições, experimentações e contribuições poéticas des/das/dos participantes. Independentemente do disparador que esporadicamente nos guie e através das leituras geradoras de Larrosa, de Lispector ou de Serres, quando partilhamos em grupo, abaixamos a rigidez da carcaça, para ativarmos os nossos



sentidos internos. Indeterminado seja o propulsor, nós escolhemos atravessar experiências que não se reduzem simplesmente em somente serem o que são; em nossos encontros, guardamos conosco uma única regra: sejamos vulneráveis!

Nós tecemos relações, com-tatos e afetos e, para além disso, pele! No texto “*Tatuagem*”, Michel Serres (2001, p. 21) pontua que a pele localiza-se no intermédio [entre] a alma e o corpo: “A alma e corpo não se separam, mas se misturam, inextricavelmente, mesmo na pele. Assim, dois corpos misturados não formam um sujeito separado de um objeto.” De acordo com o autor, o corpo e a alma não são dualidades que contrastam, pois, a pele tece a costura paradoxal do canal de com-tato [entre] ambos. Dessa forma, ao costurar com os nossos fios singulares, íntimos e subjetivos, tecemos sob uma pele conjunta. Nos emaranhamos uns aos outros, entrelaçamos e enroscamos em nós, sobretudo, compomos uma rede existencial coletiva e infinitamente multifacetada.

Quando nos alimentamos na troca com outrem, na insurgência de um com-tato mútuo entrelaçado, intransitivo, costurado e misturado, criamos uma travessia que está [entre] o que exalta as singularidades ao mesmo tempo em que constitui a subjetividade conjunta. O Grupo de Estudos AFEE! está [entre] um espaço de travessia, de atravessar e de ser atravessado, em um movimento involuntário em eterno movimento, afinal, viver é constante morte e nascimento, constante incêndio e naufrágio, constante [entre]s. Somos uma atitude imprevisível de uma ação contingente, que só existe pelas partilhas de afee-to mútuo.

Concluimos este artigo com reticências, ou seja, expondo a continuidade daquilo que nos move. Entre as ações em andamento, motivadas pelas embarcações e pelo contexto político, Esperançar é uma delas. O verbo esperançar por Paulo Freire (1992) indica movimento, ou seja, é motor para travessia, sobretudo em tempos de luta. A palavra/ação que agora também integra os barcos de papel procura ultrapassar os muros da universidade reunindo navegadores dispostos a esperançar juntos(as)(es).

Como trabalho ainda em elaboração, pretende-se realizar uma exposição com as experimentações poéticas realizadas de modo coletivo/individual do Grupo AFEE!. O projeto tem o intuito de reunir as obras e as ações que constituem o processo de criação



desenvolvidos pelos(as)(es) integrantes desde a origem do grupo, compreendido pelo contexto pandêmico e remoto até o atual momento.

Tudo isso educa para o sensível, para se pensar fora do pensamento único. Tudo isso significa não um método, mas um pouco de ar fresco, uma diferença mínima, um afecto minimamente não-controlável, uma onda de alegria na arte de aprender e de coabitar (LINS, 2005, p. 1239).

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. V. 1.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Trad. José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999. Caderno Mais!

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ICLE, Gilberto. **Formação e Processos de Criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas**. / Gilberto Icle (organizador) - São Paulo: Editora Max Limonad, 2021.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre Experiência**. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. Ed.; 5. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LINS, Daniel. Manguê's school ou por uma pedagogia rizomática. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1229-1256, Set./Dez. 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco. 2009.

MONTEIRO, Rafaela Alves de Oliveira; DIAS, Isadora Brum. AFEE! Grupo de Estudos Arte, Formação e Experimentações Estéticas: Desaprender para aprender. **Mostra da Produção Universitária**, Rio Grande, novembro, 2021. Disponível em: <<https://mpu.furg.br/anais1/28-mpu-2021/195-4-17anais-mpu-2021-seminario-de-ensino-ens>>. Acesso em: 20 out. 2022.

HERMANN, Nadja. Razão e sensibilidade: notas sobre a contribuição do estético para a ética. Ver. **Educação & Cultura**. N.27, v.1, 2002.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: ed. Horizonte, 2006. 172 p.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: Filosofia dos corpos misturados**. I. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.



## REFÚGIOS: O PAPEL DA NATUREZA E DO COTIDIANO EM UM MAPA POÉTICO

GUSTAVO SEVERO DALLA COSTA

Universidade Federal de Pelotas / [gustavodalcosta@gmail.com](mailto:gustavodalcosta@gmail.com)

NÁDIA DA CRUZ SENNA

Universidade Federal de Pelotas / [alecrins@uol.com.br](mailto:alecrins@uol.com.br)

**RESUMO:** O presente artigo visa conceitualizar os espaços que considero meus refúgios criativos, elaborados em meu mapa poético audiovisual intitulado Elementos, traduzidas neste texto através de curtos parágrafos narrativos. A ideia de refúgio segue os escritos de Bachelard (1978) que os caracteriza como locais de aconchego físico e mental. Para o autor, eles não estão somente associados à primitividade humana e sua busca por segurança, mas como também são capazes de despertar nossos devaneios. Nesse contexto, os meus refúgios podem ser caracterizados como ambientes que integram os elementos da natureza ao cotidiano e vice-versa. Pallasmaa (2011) colabora no entendimento do corpo como meio de compreensão e reflexão sobre o mundo, que não pode ser dissociado da natureza, assunto enfatizado através de Krenak (2019). Assim, os passeios na mata e as atividades e objetos cotidianos desencadeiam a criatividade em minhas experiências que, mesmo banais, veem-se carregadas de um significado mais amplo pois integram minha individualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Refúgios. Mapa poético. Natureza. Cotidiano.

**ABSTRACT:** *This article aims to conceptualize the spaces that I consider my creative refuges, elaborated in my audiovisual poetic map entitled Elementos, translated in this text through short narrative paragraphs. The idea of refuge follows the writings of Bachelard (1978) who characterizes them as places of physical and mental comfort. For the author, they are not only associated with human primitivity and its search for security, but they are also capable of awakening our imagination. In this context, my refuges can be characterized as environments that integrate nature's elements into everyday life and vice versa. Pallasmaa (2011) collaborates on the understanding of the body as a means of understanding and reflecting on the world, which cannot be dissociated from nature, a subject emphasized through Krenak (2019). The relationship of our consciences with space highlights the importance of valuing the present time and moving away from the myriad of information of contemporary urban life. Thus, walks in the woods and everyday activities and objects trigger creativity in my experiences that, even banal, are charged with a broader meaning as they integrate my individuality.*

**KEYWORDS:** *Refuges. Poetic map. Nature. Daily life.*





## INTRODUÇÃO

As pessoas necessitam de um espaço onde elas se sintam seguras, confortáveis e em paz. Esse atavismo refere-se à quando o ser humano primitivo tinha a sobrevivência como sua principal força motriz, mas no curso dos séculos um espaço de proteção tomou outros significados. Hoje, vivemos na velocidade da luz que corre apressada nas fibras, entrelaçados por redes invisíveis de conexão. A informação, a comunicação e os pensamentos se estimulam incessantemente, retroalimentando essa hiperconectividade com o virtual e, muitas vezes, nos desconectando da vida. Como afirma Krenak (2019, p. 13) “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida”.

O autor japonês Shuichi Kato (2012), ao analisar a relação do tempo e espaço com a cultura japonesa, identifica uma forte relação dos ciclos na formação de uma cosmovisão focada no presente. Ele caracteriza essa maneira de entender o mundo com os ciclos da natureza e do cotidiano que perpassam a cultura nipônica através dos séculos, muita ligada à agricultura e aos fortes laços comunitários. A expressão desses elementos, segundo Kato (2012), ocorre em diversas manifestações sociais e culturais de modo a privilegiar o aqui e o agora.

Conseqüentemente, os espaços que buscamos já não são exclusivamente a proteção animal contra as intempéries e os predadores. Eles transformaram-se no espaço onde criamos, sonhamos, relaxamos e nos conectamos ao presente no nosso próprio ritmo, sem as perturbações da vida contemporânea. Por conta disso, acabamos constituindo refúgios em nossas rotinas para nos conectarmos ou para nos desligarmos de nós mesmos e darmos espaço para a criação.

Então, neste ensaio, pretendo abordar os ambientes que constituem meus refúgios, locais que despertam em mim a criatividade, o lúdico e a imaginação. Eles serão associados a autores que exploram a natureza e o cotidiano como meio de pensar o mundo. Este texto complementa a ideia expressa no meu mapa poético audiovisual intitulado “Elementos”, no apêndice, à respeito do meu olhar sobre os espaços que habito e transito. Além da construção teórica, adiciono pequenos parágrafos ao longo do artigo em uma escrita literária a fim de agregar elementos à representação sobre a natureza e cotidiano do mapa mencionado.



## REFÚGIO EXTERNO: NATUREZA

*No meio da cidade, resta uma mata. Uma extensão considerável de verde ao lado de uma praçinha, que se agita aos domingos. A entrada é quase oculta, difícil de perceber: as árvores e o capim tentam fechá-la com vigor. Ao adentrar a mata sinto o cheiro das folhas, a sensação de umidade. Entro nesse recôndito e misterioso lar de vida que me acolhe. Tento identificar o cantar de pássaros à distância, que velados pela densa folhagem, jamais se revelam e aguçam a minha imaginação. Estou, de fato, à procura de um ninho.*

A figura do ninho representa, para Bachelard (1978), um espaço de proteção como o de um refúgio. O autor associa inicialmente a sensação de bem-estar provocada pelo refúgio com os sentimentos primitivos de sobrevivência. Portanto, os refúgios podem ser físicos, como verdadeiros abrigos ou ninhos que provêm calor e segurança. Contudo, o refúgio pode ser também um estado mental, oportunizando a liberdade de pensamento e de criação, pois para Bachelard (1978, p. 200): "(...) todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante".

A disposição de sonhar e de liberdade que nos torna capazes de criar sem temer julgamentos nos estimula a encontrar refúgios externos ou internos que possam nos abastecer desses sentimentos. Krenak (2019) relaciona o sonho com a criação de uma cosmovisão relacionada ao autoconhecimento e com o meio ao nosso redor, ao tratar da relevância da natureza em nossas vidas e, em especial, na dos povos indígenas. Ao contrário das sociedades urbanas, eles mantiveram a compreensão da natureza não apenas como provedora, mas como fomentadora de uma integração do emocional e do imaginário. Por exemplo, Krenak (2019) comenta sobre como alguns povos andinos conversam com as montanhas. Assim, a natureza assume esse papel de refúgio, de ativar o onírico e despertar nossa subjetividade através desses laços orgânico-mentais.

*A mata é entrecortada por trilhas que dão voltas, somem, surgem, se encontram e partem sem rumo definido. Perambulo entre as árvores, experimentando novos caminhos, mas mesmo os velhos nunca são os mesmos. Os passos são descompassados, ora lentos e pensativos, ora fluídos e curiosos. Às vezes pauso. Uma clareira que ilumina e guia o olhar. Uma constelação de cogumelos se funde a um tronco.*



*Uma coruja bojudada com orelhas pontudas me observa silenciosa. Ela também está colecionando pequenos momentos.*

Passear é uma maneira de se integrar com os ambientes. O ritmo mais lento da caminhada possibilita observar detalhes que costumeiramente ficariam ocultos. O tempo desacelerado conduz à reflexão sobre o mundo, um processo de ressignificação do cotidiano. Logo, o exercício de caminhar em um ambiente amplo envolto pela natureza desperta sentimentos novos através da observação despreocupada aos detalhes da vida em sua forma mais pura.

“Quando caminhamos devagar, podemos descobrir coisas fugidias. São, claro, coisas ínfimas, acontecimentos pequenos que nos enriquecem e, se me deixar levar por meu entusiasmo, diria até que às vezes nos deparamos com coisas que nos fazem sentir plenamente o prazer da vida” (TANIGUCHI, 2019, p. 235).

A natureza carrega uma certa imprevisibilidade em sua aparente estaticidade. Seus pequenos movimentos e a brevidade dos acontecimentos que, raros a nós, não são presenciados novamente, podem ser vistos no ato de perambular. Em algumas de suas obras, o autor de *mangás*<sup>18</sup> Jiro Taniguchi destaca o ato de caminhar como experiência de mundo. Em seu *mangá* “O homem que passeia” (TANIGUCHI, 2019) acompanhamos pequenos contos onde o personagem principal anda na chuva, acompanha brincadeiras infantis, entra em vielas inexploradas e descobre paisagens encantadoras em seu próprio cotidiano ao estar disponível ao novo.

Esse caminhar sem destino guiado pelas circunstâncias e pela observação proporciona o bem-estar da fruição do momento e da disponibilidade criativa, pois estimula a desconexão com a torrente de pensamentos com que estamos acostumados. Ademais, percebemos a integração do corpo com o meio ambiente, como mediador e potencializador de uma cosmovisão comunicada pelos sentidos. Merleau-ponty (1983, p. 105) completa: “eu percebo de maneira total com todo meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos meus sentidos ao mesmo tempo”.

---

<sup>18</sup> Histórias em quadrinhos japonesas (FRÉDERIC, 2008).



*Os pássaros gorjeiam timidamente aguardando o sol, um visitante incomum nesta temporada. Pisoteio a relva úmida, o ar está denso e abafado. Cheiro de chuva. Os sons urbanos ficam distantes, surreais nestes domínios das árvores e plantas. Um galho estala sob meus pés e silencia as poucas aves que se manifestam. Ando com mais cuidado. Um cipó escala um tronco cheio de rugas. Uma erva, delicada ao toque, agarra minhas calças com suas gavinhas. Uma fila de formigas ignora minha presença e segue diligente com seus afazeres. Aproveito a deixa para catar lenha seca, esparsa ao chão, fazendo mais barulho que antes ao quebrar e acomodar os galhos nos braços.*

Um passeio na floresta pode ser uma maneira simples de ampliar a percepção dos sentidos em nosso cotidiano. A ativação multissensorial através dos sons, cheiros, vislumbres e demais sensações corpóreas são uma maneira com que nos comunicamos e compreendemos o nosso redor, tão importante quanto nossa racionalidade. Para Pallasmaa (2011) uma relação saudável do corpo com o mundo se dá pelos múltiplos sentidos, não apenas no privilégio da visão, que compõe o pensamento e a consciência das pessoas. Ainda segundo o autor, essa relação cria uma identidade em interação mútua e indissociável do corpo com o mundo. Ou seja, um processo de mudanças e ressignificações causados e, ao mesmo tempo, sentidos pelo corpo humano.

Percebemos, então, que o refúgio encontrado na natureza não é apenas espaço de contemplação, mas de criação. O corpo se inclui como participante desse ambiente, contribuindo para a expressividade criativa, essencial não apenas no campo das artes, mas também para nossa faculdade básica de imaginar. Pallasmaa (2011, p. 11) afirma que "no trabalho criativo, há identificação e projeção poderosas; toda a constituição corporal e mental do criador se torna o terreno da obra". Logo, a natureza como refúgio favorece a integração dos sentidos e propicia o desenvolvimento de um espaço interno característico da imaginação.

A articulação de um espaço natural com o espaço criativo se estabelece através dos sentidos como meio para o corpo interagir e pensar. Nessa interação, somos conduzidos a um estado de abertura para o outro, como na caminhada. Essa disposição contribui para a criatividade, o pensar artístico, enquanto que a natureza, com seu apelo multissensorial, nos convida à desconexão das atribulações da vida urbana e foco no



presente, experiência que não precisa ser necessariamente privada desses espaços de criação, mesmo com os seus desafios inerentes.

## REFÚGIO INTERNO: LAR

*A luz escapa pelo céu*

*o trovão treme as copas*

*volto ao meu abrigo*

O *haikai* é uma forma poética japonesa brevíssima constituída por três versos de cinco, sete e cinco sílabas (FRÉDERIC, 2008). Ele é caracterizado por tratar da transitoriedade da vida, do momento em que se vive e das pequenas coisas que estão ao nosso redor. Em consequência, tanto a natureza quanto o cotidiano são temas vitais nessa manifestação artística que se expandiu a outras culturas. O poeta brasileiro Afrânio Peixoto escreveu em 1919 (BASHO, 2021, p. 105):

“Uma pétala caída

Que torna a seu ramo

Ah! é uma borboleta”

Assim, a necessidade de valorizar o presente tem vitalidade no Japão, mas não é exclusiva de sua cultura. A natureza e o cotidiano, levantados por Kato (2012) no tempo do aqui e agora japonês, acabam se tornando pontos de referência em meus refúgios pessoais. Na convivência com esses espaços que provém a proteção e liberdade que a atividade criativa enseja, a valorização do presente é importante para nos reconectarmos ao nosso corpo e o local que o abriga. No entanto, apesar da distinção entre um cotidiano urbano e um passeio na natureza, encontramos também semelhanças nas maneiras com que a vida corriqueira pode nos proporcionar o bem-estar de um refúgio.



*Minhas mudinhas me dão as boas-vindas ao lar. Hastes delgadas me ofertam uma flor. Cevo um mate, erva verde e fresca. A cuia se acomoda suavemente em minha mão. Um par de cadeiras de madeira de um antigo cinema junto à janela. Livros na estante. Tapete floral. Plantas por todo lado. Os gatos postam-se na escada. Silêncio e harmonia. A mata existe aqui também.*

O cotidiano é formado pelos momentos que se repetem ciclicamente, atividades sem aparente significado especial apesar de serem necessárias em nossas vidas. Devido ao seu fator rotineiro, uma combinação de pequenos objetos e ações, normalmente são momentos relegados ao segundo plano, contudo são constituintes de nossa identidade. Georges Perec (2013) inverte as posições e evidencia o cotidiano, ao invés dos grandes acontecimentos, em experimentações poéticas simples, como enumerar tudo o que comera em um ano, narrar em curtas linhas suas viagens de férias ou ainda descrever uma rua e suas mudanças ao longo dos anos. Em seus escritos percebe-se que o mais banal dos objetos ou dos locais assume uma grande potência ao ser colocado em destaque.

Assim, percebemos que nossas vidas recebem grande impacto do cotidiano, ao contrário do que somos levados a acreditar. Através de Perec (2013), compreendemos que os objetos que usamos e os locais que habitamos comunicam e integram nossa identidade. Bachelard (1979, p. 201) afirma que "a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz." Então, ao engendrar um lar, criamos um ninho que nos acolhe com os objetos e hábitos que escolhemos, ou que nos escolhem. Os detalhes já não são detalhes, são imensas fontes de bem-estar. É a fabricação de um refúgio onde o rotineiro valoriza nosso corpo, nossas sensações e a ligação com o momento presente de nossas vidas.

*A chuva começa a tamborilar no telhado. Repouso a infusão fumegante e me posto junto à lareira. Crepúsculo. Mal enxergo a pazinha, a vassourinha, o machadinho e o pegadorzinho, instrumentos de cobre herdados do meu avô. Risco um, dois, três fósforos e nada, muita umidade. Mais uma vez. Fogo, jornal, graveto e toco. Fumaça espessa e aromática que lembra a infância. Frágeis chamas crescem em potentes labaredas que iluminam a sala. O calor aquece os dedos enregelados.*



Os elementos naturais que encontramos em nosso lar emulam a sensação de estar junto à natureza, ou neste caso, na mata vizinha. Esses materiais, texturas, odores, ruídos e experiências nos conectam com o refúgio natural e primevo, fazem a ponte do externo com o interno. Pallasmaa (2011) comenta que:

“a dialética do espaço externo e interno, do físico e do espiritual, do material e do mental, das prioridades inconscientes e conscientes em termos de sentidos e de suas funções e interações relativas tem um papel essencial na natureza das artes (...)” (PALLASMAA, 2011, p. 16).

Encontramos na casa essas proposições, representadas dentro da natureza e cotidiano. Logo, o lar transforma-se em local de aconchego, contemplação e vida, pois ao integrar os elementos naturais nos nossos objetos e atividades cotidianas nos aproxima da compreensão do mundo pelo corpo, de uma experiência muitas vezes esquecida, como salienta Krenak (2019).

A relevância do cotidiano em nossas vidas se estabelece, então, como criadora de identidade, mas também como de nossos refúgios. Essa integração é fuga do que nos perturba, mas também encontro com o que nos acalma e reenergiza. O multissensorial apenas no simples ato de fazer fogo é evidente: a aspereza da lenha e seu peso, o cheiro da fumaça, o crepitar, a luz e o calor do fogo. Ao centrarmos as nossas experiências em nossos corpos, e a natureza e o cotidiano os quais compomos, nos localizamos no tempo e espaço, reforçamos a vida em sua expressão presente. Assim, evocar a sensação de estar na natureza em vidas nas quais nos tornamos tão distantes dela provoca o bem-estar necessário para atingirmos o estado criativo.

*As sombras sobem e descem pelas paredes: cenários cambiantes, figuras distantes. A sós com os elementos. Grande silêncio! A chuva chove. O fogo queima. A mente passeia.*

A imaginação e os processos criativos são favorecidos pelas sombras, pois elas estimulam a subjetividade ao sugerir, ao invés de revelar. Para Tanizaki (2017) os ambientes escuros dos cômodos tradicionais japoneses são criados para formar sombras e, através delas, realçar elementos dos aposentos de modo a formar uma experiência estética propícia ao devaneio. De maneira semelhante, para Pallasmaa (2011) a ambiguidade e a incerteza estão diretamente associadas à imaginação, propiciadas pelas sombras, névoas e crepúsculos. O autor considera, também, que a



escuridão é necessária para amortecer o sentido da visão, dominante em nossa sociedade, em favor de outras sensorialidades.

Logo, percebemos que um ambiente sombrio, no contexto de um refúgio interno como o lar ou como o pensamento, possibilita o acesso à intimidade da fantasia e da imaginação. Esse ambiente acaba tendo um caráter multissensorial ao suscitar o uso de outros sentidos, uma experiência ligada ao presente e focada no indivíduo. Essa atenção plena, ou mesmo vivência da solidão, em uma situação como a relatada também parece induzir à introspeção e oferecer uma disposição de abertura, como a caminhada. Portanto, as sombras compõem um refúgio, mesmo que temporário, necessário aos meus devaneios, uma situação espacial que participa da minha subjetividade.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A criação do mapa poético audiovisual Elementos suscitou a reflexão a respeito dos meus refúgios pessoais. Bachelard (1979) colaborou com o entendimento sobre os refúgios como abrigos que fornecem aconchego e propiciam uma libertação e estímulo criativo. Na minha perspectiva, esses espaços externos ou internos, físicos e/ou mentais estão fortemente ligados às questões da natureza e do cotidiano. Ao integrar esses dois temas compreendemos a ênfase no momento presente, em sua brevidade, no aqui e agora pesquisada por Kato (2012).

A relação com a natureza proporciona a ligação com a cosmovisão de Krenak (2019), que constrói e é construída por nossa identidade. Vemos a natureza refletida dentro dos afazeres caseiros que, para Perec (2013), são indissociáveis de nossa individualidade, sendo determinantes em nossas maneiras de viver e pensar. O multissensorial, destacado por Pallasmaa (2011), é um elemento ligado à criatividade, presente tanto no ambiente da mata como da casa. Seja nas atividades e objetos corriqueiros ou nos ciclos do clima e dos seres vivos, a estimulação das diferentes sensações associa-se na conexão do corpo com o seu redor, no senso de pertencimento ao local onde se está e o que se está fazendo. Esse caráter de descoberta das sensações e de onde vivemos está intimamente associado ao caminhar e na valorização das pequenas coisas que estão presentes em nosso cotidiano.

Por fim, as sombras que estimulam a imaginação, a experiência do corpo com o ambiente natural e cotidiano através dos sentidos e o foco no presente são alguns dos





elementos que considero de grande importância em meus refúgios. Eles permitem uma desconexão com o fluxo intenso da vida urbana e, como costumamos estar afastados da natureza e de nossa consciência corporal, tornam-se disparadores de devaneios e sensações. São espaços onde o cotidiano e a natureza estão próximos um do outro, realimentam-se e encontram-se em equilíbrio dentro da minha subjetividade e acolhendo-me para criar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BASHO, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. Tradução Kimi Takenaka, Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- FRÉDERIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. Tradução Álvaro David Hwang; revisão técnica Jorge Júnior do Prado e Jusara Kazue Ichioka. São Paulo: Globo, 2008.
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Schwarcz S.A., 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia** *In*: A Experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução técnica de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PEREC, Georges. **Lo infraordinario**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- TANIGUCHI, Jiro. **O homem que passeia**. São Paulo: Devir, 2019.
- TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Tradução do japonês e notas de Leiko Gotoda; prefácio de Pedro Erber. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

## APÊNDICE A

Mapa poético audiovisual “Elementos”

Produzido por Gustavo Severo Dalla Costa para a disciplina de Percursos, Narrativas, Descrições: Mapas poéticos ministrada pela professora dra. Renata Requião. Pelotas, RS, 2022. Acesso em: <https://youtu.be/vdNXpgeoat8>



## **RETRATOS E ABRIGOS: A PINTURA COMO VISIBILIDADE E PRESENÇA**

**MATHEUS GUILHERME DE OLIVEIRA**

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

### **RETRATOS E ABRIGOS**

Este ensaio visual apresenta algumas pinturas presentes na minha dissertação de mestrado intitulada “Retratos e Abrigos de pessoas vulneráveis na pintura contemporânea”, que foi desenvolvida no mestrado em Artes Visuais da UFPel, sob orientação da professora Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves.

As pinturas trazem à tona retratos de moradores em situação de rua, catadores de material reciclável, dentre outros cidadãos em situação de vulnerabilidade social e também abrigos destes que vivem às margens da sociedade. A pesquisa pictórica versa sobre a fisicalidade da matéria, que por meio de camadas de tinta expõem invisibilidades do cotidiano. Busco entender por meio das pinturas potências poéticas dentro da cidade.

Como afirma Jean-Luc Nancy “retratar é tornar presente” (NANCY, 2006, pg.18) e também:

A figura retratada deve organizar a pintura não apenas em termos de equilíbrio, linhas de força ou valores coloridos, mas também de tal forma que a pintura venha, em suma, ser nela absorvida e consumada. (NANCY, 2006, pg. 17)

Esses retratos revelam um sujeito-ausente, trago à tona corpos excluídos das camadas sociais da cidade contemporânea, faço dos retratos a sua presença.

Os abrigos mostram locais que foram construídos com materiais diversos e com uma variedade de cores e especificidades. Para Paola Berenstein Jacques: “Abrigar é criar um interior para nele entrar, é constituir uma delimitação entre exterior e interior” [...]. (JACQUES, 2011, pg. 30)

A palavra abrigo vem do latim *apricare*, com significado de resguardar dos rigores do tempo e proteger, estão protegidos, se esquentam e dormem em um interior. Os habitantes desse local criam um interior que cumpre o papel de delimitar o exterior do interior.



E Gaston Bachelard expõe que: “[..] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela.” (BACHELARD, 2008, pg. 200).

Neste sentido, a pintura torna visível os ausentes dos espaços cotidianos e as suas moradias, Nicolas Bourriaud suscita: “A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos [...]”. (BOURRIAUD, 2009, pg. 31). Ao trazer a luz da arte os retratos e abrigos, opera-se no sensível dos indivíduos, fazendo com que as funções básicas e as relações humanas voltem a ser verdadeiras: o olhar para o outro.



Figura 1. Matheus Guilherme. Espeto. Óleo sobre tela. 20 x 15 cm. 2020



Figura 2. Matheus Guilherme. João. Óleo sobre tela. 30 x 24 cm. 2020

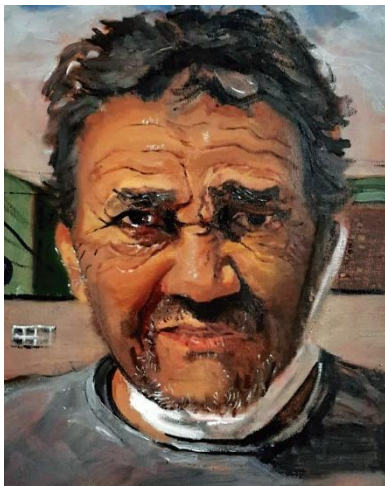


Figura 3. Matheus Guilherme. Seu José, Merinha e Alisson. Óleo sobre tela. Dimensões Variadas. 2020-21



Figura 4. Matheus Guilherme. Abrigo I. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021

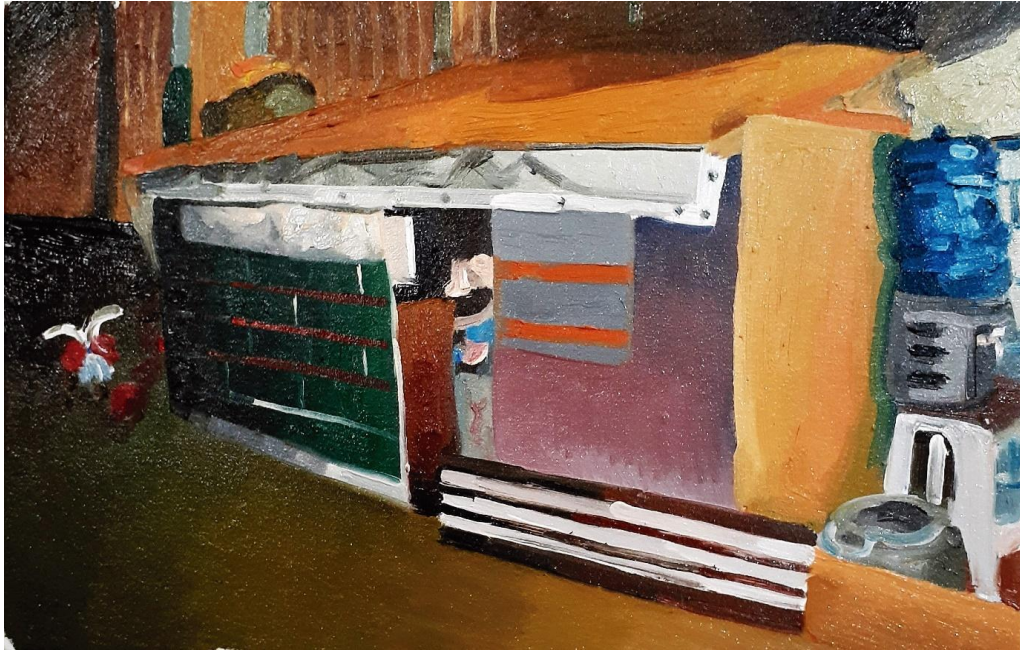


Figura 5. Matheus Guilherme. Abrigo II. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021

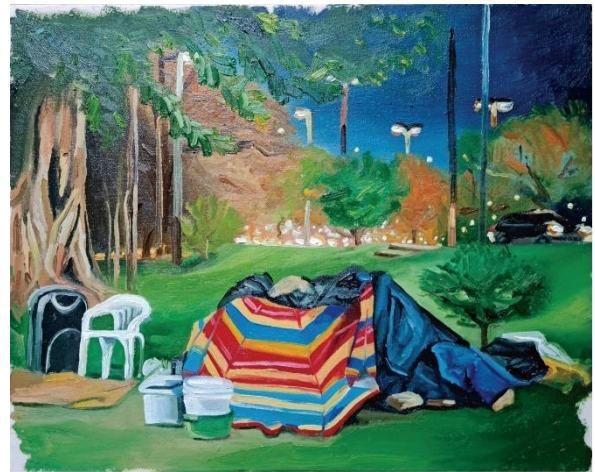
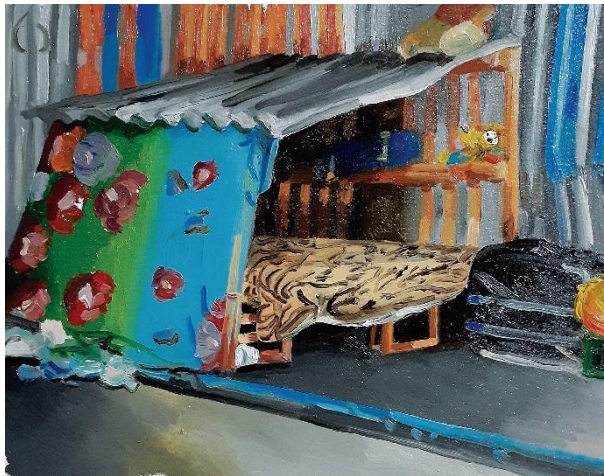


Figura 6. Matheus Guilherme. Abrigo III e VIII. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm cada. 2021

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.



## ROSTO E MÁSCARA: DESENHANDO UMA CABEÇA COMO UM TRIÂNGULO PRETO

MICHEL REIS DE MORAIS

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

### INTRODUÇÃO

O presente resumo pretende expôr o projeto de pesquisa que desdobrarei no programa de pós-graduação em Poéticas Visuais, Desdobramento da Imagem, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, partindo de um desejo de abrir e de se aprofundar em um dos motivos de desenho que ensaiei no meu trabalho de conclusão para Bacharel em Artes Visuais, o rosto e a máscara, bem como elaborar e construir meios de expôr, montar e registrar esse processo.



Figura 1. Prisioneiro encapuzado de Abu Ghraib. Fonte: The Abu Ghraib Files, 2003.

O objeto de meu interesse nasce de uma das fotografias do prisioneiro encapuzado de Abu Ghraib, especificamente o capuz em sua cabeça, e, mais precisamente, a *forma triangular* desse capuz. Ao longo do ensaio sobre o motivo de rosto e máscara, que



escrevi em meu trabalho de conclusão, trago uma descrição poética do desenho da máscara branca, onde o rosto é construído por cinco manchas; aqui, nesta fotografia, a forma triangular do capuz, a figura humana, o contexto histórico dessa imagem, me instigam a outros movimentos em desenho e em minha pesquisa poética.

Aqui, evidencio minha relação com a arte, que sempre se deu por dois eixos: primeiro, pelo desenho, pelo desenho da figura humana, pelo desenho de esquemas e formas, pelo fascínio de jogar com esses esquemas e formas, destruí-los e reconstruí-los, rearranjá-los em outra configuração de figura humana, em uma configuração mais distante e, ainda assim, próxima, da figura humana; segundo, pela busca de imagens e leituras que instigassem e criassem a imagem dessas configurações de figura humana. Assim, esta pesquisa será um estudo prático e teórico dessa forma geométrica triangular preta, feita ora cabeça, ora rosto, ora máscara, e, paralelamente, elaborar estratégias para expôr essa produção.

Logo, pensando nesses dois caminhos que trilho enquanto trabalho e inserindo-os no contexto da arte contemporânea, minha ideia é construir a pesquisa em um movimento rítmico, dinâmico, que me permita utilizar o texto também como obra visual, aliado ao desenho, através de outras possíveis mídias como publicação, vídeo, HQ, esquematizações, mapas visuais, diagramas, jornais, enfim, o que for necessário para que se mantenha como trabalho em arte e não uma ilustração de teoria. Além disso, principalmente, desenvolver séries em desenho que partam desse motivo da máscara como triângulo preto tanto para um repositório visual que possa ser trabalhado em outras mídias quanto como trabalho fechado em si, dentro dos moldes de uma arte tradicional (papel, vidro, moldura) porém em outros contextos de expografia e montagem que devem ser construídas ao longo da produção.



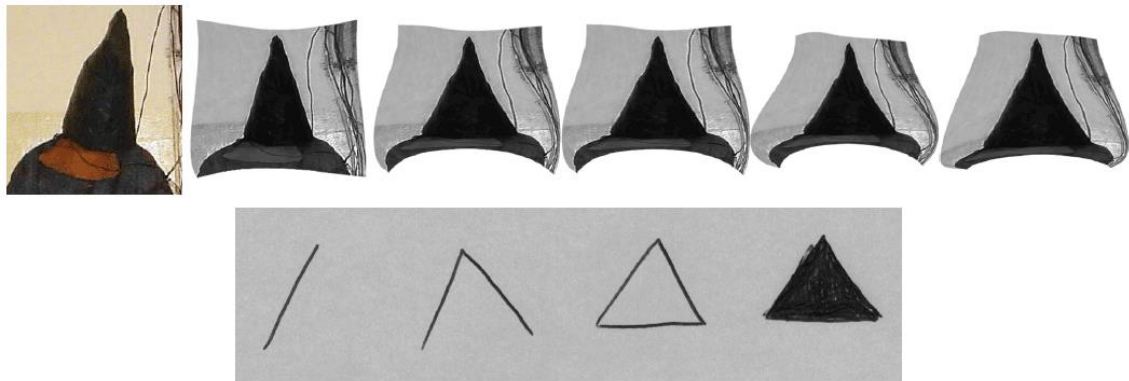


Figura 2. Acima, detalhe do capuz do prisioneiro de Abu Ghraib em que o distorço digitalmente para realçar a forma do triângulo preto; abaixo, em desenho, elaboro um manual, passo a passo, de como desenhar um triângulo preto. Fonte própria, 2022.

## DISCUSSÃO

Minha proposta se justifica a partir da investigação através do desenho desse triângulo preto - a forma geométrica mais simples do capuz do prisioneiro de Abu Ghraib - como uma cabeça, como um rosto, como uma máscara. Assim, a pesquisa se engendra pela fotografia do prisioneiro de Abu Ghraib como imagem que assombra, que impregna todos trabalhos de arte anacronicamente através de semelhanças cruéis; pelo desenho como ferramenta do pensamento, da ideia; pela cor preta como cor do vazio, do interior e do mistério, e, enfim, pela forma geométrica triangular feito cabeça, rosto e máscara, que opera como articulador principal de toda a pesquisa.

E por que a cor preta? Por ser a cor que, por excelência, se pratica na nossa extensão colorida das coisas visíveis como feridas visuais (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 106). E por esse aspecto de corte na visão, de abertura, é uma cor que vibra em seus limites, que se expande e se contrai ritmicamente e, que, paradoxalmente, em seu vazio cria um volume e, no caso de uma máscara preta - ou de uma escultura de Tony Smith (1912-1980) - carrega no exterior a imagem do seu interior obscuro...

Entre os enigmas propostos a cada um de nós por uma curta vida, aquele que está ligado à presença de máscaras é talvez o mais carregado de perturbação e de sentido. Nada é humano no universo ininteligível afora os rostos nus que são as únicas janelas abertas num caos de aparências estranhas ou hostis. O homem só sai da solidão insuportável no momento em que o rosto de um de seus semelhantes emerge do vazio de todo o resto. Mas a máscara o lança numa solidão mais temível: pois sua presença significa que



aquilo mesmo que costuma tranquilizar carregou-se de repente de uma obscura vontade de terror [...] (BATAILLE in DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110).

Justificado esses pontos sobre o capuz do prisioneiro de Abu Ghraib, parece haver aí um horizonte de possibilidades para se criar uma imagem banhada em conceitos. E me parece que Philip Guston (1913-1980) também enxergava nesse horizonte, aparentemente, motivos semelhantes: o triângulo como volume, um cone; a máscara como algo que esconde a identidade, desumaniza-a e a cor, dessa vez branca, para referenciar um membro da *Ku Klux Klan* em tela - ou vários. Guston em *Studio* transforma a própria pintura em pintor e o próprio motivo de pintar como motivo para que a pintura pinte. Quase um *vórtex* de um trabalho em série, repetitivo, incessante, mas interessante e definitivamente em busca de *algo*.

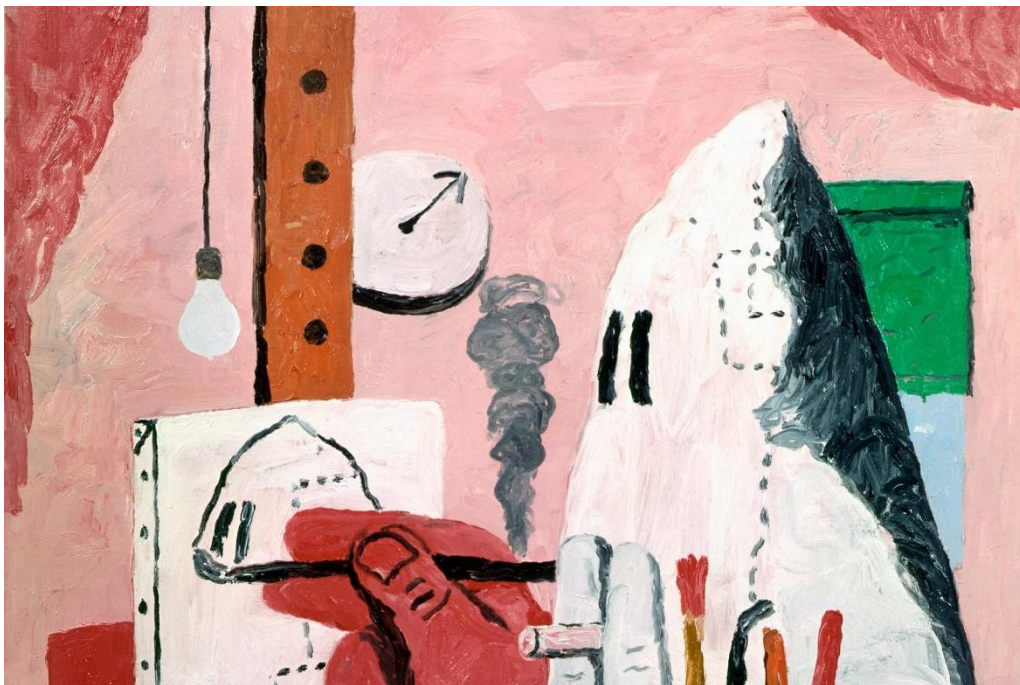


Figura 4. *Studio* (1969), de Philip Guston. Fonte: *The Drawings of Philip Guston*, 1988.

Para refletir sobre a fotografia do prisioneiro de Abu Ghraib, tomo como auxílio o livro *Imagens apesar de tudo*, de Georges Didi-Huberman (1953), que gira em torno das únicas quatro fotos tiradas do campo de concentração de Auschwitz por membros do *Sonderkommando*, grupo de judeus responsáveis por levar os prisioneiros à câmara de gás e lidar com os corpos, até que fossem também assassinados e substituídos. O



filósofo traz um debate que se constrói no campo ético e estético e toma como desafio pensar a frase dita por Georges Bataille (1897) após a Segunda Guerra Mundial: "a partir de agora, a imagem do homem é inseparável de uma câmara de gás". Futuramente, em outro contexto histórico, o curador Peter Eleey dirá em seu texto sobre a exposição "September 11" que "*this exhibition considers the ways in which 9/11 has altered how we see and experience the world in its wake*", maneira de pensar a fotografia do prisioneiro de Abu Ghraib, ao menos para mim, como a imagem do homem inseparável deste capuz preto, ou para fins de pesquisa visual, dessa cabeça em forma de triângulo.

*(...) that where there was once enigma there is now threat (...) or loss. [That art can resonate across time and place is a familiar notion (...)] Here, the question was pitched differently: might historical works foreshadow contemporary events and be changed by this unexpected connection?]* (FOSTER, Hal, 2020).

Dessa forma simplificada de imagem, extraio dois conceitos que me interessam: o triângulo preto e suas ramificações geométricas em volume, especificamente pirâmides de bases diversas como a quadrada, a circular, a triangular; e a cor preta, motivo esse que já me é familiar, e, assim, para pensá-los em conjunto, trago outro livro de Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Nele o filósofo engendra numa jornada pelas esculturas pretas de Tony Smith (1912-1980) para discorrer sobre a dialética visual, o antropomorfismo e a geometria, a visualidade da noite... Estudos de imagem que aderem muito bem a esses motivos de pesquisa.

Além da fotografia, da geometria e da cor, penso, especificamente, em um aporte teórico dinâmico e volátil como o livro *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, também escrito por Georges Didi-Huberman. Dinâmico e volátil porque justamente se articula pelo *informe*, algo que não qualifica termos, assim se abrindo tanto para ser utilizado por sua temática de visualidade e imagem que se conecta ao capuz do prisioneiro - pela cabeça, pelo rosto, pela máscara – quanto por uma teoria densa e complexa, baseada nos conceitos de montagem, gaio saber visual, antropomorfismo, enfim, o *pensamento batailliano*.

O pensamento batailliano, de natureza profundamente heurística, nunca busca a axiomática de suas descobertas: as palavras surgem ao mesmo tempo que as imagens, as noções surgem ao mesmo tempo que os exemplos (...) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201).



Agora, pensando em como me aproximar da elaboração textual desta pesquisa, trago o artigo *A imagem escrita* de Marco Giannotti. Nele, Giannotti defende que é preciso criar através da escrita uma linguagem específica para a atividade poética - poética como fazer, como um processo de criar trabalho em arte, uma linguagem capaz de descrever o embate do artista com a sua obra. E adiciona que "isso jamais poderá ser atingido (...) sem uma linguagem poética". Uma linguagem definida pelo próprio artista, uma linguagem que confunda os códigos com os quais elaboramos nossas explicações. Escrever não para completar, mas para adicionar sentido às coisas.

Por fim, pensar pelo modo como Hans Bellmer (1902-1975) produziu e publicou seus trabalhos como motor para uma metodologia poética. Não trilhar seus passos produzindo fotografias com bonecas de madeira ou de pano, ou desenhando contatos de semelhança obscenos de mulheres jovens em comunhão sexual com um salto alto, nem esculturas que destruíam a figura humana como conhecemos. De fato, pensar Bellmer como um artista prolífero que investigou diversos suportes para expressar um mesmo motivo - e sempre conseguiu alcançar essa imagem que perturba. Logo, em um contexto contemporâneo, pensando em minha produção, descobrir além de suportes, mídias e linguagens, também expografias inusitadas, ousadas, mas que ainda de alguma maneira sejam *estranhas*. E, ainda, por fim, enxergar Bellmer pela lente do livro *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the Image*, um ensaio escrito e ilustrado pelo próprio artista, que me inspira por seu texto costurado fenomenologicamente aos desenhos de Bellmer que surgem ao longo do livro.

## CONSIDERAÇÕES

Esse motivo de máscara, por si só, se justifica como uma proposta de poética visual que se basta, mas é dessa ocorrência do rosto como triângulo, da cabeça como pirâmide, que minhas questões nascem. Como esse signo se alterna tão rapidamente entre os papéis de vítima e carrasco? Como esse triângulo preto feito rosto em trabalho de arte vai se inserir no debate sobre a imagem dialética, sobre a imagem que vemos e que nos olha, como *informe*, como um gaio saber visual? E dessa produção imersiva, insistente e seriada, como colocá-la diante do público para que essas questões venham à



superfície com outros sentidos e outras propostas? Apenas posso me imaginar trabalhando em desenho - como rascunho, esboço, esquema, diagrama, ferramenta de estudo, da obra em arte - com essa fotografia no fundo da minha mente.

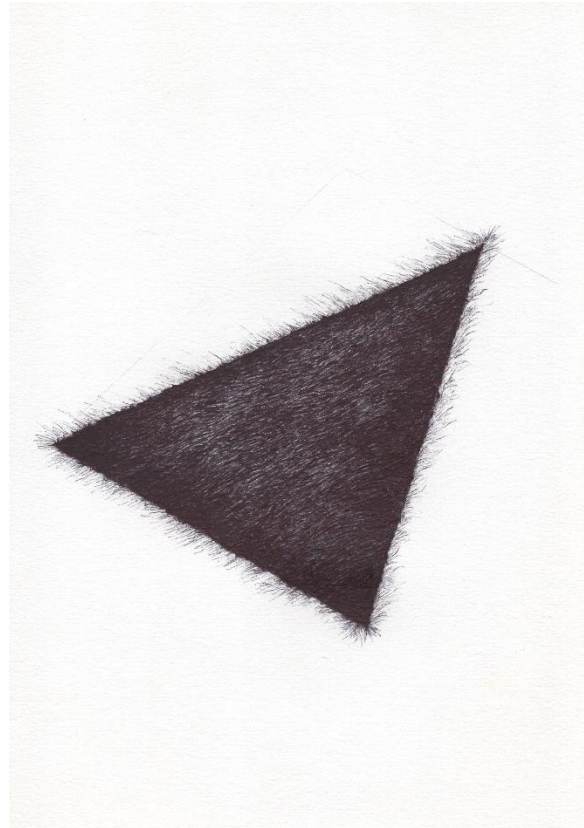


Figura 6. *Triângulo preto (buraco)*, caneta esferográfica sobre papel, 29.7cm x 21cm, 2022.

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BELLMER, Hans. **Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the Image**. Vermont: Dominion. 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FOSTER, Hal. **What comes after farce?** Art and criticism at a time of debacle. Londres; Nova York: Verso, 2020.
- GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 91-115, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100009.



## **SUJEITO SOMBRA: PRODUZINDO PERFORMANCES A PARTIR DO CORPO NEGRO**

**RENAN SOARES**

*Universidade Federal de Pelotas / [alpha-rs@hotmail.com](mailto:alpha-rs@hotmail.com)*

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo traz um recorte da minha pesquisa<sup>19</sup> em Artes Visuais, onde investigo a sombra: visualidades, materialidades e conceitos que ela pode assumir. Articulando a ideia de sombra e as noções que surgem dela para elaborar esculturas, performances, vídeos, fotografias que envolvem, ora a participação do espectador e ora ações de performers negros. Os trabalhos partem de situações do cotidiano, propondo reflexões entre o espaço e o corpo na tentativa de tensionar questões micropolíticas.

Ao longo do desenvolvimento da minha produção poética, entende-se aqui a justaposição entre a produção prática e teórica, percebo que minhas questões em torno dos trabalhos mais recentes tangenciam noções sobre como o corpo negro é percebido no contexto social, circunstancialmente em função do racismo estrutural que coloca em voga questões sobre visibilidade. Me interessa, a partir dos meus trabalhos propor imagens que vão em direção as discussões de uma certa desconstrução do imaginário hegemônico e eurocêntrico branco, pela via do bioma luz e sombra, não para ressaltá-lo, mas para que possamos repensá-lo a partir das ambiguidades que se apresentam.

Nesse sentido, busco entender esse contexto procurando pelos corpos que foram postos nas sombras, na tentativa de repensar os modos de visibilidade desses corpos. Pretendo torná-los visíveis não necessariamente por meio da luz, mas em função daquilo que os recobrem, as sombras. Com isso elaboro três performances - Aparição, Vagalume

---

<sup>19</sup> Pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, orientado pela Prof. A Dra. Helene Gomes Sacco e co-orientado pela Prof. A Dra. Martha Gomes de Freitas.



e Véu, que trazem esculturas feitas com materiais como vela, parafina e ferro, performarmadas por corpos negros.

Esses trabalhos se inserem num debate sobre uma espécie de hierarquização e valorização da identidade do sujeito branco em detrimento de uma identidade negra e afrodescendente no Brasil. Muito presente no Sul do país onde tenho vivido nos últimos anos. É evidente como houve e ainda há um apagamento dessas identidades subjugadas que fortalece cada vez mais uma noção de um sujeito sombra, revelado por essas performances.

## **DISCUSSÃO**

Certamente quando me questiono sobre o racismo estrutural, estou tomando como referência meu próprio corpo, negro de pele parda, considerando os diferentes níveis de racismo ao qual experienciei entre a minha mudança de São Paulo para o Rio Grande do Sul. Estado que apesar de ser um dos lugares que mais recebeu escravos no Brasil, ainda é um lugar onde se encontra majoritariamente pessoas brancas pelas ruas. O que me colocou sempre em reflexão sobre onde estão os corpos negros nesse estado?

Exploro tal questão a partir dos meus trabalhos, desenvolvendo performances que revelam um certo sujeito que ganha visibilidade pelas sombras. Na obra *Aparição*, por exemplo, há quatro sujeitos seminus caminhando pelo espaço expositivo enquanto portam, sobre os ombros, um suporte de ferro preto que sustenta uma vela acesa. Neste trabalho, destaco a relação ambígua entre ferro, fogo e corpo negro, o quanto ela diz sobre um processo histórico de sofrimento e também de resistência. Essa luz ínfima é capaz de revelar sombras compatíveis com as histórias desses sujeitos?



TERRÍÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS



Renan Soares. Frames da performance *Aparição*, 2021. Escultura e performance. Ferro, velas e quatro homens negros. dimensões variadas. Fonte: Acervo pessoal.

Em outro trabalho intitulado *Vagalume*, um homem negro caminha pela cidade levando um carrinho de mão adaptado com um suporte para múltiplas velas. Elas estão acesas e iluminam parcialmente o caminho, deixando o homem em evidência. No desenrolar da ação, o sujeito desloca-se pela cidade, zelando pelas velas, amortecendo em seu corpo os desníveis que desestabilizariam o equilíbrio das peças, deslocando-se de um lugar para o outro. O quanto essa luz é potente para converter esse homem numa espécie de Exu mensageiro?



Renan Soares. *Vagalume*, 2021. Escultura. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130. Foto: Acervo pessoal





Renan Soares. Frame da performance Vagalume, 2021. Performance. Carrinho de mão, velas e homem negro. 144x60x130. Fonte: Acervo pessoal.

Passando ao próximo trabalho discutido aqui trago Véu, em que uma mulher negra é posta debaixo de uma placa de parafina, onde fica durante alguns minutos suportando o peso da placa contra o corpo. A parafina age como uma espécie de sepultura ou tarja branca que recobre o corpo negro. Questiono sob que condições essa placa translúcida põe esse corpo em evidência?



Renan Soares. Véu, 2021 Escultura e performance. Parafina e mulher negra. 170x40x20cm. Fonte: Acervo Pessoal.



Nessas performances os corpos negros se manifestam enquanto sombra-carne e corpo sombra-entidade, são presentificados pela pele e pelas sombras que produzem. No processo da pesquisa, à medida em que esses trabalhos se tornam mais tangíveis, surge a noção de um sujeito sombra, que vai sendo constituído pelas suas qualidades e características de visibilidade em menor ou maior grau. Em consequência de um afastamento desses sujeitos das luzes dos fortes holofotes em direção aos cantos escuros das cidades e das narrativas históricas.

Na direção desse entendimento recorro a uma passagem emblemática do poema Labirinto do poeta Ricardo Aleixo. No poema o autor contextualiza a relações de seu corpo, um corpo negro, perambulando pela cidade, e diz:

Espírito e corpo prontos  
para evitar  
  
outros humanos polícias  
carros ônibus buracos  
  
e dejetos na calçada,  
incorporo hoje o Sombra amanhã  
  
o Homem In  
visível sexta à noite  
  
o perigoso Ninguém  
e sigo [...]

(ALEIXO, 2017 pg.)

Aleixo nos traz uma séria pontuação de como o corpo negro é percebido no espaço da cidade. Nos diz sobre como seu corpo é lido pelos outros e como ele mesmo entende seu próprio perambular. As sombras as quais o autor se refere, em relação às outras palavras utilizadas para descrever o sujeito, *In visível* e *ninguém*, podem ser pensadas a partir da noção de visibilidade ou melhor dizendo, invisibilidade e apagamento, elas dizem sobre um corpo que não é visto. Em outra esfera é um corpo que também se esconde nas sombras para se sentir seguro e evitar os humanos, os policiais...os buracos, por ser talvez considerado perigoso pelos outros.

Mas é principalmente a ideia que Aleixo nos apresenta em referência a frase “incorporo hoje o Sombra”, que ao aparecer como nome próprio, me sugere pensarmos a sombra como um personificação de algo, nesse caso de uma entidade, que vai cumprir o papel de zelar e proteger esse sujeito que caminha na rua. A sombra poderia ser portanto uma divindade que é de fato incorporada pelo sujeito para se fazer ver ou



esconder, ou para estar seguro ou ser perigoso, como for preciso. De modo que ele possa evocar essa entidade para recorrer às formas de visibilidade que são próprias das sombras.

O sujeito sombra no meu trabalho pode ser aquele mesmo sujeito acorrentado do Mito da Caverna de Platão, que diferente do que o filósofo poderia apontar, não foi iludido pela sombra, pelo contrário, aprendeu a ler pela ambiguidade das sombras a realidade do mundo<sup>20</sup>. É um sujeito que entendendo seu próprio corpo e as condições impostas a ele pelo processo de colonização, aprendeu a utilizar as sombras a seu favor, para se fazer ver ou para passar despercebido quando é preciso. O sujeito sombra é aquele capaz de incorporar em si a sombra, em corpo pela cor mais escura e em entidade como resistência, que resguarda e manifesta a sua presença. É aquele que ao passar escurece o espaço por onde circula, e se apropria disso.

## CONSIDERAÇÕES

Minha percepção não tem como fugir dessa experiência cotidiana do meu próprio corpo e das relações que estabeleço com meu entorno, nesse caso a cidade de Pelotas e o estado do Rio Grande do Sul. Ao que parece a presença negra foi historicamente apagada do estado, houve um proposital esquecimento dessa parte da população de modo a torná-la invisível. O historiador José Euzébio Assumpção, inicia seu livro sobre a escravidão em Pelotas, cidade onde desenvolvo minha pesquisa, contextualizando como a história do estado foi tendenciosa em relação a isso:

Não é necessário esforço para se perceber o racismo existente na sociedade rio-grandense. Ele faz-se também presente nos meios intelectuais e na historiografia sulina, que faz apologia do europeu, negando ou restringindo ao máximo a participação africana e de seus descendentes na construção do Sul. Tal menosprezo ou esquecimento do elemento negro no desenvolvimento sulista não é fortuito, pois se encaixa dentro de uma visão eurocêntrica da história (ASSUMPÇÃO, 2013, pg 18).

---

<sup>20</sup> Como aponta o filósofo Roberto Casati, “As sombras podem ser usadas para reconstruir o mundo. E de fato nós as usamos continuamente para compreender como é feito o ambiente que nos circunda. (CASATI, 2001. pg. 12)



Poderíamos dizer que a presença negra dentro da história, e ao que parece nas cidades do sul, foi posta nas sombras, como aponta o autor por conta do racismo estrutural e da hegemonia eurocêntrica que perdura com fortes raízes ao Sul do país, uma consequência do processo de colonização. Nesse sentido, quando nos colocamos a pensar sobre qual corpo está sendo posto nas sombras nos meus trabalhos, principalmente em relação às três performances trazidas aqui, afirmo que é um corpo que carrega o apagamento histórico. Isso coloca em voga também discussões que remontam a um passado traumático e como lidamos com as consequências desse passado no presente. Como o corpo negro é lido hoje quando circula pela cidade ou em outros espaços?

Portanto, falar de sombra hoje é pensar através da arte suas relações com o corpo negro, é uma possibilidade de rever e ressignificar uma série de considerações que pareciam estar postas e inabaláveis. É desmistificar um imaginário construído, estando atento para o que há de real no nosso entendimento sobre a sombra, algo tão banal e ao mesmo tempo revelador de ambiguidades que consistem no mundo, e que nos permite estabelecer inclusive outras perspectivas de leitura das narrativas históricas e dos corpos que circulam pelas cidades. Entender as sombras e olhar para elas com mais atenção nos possibilita perceber os corpos que lá habitam e sob quais circunstâncias estes corpos estão.

## REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**. São Paulo: Editora Todavia, 2018
- ASSUMPÇÃO, José Euzébio. **Pelotas: Escravidão e Charqueadas**. Porto Alegre: FMC Editora, 2013.
- CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra. De Platão a Galileu a história de um enigma que fascina a humanidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras. 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador, EDUFBA. 2018
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente, modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- STOICHITA, Victor I. **Breve Historia de la Sombra**. Tradução Anna Maria Coderch. Madrid. Espanha. Editora Siruela. 1999.



## **VESTÍGIOS POÉTICOS: O OBJETO COTIDIANO COMO ACOLHEDOR DE INSTINTOS PARTICULARES, UM RECORTE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO**

RAYANE DE OLIVEIRA BORTOLIN

*Universidade Federal do Rio Grande / rayanebortolin@gmail.com*

ROSELI NERY

*Universidade Federal do Rio Grande / roseli.nery@gmail.com*

### **INTRODUÇÃO**

A relação entre arte e vida no âmbito contemporâneo provoca inquietações poéticas baseadas na vivência e no cotidiano as quais deram origem ao projeto de pesquisa “O doméstico e o cotidiano no desenvolvimento de práticas artísticas” (2021-2022) coordenado pela prof<sup>a</sup> Dra Roseli Nery e produzido na Universidade Federal do Rio Grande com apoio de bolsa EPEC. Usamos o ambiente doméstico e o cotidiano como fonte de referência para a produção poética, onde são feitas experimentações de materiais e de técnicas para a construção da obra.

Para isso, levantamos uma base sólida com autores que discutem o cotidiano e o objeto e mais especificamente o objeto na arte e a sua importância cultural e social, como Michel Certeau, Agnes Heller, Marcus Dohmann, Agnaldo Farias, entre outros. Além dos estudos teóricos, estabelecemos relações formais com outras produções de artistas, como Elida Tessler, Jac Leirner, Marcos Chaves, Mierle Ukeles, etc.

Para nossas criações, fazemos referência aos *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) e nos apropriamos das coisas, alterando suas funções a serviço da arte.

Compreendemos que o ambiente doméstico é responsável pelos nossos impulsionamentos diários, suas coisas e seus gestos que expressam potencialidade artística. Assim, o olhar sai do óbvio direcionando-se para objetos que ficam na periferia da visão e que são tratados como corriqueiros e banais. Nossa abordagem sobre o cotidiano diz respeito ao que nos traz Netto e Carvalho (2012):

A vida cotidiana é aquela vida dos mesmos gestos, ritos e ritmos de todos os dias: é levantar nas horas certas, dar conta das atividades caseiras, ir



para o trabalho, para a escola, para a igreja, cuidar das crianças, fazer o café da manhã, fumar o cigarro, almoçar, jantar, tomar a cerveja, a pinga ou o vinho, ver televisão, praticar um esporte de sempre, ler o jornal, sair para um “papo” de sempre, etc. Nessas atividades, é mais o gesto mecânico e automatizado que as dirige do que a consciência (Netto e Carvalho 2012, p. 23).

Assim, a primeira ação para buscar nossos companheiros é o olhar silencioso para o entorno, arredores onde os objetos e os gestos acontecem de maneira automática e inconsciente. Partindo da atenção dessas repetições diárias no contexto doméstico, impulsionamos uma seleção dos objetos que respondem a este olhar atento e criamos acervos próprios de coisas diversas.

Selecionamos miudezas de gavetas, coisas encontradas ao acaso, doadas ou garimpadas e recolhidas pela sua forma e função, como sobras de aviamentos e costuras, frascos, miçangas, cabides de roupas, prendedores de roupas e pregos, dentre outras coisas banais. Começa-se a pensar nos objetos como “companheiros nas experiências da vida cotidiana” (DOHMANN, 2010, p. 71).

A coleta de objetos para as ações do projeto foi determinada pela curiosidade, pelo acaso e pela possibilidade de evocar ideias e associações com suas formas. A criação do perfil na rede social Instagram (@poeticasdociotidiano) acentua o objetivo de compartilhar as produções poéticas, as percepções e as experimentações do projeto com o público em geral no qual se busca estreitar os laços entre a comunidade e a universidade e, também, identificar novas parcerias para incrementar a discussão a respeito da temática do projeto e criar redes de estudo. No Instagram, divulgamos parte dos nossos registros de processos, estímulos criadores, recortes de textos, coisas e objetos encontrados (Figura 1).

TERRIÓRIOS DO IMAGINÁRIO:  
DIMENSÕES E DISTENSÕES UTÓPICAS

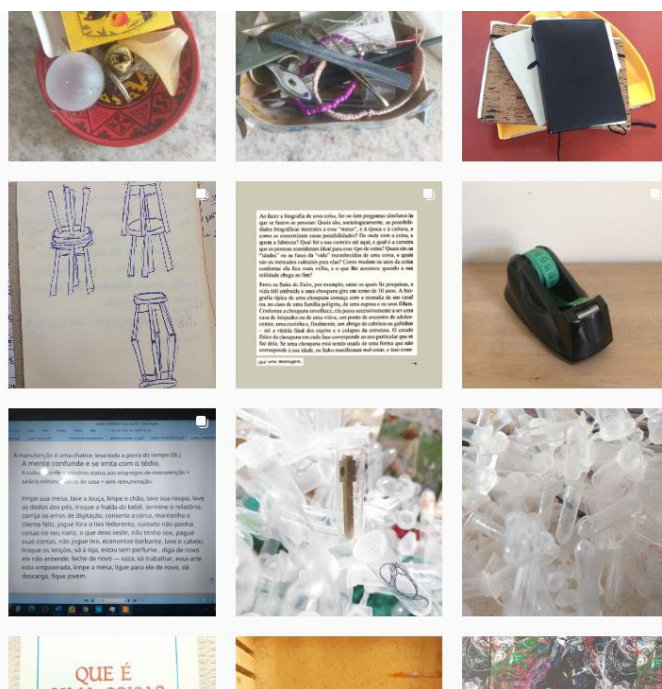


Figura 1. Acervo do projeto de pesquisa. 2022. Captura de tela retirada da rede social Instagram.

## DISCUSSÃO

Nesta ocasião, convoco um recorte do desdobramento do projeto de pesquisa que está em andamento no formato de Trabalho de Conclusão de Curso. Houve interesse e desejo de aplicar particularidades pessoais e espontâneas sobre os dispositivos temáticos que foram trabalhados no decorrer dos estudos e das experimentações.

Assim como nas ações do projeto, a investigação continua com práticas da percepção visual ao fixar o olhar, pensar o gesto, resgatar e desconstruir a utilidade, afirmar a sensibilidade, propor nova aparência e/ou novo sentido para as coisas que contornam o nosso cotidiano ora pessoal, ora universal. Agora, os processos artísticos encontram um caminho para o campo íntimo e confidencial. De certa forma e como aponta Bourriaud (2009, p. 21), usar os objetos é interpretá-los, além de que, durante o processo criativo, a ênfase está no olhar do artista sobre o objeto e não a alguma habilidade manual, atribuindo uma nova ideia ao objeto, ou seja, inserindo-o em um novo enredo (Figuras 2 e 3).

O modo de operar dentro do processo criativo é tomado pela curiosidade e atração que o objeto possa transmitir e, assim, transferir percepções pessoais sobre ele a exemplo da artista paulistana Jac Leirner que cria apropriando-se de objetos do mundo cotidiano sendo mediada por aspectos visuais como cores, formatos, marcas e materiais



encontrados<sup>21</sup>. Isso leva em direção ao que diz Calegari (2016, p. 114) sobre os objetos na esfera artística que “alegavam sentidos diversos. Chegava-se a esta compreensão por meio de uma apreciação mais ativamente conceitual do que puramente contemplativa.”

Em concordância com Salles (2009, p. 29), há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. A observação da paisagem rotineira e banal ocasiona vontades de criar como também dúvidas e indefinições de ideias, então, eclode uma narrativa de instintos particulares.



Figura 2. Rayane Bortolin. Experimentação com banquetas de madeira.

---

<sup>21</sup> <https://www.carbonogaleria.com.br/artistas/jac-leirner-cat.html>. Acesso em: 05 set 2022.





Figura 3. Rayane Bortolin. Experimentação com banquetas de madeira.

Luigi Pareyson quando analisa os processos artísticos para a formação da obra de arte, nos chama a atenção para o fato de que o próprio trabalho dita as suas regras e para descobrir a regra de cada trabalho é preciso fazer, se envolver, ouvir, perceber e ir desvendando qual o caminho que o trabalho em processo nos indica, “a forma se define na mesma execução que dela se faz” (PAREYSON, 1993, p. 69). Para além da tridimensionalidade do objeto, aproveita-se o desenho como estratégia dentro da pesquisa, exercendo suporte para possibilidades criativas e imaginativas, tanto como ponto de partida quanto ponto de chegada (Figura 4).

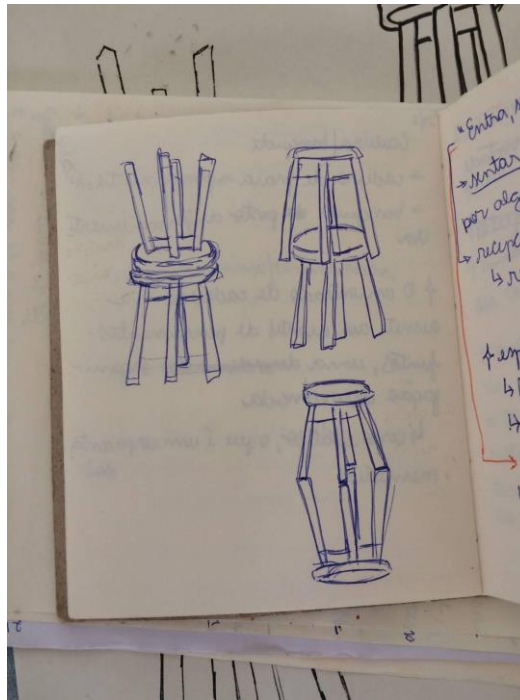


Figura 4. Rayane Bortolin. Rascunho.

O espelhamento das banquetas interrompe a sua utilidade e potencializa sua aparência, apresentando-se como uma metalinguagem. Ainda na linha tênue entre projeto e processo, o trabalho está se (re)conhecendo, sendo possível identificar alguns aspectos aludidos por Hofstaetter (2003) que contemplam a formalidade do projeto:

Articula o real (os objetos tirados do mundo real e a percepção que se tem deles) com o simbólico (o culturalmente construído e o lugar que os objetos ocupam no social) e o imaginário (o mundo fantasmático do espectador em relação com este universo). (HOFSTAETTER, 2003, p. 15).

A criação artística com itens do cotidiano e do mobiliário doméstico permite que o artista seja um investigador de sua própria existência e realidade, que possa vasculhar suas particularidades e trazer ao mundo suas pulsões humanas, tais como aquelas sugeridas por Derdyk (2001, p. 11): “ideias, imagens, percepções, observações, memórias, desejos, intenções, necessidades, anseios, afetos revertidos em forças materialmente palpável”.

A casualidade do cotidiano seduz, inspira criações que trazem percepções sensíveis e minuciosas para as coisas que nos cercam a vida toda e que são ignoradas em detrimento de uma imposição alienante: “O cotidiano se apresenta como repetição, a burocratização da vida do homem comum, com ele emerge um roteiro, um programa



que mobiliza e neutraliza a capacidade de reprodução como espontaneidade.” (NÓBREGA, 2017, p. 30), o acaso nos desperta da apatia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trabalhar com objetos do ambiente doméstico, percebemos um local fértil para a criação artística. Vive-se a dinâmica de revisitar como se deu o ato de seleção do objeto e de que modo as redes de acontecimentos o fizeram ganhar foco para despertar a percepção daquele objeto que está indo além de uma forma utilitária e do seu fluxo normal.

Ainda, a inserção do objeto (principalmente o objeto cotidiano) no âmbito artístico estimula reflexões e debates sobre a autonomia e rompimento com o espaço e técnicas tradicionais da arte, além de valorizar o contexto do ambiente doméstico e o cotidiano em novos enredos para suas histórias, aquelas diferentes para as quais foram criadas.

## REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes. p. 7-33.
- CALEGARI, Danilo da Silva. **Jac Leirner, uma questão de objeto**. Revista Valise. v. 6 n. 11. p. 113-128. 2016.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta. 2001.
- DOHMANN, Marcus. **O objeto e a experiência material**. Arte & ensaios, v. 20, p. 70-77, 2010.
- HOFSTAETTER, Andrea. **Objetos estranhamente familiares**. Revista da Fundarte. Montenegro, RS. Vol. 3, n. 6 (jul./dez. 2003), p. 9-22, 2003.
- NETTO, José Paulo; CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano, conhecimento e crítica**. São Paulo: Cortez, 10ª. ed., 2012.
- NÓBREGA, Pedro Ricardo da Cunha. **Leituras sobre o cotidiano, a cotidianidade e a centralidade do estudo da vida cotidiana na reprodução do urbano**. Revista Rural & Urbano, Recife. v. 02, n. 02, p. 26-46, 2017.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. 4a ed. São Paulo: FAPESP. 2009.
- Jac Leirner**. In: Carbono Galeria. Disponível em: <https://www.carbonogaleria.com.br/artistas/jac-leirner-cat.html>. Acesso em 05 set 2022.



## **ZINE ADAPTAÇÃO “ESCAPE (THE PIÑA COLADA SONG)” – RUPERT HOLMES**

**BRUNO DA CUNHA BRIXNER**

*Universidade Federal de Pelotas / brunobrixner@live.com*

**NÁDIA DA CRUZ SENNA**

*Universidade Federal de Pelotas / senna@ufpel.edu.br*

### **INTRODUÇÃO**

O trabalho apresenta o processo de criação de uma História em Quadrinhos em formato de zine, contemplando referências, estilos e técnicas experimentadas. A zine foi desenvolvida como exercício prático da disciplina de História em Quadrinhos, ministrada no primeiro semestre de 2022, em modo remoto, pela professora Nádia da Cruz Senna, na Universidade Federal de Pelotas. A produção foi selecionada para ser apresentada nesse eixo temático pelos desdobramentos e dimensões que alcançou como trabalho poético, a experiência me provocou a pesquisar sobre a história das histórias em quadrinhos, estilos de artistas, técnicas de desenho e pintura, processos de impressão, personagens, contextos, afetos e imaginários. O processo criativo compreende um levantamento de informações quanto à produção de uma zine, desde a escolha da temática até a etapa de arte-finalização. Destaco no resumo o processo de composição da zine: a ilustração de capa, decisões de estilo e técnica, a ideia de apropriação da música escolhida, e o esboço de uma das páginas por meio de uma breve análise de um número reduzido de páginas.

### **DISCUSSÃO**

A produção da zine surgiu inicialmente como uma atividade avaliativa da disciplina de História em Quadrinhos, em que a professora Nádia Senna, sugeriu diversas formas de abordagens e temáticas para a produção da zine, optei então por realizar uma adaptação da música “Escape (The piña colada song)”, do artista Rupert Holmes lançada originalmente no ano de 1979. A música de Rupert ganhou destaque recentemente por integrar a trilha sonora do filme Guardiões da Galáxia da Marvel Estúdios, no ano de 2014, de forma que deixou sua marca novamente através da cultura pop. A música de Holmes e produção cinematográfica das últimas décadas constituem um repertório que



me interessa e que pesquiso como referência para a minha própria produção artística em artes visuais. A escolha pela música determinou outras decisões ao longo do processo criativo, como utilizar um estilo de desenho e pintura semelhante ao da estética clássica dos quadrinhos das décadas de 1960/70, com linhas pretas em nanquim e uma coloração simples, sem grande variação de tons de sombras, porém utilizando softwares de pintura e ilustração digital, possibilitando mais agilidade na produção do trabalho.

A música de Rupert conta a história de um casal que está junto a muito tempo e já está cansado da monotonia cotidiana, porém com uma melodia alegre e leve a música possui uma abordagem cômica de uma situação inusitada, em que o marido responde um anúncio de jornal com a intenção de fugir de sua esposa, apenas para descobrir que ela foi a autora do anúncio e também estava frustrada com o relacionamento. Sendo assim, busquei utilizar o mesmo tom e atmosfera na zine, com a predominância de cores claras, com uma paleta sóbria, de tons terrosos e azuis, o contorno preto é evidenciado e o sombreamento, também na cor preta ganha intensidade nos quadros mais dramáticos, como por exemplo, no quadro em que o marido escreve o bilhete escondido. No momento chave da narrativa, quando os personagens se encontram, predomina uma sutil iluminação amarelada em um fundo vermelho, o clima é construído conforme as características presentes nos quadrinhos da época, onde os artistas lidavam com as limitações de impressão e de recursos, e permite marcar a época em que a zine se passa. Posteriormente, foram sobrepostos efeitos de granulação e leves dobras nas páginas, simulando o efeito do tempo sobre o papel.

Foram selecionadas sete imagens para este artigo, contemplando páginas das quais considerei fundamentais para contemplar o processo de forma abrangente, além do esboço de uma das páginas, uma página de teste para o design do rosto dos personagens principais, uma imagem de um estudo realizado durante a disciplina e uma página de história em quadrinhos que auxiliou no processo criativo através da construção de um repertório imagético e referencial, tanto para a coloração, quanto para a disposição dos quadros e para o estilo de desenho.

A primeira imagem apresenta a capa da história em quadrinhos (Figura 1), que conta como elemento principal o cálice de piña colada, a bebida que dá nome a música e é referenciada pelos personagens diversas vezes. A ilustração da capa foi feita por último, após concluir o trabalho interno das páginas da zine, para que houvesse maior



semelhança entre o estilo utilizado na capa e nas páginas. A capa remete ao estilo dos cartazes da época da história, a intenção foi trazer o clima de férias e sedução associado a essa bebida tropical, presente no imaginário do público dos anos 1960/70.

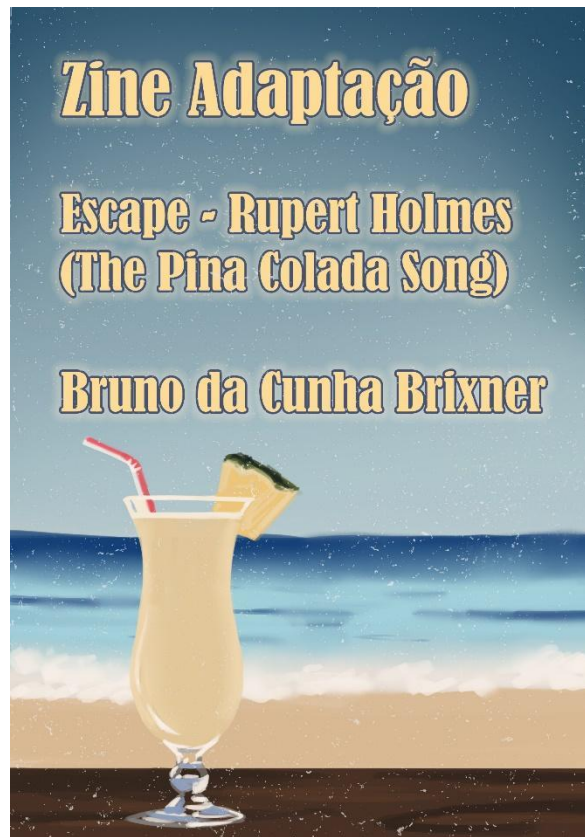


Figura 1. Capa da zine. Ilustração digital, 3508 x 4977 pixels, 2022.

Na primeira página da zine (Figura 2), vemos os dois personagens protagonistas, o estilo do desenho e da pintura, a postura das personagens desempenhando papéis tradicionais, os efeitos de granulação da página para envelhecer o material e, ainda, a foto em preto e branco dos noivos no dia do casamento, nos indicam que a narrativa se passa em um outro tempo. Também fica evidenciado o descompasso entre o casal, o silêncio e a falta de envolvimento, os momentos de união estão perdidos, congelados nas fotos.



Figura 2. Página 1. Ilustração digital, 3508 x 4977 pixels, 2022.

Na quarta página (Figura 3), temos um dos pontos de virada da narrativa, quando os personagens vão ao encontro no local combinado, pensando que se encontrarão com desconhecidos, sem saberem que na verdade vão se encontrar um com o outro. Vemos que a personagem feminina se encontra na frente de um estabelecimento, de costas para o leitor. Optei por desenhar uma cena de página inteira, apenas com o cenário e a personagem que aparenta estar entrando no bar. Este tipo de enquadramento, chamado Plano Geral, é frequentemente utilizado em HQs e, também no cinema e audiovisual, para situar os personagens, dando a ver o espaço da narrativa, sua ambientação e o clima que envolve a tudo e a todos. Aqui, a cor, o design do letreiro e da arquitetura também concorrem para trazer a época e acentuar a expectativa.



Figura 3. Página 4. Ilustração digital, 3508 x 4977 pixels, 2022.

O esboço (Figura 4) dá ideia do processo de desenvolvimento da zine, mais precisamente, a segunda página, onde podemos perceber a marcação inicial do formato dos quadros, a demarcação da sombra no personagem e no fundo, com linhas que indicam a saída de luz no quarto atrás do personagem. Além da presença do texto da música no papel ainda em inglês, antes de ser traduzido. A cena é pensada a partir de um ritmo fluído, de momento a momento (McCLOUD, 2008), quando a ação, nesse caso, de ler e selecionar o anúncio, é representada a partir de uma sequência de momentos. A transição entre quadros, com diferentes planos de detalhes traz intensidade para a cena.

A clareza é o caminho que conduz à meta da compreensão, mas há dois caminhos que você pode tomar para fazer com que seus leitores se importem. Um deles depende da intensidade de sua apresentação, enquanto o outro depende do conteúdo da história em si (McCLOUD, 2008, p.53).



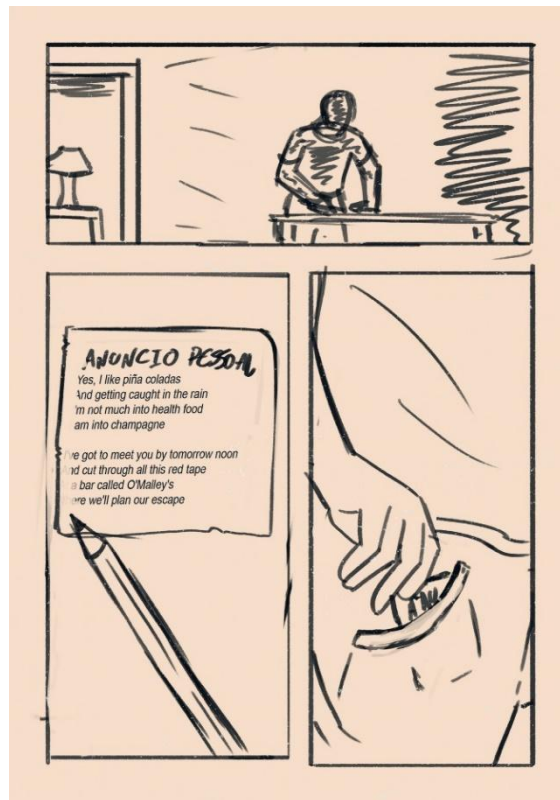


Figura 4. Esboço da segunda página. Ilustração digital, 3508 x 4977 pixels, 2022.

O design dos dois personagens protagonistas da zine constitui etapa fundamental no processo de construção da narrativa (Figura 5). Concorrem critérios que ajudam a dimensionar e caracterizar o personagem física e emocionalmente, trazendo consistência e distinção, enfatizamos expressões e a postura corporal para dar conta do relacionamento entre o casal.

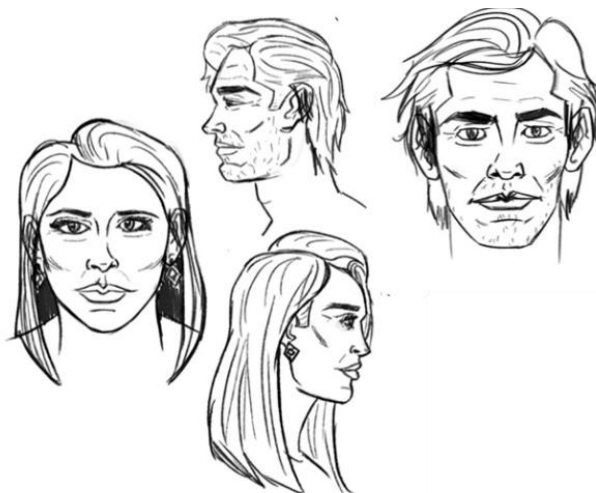


Figura 5. Estudo de desenvolvimento de personagens. Ilustração digital, 1000 x 1000 pixels, 2022.

Como referência de estilo e quadrinização apresento o exercício “tira cover” também realizado na disciplina (Figura 6), consiste em uma releitura da penúltima página de “Batman: A piada mortal” de Allan Moore, ilustrada por Brian Bolland e John Higgins, 1988. A novela gráfica trouxe muito impacto pelo roteiro que apresenta o Coringa como um personagem trágico com desdobramentos para a continuidade da história das personagens envolvidas. Meu estudo destaca a composição da página, o dinamismo alcançado pela diversidade de planos, foco nas expressões e a forma como finaliza a cena, de forma mais sutil. Em minha tradução o personagem Batman foi substituído pelo Homem-Aranha e o personagem Coringa foi substituído pelo Duende Verde, utilizando a relação de arqui-inimigos das duas duplas de personagens para estabelecer sentido na releitura. Também trouxe a paleta de cores de forma sombria, como Brian Bolland propõe na versão de luxo de 2008, mais realista e moderada, para dar conta da ideia geradora: um dia ruim na vida de um homem pode significar a linha que separa a sanidade da loucura.



Figura 6. Tira cover. Ilustração digital, 2022.



Também como referência para a zine *Escape* (The piña colada song), apresento a terceira página da HQ “Gavião Arqueiro, número 21” de 2015 (Figura 7). O desenho de David Aja e as cores de Matt Hollingsworth nesta história em quadrinhos possuem um caráter minimalista, com contornos simples e coloração uniforme, sem variação de tons, limitando à sombra a utilização da cor preta. A intenção dos artistas, assim como a minha, foi resgatar essa estética “vintage”, que reforça o clima da narrativa, que se passa em meados do século XX, bem como, homenagear a arte e os artistas desse período das histórias das HQs.

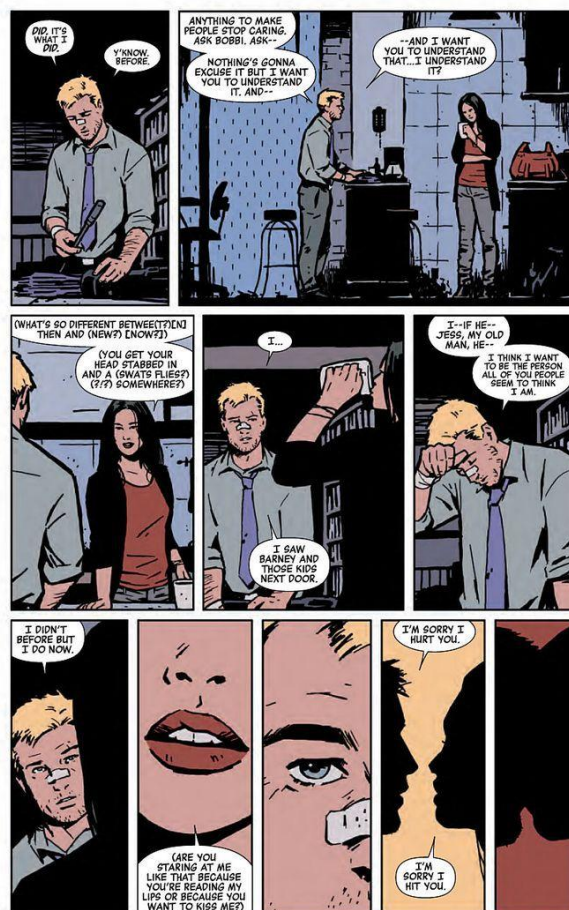


Figura 7. Hawkeye No. 21. Pg.3, 2015.

## CONSIDERAÇÕES

Este trabalho foi a minha primeira experimentação com a narrativa sequencial na forma de zine e apresentou diversos desafios, principalmente a formatação das páginas



e a transposição do ritmo da música para uma narrativa visual, implicando em construção de roteiro, *storyboard*, design de personagem, definição de quantidade de páginas e ações que seriam desenhadas e como seriam desenhadas, planos e ângulos, cores e sombras, textos e contextos. O uso de referências fotográficas foi essencial para a construção das poses dos personagens e suas disposições em quadro, além dos quadrinhos e artistas citados que serviram de apoio como referencial imagético e de repertório.

Podemos perceber através da análise e da exploração acerca do processo de construção da zine, que se originam diversas possibilidades de debate e pesquisa, com destaque para o exercício de intertextualidade entre zines, histórias em quadrinhos e músicas, a influência da cultura popular sobre a produção artística e a facilitação da produção autoral na contemporaneidade. Este trabalho contribuiu para a minha produção artística em termos de experiência com materiais e técnicas, estilos e construção de narrativas visuais, como também, para refletir sobre o papel da zine como forma de expressão, de literatura alternativa e de produção independente.

## REFERÊNCIAS

CELA, G. C. A. **Do diário gráfico à zine**: percurso de potencialização de uma linguagem visual. 2021. 104 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

Hawkeye. Nova York: Marvel Comics, n.21, abr. 2015.

McCLOUD, S. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

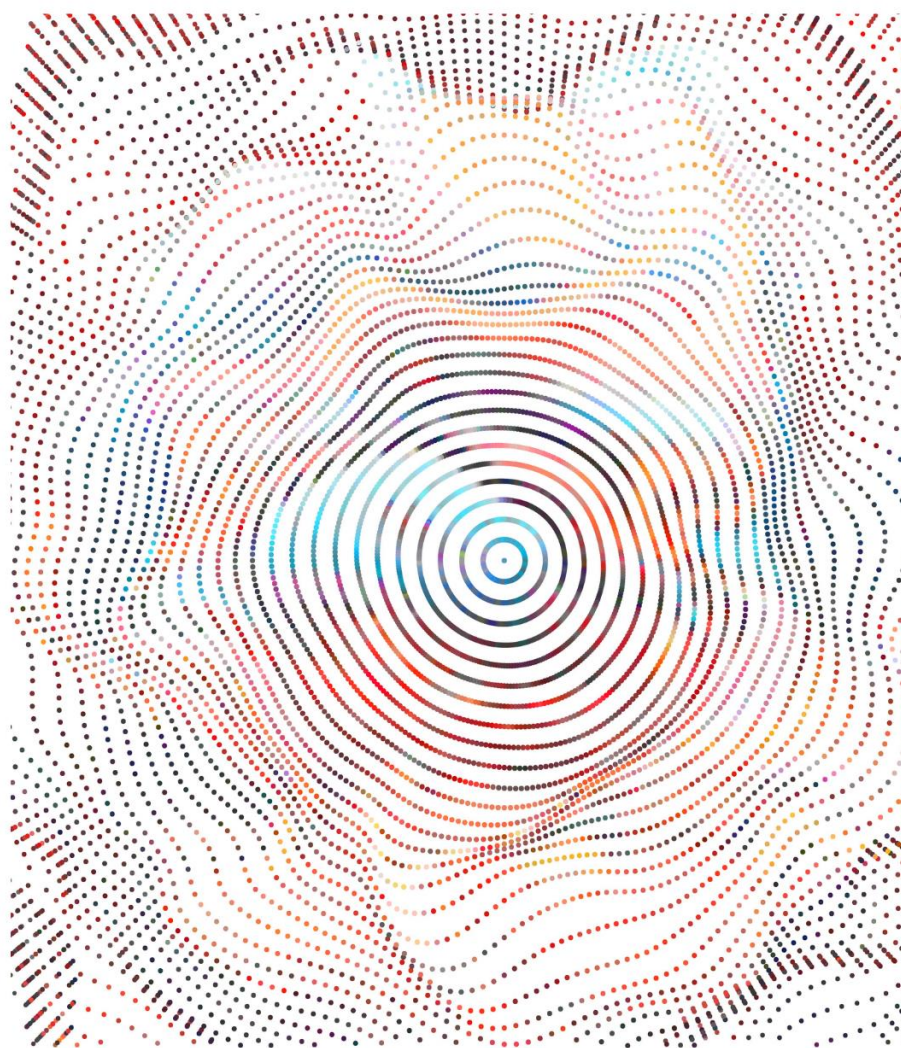
MEIRELES, Fernanda. **Cartas ao Zine Esputinique**: escritas de si e invenções de nós da rede. 2013. 176f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza (CE), 2013.

MOORE, Alan e BOLLAND, Brian. **Batman**: The killing Joke. New York: DC Comics, 2008.

PAULA, L.; MILESK, J. O gênero fanzine-zine na sala de aula: leitura, arte e super-heróis. **Revista Desenredo**, v. 16, n. 3, 5 out. 2020.

SOUSA, Diego El Khouri. **Zine**: arte, resistência e ações pedagógicas. 2022. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

**Eixo 3 - Cosmopercepções:  
Pluralidades dos desejos.**





## AINDA

ALICE PORTO DOS SANTOS

*Universidade Federal do Rio Grande / aliceportos@gmail.com*

### **"Ainda", entre o diário gráfico, o relato de processo e a publicação**

Nesta série de imagens o desenho e a gravura, diversas técnicas, suportes e materialidades, são utilizados como ferramenta para a investigação de memórias e desejos, de forma a trazer à tona narrativas não verbais em primeira pessoa que abordam uma forma de sentir a partir de um repertório afetivo. Aqui há uma aproximação com a linguagem da história em quadrinhos autobiográficos que se espalha pelas paredes da casa, numa situação de intimidade imersiva, diário codificado, espelho turvo, que sugere possibilidades de leitura abertas e convida a reverberações. Mesclam-se às imagens, ainda, fragmentos de músicas e frases de filmes que tecem relações indiretas e abrem relações entre a prática autobiográfica e a cultura pop, de que forma nos reconhecemos nas narrativas alheias?

As imagens aqui apresentadas mesclam instantâneos de processo no ateliê - experimentações de montagens no espaço, aproximações entre imagens, visões amplas em construção - com desenhos e gravuras individuais. Os saltos propostos no tempo, de maneira não linear, de desenhos que revisitam lembranças distantes, compõem interpretações de memórias pessoais ao longo dos anos. Como um diário em desenho pode ser lido e reescrito? A intenção na construção desse ensaio é a de realizar um comentário e uma atualização desse diário, de forma semelhante ao uso do diário na criação de histórias em quadrinhos por Aline Kominsky-Crumb, no qual coexistem o texto do diário (de infância ou adolescência) e o texto da artista no momento que escreve o diário. No caso deste ensaio, tanto a anotação do diário quanto seu comentário são apenas em imagens, sem palavras, mantendo seu significado pessoal (ao menos parcialmente) velado.

Estes desenhos compõem, também, a publicação independente "Ainda", publicada em 2018.

Palavras-chave: desenho, gravura, diário gráfico, publicação de artista, memória.



Figura 1 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.



Figura 2 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.





Figura 3 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.



Figura 4 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.

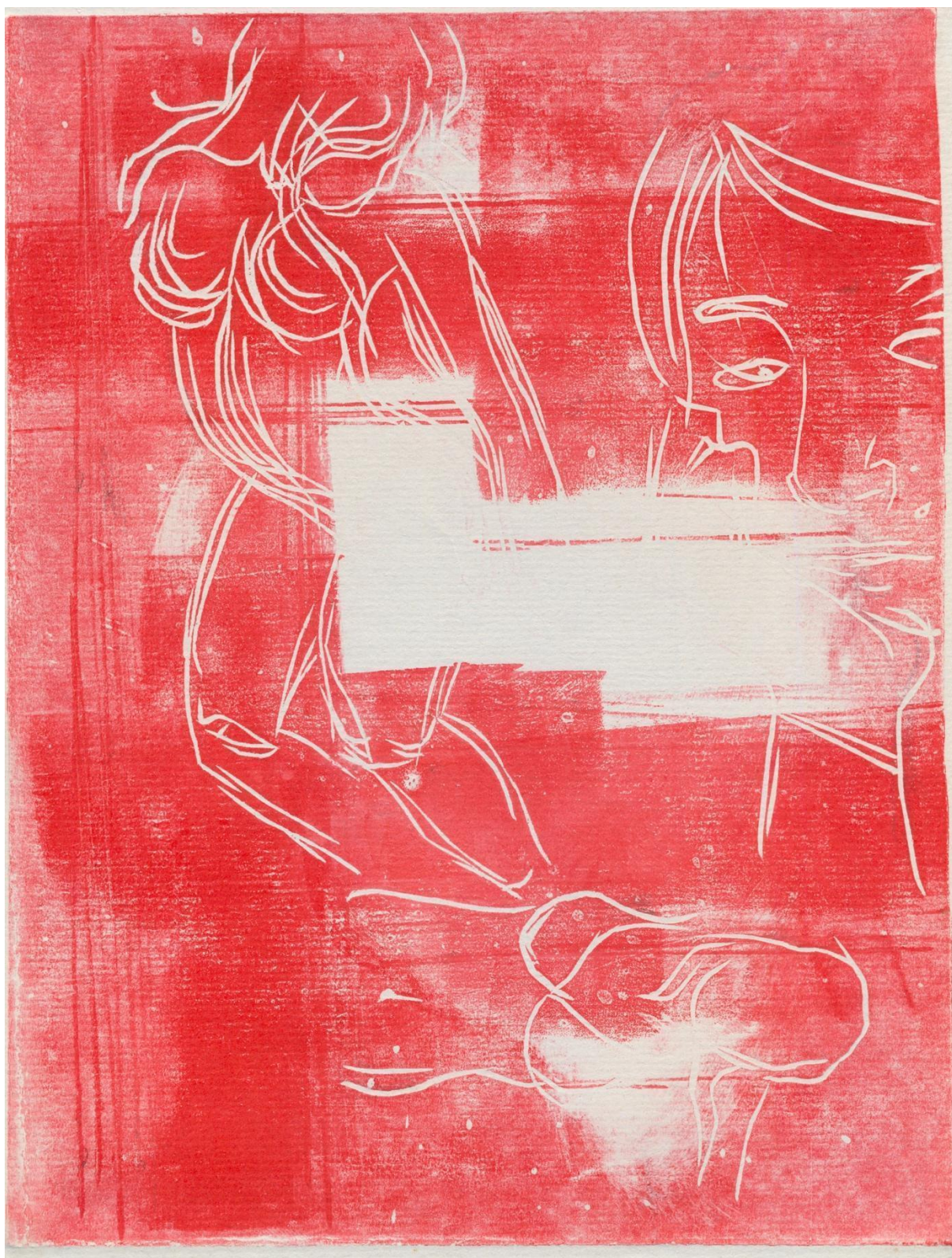


Figura 5 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.

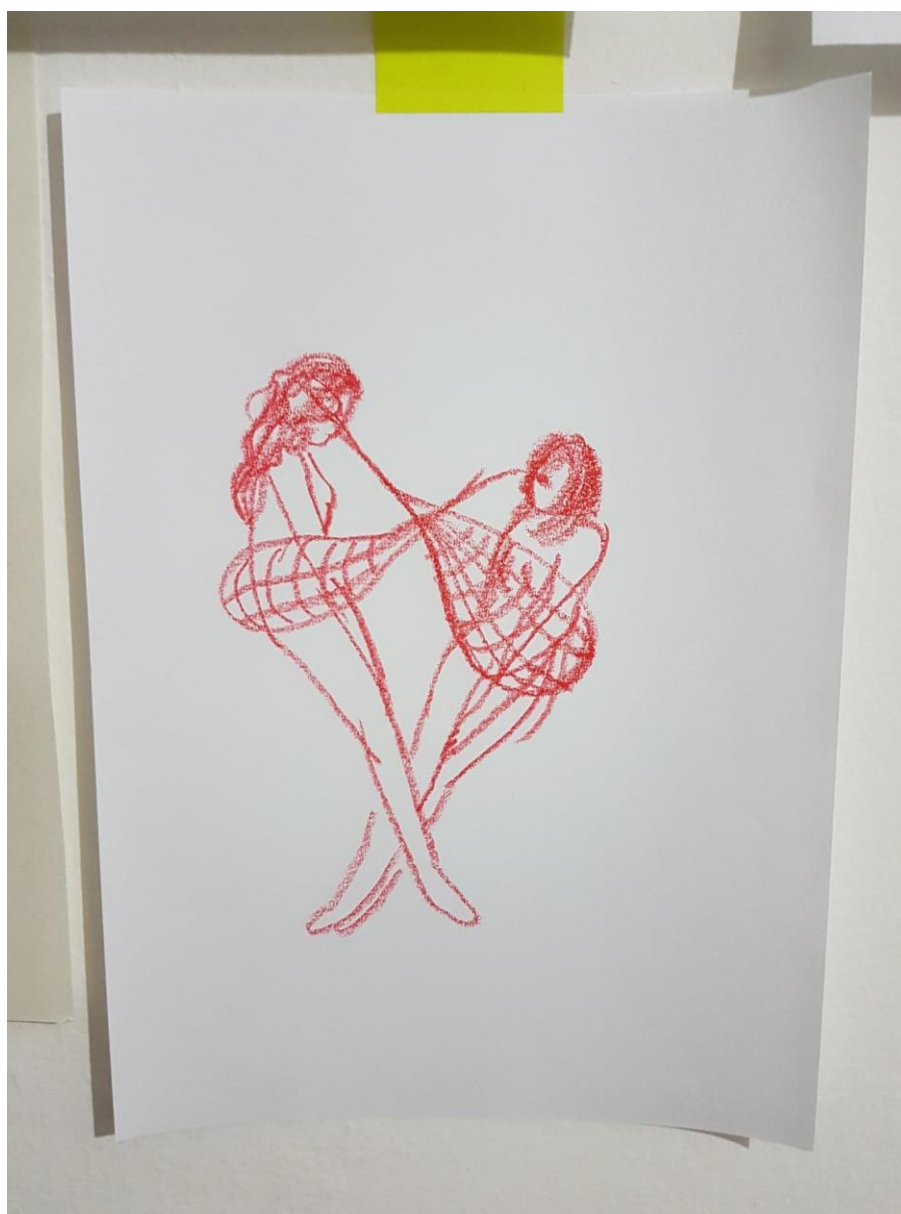


Figura 6 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.

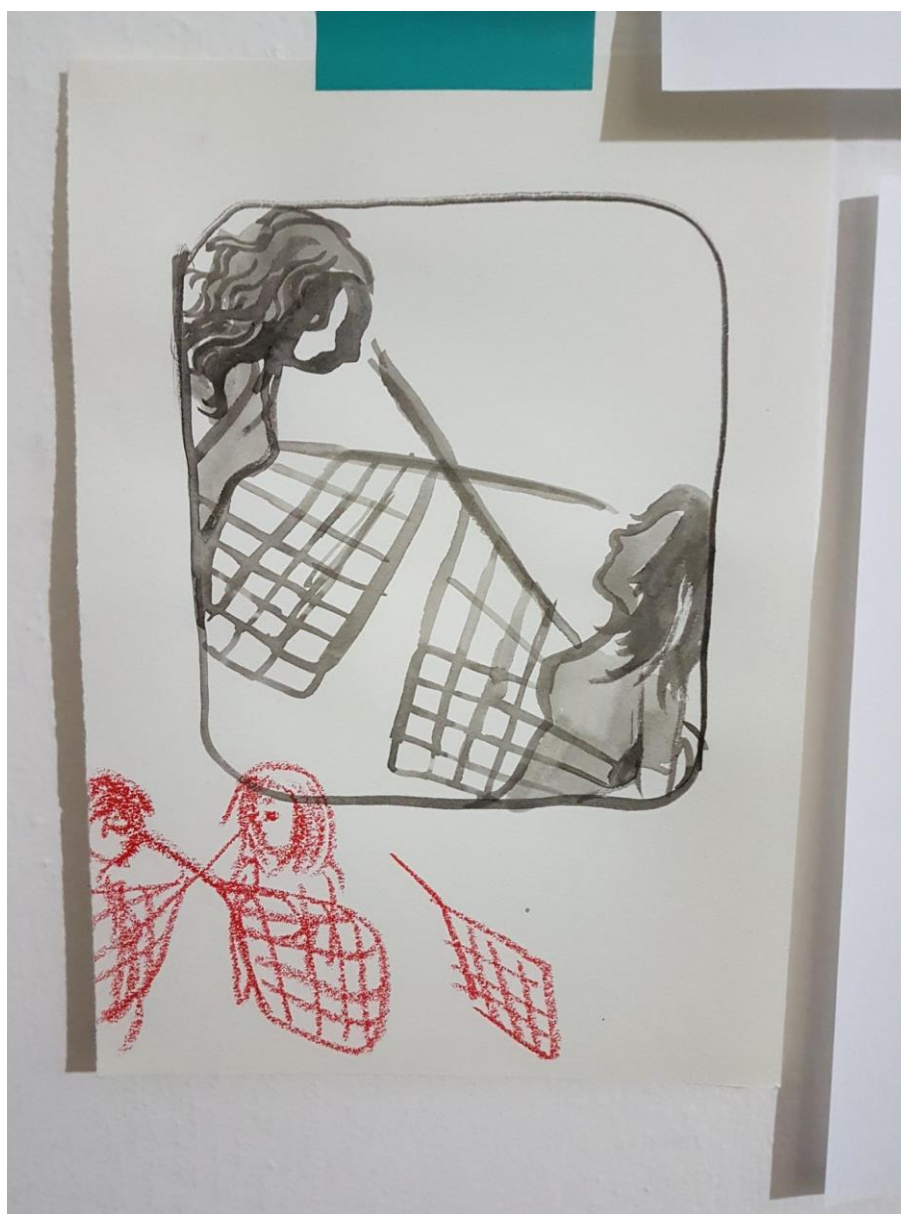


Figura 7 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.



Figura 8 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.



Figura 9 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.



Figura 10 - Sem título [ série Ainda]. Alice Porto. 2018.

## REFERÊNCIAS

CHUTE, Hillary L. **Graphic Women – life and narrative in contemporary comics**. Nova York: Columbia University Press, 2010.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.





## BESTIÁRIOS E SERES IMAGINÁRIOS: RELATOS DE UMA PESQUISA

MARIANA COELHO PENHA CORRÊA

*Universidade Federal de Pelotas / marianacpc1998@gmail.com*

ANGELA RAFFIN POHLMANN

*Universidade Federal de Pelotas / angela.raffin.pohlmann.ufpel@gmail.com*

Este resumo apresenta um recorte da minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na qual abordo a produção poética de um Bestiário confeccionado manualmente, como mostro na Figura 1, contendo ilustrações junto a uma narrativa ficcional dos seres que habitam um imaginário pessoal. Investigo meu processo criativo e a dimensão poética dos seres imaginários em minha produção. O percurso envolve analisar os processos ocultos do fazer artístico, a subjetividade do processo, sua natureza híbrida/mista na qual o desenho se mistura com a escrita.



**Figura 1** - Folhando o Bestiário. Mariana C.P.C. Técnica mista, café e nanquim. Dimensão: 42 x 29,7 cm. 2022



Nesta pesquisa, comento também as subcategorias que organizam os grupos e os tipos destes seres imaginários, desenvolvidas para se assemelharem aos de um Bestiário antigo. Estas subcategorias foram divididas em: Transitórios (Seres das lendas e mitos), Gremalis (Seres que habitam jardins), Oníricos (Habitantes dos sonhos) e Híbridos (Seres mistos).

Os referenciais teóricos são: Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Michel Foucault, Icléia Cattani, Claude Lévi-Strauss. Enquanto os referenciais artísticos da pesquisa são: os pintores Hieronymus Bosch, Cicely Mary Barker e Sandro Botticelli. E, também, o brasileiro Walmor Corrêa e a ilustradora americana Terryl Whitlatch, pois ambos desenvolvem pesquisa sobre criaturas e híbridos, transitando entre a arte e a ciência para ilustrar os seres imaginários na contemporaneidade.

Podemos concluir que se trata de um recorte da pesquisa, que se dedica a pensar sobre estas criações fantásticas, encontro com a potência artística, reflexiva em mostrar o que está oculto nas páginas dessa produção poética que é o Bestiário.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Ed: Martins Fontes, 1996.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Ed. Record, São Paulo, 2007.
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. 4ª Editora: ANNABLUME 2009, 164 páginas.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Ed: PERSPECTIVA, 1939.



## PROCESSOS DE MERGULHAMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

### PROCESOS DE BUCEO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PATRÍCIA ANDRÉ DOS SANTOS

Universidade Federal de Pelotas / Patimaiot7@gmail.com

**RESUMO:** O presente texto trata de aspectos presentes em minha pesquisa poética desenvolvida no âmbito do Mestrado em Artes Visuais. Esta pesquisa abarca um conjunto de produções artísticas ligadas às memórias pessoais acerca da cultura náutica. *Mergulhamentos*, reúne trabalhos que envolvem processos manuais nos qual utilizo alguns materiais ligados à cultura náutica, como esponja, tecido e madeira, e os faço mergulhar no pixe líquido. O pixe é uma substância muito utilizada por pescadores para calafetar embarcações recém construídas. Aproximo este conceito em minha produção e os relaciono a outros artistas como o artista e professor Clóvis Martins Costa, e Hélio Oiticica. Em minha produção há um mergulhamento poético, onde são reveladas as camadas de memória havendo um mergulho na paisagem para se vivenciar a experiência náutica na arte contemporânea bem como tecer aproximações e diálogos com o campo da pintura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mergulhamento. Arte contemporânea. Náutica

**RESUMEN:** *El presente texto aborda aspectos presentes en mi investigación poética desarrollada en el ámbito de la Maestría en Artes Visuales. Esta investigación engloba un conjunto de producciones artísticas vinculadas a memorias personales sobre la cultura náutica. Buceo, reúne trabajos que involucran procesos manuales en los que utilizo algunos materiales ligados a la cultura náutica, como esponja, tela y madera, y los sumerjo en brea líquida. El pixe es una sustancia muy utilizada por los pescadores para calafatear embarcaciones de nueva construcción. Abordo este concepto en mi producción y lo relaciono con otros artistas como el artista y profesor Clóvis Martins Costa, y Hélio Oiticica. En mi producción hay una inmersión poética, donde se revelan las capas de la memoria, con una inmersión en el paisaje para vivir la experiencia náutica en el arte contemporáneo así como tejer aproximaciones y diálogos con el campo de la pintura.*

**PALABRAS CLAVE:** Buceo. Arte Contemporaneo. náutico



## INTRODUÇÃO

Os trabalhos de Mergulhamentos, como a própria palavra indica, reúnem obras cujo procedimento construtivo envolve o mergulhar, e o submergir diferentes materiais no pixe. O conceito de mergulhamento já me acompanha desde a graduação, e dispara o pensamento de ir cada vez mais a fundo na pesquisa, para mostrar o que ainda não foi visto, o que fica muitas vezes escondido no fundo do mar. Até o momento, já utilizei na construção desses trabalhos materiais como madeira, esponja e tecidos de algodão, mergulhado em pixe, que é uma massa asfáltica, conhecido popularmente entre pescadores, uma massa de cor preta que, enquanto fria permanece rígida, e quando levado ao fogo, em temperaturas elevadas, ele derrete, ficando líquido, facilitando o mergulho desses materiais. O pixe é usado para impermeabilizar embarcações recém construídas pelos pescadores. Assim como quando se mergulha no mar indo em direção ao fundo, os trabalhos de mergulhamento tem essa característica de um mergulho no passado, buscando essa memória, resignificando-a. Deste modo, o mergulho dos tecidos, esponjas e remos no pixe, denota algo que se quer revelar, aquilo que vive nas profundezas, escondido onde ninguém vê, um decalque da medida da profundidade a ser mostrada. Em minha produção há um mergulhamento poético, onde são reveladas as camadas de memória, através de materiais mergulhados no pixe. Há um mergulho na paisagem para se vivenciar a experiência náutica. O mergulhamento é um dos procedimentos em que mergulho o tecido de algodão no pixe, o que me proporciona uma investigação pictórica e escultórica na pesquisa quando penso nesses trabalhos, que apresentam ora instalações, ativando memórias e conexões sobre a paisagem náutica.

## DISCUSSÃO

O primeiro material que mergulhei no pixe foi um pedaço de madeira. Indo até o limite do fundo, quando retirei a madeira do pixe percebi uma nivelação e a cor bem preta na extremidade da madeira. Comecei a pesquisar alguns materiais para testar no no ateliê de escultura. Foi quando avistei as esponjas, e tecidos. Resolvi experimentar mergulhando no líquido ainda quente para facilitar a absorção do pixe. A esponja, em forma de barras, de tamanhos variados de até 1 metro de altura, lembram os



cavernames, que são esqueletos, ou seja, a estrutura primeira de um barco. Com o mergulho da parte inferior das esponjas no pixe elas ficaram com um peso em sua base, fazendo com que ficassem na vertical, criando uma relação com as madeiras que ficam também dessa forma. Logo passei para os tecidos de algodão na cor branca. O mergulho dos tecidos apresentou algumas dificuldades para mantê-los nos níveis desejados. Observei a relação dessas obras com a pintura, em sua paisagem horizontal específica. Os objetos mergulhados podem indicar níveis, como nas marcas dos tecidos, madeiras ou esponjas, que são imersas no pixe. Uma marca horizontal, demarcando um tempo, um processo semelhante ao que ocorre no movimento de regressão e transgressão marítima, ou seja, a subida e descida dos mares, o qual deixa marcas dos níveis dos mares nas madeiras navais em exposição permanente debaixo d'água. Penso numa forma de posição, como camadas de memórias de diferentes porções de tempo, memórias registradas pelas marés sobre madeiras, troncos de trapiches antigos, entre outras madeiras que servem de balizas dentro do mar. Vejamos uma parte do poema de Haroldo de Campos (Galáxias, 2006) "...uma verde bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de salsugem e de marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a água gorda do mar". Se observarmos detidamente uma dessas madeiras que ficam verticalizadas no mar, conhecida como balizas, podemos perceber que quando o nível do mar baixa, aparece nesse material o nível da água de quando a maré se encontrava alta. Essas regressões e transgressões marítimas são como a respiração do mar, inspirando e expirando, indo e voltando. Clóvis Martins Costa, escreveu em sua tese de mestrado; " Enquanto se lê esse texto, o devir repuxa as margens na sucção de seu acontecimento. Acontecendo sempre", enquanto escrevia sobre as margens do Rio Guaíba, em Porto Alegre. Podemos dizer que os trabalhos de mergulhamento como balizas, recortes verticais, que mostram a nivelção e a profundidade do mar. Uma espécie de fotografia do tempo se aproximando do trabalho do professor Clóvis que fala de "temporalidades da superfície resultante do embate entre o movimento-rio, a areia e o tecido-imagem" (MARTINS COSTA, 42, 2015.). Começo a ter um olhar mais aprofundado sobre essas informações e percebo semelhanças entre nossos processos de criação. Algumas colagens que antecedem o projeto de pintura em relação ao mergulhamento, mostram as madeiras que criam uma relação com o mar, é como se estes materiais estivessem flutuando, algo que se aproxima das pinturas de Hélio



Oiticica, com obras que possuem uma relação com o corpo, com a cor e com a arquitetura. Da mesma forma que Hélio Oiticica buscava uma expansão da cor, a cor nesses trabalhos, devido ao mergulhamento em pixe, carregam um sentido de calafetação e vedação, fazendo uma alusão a esses materiais expostos em diferentes marés. O preto carrega sentido contrário a cristalinidade da água, ilustra uma transposição desses materiais que partem da água para o espaço urbano. As marés são influenciadas pelas fases da lua, assim ilustro nas séries de colagens *Noturna* (Figura 1) e *Diurna* (Figura 2), as relações das marés, alta e baixa, que estão diretamente associadas à fase lunar e ajuda da chuva, deixando essa marca na superfície das embarcações e objetos náuticos.



Figura 1: *Série Noturna*, Colagem sobre papel, 11x11cm, 2019.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.



Figura 2: *Série Diurno*. colagem sobre papel. 11x11cm, 2019.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

As colagens mostram uma certa transparência e evidenciam partes submersas. As cores costumam se repetir, o preto, o branco e o zarcão. O zarcão é uma tinta que protege as embarcações da umidade, e por isso também é utilizado na madeira de barcos ou cascos de navios. Ela protege as embarcações do contato constante com a água salgada e com a chuva ácida, por isso se replicam nas embarcações estas cores que são evidenciadas tanto nas colagens, como nos objetos e instalações. Vedação, proteção e isolamento são conceitos deslocados para os objetos mergulhados por mim, e somam sentido outro, uma vez que são deslocadas para o campo das artes visuais assim como espaços urbanos. Começo a fazer alguns experimentos com tecido de algodão, suporte utilizado nas pinturas tradicionais em tela, o mergulhando no pixe. É um processo em que os próprios materiais se fundem, revelando uma marca sobre esse tecido. Há um nivelamento, este que cria uma linha horizontal que se confronta com a verticalidade do tecido. No trabalho *Prumo* (Figura 3), vemos a verticalidade do tecido interrompida com a marca preta do pixe após o mergulhamento. Cria-se uma relação corporal pois o tecido ganha a dimensão do pé direito da arquitetura, se antepondo a



estatura normal de um corpo humano. A marca do pixe fica há mais de dois metros de altura, mergulhando esse corpo de quem assiste. Não dando pé, o corpo fica imerso a essa marca.



Figura 3: *Prumo*, tecido de algodão mergulhado no pixe, 4m, 2019.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

O trabalho *Prumo* (FIGURA 3) é mergulhado no pixe derretido, a marca depois do mergulhamento é como se fosse uma régua, fazendo uma espécie de medida, nivelando um decalque do espaço onde se encontra. Essa medida é estendida sobre o espaço fazendo uma relação com a arquitetura presente, medindo a altura do espaço vazio, como se estivesse fundindo o profundo. Mais uma vez recorro ao texto de Haroldo de Campos: “mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata...”, (Galáxias, 2006). Nestes trabalhos em que utilizo mergulhamento, cria-se uma espécie de decalque de camadas que remetem a não só a minha mas também a memória do mar. O pixe (massa asfáltica) pode ser uma massa líquida, e sólida,





deixando o aspecto do tecido como se estivesse sempre úmido, contendo uma afluência líquida e aquosa, como se as estruturas rígidas desse material pós caótico começassem a se diluir. No trabalho *Cavername* (Figura 4), temos a noção da parte esquelética dos barcos, que são encontrados muitas vezes em decomposição na beira dos mares e lagoas, até em portos. Parte das esponjas foram submersas em pixe, estabelecendo um peso devido ao encharcamento do material, estrutura que funciona como base depois do mergulhamento. As manchas de preto neste objeto sugerem um mergulhamento que se revela aos poucos, na medida em que nos aproximamos do trabalho vão se revelando.



Figura 4. *Cavername*, esponja mergulhada no pixe, 2019.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

No trabalho *Cavername* acontece uma relação corporal diferente do *Prumo*, ficando essas peças de esponjas num ângulo abaixo da visão, ao percebemos que este material foi interferido pelo pixe preto, vemos uma marca rasa desse mergulhamento, ação que antecedeu o objeto ao ser submerso no processo criativo. Dessa forma, estas esponjas dispostas no chão funcionam colocando o corpo num certo movimento dentro desse espaço, limitando e delimitando o espaço da própria instalação e indicando brechas onde o corpo pode se movimentar. A obra *Cavername* (Figura 4), remete aos barcos que ficam sucateados em deterioramento nas margens das praias. São partes estruturais mais



fortes e resistentes do barco, considerado o esqueleto onde tudo começa e também termina, pois ao se deteriorar, o que sobra da embarcação é o esqueleto, que volta ao mesmo estado primário de construção. Do projeto inicial do barco à ruína, o esqueleto se mantém. Outro material que passou por esse processo de mergulhamento em pixo foi a madeira no trabalho *Raso* (Figura 5). Neste em especial a madeira longínqua estruturada verticalmente e encostada na parede, remete aos remos das embarcações. Foram, num primeiro momento, revestidas de zarcão, que possui a coloração avermelhada, e funciona como proteção dessa madeira que está exposta a água dos mares, assim esta peça se torna uniforme em sua superfície é impermeável.

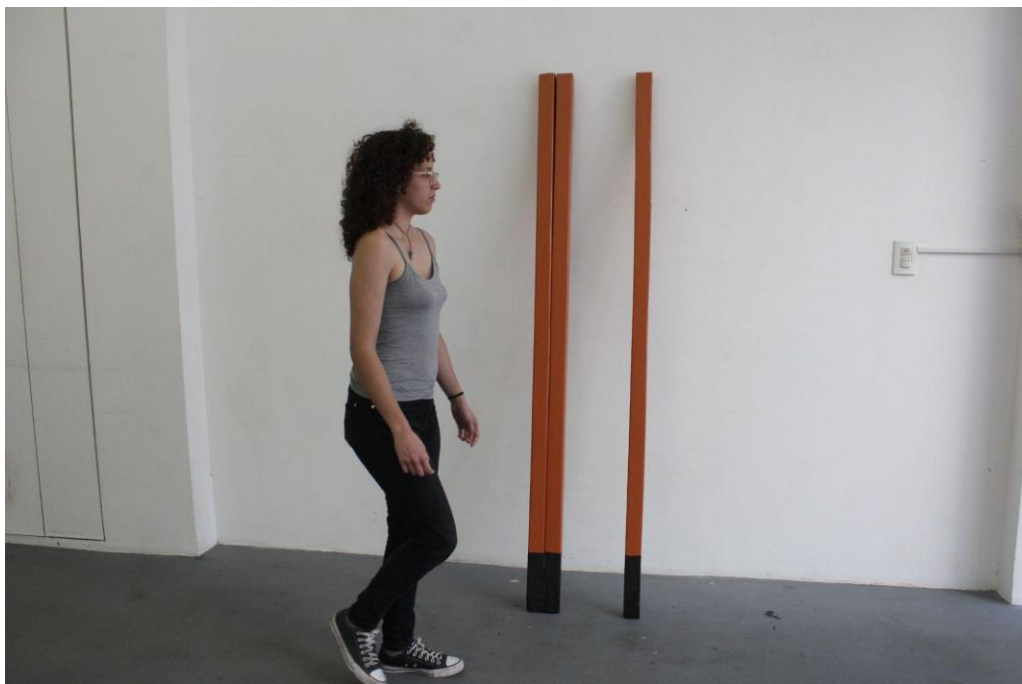


Figura 5. *Raso*, madeira mergulhada no pixo. Acervo Particular, 2019.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Há uma relação corporal também devido a escala deste trabalho, as madeiras pintadas de zarcão encostadas na parede são semelhantes a estatura de um corpo humano. Vejo os remos como uma extensão do corpo, ou seja, como se fosse uma extensão do braço, este que fica mergulhado na água a fim agindo como um propulsor para a embarcação se movimentar. Podendo ter uma relação que as peças têm com a arquitetura, e a linha de nivelamento coincidindo com o rodapé dessa sala de exposição do espaço independente de arte *Vão* em São Paulo - SP. Imersa na cidade de São Paulo - SP, em uma residência artística no espaço de arte independente *Vão*, foram feitos três apoios que remetem a remos. Neles parece estar marcado o nivelamento de um mar



caótico e urbano. Um mar raso, compactado, sempre em movimento, onde, num plano metafórico, muitas margens de desigualdade social foram identificadas. Percebe-se então uma linha vertical que se apoia na arquitetura, e outra horizontal, formada pelo mergulho da madeira em pixe. O remo, ao ser utilizado na água, crucifica a sua extremidade no fundo, prendendo-se na terra para ganhar impulso. Fica visível a parte molhada, mostrando a profundidade que ele se encontra naquele momento de (maré baixa). Os trabalhos também falam dessa medida rasa, ou profunda. Ver até onde vai dar pé. Vejamos outra onda do poema de Haroldo; “mas agora mas aurora e o liso se reparte sob veios vinho a hora polifluiu no azul verde e discorre e recorre e corre e entrecorre como um livro”(Galáxias,2006). A marca que fica do mergulhamento pelo pixe, fica sempre à vista e úmida. Se assimilando com as balizas em água salgada, essa camada por se manter úmida, revela uma imersão de parte deste material. Assim como em outros trabalhos que são imersos, parte desse tecido foi mergulhado em pixe, o que caracteriza uma marca do tempo sobre esse casco de barco. O Trabalho *Prelúdio* mostra essa iniciação da fabricação do barco. Feito de tecido de algodão e mergulhado no pixe, ele lembra a metade de um barco sendo construído. O pixe prepara o barco para suportar a água e o tempo. Foi acometido na parte de baixo da embarcação de tecido simulando esse contato. A marca ocasionada pelo mergulhamento do tecido em pixe, remete a parte dessa embarcação que fica embaixo d'água, o pixe fazendo a vedação da madeira que está em contato com a porosidade da água salgada, agora nos passa uma noção de nível. Podemos então perceber que mesmo suspensa por cabos, esta embarcação de algodão aludiu uma imersão no espaço vazio. Apresento numa próxima imagem, um poste de madeira à beira mar (Figura 6), que pelo fato de estar exposto à intempérie, ganha acúmulo de matéria marítima ao longo de sua extensão. Quanto mais perto da água, mais visível a marca natural desse tempo, essa marca que, em meus trabalhos se dá com o mergulhamento em pixe. Ilustrando uma transposição desse ocorrido em mar, transposto para o contexto urbano.



Figura 6. Fotografia digital da Lagoa dos Patos 2022.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Assim como quando se mergulha no mar indo em direção ao fundo, os trabalhos de mergulhamento tem essa característica de um mergulho no passado, buscando essa memória, resignificando-a. Deste modo, o mergulho dos tecidos, esponjas e remos no pixe, denota algo que se quer revelar, aquilo que vive nas profundezas, escondido onde ninguém vê, um decalque da medida da profundidade a ser mostrada. Nota-se nesta imagem (Figura 6) esse detalhe apenas quando a maré está baixa, sendo possível uma análise de diferentes níveis de profundidade do mar e de lagoas. Há também um desejo de mar quando abordo essas questões e resignificar essas marcas como pintura na arte contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES

Em meus trabalhos de mergulhamento há uma transposição do tempo, camadas de minha memória e de travessias feitas nesses mares e lagoas na região sul. Essas



camadas de memória, de tinta, de "marugem", memórias de um cotidiano ribeirinho, e de minhas experiências de tradução do mundo. Assim como o mar, que é inconstante, eu estou em constante trânsito, permeando os territórios e vivências, embarcando em novas fronteiras, estas que são permeadas pelo meu olhar sensível e líquido. Espero mergulhar cada vez mais fundo nessas confluências líquidas. Refletir mais sobre esse conceito de mergulhamento, construindo essa relação com a pintura que está imersa esperando um olhar mais atento e aprofundado, sobre a vivência da e na paisagem náutica. Os meus trabalhos tem essa característica de estar sempre em devir. O mergulhamento me dá essa oportunidade de dar a ver outra forma de ver a realidade que está livre de qualquer projeção. A realidade do mar é ordenada pelas ondas. Fluir no devir, todas as ideias originais nascem nesse espaço, onde o momento oscila entre o que foi, e o que será. Um processo de buscas profundas que pode ser de questionamentos sobre memória e realidade, como se em minhas mãos pudessem estar todas as profundezas da terra. O mar é uma imensidão, preciso ir por partes, por mergulhos para desbravar na pesquisa e descobrir tesouros no fundo do mar, buscando outros materiais que se fundem com o pixe, e que me trazem questionamentos capazes de refletir sobre a paisagem náutica na arte contemporânea.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: 34, 2004.

COSTA, Clóvis Martins, Sobreamargem/Clóvis Martins Costa. Dissertação de mestrado UFRGS, 2015, p 42.

KRAUS. Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Luciano Figueredo, Lygia Pape e Waly Salomão, (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



## **TEMPO E ESPAÇO QUEER LOCALIZADOS EM TERRITÓRIO NENHUM**

### ***ESPACIO Y TIEMPO QUEER LOCALIZADO EN TERRITÓRIO NENHUM***

LARISSA SCHIP FERREIRA DE DEUS

*Universidade Federal de Pelotas / larissaschipf@gmail.com*

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO

*Universidade Federal de Pelotas / anazfmaio@gmail.com*

**RESUMO:** Este artigo apresenta os conceitos de *tempo queer* e *espaço queer* propostos por Jack Halberstam no livro “In a Queer Time and Place”, entrecruzando com questões narradas no livro “Orlando” de Virginia Woolf e a análise sobre camuflagem de Esteban Muñoz, no livro “Utopía Queer”. Estabelecendo aproximações com a publicação de artista, de minha autoria, “Território nenhum” (2018), a qual se propõe uma reflexão em que o olhar é dirigido a uma perspectiva *queer*, subvertendo o lugar de espaço definido, no qual separamos o eu do outro, onde esse espaço indefinido torna-se um espaço possível para uma prática autárquica de uma vida outra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo queer; Espaço queer; Publicação de artista; Autárquia.

**RESUMEN:** Este artículo presenta los conceptos de *tiempo queer* y *espacio queer* propuestos por Jack Halberstam en el libro “In a Queer Time and Place”, en intersección con cuestiones narradas en el libro “Orlando” de Virginia Woolf y el análisis del camuflaje de Esteban Muñoz, en el libro “Utopía Queer”. Estableciendo aproximaciones con la publicación del artista, de mi autoría, “Território Nenhum” (2018), que propone una reflexión en la que la mirada se dirige a una perspectiva *queer*, subvirtiendo el lugar del espacio definido, en el que separamos el yo del otro, donde este espacio indefinido se convierte en un espacio posible para una práctica autárquica de otra vida.

**PALABRAS CLAVE:** Tiempo queer; Espacio queer; Publicación de artista; Autarquía.



Este texto entrecruza questões narradas no livro Orlando de Virginia Woolf com os conceitos de tempo queer e espaço queer apresentados por Jack Halberstam no livro In a Queer Time and Place. Estabelecendo aproximações com a publicação de artista, de minha autoria, Território nenhum (2018), na qual se propõe uma reflexão em que o olhar é dirigido a uma perspectiva queer.

Virginia Woolf, nos conta a biografia de Orlando, começando no século XVI, Orlando é um nobre inglês, vivendo em seu castelo na Inglaterra elisabetana, tem ótimas relações com homens poderosos e com a rainha, é respeitado por todos e dono de uma beleza estonteante. Como o próprio biógrafo – narrador de Orlando – nos conta, não é tarefa fácil escrever sobre sua vida, o livro (a vida da personagem) carrega muitas histórias. No entanto, nada que o diferencie de uma vida normal de um jovem nobre do século XVI até o ponto em que vamos nos concentrar neste momento, mais especificamente no capítulo três de sua biografia. Onde algo surpreendente ocorre: Orlando, dorme por 7 dias e 7 noites e, exceto por sua respiração, poderia ser dado como morto.

No final deste período recebe a visita de três irmãs: Nossa Senhora da Pureza, Nossa Senhora da Castidade e Nossa Senhora da Modéstia. As irmãs tentam com seus véus impedir a Verdade. Contudo, trombetas clamam pela Verdade e por mais que as irmãs tentem abafá-las, não conseguem. As irmãs então declaram: “Nem sempre foi assim! Mas os homens não nos querem mais; e as mulheres nos detestam. Vamos embora.” (WOOLF, 2018, p. 82). E continuam:

“Pois lá, e não aqui (todas falam juntas, de mãos dadas, fazendo gestos de despedida e desespero em direção à cama onde Orlando jaz adormecido), moram ainda, em ninhos e toucadores, escritórios e cortes de justiça, aqueles que nos amam: aqueles que honram virgens e cidadãos; advogados e médicos; aqueles que proíbem; aqueles que negam; aqueles que reverenciam sem saber por quê, aqueles que elogiam sem entender, e ainda a numerosa (Deus seja louvado) tribo dos respeitáveis; que preferem não ver; desejam não saber; amam a escuridão; aqueles que ainda nos adoram com razão; pois nós lhes demos Poder, Prosperidade, Conforto e Bem-estar. A eles nos encaminhamos, e te deixamos. Vinde, Irmãs, vinde! Isto aqui não é lugar para nós.” (WOOLF, 2018, p. 83)

Início esse texto com essa passagem de Orlando para enfatizar a visita de Pureza, Castidade e Modéstia. Seus nomes, já nos conduzem a entender a ideia de



normatividade a quais estão conectadas. As irmãs, têm o intuito de parar Orlando, vem buscá-lo em nome dos respeitáveis, descrentes de que Orlando pode ser um ser atemporal, que irá sobreviver, e se transformar. Guacira Lopes Louro escreve sobre as normas regulatórias “As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos.” (LOURO, 2015, p. 84)

Orlando, agora se encontra sozinho, aos sons das trombetas que continuam a chamar por verdade, assim Orlando desperta. “Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé completamente despido diante de nós, e enquanto as trombetas soavam Verdade! Verdade! Verdade! Não temos escolha senão confessar – ele era uma mulher.” (WOOLF, 2018, p. 83).

Butler (2003) conceitua gênero como um “ato performático”, como um efeito, produzido ou gerado. Essa definição resgata a noção de processo e de construção singular de cada sujeito, dentro de um campo situado de possibilidades que é reafirmado ou renegociado através de sucessivas “performances”, ou seja, atos, práticas concretas (e não essências naturalizadas) através dos quais os sujeitos se constituem (NARVAZ; KOLLE, 2006, p. 650, grifo do autor).

Orlando, havia se transformado em mulher, sem sofrimento ou surpresa para ela: “A mudança de sexo, embora alterando seu futuro, nada fizera para alterar sua identidade.” (WOOLF, 2018, p. 83). Já outras pessoas se esforçavam para negar esse fato, diziam que Orlando sempre fora mulher, ou que ainda era homem, esses sustentavam que uma mudança de gênero é contra a natureza. “Para nós é suficiente constatar o simples fato: Orlando foi homem até os trinta anos; nessa ocasião tornou-se mulher e assim permaneceu daí por diante.” (WOOLF, 2018, p. 84). Nomear é o primeiro passo para a criação do gênero: “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias.” (LOURO, 2015, p. 84)

Para além da alteração de gênero de Orlando, me pergunto se podemos considerar nossa personagem com uma vivência *queer*? Para refletir sobre essa questão trago a afirmação de que existe algo como *tempo queer* e *espaço queer*, dita por Jack Halberstam em *In a Queer Time and Place*:





Os usos queer do tempo e do espaço se desenvolvem, pelo menos em parte, em oposição às instituições da família, heterossexualidade e reprodução. Eles também se desenvolvem de acordo com outras lógicas de localização, movimento e identificação. Se tentarmos pensar a estranheza como resultado de temporalidades estranhas, agendas de vida imaginativas e práticas econômicas excêntricas, separamos a estranheza da identidade sexual e chegamos mais perto de entender o comentário de Foucault em "A amizade como modo de vida" que "a homossexualidade ameaça as pessoas como um 'modo de vida' e não como uma forma de fazer sexo". (HALBERSTAM, 2005, p.1, tradução nossa) <sup>22</sup>

Jack Halberstam, denomina *Queer tempo* os modelos específicos de temporalidade que emergem do pós-modernismo, que se afastam dos quadros temporais da reprodução burguesa e da família, longevidade, risco/segurança e herança. E adota a expressão *Espaço Queer* para se referir às práticas de criação de lugar no pós-modernismo, nas quais as pessoas *queer* se envolvem e, também, descrevem as novas compreensões do espaço. (HALBERSTAM, 2005)

Voltemos às vivências de Orlando, poderíamos dizer que a personagem escolhe vários modos de vida, conforme as circunstâncias e espaços que se encontra, após sua transformação de gênero, Orlando passa a viver com os ciganos. Por um período, o modo de vida dos ciganos, todo seu nomadismo e desapareços ao capitalismo, parecem agradar Orlando.

O futuro em constante diminuição cria uma nova ênfase no aqui, o presente, o agora, e enquanto a ameaça de nenhum futuro paira sobre sua cabeça como uma nuvem de tempestade, a urgência de ser também expande o potencial do momento e, como Doty explora, extrai novas possibilidades do tempo em mão. (HALBERSTAM, 2005, p.2, tradução nossa) <sup>23</sup>

Jack Halberstam, fala de um tempo estranho, que emerge da crise da AIDS, esse tempo não se trata apenas de aniquilação. O autor reflete sobre uma vida não roteirizada,

---

<sup>22</sup> Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in "Friendship as a Way of Life" that "homosexuality threatens people as a 'way of life' rather than as a way of having sex". (HALBERSTAM, 2005, p.1)

<sup>23</sup> The constantly diminishing future creates a new emphasis on the here, the present, the now, and while the threat of no future hovers overhead like a storm cloud, the urgency of being also expands the potential of the moment and, as Doty explores, squeezes new possibilities out of the time at hand. (HALBERSTAM, 2005, p.2)



uma potência que se dá fora das noções de família e herança, que é observado nas subculturas. (HALBERSTAM, 2005)

As subculturas queer produzem temporalidades alternativas ao permitir que seus participantes acreditem que seus futuros podem ser imaginados de acordo com lógicas que estão fora daqueles marcadores paradigmáticos da experiência de vida - a saber, nascimento, casamento, reprodução e morte. (HALBERSTAM, 2005, p.2, tradução nossa)<sup>24</sup>

Orlando, começa a sofrer embates com o estilo de vida dos ciganos, pois sente falta de um certo materialismo, em particular, a falta que lhe faz os materiais da escrita.

Dentro do ciclo de vida do sujeito humano ocidental, longos períodos de estabilidade são considerados desejáveis, e pessoas que vivem em rajadas rápidas (viciados em drogas, por exemplo) são caracterizadas como imaturas e até perigosas. Mas a temporalidade lúdica criada pelas drogas (capturado por Salvador Dali como um relógio derretido e por William Burroughs como "junk time") revela a artificialidade de nossas construções privilegiadas de tempo e atividade. (HALBERSTAM, 2005, p.4, tradução nossa)<sup>25</sup>

Orlando decide voltar para sua terra natal, nesse deslocamento percebe o ser mulher – importante destacar que com os ciganos as diferenças entre os gêneros não se fizeram muito perceptíveis. Orlando vende sua última pérola que havia sobrado dos seus tempos de nobre, e embarca em um navio. Neste momento, percebe que os marinheiros a tratam diferente, Orlando se sente incomodada ao identificar que perde muitos dos privilégios que antes lhe eram garantidos pelo fato de antes ser homem. Orlando se dá conta de que mesmo sendo a mesma pessoa, a condição de estar usando vestimentas consideradas femininas muda a visão que as pessoas tem dela. “Assim, pode-se sustentar o ponto de vista de que são as roupas que nos usam, e não nós que as usamos; podemos fazê-las tomar a forma do braço ou do peito, mas elas moldam nosso coração, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade.” (WOOLF, 2018, p.113).

---

<sup>24</sup> Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience—namely, birth, marriage, reproduction, and death. (HALBERSTAM, 2005, p.2)

<sup>25</sup> Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous. But the ludic temporality created by drugs (captured by Salvador Dali as a melting clock and by William Burroughs as "junk time") reveals the artificiality of our privileged constructions of time and activity. (HALBERSTAM, 2005, p.4)



Ao voltar a sua cidade natal, Orlando encontra novas dificuldades, sua herança não mais lhe pertence, devido às mudanças de gênero vividas, não há como comprovar que é a mesma pessoa.

O tempo de herança refere-se a um visão geral do tempo geracional dentro do qual valores, riquezas, bens e a moral é passada através dos laços familiares de uma geração para a seguinte. Isso também conecta a família ao passado histórico da nação, e olha adiante para conectar a família ao futuro da estabilidade familiar e nacional. Dentro nessa categoria podemos incluir os tipos de temporalidade hipotética – a tempo de "e se" - que exige proteção na forma de apólices de seguro, saúde e testamentos. (HALBERSTAM, 2005, p.5, tradução nossa)<sup>26</sup>

Podemos olhar para a biografia de Orlando por meio de uma narrativa linear, nasce herdeiro, vive amores, viagens, transformações, entende o que é ser visto como homem e como mulher, perde sua fortuna e o respeito da sociedade, sempre que possível investe no seu desejo de ser poeta. Mas, também, podemos entender a narrativa, de maneira menos linear. Orlando vive mais de três séculos, vive diferentes temporalidades e espaços, e se reinventa em sua própria essência.

Halberstam, faz uma análise das definições que Harvey faz sobre o tempo e o espaço *queer*. Harvey afirma que falhamos em perceber a construção do tempo, pois entendemos o tempo com algo natural. Segundo Harvey, isto acontece porque organizamos o tempo de acordo com a lógica da acumulação do capital, e aqueles que se beneficiam do capitalismo, colocam essa lógica como inevitável e, portanto, ignoraram as demandas feitas sobre eles e outros por um sistema injusto. Já o espaço, passa por uma dupla naturalização – os valores de uso (como a propriedade privada, por exemplo) e a subordinação ao tempo. Halberstam ainda observa que Harvey não discute a naturalização do tempo e do espaço em relação a sexualidade. (HALBERSTAM, 2005)

---

<sup>26</sup> The time of inheritance refers to an overview of generational time within which values, wealth, goods, and morals are passed through family ties from one generation to the next. It also connects the family to the historical past of the nation, and glances ahead to connect the family to the future of both familial and national stability. In this category we can include the kinds of hypothetical temporality-the time of "what if" -that demands protection in the way of insurance poliCies, health care, and wills. (HALBERSTAM, 2005, p.5)



O tempo reprodutivo e o tempo da família são, antes de tudo, construções heteronormativas de tempo/espaço. Mas enquanto Harvey sugere a política de gênero dessas formas de tempo/espaço, ele não menciona a possibilidade de que todos os tipos de pessoas, especialmente na pós-modernidade, vão e optam por viver fora do tempo reprodutivo e familiar, bem como as bordas das lógicas do trabalho e da produção. Ao fazê-lo, muitas vezes também vivem fora da lógica da acumulação de capital: aqui poderíamos considerar ravers, club kids, barebackers HIV positivos, garotos de aluguel, trabalhadores do sexo, sem-teto, traficantes de drogas e desempregados. Talvez essas pessoas possam ser produtivamente chamadas de "sujeitos queer" em termos das formas como vivem (deliberadamente, acidentalmente ou por necessidade) durante as horas em que os outros dormem e nos espaços (físicos, metafísicos e econômicos) que outros abandonaram, e em termos das formas como podem trabalhar nos domínios que outras pessoas atribuem à privacidade e à família. (HALBERSTAM, 2005, p.10, tradução nossa)<sup>27</sup>

Nesta análise de Jack Halberstam, em que não encontra o tempo e o espaço em relação a sexualidade, o autor nos recomenda as análises feitas por Stephen M. Barber e David L. Clark, a partir da obra "A História da Sexualidade", de Foucault:

Stephen M. Barber e David L. Clark, em sua introdução a um livro de ensaios sobre Eve Kosofsky Sedgwick, apresentam talvez a leitura mais convincente até hoje de uma temporalidade queer que emerge da formulação de Foucault da modernidade como "uma atitude e não como um período da história" (Barber 2002, 304). Barber e Clark localizam os comentários de Foucault sobre a modernidade ao lado dos comentários de Sedgwick sobre queerness definir queerness como uma temporalidade - "um 'momento', é também uma força; ou antes, é um cruzamento de temporalidade com força". Em Sedgwick, Barber and Clark identifica uma elaboração da relação entre temporalidade e escrita; em Foucault, eles encontram um modelo para a relação entre temporalidade e modos de ser. Eles resumem essas correntes em termos de um "momento", um "presente persistente" ou "uma temporalidade estranha que é ao mesmo tempo indefinida e virtual, mas também contundente, resiliente e inegável". (HALBERSTAM, 2005, p.10, tradução nossa)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Reproductive time and family time are, above all, heteronormative time/space constructs. But while Harvey hints at the gender politics of these forms of time/space, he does not mention the possibility that all kinds of people, especially in postmodernity, will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production. By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called "queer subjects" in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family. (HALBERSTAM, 2005, p.10)

<sup>28</sup> Stephen M. Barber and David L. Clark, in their introduction to a book of essays on Eve Kosofsky Sedgwick, present perhaps the most compelling reading to date of a queer temporality that emerges from Foucault's formulation of



As reflexões sobre Orlando se encontram aqui como ponto de partida, das vivências que me tocam enquanto: eu artista, nomeada mulher cis e sapatão, para pensarmos uma perspectiva *queer*. No entanto, mais do que pensar sobre identidades de gêneros e sexualidades dissidentes, ainda que não se distanciando completamente dessas questões, estabeleço relações sobre o tempo e o espaço *queer* para refletir sobre o trabalho *Território Nenhum* (2018), de minha autoria. Insiro essa perspectiva *queer* como um flerte, inscritos em meu trabalho e na minha vivência, como nos entrega Louro “Mais do que uma nova posição de sujeito, *queer* sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre. Sugere fraturas na episteme dominante.” (LOURO, 2009, p.135) Ou ainda como nos fala Michel Foucault refletindo sobre as sexualidades gays: um modo de vida.

“Território nenhum” (2018), é uma publicação de artista, composto por fotografias impressas em transparência. (Figura 1) As imagens formam uma linha cinematográfica entre o meu corpo, os corpos de cães e territórios vazios que se somam pelo efeito do material. (Figuras 2, 3 e 4)

---

modernity as "an attitude rather than as a period of history" (Barber 2002, 304). Barber and Clark locate Foucault's comments on modernity alongside Sedgwick's comments on queerness in order to define queerness as a temporality- "a 'moment,' it is also then a force; or rather it is a crossing of temporality with force". In Sedgwick, Barber and Clark identify an elaboration of the relation between temporality and writing; in Foucault, they find a model for the relation between temporality and ways of being. They summarize these currents in terms of a "moment," a "persistent present," or "a queer temporality that is at once indefinite and virtual but also forceful, resilient, and undeniable". (HALBERSTAM, 2005, p.10)

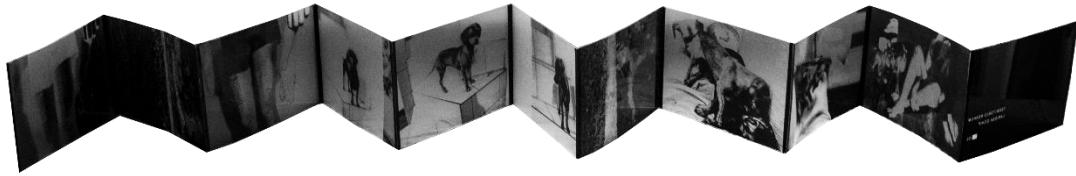


Figura 1. Larissa Schip, "Território nenhum", 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm (fechado)



Figura 2. Larissa Schip, Detalhe de "Território nenhum", 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm



Figura 3. Larissa Schip, Detalhe de "Território nenhum", 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm



Figura 4. Larissa Schip, Detalhe de “Território nenhum”, 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm

Como um espelho que reflete a imagem que é nossa por não ser de ninguém, um corpo que jamais deixou de ser animal, um corpo que deseja não ser um limite. Trata de subverter o lugar de espaço definido, no qual separamos o eu do outro. Esse espaço indefinido torna-se um espaço possível para uma prática autárquica de uma vida outra.

As imagens de territórios (Figura 5) que encontramos na publicação, podem parecer lugares vastos, no entanto, na realidade são pequenas calçadas cobertas por musgos, que se desenvolvem como algo que se prolifera, um filo cosmopolita. O cosmopolita ou cidadão do mundo é uma pessoa que deseja transcender a divisão geopolítica que é inerente às cidadanias nacionais dos diferentes Estados e países soberanos. Temos a observação de um devir vegetal, uma camuflagem, uma organização diferente da nossa, não-humana, que se desenvolve em harmonia.

“Território nenhum” (2018) trata de uma utopia, em sintonia com o que José Esteban Muñoz, fala em uma análise a camuflagem, no capítulo *Algo como el cielo. Arte utópico queer y la dimensión estética*, do livro *Utopía Queer*.

É importante que não nos contentemos em deixar revoluções fracassadas serem meros momentos finitos. Em vez disso, devemos vê-los como vestígios de um mundo melhor fornecido pela estética utópica queer. Nuvens prateadas, redemoinhos de camuflagem, espelhos, uma pilha de folhas em branco e flores pintadas são passaportes que nos permitem acessar um caminho utópico, uma rota que deveria nos levar



ao céu ou, melhor ainda, a algo que parece. (MUNÓZ, 2020, p.250, tradução nossa)<sup>29</sup>



Figura 5. Larissa Schip, Imagem que compõe “Território nenhum”, 2018

Todas as imagens que compõem a publicação, foram realizadas em meio a processos de criação de outros trabalhos, isto é, não foram pensadas em um primeiro momento para compor uma publicação, o fazer artístico de “Território nenhum” (2018), está longe da ideia de qualidade técnica de grandes produções, está naquilo que se mostra como processo, como uma entrega íntima e contínua, um modo de vida, que se dá pela marginalidade daquilo que se cria cotidianamente. A possibilidade que a publicação de artista apresenta, de ser consumida fora dos espaços de exposição – ainda que possa ser trabalhado desta forma (Fig.53) – nos dá esse caráter de distribuição, por este motivo, “Território nenhum” (2018) não poderia ter outro formato. Imaginar um outro corpo, um outro espaço, em um outro tempo, são questões presentes

---

<sup>29</sup> Es importante que no nos contentemos com dejar que las revoluciones fallidas sean meros momentos finitos. Em su lugar, debemos considerarlas como huellas de un mundo mejor que nos suministra la estética utópica queer. Nubes plateadas, remolinos de camuflaje, espejos, una pila de hojas em blanco y flores pintadas son passaportes que nos permiten acceder a um caminho utópico, uma ruta que nos debería llevar al cielo o, mejor aún, a algo que se le parezca. (MUNÓZ, 2020, p.250)





nesta publicação, no entanto, como acredito que deve ser nas artes visuais e nos livros, deixo essa imaginação para os olhos de quem as quer ver, pela perspectiva que é possível no tempo e no espaço do outro.

## REFERÊNCIAS

- HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place**. New York: New York University, 2005
- LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer In: RAGO, M; VEIGA-NETO, A. (orgs.). **Para uma vida não facista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009
- \_\_\_\_\_. **Um corpo estranho ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015
- MUÑOZ, Esteban. **Utopía Queer**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em: 10 de jul de 2022
- WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018