Dispersões

Organizadores

Manoela Afonso Rodrigues Cleomar Rocha

Dispersões

Organizadores Manoela Afonso Rodrigues Cleomar Rocha



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTE E CULTURA VISUAL – PPGACV/FAV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS - PPGIPC/FCS
MEDIA LAB/UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS/UFG

GOIÂNIA, GO 2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Dispersões [livro eletrônico] / organização

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Cleomar de

Sousa Rocha. -- 1. ed. -- Goiânia, GO:

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes

Plásticas - ANPAP : Universidade Federal de

Goiás (UFG), 2021.

PDF

ISBN 978-65-995244-1-7

1. Artes visuais I. Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso. II. Rocha, Cleomar de Sousa.

21-68601 CDD-700

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:

1. Artes visuais 700 Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Este e-book contou com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científco e Tecnológico - CNPq

Apresentação

Se na Anpap de 2019 o tema Origens apontou para os elementos fundantes da pesquisa e mesmo da própria Anpap, em 2020 o tema Dispersões indica vetores de desenvolvimento, ramificações e movimentos. A relação dialógica que complementa o tema do Encontro Nacional da Anpap de 2019 é de desvelar percursos que apontam para o futuro iminente, de modo a fazer enxergar caminhos, possibilidades, virtualidades e devires nas várias acepções que o termo Dispersões evoca, sejam epistemológicas, metodológicas, operacionais ou ontológicas. A edição 2020 do Encontro Nacional da Anpap elege esse tema completando, então, a saga do biênio, num claro movimento de olhar para trás, em busca das Origens (2019), e de olhar para frente, identificando as Dispersões (2020).

A história da Anpap seguiu essa lógica ao estabelecer, a partir do início desse milênio, um movimento de lançar-se pelo país, fixando sede em vários dos Estados das cinco macrorregiões brasileiras. Esse feito concedeu musculatura e representatividade para a Associação, que se tornou maior e mais diversa, abarcando vários níveis e espectros da pesquisa em Arte. Desde artistas independentes, pesquisadores em formação e pesquisadores sêniores de várias partes do país, investigando uma multiplicidade de temas, objetos e abordagens nas Artes, a dispersão Anpapiana a fez madura e mais atuante. Cada vez mais distante de uma orientação semântica depreciativa, a dispersão, aqui, é o lastro, a capilaridade que assevera a força da mais relevante Associação de Pesquisadores em Artes do Brasil.



De outro lado, o devir, enquanto dispersão, evidencia esse adensamento, matriz de implicações e imbricações de brasilidades, no reconhecimento das emergências na expressão artística visual, em seus vários enfoques e abordagens. A construção desse pensamento amplo, indicial em paragens não necessariamente novas, mas sempre renovadas, conduziu nossos pesquisadores a reflexões inéditas, aqui apresentadas na forma de artigos e resumos. Vinte artigos e oito resumos expandidos, dentre os melhores avaliados pelos respectivos Comitês formadores da Anpap, nos dão os horizontes do pensamento e da pesquisa nas artes visuais no Brasil.

No Comitê de Curadoria, as reflexões se articulam a partir das histórias das exposições, dos projetos curatoriais e das mediações, apontando para conexões entre o local e seus espalhamentos tanto em termos territoriais, interseccionais, quanto no que tange às relações transdisciplinares entre arte, ciência e tecnologia na contemporaneidade. No Comitê de Educação em Artes Visuais ficam evidentes as dispersões no componente curricular Arte, a produção de materiais de auxílio à aprendizagem crítica na área, bem como a relevância das narrativas de vida na formação docente e das micronarrativas ligadas à educação presentes em sites e redes sociais hoje. Já os textos selecionados pelo Comitê de Teoria, História e Crítica da Arte apontam para nomadismos, deslocamentos transatlânticos, tecno-imagens, a fotografia e o cinema, o Atlas Mnemosyne e o pensamento que se dá pelas imagens em conexão e dispersão, nas idas - e vindas - do corpo ao mundo. Os textos do Comitê de Preservação, Conservação e Restauro ressaltam os desafios a serem enfrentados nas passagens da materialidade da arte ao arquivo digital, sinalizando também a presença da colonialidade nas estratégias políticas que desarticulam a vida cultural de determinados locais. Finalmente, o Comitê de Poéticas Artísticas discute as desapropriações, o espaço público, as tecnologías, materialidades e sensorialidades, apontando para entrelaçamentos do aqui e do agora, do sonho e da vigília, em conexão com a imaginação que busca vislumbrar tantos outros futuros possíveis.



Mais que apresentar caminhos para a cena da pesquisa em arte, os textos dão mostras da profícua e relevante inquietação que nos move, espectro que funda o desejo da pesquisa e aponta os caminhos para levá-la a cabo.

Em um ano tão conturbado quanto o de 2020, realizar o primeiro Encontro Nacional da Anpap remotamente foi um desafio somente superado pelo engajamento de nossos membros associados. E se tomamos o universo com suas estrelas como padrão gráfico, foi na dispersão dos lugares em que estávamos, ao longo do congresso, nas várias partes do Brasil e em alguns outros pontos do planeta, que nos vimos uma vez mais unidos, em um congraçamento que marca nossa história, nossos percursos. Dispersos territorialmente, fomos uno, dando exemplo de como superamos obstáculos e ajustamentos de fusos horários, mesmo em tempos de pandemia.

Mesmo dispersos, nossas origens nos acompanham e criamos constelações¹. Boa leitura.

Manoela Afonso Rodrigues Cleomar Rocha

¹ Relembramos os amigos anpapianos que foram brilhar nas estrelas. Neste livro, registramos a presença e as saudades do associado Carlos Cabral, que nos deixou em 19 de janeiro de 2021.

Comitê Curadoria

UMA EXPOSIÇÃO DE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE14
Paulo Gomes
"INVERSA PERSPECTIVA": SOBRE A POÉTICA ARQUITETÔNICA
DE WELLINGTON DE MEDEIROS34
Robson Xavier da Costa
FACTORS 6.0: A CURADORIA E A MEDIAÇÃO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Nara Cristina Santos / Andrea Capssa / Natascha Carvalho / Rittieli Quaiatto / Daniel Jaenisch Lopes / Flávia Queiroz / Alice Siqueira
DE VOLTA AO PASSADO: RECRIAÇÕES E REMONTAGENS
DE EXPOSIÇÕES COMO ESTRATÉGIA, ABORDAGEM
E METODOLOGIA CURATORIAL
Francisco Dalcol
MULHERES NO ACERVO: ANÁLISE DA PRESENÇA DE ARTISTAS
NAS COLEÇÕES SÉCULO XX E SÉCULO XXI DO MALG91
Amanda Machado Madruga / Renan Silva do Espírito Santo /
Lauer Alves Nunes dos Santos

Comitê Educação em Artes Visuais

IDENTIDADE E MEMÓRIA:
TRAJETOS DE FORMAÇÃO103
Auvaneide Ferreira de Carvalho / Maria Betânia e Silva
A DISPERSÃO DO COMPONENTE CURRICULAR ARTE NO
ORDENAMENTO DA BNCC120
Guilherme Panho / Maria Emilia Sardelich
OBJETOS PARA O ENSINO DE ARTE:
REFLEXÕES A PARTIR DE TRÊS ESTUDOS136
Giovana Darolt Hillesheim / Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva /
Rodrigo Montandon Born
CONTRIBUIÇÕES DE GYORGY LUKACS E THEODOR ADORNO AO
PENSAMENTO ESTÉTICO SOBRE ARTE E EDUCAÇÃO: DISSÔNANCIAS A
PARTIR DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALETICO155
Bruna Donato Reche / Vinicius Luge Oliveira / Maria Cristina da Rosa
Fonseca da Silva
DISPERSÕES OU PAUSAS PARA RESSIGNIFICAR NOSSAS RELAÇÕES
COTIDIANAS: UMA LEITURA DE ALIKE166
Gilvânia Maurício Dias de Pontes / Analice Pillar
DISPERSAR SABERES: INVESTIGAÇÃO SOBRE O ENSINO DE DESENHO NO
ATELIER DO NÚCLEO DE ARTE E CULTURA DA UFRN188
Ícaro Pereira da Silva / Artur Luiz de Souza Maciel
O LIVRO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA196
Gabriela Garcia de Godoi Moreira

Comitê História, Teoria e Crítica de Arte

DISPERSÃO E CONCENTRAÇÃO NO FAZER HISTÓRIA DA ARTE: ABY WARBURG NO PALAZZO DORIA PAMPHILJ20 Luana M. Wedekin
NOMADISMO, TECNO-IMAGEM E EXPERIENCIA ESPAÇO-TEMPO NA ARTE DO VIDEO: LARA ARELLANO
PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA-1971/SÃO PAULO: FILTRO E VITRINE PARA A GRAVURA ARTÍSTICA NACIONAL 24 <i>Maria Luisa Tavora</i>
DESLOCAMENTOS TRANSATLANTICOS. VICENTE DO REGO MONTEIRO, O MODERNISMO PERNAMBUCANO E O SISTEMA ARTISTICONACIONAL
DO CORPO PARA O MUNDO: O RISO EM RIO OIR (1976-2011) DE CILDO MEIRELES
CINESIAS DA IMAGEM DO ATOR NO CINEMA30 Rafael Tassi Teixeira / Ricardo Di Carlo Ferreira
SERTÃO SURREALISTA: A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR SURREALISTA DIANTE DE FOTOGRAFIAS DO SERTÃO30 Juan Costa

Comitê Poéticas Artísticas

UMA POÉTICA DA DESAPROPRIAÇÃO DO TEMPO EM GUILHERME VAZ31	18
Hélio Fervenza	
REFLETINDO SOBRE ARTE, CIDADANIA, PARTICIPAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO EM MEIO À PANDEMIA	35
ASPECTOS BIOLÓGICOS E TECNOLÓGICOS DAS IMAGENS EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS	58
COLHERES: OBJETOS SENSORIAIS INFORMULÁVEIS	69
SONHO DE QUARENTENA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM REDE EM TEMPOS DE DISPERSÃO E PANDEMIA	86
CORPALMA: TAROT E ORÁCULO41 Paola Zordan / Liana Keller	14
MEMÓRIAS DE UMA LAMPARINA: POÉTICAS DE LIBERTAÇÃO42 Lucélia Maciel de Souza	25

Comite Patrimônio, Conservação e Restauro

ESTRATÉGIAS POLÍTICAS E RISCOS: O CASO DO ESPAÇO CULTURAL	
CASA DAS ONZE JANELAS	437
PROJETO ARQUIVO BARRIO DESAFIOS ARQUIVÍSTICOS	455
Barbara Carneiro Drummond Alves / Fernando Goffredo Rocha Braga	



UMA EXPOSIÇÃO DE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE

AN EXHIBITION BY MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE

Paulo Gomes

Se houve um gaúcho ausente dos quadros locais, indiferente mesmo à sorte de sua província, ao sofrimento dos seus conterrâneos, esse parece ter sido Manuel de Araújo Porto-Alegre. Em nada do que escreveu traduziu a doçura, o descuidado, o aflitivo ou o trágico do seu viver. Saindo dos pagos aos vinte anos, a eles só regressou trazido pela admiração reverente dos seus patrícios, depois de morto.

Guilhermino César

Este texto¹ é um relato sobre a curadoria para a exposição "O Barão no Paço"², realizada na Pinacoteca Aldo Locatelli (SMC – Porto Alegre) no período compreendido entre janeiro e março de 2020. Nele, abordamos



aspectos históricos e biográficos sobre Manuel de Araújo Porto-Alegre (Rio Pardo, RS 1806 – Lisboa, Portugal, 1879), o Barão de Santo Ângelo, destacando sua visibilidade local em textos, exposições e em alguns traços de sua biografia. Destacamos o processo curatorial, desde a definição do tema até sua realização enquanto exposição, tratando da localização das obras e seu conhecimento e, finalmente, enfatizamos alguns aspectos pontuais surgidos durante a curadoria no trato com as obras, analisando algumas delas à luz das pesquisas desenvolvidas no intuito de promover um registro preciso de seus significados e funções finais.

Sobre o Barão

A presença de Manuel de Araújo Porto-Alegre no Rio Grande do Sul é praticamente post mortem. Começa com uma herma, encomendada pelo Dr. José Montaury, intendente de Porto Alegre, que lança um concurso público para execução da obra em 1917. Em 1930, quando do repatriamento de seus restos mortais, ele é homenageado por cinco dias no Salão de Honra da Prefeitura de Porto Alegre e, após, seus restos mortais são levados para Rio Pardo, onde recebe seu túmulo definitivo. Em 1940, Manuel de Araújo Porto-Alegre³, filho caçula e homônimo do artista, vende para o Museu Júlio de Castilhos um lote com 31 obras atribuídas ao artista. Na esteira desse reconhecimento tardio, o Instituto de Belas Artes, em 1943, rebatiza a sua "Coleção de Quadros" como "Pinacoteca Barão de Santo Ângelo". À exceção dos eventos comemorativos de 1956 e 1959, seu nome permanecerá restrito aos livros, como os de Guilhermino Cesar (1956), Guilhermino César e Angelo Guido (1957), Angelo Guido (1957), Athos Damasceno Ferreira (1971) e diversos autores em publicação do Instituto de Artes (1980) e Décio Presser e Renato Rosa (1997).



Apesar das condições precárias do campo artístico local, mesmo assim, sua incipiente formação em Porto Alegre o habilitou para frequentar a Academia Imperial de Belas Artes, onde entrou, em 1827, como aluno de Grandjean de Montigny (1776–1850), João Joaquim Alves de Sousa Alão (1777–1837) e Jean-Baptiste Debret (1768–1848). Sua importância no desenvolvimento das artes plásticas e da literatura no Brasil Imperial é inquestionável. Intelectual de primeiríssima linha, um homem de mil instrumentos ou o "homem tudo", como definiu o historiador Max Fleiuss com precisão absoluta essa personalidade multiforme. Sua participação na construção da identidade artística e cultural do Brasil Imperial é notável, pois seu talento se dividiu em mil atividades, o que levou a uma avaliação superficial de sua contribuição. Certamente um julgamento injusto, não pela evidência da multiplicidade de atividades e da relativa eficiência lograda em parte considerável delas, mas, principalmente, por que esse julgamento não leva em consideração o contexto cultural no qual ele atuou. Sua personalidade multiforme e inquieta, assim como os inúmeros compromissos assumidos nas mais variadas instâncias, não permitiria a ele especializar-se. Daí a ampliação quase improvável de atividades, saindo inclusive da área cultural e artística, expandindo-se na arquitetura, na política e na diplomacia.

O Barão de Santo Ângelo viveu em um momento vital da formação do Brasil, o da construção de sua identidade nacional após a Proclamação da Independência. Atuando em um período politicamente conturbado, que se estendeu por todo o segundo Império, marcado por dissidências políticas em inúmeras províncias, pela escravidão que manchava a reputação do país e pela Guerra do Paraguai. Porto-Alegre agiu com seus meios para superar as dificuldades de constituir uma identidade cultural que ficasse infensa aos problemas vigentes e fosse, ao mesmo tempo, de aceitação pacífica por todos. A par disso, havia a incipiente tradição artística local, marcada pela riquíssima produção colonial — ainda não



conhecida e parcialmente desconsiderada — e a necessidade de constituir um *corpus* de obras que fosse compatível com as necessidades e ambições nacionais. Um momento crucial e difícil, certamente, mas estimulante e desafiador. Alinhado em propósitos com o romancista José de Alencar (1829–1877), com o historiador Francisco de Adolfo de Varnhagen (1816–1878), com o compositor Antônio Carlos Gomes (1836–1896) e, não esquecendo, com a figura ímpar de D. Pedro II, o imperador intelectual que o apoiou, ele avulta, como um empreendedor afoito e arrojado e um intelectual de visão ampla e generosa.

A curadoria e a exposição

Uma curadoria pode ter muitos começos: um tema, um assunto, as obras disponíveis, o tratamento dado a esses itens, os públicos em vista, as condições dadas, as expectativas, etc. A curadoria da exposição "O Barão no Paço" é o resultado de algumas escolhas pontuais, levando em consideração a necessidade de exibir a produção de Manuel de Araújo Porto-Alegre disponível nas coleções locais e possibilitar ao público o conhecimento de sua atividade artística, obscurecida pela inacessibilidade de seus trabalhos e pela reduzida atenção que essa figura de proa da arte brasileira do século XIX recebeu entre nós.

A exposição surgiu de uma conjunção de interesses. Partiu de uma sugestão à Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre de realizar um evento alusivo aos 140 anos da morte do artista, comemorados em 29 de dezembro de 2019. Era um projeto elaborado já há alguns anos, integrante de pesquisa em desenvolvimento sobre arte e artistas no Rio Grande do Sul do século XIX e XX. Ao propor a ideia, já tínhamos uma perspectiva clara do que deveria ser exposto, visto que a produção do artista disponível nas coleções públicas locais é reduzida.



A partir de elaboração de um memorial e de um plano de trabalho, a Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre passou a administrar o projeto, fazendo os contatos necessários e gerenciando os trâmites para a realização da mostra. A ideia era a de celebrar a data e, ao mesmo tempo, possibilitar ao público local a oportunidade de ver, ou rever, essas obras inacessíveis, na sua maioria, desde 1996–1997, ocasião da última exposição de vulto sobre o artista.

Sobre essa inacessibilidade, é importante destacar que não foram muitas as mostras individuais dedicadas ao artista entre nós. Sendo a maior parte delas ligadas às efemérides, a mais remota ocorreu em 1956, por ocasião das comemorações do sesquicentenário de seu nascimento, evento organizado pela Divisão de Cultura da Secretaria da Educação de Porto Alegre. Em 1979, o Instituto de Artes da UFRGS, por ocasião do centenário de morte do artista, dentro da extensa programação, incluiu uma exposição no Museu Júlio de Castilhos. Somente em 1996, 16 anos depois, ocorreu essa exposição⁴. Essa foi uma mostra ampla e generosa, incluindo toda a produção do artista disponível no Museu, obras em comodato do MARGS, fotografias, objetos relativos ao seu tempo do acervo da instituição, obras de artistas correlatos e, ainda, originais e impressos de sua autoria, vindos da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul, da Biblioteca da UFRGS, do Museu Hipólito José da Costa e da Biblioteca Rio-Grandense (Rio Grande).

A produção mostrada nesta exposição é oriunda exclusivamente de acervos locais. É um conjunto reduzido, mas expressivo, pois mesmo não contando com pinturas de porte e faltando suas caricaturas, a coleção, chamemos assim, permite delinear um perfil bastante preciso das atividades artísticas do Barão. A coleção do Museu Júlio de Castilhos é expressiva em numerosa em obras (31) e muito rica em desdobramentos: as três pinturas e os 28 desenhos têm um espectro temático amplo.



Juntamos a esse conjunto, quatro trabalhos oriundos da mesma coleção (que estão em comodato no MARGS), um retrato pertencente a coleção da Fundacred e uma pintura da coleção da Cúria Metropolitana. Das coleções privadas não temos notícias, e contamos apenas com uma obra de um amador local.

A curadoria da exposição, mais do que uma tarefa de localização e identificação, foi o trabalho de organizar do acervo disponível com vistas à sua exibição. O inventário do Museu Júlio de Castilhos, datado de 1941, detentor da maior parte da obra, inclusive proprietário formal das quatro que hoje estão em comodato no MARGS, é um documento impreciso na descrição das técnicas, na titulação das obras e na identificação de seus temas. O mesmo se dá com a obra da Cúria Metropolitana, assim como a Pinacoteca Fundacred. Muitos dos títulos atribuídos nos inventários são arbitrários ou mesmo incorretos, dados observáveis após a análise cuidadosa das peças.

Para a organização da mostra procedemos a uma tentativa de classificação temática, separando o corpus em grupos: Retratos e Figuras, Paisagens, Estudos de Vegetação, Estudos de Decoração, Cenografia e Teatro, Estudos de Pinturas, Ilustração e Pintura. São categorias arbitrárias, evidentemente, mas preocupadas em centrar o tema das obras e entender sua destinação final. Os grupos são de tamanho irregular, compreendendo desde uma única obra — a folha de rosto do álbum Capanema — até os conjuntos numerosamente expressivos, como os estudos de vegetação, que contam com seis peças. Essa classificação permitiu uma visão orgânica da coleção, distribuída por áreas de interesse do artista, e também estimulou uma análise pontual das peças dentro dos conjuntos, permitindo um avanço na conferência de temas, títulos e destinações das obras. Partindo dessa organização, que serviu de estrutura para a exibição das obras, foram elaborados textos curtos para a exposição, que foram colocados ao lado dos conjuntos, explicitando as intenções e tecendo



comentários sumários sobre as obras. Esse material compõe o catálogo digital, produzido pela Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Sobre algumas obras e seu conhecimento⁵

Destacaremos, a seguir, aspectos pontuais sobre algumas das obras expostas, mas ressaltando que, sendo essa uma exposição da qual seria difícil destacar individualidades, visto sua importância como conjunto, algumas peças apresentam questionamentos e problemas que exigiram algumas opções de curadoria.



Figura 1. *Ecce Homo*, sem data. Óleo sobre tela, 116 x 76 cm. Coleção Arquidiocese de Porto Alegre, RS. Foto: Alfredo Nicolaiewsky



É notável a presença da pintura intitulada *Ecce Homo*6 [Figura 1], atribuída em livro e inventário ao artista e que, até onde sabemos, havia sido exibida pela última vez em 1956, na exposição comemorativa do sesquicentenário, conforme consta no catálogo do evento. No reduzido *corpus* local das pinturas do Barão de Santo Ângelo em Porto Alegre, o *Ecce Homo* merece um lugar de destaque, mesmo sem a certificação final de sua autoria e ausência de documentação consistente sobre sua entrada no acervo da Arquidiocese de Porto Alegre (Cúria Metropolitana). Segundo Sofia Inda (2020):

De acordo com o Livro Registro da Exposição de Arte Sacra Antiga de 1940, a tela *Ecce Homo*, que hoje integra o acervo de bens culturais da Arquidiocese de Porto Alegre, foi presenteada por Manuel Araújo Porto-Alegre (1806–1879) à família José Ferreira Porto que, por sua vez, doou a tela ao Palácio D. Sebastião por intermédio do Monsenhor Luiz Mariano da Rocha.

A imponente tela é praticamente desconhecida do público e dos estudiosos da obra do artista e sua inclusão nesta exposição tem, principalmente, o intuito de torná-la visível e promover estudos sobre sua origem e autoria. O ignorado *Ecce Homo*, ao lado da celebérrima aquarela *Selva Brasileira*⁷ (coleção MNBA), aportam informações importantes sobre seu autor e seu tempo: na pintura religiosa constatamos a manutenção do mecenato da Igreja, ainda potente no século XIX, e o apreço do artista pelos grandes temas, naturais na Pintura de História, o **ápice da formação acadêmica e, na** pequena aquarela, a fundamental preocupação com a construção de uma identidade nacional, aqui pelo viés da paisagem "selvagem", romantizada, dramática e fascinante até os dias de hoje.





Figura 2. *Descida da cruz*, sem data. Aquarela sobre papel, 17 x 22 cm. Acervo Museu Júlio de Castilhos, RS. Foto: Alfredo Nicolaiewsky

A pequena aguada do acervo do Museu Júlio de Castilhos, uma *Pietá*⁸, foi colocada no grupo intitulado *Estudos de Pinturas* [Figura 2], por supormos que é um desenho preparatório para uma composição de maior fôlego. Intitulada, no inventário do Museu Júlio de Castilhos, como *Descida da Cruz* (estudo), essa aquarela⁹ provavelmente tem relação com a pintura intitulada *Consumatum Est*, que Porto-Alegre realizou em Roma em 1834. Mas essa é uma informação ainda a ser conferida e consolidada.





Figura 3. *Estudo para painel decorativo*, 1851. Aquarela sobre papel, 25 x 22 cm. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Foto: cedida pelo MARGS.

O Estudo para painel decorativo ¹⁰ [Imagem 3], datado de 1851, foi classificado no grupo dos Estudos para Decoração, por entendermos que suas características combinam mais com uma decoração alegórica parietal do que com uma pintura autônoma (talvez, mesmo que remotamente, poderíamos aventar a possibilidade de ser um estudo para uma ilustração). De temática indefinida, com duas figuras distintas — um homem velho com toga e uma figura feminina jovem, apontando para o alto — em uma gruta, elas têm, à esquerda do espectador, a escultura da Loba Romana do Capitólio, com sua identificação na base. A gestualidade de ambas as personagens indica claramente uma narrativa alegórica não identificada. Seus elementos, apesar da relativa facilidade de identificação, dependem

ainda de uma interpretação plausível. Rafael Cardoso (2014, p. 189) aventa a possibilidade de a figura masculina ser a imagem de algum historiador romano, talvez Suetônio, mas esclarece que "essa identificação exigiria maior pesquisa iconográfica".



Figura 4. *Croquis para um cenário*, sem data. Aquarela sobre papel, 35,5 x 44 cm. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Foto: cedida pelo MARGS.

O Croquis para um cenário¹¹ [Imagem 4] é uma das peças mais conhecidas da coleção e também carece de identificação precisa. Com um pouco de esforço, podemos ver aqui um cárcere, de clara inspiração piranesiana pela perspectiva acentuada dos arcos, das escadarias vertiginosas e da passarela, embora o fundo, após o grande arco, tenha

* + ... απραρ_{* +}

uma decoração incoerente com o espaço. Se for, como diz o registro de aquisição, um croqui para um cenário, qual seria a peça? Letícia Squeff (2004, p. 96) informa que Porto-Alegre projetou cenários para duas peças de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Em nota, ela informa, baseada em De Paranhos Antunes, que as peças foram *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição* (1838) e *Olgiato* (1389). Das duas, apenas a primeira tem uma cena de cárcere, conforme podemos ler na rubrica indicativa:

OUINTO ATO

Vista do cárcere do Santo Ofício; uma escada no fundo. Antônio José deitado no chão sobre palhas, preso por uma corrente à pilastra que no meio da cena sustenta a abóbada do cárcere; um candeeiro aceso, e um pote de água.

De Paranhos Antunes (1943, p. 97 segs.) informa que

Porto-Alegre largava os seus trabalhos para lhe (Gonçalves de Magalhães) desenhar figurinos, fazer-lhe as composições dos cenários, e muitas vezes pintá-los, como aconteceu no dia em que se devia apresentar "Antônio José", que até às três horas da tarde não havia ainda comido. E tudo isso gratuitamente e só pelo prazer de ver a arte progredir. [...] a tragédia 'Antônio José', de Magalhães, subiu à cena na noite de 13 de março de 1838 [...].

A referência à escada ao fundo e à pilastra de sustentação reforçam a hipótese de identificação, apesar da ausência de indicações de que este seja um *croquis* para a peça de Magalhães.



Dispersões | 2020 25



Figura 5. *Estudo cenográfico (provável)*, 1851. Aquarela sobre papel, 27 x 20 cm. Acervo Museu Júlio de Castilhos, RS. Foto: Alfredo Nicolaiewsky

Uma das peças que exemplifica os problemas de titulagem a que nos referimos [Figura 5], está registrada no inventário do Museu Júlio de Castilhos como *Estudo cenográfico* (provável)¹², 1851. Classificamos a folha no conjunto de *Estudos para pintura*, pois entendemos que seria um erro classificá-la dentro do grupo *Cenografia e teatro* (certeza reforçada pela condicional registrado no título da folha). Está evidente que o trabalho em questão é uma representação da *Caritas romana*, a história exemplar de uma mulher, Pero, que secretamente amamenta seu pai, Cimon, encarcerado e condenado à morte por fome. A história é narrada pelo historiador romano Valério Máximo, na obra *Factorum et dictorum memorabilium* (Nove Livros de Atos e Provérbios Memoráveis dos Romanos Antigos) e foi apresentada como um grande ato de *pietas* (piedade filial) e romana. As figuras parecem muito jovens, principalmente o homem, o que não teria uma correspondência exata, em termos cronológicos, com a narrativa.

Mas é impensável alguma outra explicação que não essa, visto que as referências são explícitas: o cárcere e a jovem mulher dando o seio ao homem, em atitude de tensão e receio, visto que ela segura a porta com o olhar aflito. Não poderia ser uma cena teatral, pois seria impensável sua apresentação em cena. Enquanto estudo para uma pintura, ou mesmo uma ilustração, faz sentido.



Figura 6. *Autorretrato*, de Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1823. Óleo sobre painel, 29 x 23 cm. Acervo Museu Júlio de Castilhos, RS. Foto: Alfredo Nicolaiewsky

Do conjunto intitulado *Retratos*, o mais importante é o *Autorretrato*¹³ [Figura 6], datado de 1823, quando o artista teria por volta de 17 anos, se considerarmos como efetiva a datação na tela. Trata-se de um retrato pintado quase à régua, isto é, os traços fisionômicos são captados com

anpap.

um rigor que beira a rudeza. Não há efetivamente muita habilidade na pintura, ao contrário, ela é rígida no desenho, simplista na modelagem da aparência do retratado e de suas roupas, e o colorido não se faz destacar. Talvez esse juízo, fundado na aparência atual da pintura, seja injusto, pois estamos fazendo-o a partir de uma tela que, em algum momento mais propício, deve ter tido um melhor aspecto. Efeitos talvez de uma restauração pouco feliz ou de um desgaste natural, a pintura certamente não recomenda seu autor, com a notável exceção de ser obra de um jovem aspirante à profissão de artista, com formação ainda incipiente. Há ainda no acervo do Museu Júlio de Castilhos um outro retrato, uma fotografia pintada do retrato feito por Pedro Américo, 4 em 1869, quando o artista teria por volta de 50 anos.



Figura 7. CERVÁSIO, Vicente. Retrato do Barão de Santo Ângelo, c. 1929. Óleo sobre fotografia, 50 x 60 cm. Museu Júlio de Castilhos, RS. Foto: Alfredo Nicolaiewsky



O terceiro retrato [Figura 7], uma fotografia pintada à óleo, é de autoria de Vicente Cervásio¹⁵ (? – ?). É um retrato notável pela força do exibido aqui, provavelmente, um homem com mais de 70 anos, mas com um brilho intenso no olhar e uma afirmativa presença.

Conclusões

Esta exposição¹⁶ [Figura 8], independente da expectativa de seu alcance, foi um desafio curatorial, na medida em que foi necessário partir do reduzido *corpus* de obras e, dentro desses limites, propor uma perspectiva ampla da atuação desse artista multidisciplinar. Naturalmente, as condições de trabalho diferem das encontradas nos grandes centros hegemônicos. Não temos os meios, recursos e a celebração dos curadores desses centros.



Figura 8. Exposição "O Barão no Paço", Pinacoteca Aldo Locatelli. Paço Municipal de Porto Alegre, janeiro de 2020. Foto: Alex Rocha



Aqui, no Rio Grande do Sul, tudo se configura como um pálido reflexo: somos antes operários de uma grande fábrica, eternamente em dificuldades, trabalhando sempre no vermelho e em reduzidos recursos humanos. Somos curadores periféricos, uma figura mista de gestor, administrador, crítico, historiador e mediador. Desse modo, somos obrigados a desenvolver uma multiplicidade de atividades correlatas e ações paralelas para chegar a um bom termo. Assim, se não logramos um retrato à altura da importância de Manuel de Araújo Porto-Alegre, o Barão de Santo Ângelo, tentamos minimizar a invisibilidade de sua presença entre nós, promovendo uma leitura clara e objetiva de sua obra disponível e, finalmente, propondo ao público, se não o necessário retrato, ao menos um correto perfil do grande artista.

Notas

- 1 Parte integrante da pesquisa n ° 38643 (UFRGS), intitulada Artistas, Historiadores da Arte e Críticos: uma perspectiva da arte no Brasil a partir dos acervos artísticos e documentais (públicos e privados) (UFRGS), atualmente em desenvolvimento, integrante do grupo de pesquisa de mesmo nome: CAPES nº 548038 (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3547353698576447).
- 2 Exposição realizada na Pinacoteca Aldo Locatelli, da Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, de janeiro a março de 2020. O projeto contou com a assessoria de curadoria de Marina Roncatto e Nina Sanmartin Alves, e a assistência na curadoria e na pesquisa de Sofia Inda.
- 3 Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho nasceu em Paris, em data não informada, mas possivelmente em 1867, sendo o sexto filho do casal, o único sobrevivente, visto que duas irmãs nasceram depois, mas faleceram ainda crianças. Seu nascimento, em Paris, ocorreu quando da estada do artista naquela cidade, como auxiliar na secção de Belas Artes do Brasil na Grande Exposição Universal de Paris, antes de sua transferência definitiva para Lisboa. Seus dados também não constam, com exceção de seu nome, na detalhada genealogia de Porto-Alegre, intitulada "Família do Povoador", de autoria de Paulo Xavier, publicada no "Caderno de Artes 1", de junho de 1980, editado pelo Instituto de Artes da UFRGS, volume dedicado a Manuel de Araújo Porto-Alegre.



- 4 "A Aventura Artística de um Barão Manuel de Araújo Porto-Alegre Vida e Obra. Dezembro/1996 a abril/1997", com curadoria compartilhada entre seis profissionais, textos de Armindo Trevisan, Francisco Riopardense de Macedo e cronologia elaborada por Lina Bach Martins.
- 5 É necessário esclarecer aqui que, para uma avaliação correta da produção do artista, dispersa em coleções públicas e privadas, seria necessário um registro sistemático, impresso ou mesmo digital de sua obra plástica. Nos falta um catalogue raisoné desta, com exceção, em parte, da caricatura. As poucas obras visíveis não são suficientes para julgá-lo com isenção, e as existentes indicam um pintor tecnicamente dotado, mas pouco inventivo (visto que seus temas e tratamentos não vão muito além do padrão da época) e reduzidamente dedicado ao ofício da pintura (são poucas as obras e algumas delas estão inacabadas). Por isso, seria injusto julgá-lo com base no pouco que temos.
- 6 Ecce homo, sem data. Óleo sobre tela, 116 x 76 cm. Coleção da Arquidiocese de Porto Alegre (RS). No verso da pintura, consta um carimbo indicando que a tela foi produzida em Paris.
- 7 Floresta brasileira, 1853. Sépia sobre papel, 62,2 x 87,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ).
- 8 **Descida da cruz**, sem data. Aquarela sobre papel, 17 x 22 cm. Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre, RS). Nº de registro: 1861.
- 9 No inventário do Museu Julio de Castilho está registrado como aquarela quando, na verdade, é uma aguada de nanquim. Mantivemos nas legendas os mesmos dados do referido inventário.
- 10 **Estudo para painel decorativo**, 1851. Aquarela sobre papel, 25 x 22 cm. Acervo MARGS (transferência do Museu Júlio de Castilhos). A obra, bastante divulgada, foi exposta na mostra "A Aventura Artística de um Barão Manoel de Araújo Porto-Alegre Vida e Obra" (Museu Júlio de Castilhos, dezembro de 1996 a abril de 1997) e está reproduzida no catálogo da mostra. Também foi apresentada, e está reproduzida no catálogo, da mostra "Araújo Porto-Alegre: Singular & Plural" (Instituto Moreira Salles, 2014, p.191).
- 11 **Croquis para um cenário**, sem data. Aquarela sobre papel, 35,5 x 44 cm. Acervo MARGS (transferência do Museu Júlio de Castilhos, Nº de registro: 1852). A obra foi exposta em: "A Aventura Artística de um Barão Manoel de Araújo Porto-Alegre Vida e Obra". Museu Júlio de Castilhos, dezembro de 1996 a abril de 1997 e "Araújo Porto-Alegre: Singular & Plural" (Instituto Moreira Salles, 2014, p.178).
- 12 **Estudo cenográfico** (provável), 1851. Aquarela sobre papel, 27 x 20 cm. Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre, RS), Nº de registro: 1859. Exibida em "A Aventura Artística de um Barão Manoel de Araújo Porto-Alegre Vida e Obra" (Museu Júlio de Castilhos, dezembro de 1996 a abril de 1997).

anpap.

13 **Autorretrato**, de Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1823. Óleo sobre painel (provavelmente tela colada sobre painel), 29 x 23 cm. Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre, RS), Nº de registro: 1879.

14 Trata-se do **Retrato do Barão de Santo Ângelo**, sem data. Cópia (óleo sobre fotografia), medindo 93 x 78 cm, de autor desconhecido, a partir do original de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Acervo do Museu D. João VI, EBA/UFRJ). A obra é bem conhecida pelos gaúchos, tendo sido reproduzida, sem a moldura oval, na capa do "Caderno de Artes 1" (Instituto de Artes da UFRGS, junho de 1980) e no interior (publicação não paginada). O retrato original foi pintado por Pedro Américo, em 1869, ano de seu casamento com Carlota de Araújo Porto-Alegre (1844–1918), segunda filha de Porto-Alegre.

15 CERVÁSIO, Vicente. **Retrato do Barão de Santo Ângelo**, c. 1929. Óleo sobre fotografia, 50 x 60 cm. Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre, RS), Nº de tombo: 54/32. A obra foi exposta em "A Aventura Artística de um Barão – Manoel de Araújo Porto-Alegre – Vida e Obra" (Museu Júlio de Castilhos, dezembro de 1996 a abril de 1997) e está reproduzida duas vezes no "Caderno de Artes 1" (Instituto de Artes da UFRGS, junho de 1980, não paginado). A pintura de retratos a partir de fotografias era uma prática recorrente no final do século XIX e primeiras décadas do século XX e este, de Cervásio, é oriundo do famoso Atelier Calegari.

16 Vista geral da exposição **O Barão no Paço** (Pinacoteca Aldo Locatelli, Paço Municipal de Porto Alegre, janeiro de 2020). Foto de Alex Rocha.

Referências

"O Barão no Paço: Obras de Manuel de Araújo Porto-Alegre em coleções locais" (catálogo digital). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Coordenação de Artes Plásticas/Pinacoteca Aldo Locatelli. 2020.

CARDOSO, Rafael Cardoso. "A vingança de Pinta-Monos: sátiras contra Manuel de Araújo Porto-Alegre." In Manuel de Araújo Porto-Alegre: Singular&Plural. São Paulo: IMS, 2014.

DE PARANHOS ANTUNES, Deoclécio. O pintor do romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, Livreiro Editor, 1943.

anpap.

GOMES, Paulo. O Barão no Paço: Obras de Manuel de Araújo Porto-Alegre em coleções locais" (catálogo digital). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Coordenação de Artes Plásticas/Pinacoteca Aldo Locatelli, 2020 (no prelo).

INDA, Sofia. "Notas sobre a tela *Ecce Homo*". Porto Alegre, 2019. (pesquisa efetuada para a curadoria).

SQUEFF, Letícia. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.



"INVERSA PERSPECTIVA": SOBRE A POÉTICA ARQUITETÔNICA DE WELLINGTON DE MEDEIROS

"INVERSE PERSPECTIVE": ABOUT WELLINGTON
DE MEDEIROS'S ARCHITECTURAL POETIC

Robson Xavier da Costa / UFPB / UFPE

Sobre história das exposições

As exposições são eventos pela própria natureza efêmeros, seus registros têm sido historicamente documentados por meio de fotografias, vídeos, catálogos (impressos e/ou digitais), documentos oficiais, notas e matérias de jornais, revistas, documentos pessoais das equipes de curadoria, crítica ou da direção das instituições museais. A pesquisa em história das exposições é fundamental para que essa documentação ganhe vida e possa ser reavaliada enquanto registro e preservação de memórias.

Considerando que as exposições têm um papel central na divulgação e construção histórica da arte e da carreira dos artistas, críticos, arquitetos e curadores, podendo estabelecer discursos oficiais ou se contrapor a



sistemas estabelecidos, podem servir para reforçar o discurso hegemônico, como também, pode ser palco de revoluções culturais emblemáticas. As exposições podem servir para a construção de narrativas históricas, interferindo nas concepções patrimoniais, nos rumos do mercado de arte, na definição e manutenção das memórias de um país ou região, no legado que ficará registrado na história da arte.

Um dos temas mais discutidos e abordados no campo da história da arte e da museologia contemporâneas tem sido o campo da história das exposições. Sua estruturação como área de conhecimento forçou a revisão crítica das práticas expográficas, museológicas, historiográficas, patrimoniais e das políticas da promoção da arte em todo o mundo.

Na década de 1990, a Editora Inglesa Afterall, fundada em 1998, por Charles Esche e Mark Lewis, na Central Saint Martins, da University of Arts London, iniciou a publicação da série "Exhibition Historie" (História das Exposições), estabelecendo a primeira metodologia para pesquisa em um novo campo de conhecimento, ligado à história da arte.

A coleção "Histórias das Exposições" lançada inicialmente em 2010, com a publicação do primeiro livro da série *Exhibiting the New Art: "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form* – 1969, uma análise comparativa de duas mostras realizadas no mesmo ano e organizadas por Harald Szeemann. Com um dos livros dedicado ao tema da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, intitulado "Cultural Anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1999", publicado em 2015 pelo curador espanhol Pablo Lafuente.

No Brasil o ponto inicial para o início da pesquisa em história das exposições partiu da participação do curador/pesquisador Pablo Lafuente, a partir da sua participação no VII Seminário Semestral de Curadoria do extinto Curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo capital, a convite da Curadora Lisette Lagnado. Posteriormente Lagnado em parceria com a Pesquisadora Mirtes Marins de



Oliveira criaram o Curso de Curadoria: histórias das exposições na Escola São Paulo e num terceiro momento foi quando um grupo de curadores/ pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, formado por Fábio Cypriano, Cauê Alves e Priscila Arantes, lotados em distintos departamentos, criaram o Curso Arte: história, crítica e curadoria (Cypriano e Oliveira, 2017, p. 5-6).

A publicação dos livros e "história das exposições: casos exemplares" organizados por Fábio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira, em 2017², e "história das exposições: debates urgentes" com organização do Fábio Cypriano, com textos dos autores Isadora Brandão Pin, Cauê Alves, Julia Lima, Priscila Arantes, Viviane Tabach, Mirtes Marins de Oliveira, Isabella Guimarães Rezende, publicado em 2018, lançaram no mercado editorial brasileiro literatura especializada na área.

Em 2017 durante o 26º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Memórias e Inventações, as pesquisadoras Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP) e Bruna Fetter (UFRGS) organizaram o simpósio "história das exposições" com a participação de 12 pesquisadores de estados variados do país apresentando suas pesquisas em história das exposições³.

O projeto de pesquisa "Fora do Eixo: história das exposições de arte (in)visibilizadas" foi criado pelo AUTOR em 2018, vinculado ao PIBIC/UFPB 2018-2019, objetivando investigar a história das exposições de arte fora do eixo hegemônico da arte brasileira, com ênfase nas exposições de arte realizadas no estado da Paraíba, nas décadas de 1980 e 1990 nas cidades de João Pessoa e Campina Grande.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa em curso nos acervos dos jornais Correio da Paraíba e União; no Museu de Arte Assis Chateaubriand; na hemeroteca e no arquivo de fotos da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo (FUNESC); no acervo da Fundação Casa de José Américo de

* + + ... anραρ. * ...

Almeida; da biblioteca nacional; do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da Pinacoteca UFPB, encontramos referências a exposições realizadas a partir dos anos 2000, que despertaram nosso interesse, hora pelo ineditismo do tema na arte paraibana, hora pela posição política e impacto no cenário local e internacional.

Nesta investigação destacamos a presença das "poéticas arquitetônicas" (Moriente, 2010) na arte paraibana, a partir da atuação do artista Wellington de Medeiros⁴, um campinense, que desde sua formação na área de design e artes visuais já atuava como artista voltado para a ressignificação dos elementos construtivos do imaginário urbano.

Poéticas arquitetônicas na arte contemporânea

O que são poéticas arquitetônicas? São manifestações artísticas da arte contemporânea que utilizam o "signo arquitetônico" como elemento central na construção dos trabalhos.

A interrelação entre signo arquitetônico e arte contemporânea aponta para caminhos trilhados pelas vanguardas artísticas desde a arte moderna, como as experiências emblemáticas da *Merzbau*⁵ de Kurt Schwitters (1887 – 1948), híbrido entre instalação e escultura, a *paraarquitetura*, que segundo Moriente (2010, p. 23) inclui os projetos de Vladimir Tatlin (1885 – 1953), com o monumento a III Internacional⁶ e o projeto do "Espaço Proun⁷" de El Lissitzky (1890 – 1941). Ou obras como os "penetráveis" e as "cosmococas" de Helio Oiticica (1937 – 1980), ou os trabalhos de Pedro Cabrita Reis (1956 – 63 anos), utilizando materiais construtivos, todas essas experiências partem ou desembocam nas questões espaciais e arquitetônicas.

Na maioria dessas poéticas o "signo arquitetônico" aparece por meio do antagonismo, desconstrução, ruptura, ranhura, rasgão, ruína,



37

quebra, esses são elementos centrais para os artistas na hora de pensar seu trabalho. No caso dos trabalhos expostos em museus de arte contemporânea, alguns trabalhos expostos são literalmente um contraponto a estrutura da caixa arquitetônica, não buscam o diálogo e sim o conflito, a quebra de estruturas, a ruptura com o estabelecido. É uma queda de braços interminável entre a arquitetura e a arte.

Essa relação tem sido foco para o desenvolvimento de inúmeros trabalhos artísticos no Brasil e no mundo que tencionam discutir politicamente as posturas diferenciadas a respeito da arquitetura e da arte contemporânea. O contexto urbano das grandes cidades e o museu de arte contemporânea tem sido um dos palcos privilegiados para abrigar essa forma política de arte.

Todos eles encontram-se em um ponto de convergência de um novo modo de ver a imagem arquitetônica, pois estão mais preocupados em reduzir de maneira considerável as dimensões dos personagens humanos e em remarcar de modo indubitável a magnificência de suas construções (MORIENTE, 2010, p. 20).

Um dos nomes proeminentes das poéticas arquitetônicas na arte contemporânea foi Gordon Matta-Clark (1943-1978) um artista americano dos mais emblemáticos, ele aplicou a noção de corte e de incisão as ruínas de arquitetura. O Bronx foi por excelência seu campo de atuação nos anos 1980, um bairro degradado, com possibilidades de inserção sobre as construções, foi nesse cenário que Matta-Clark experimentou e implantou sua poética. Segundo Moriente:

(...) Matta-Clark não foi o único nem o primeiro a encarregar-se de explorar as modificações que se produziam no discurso artístico ao cruzar-se com os relacionamentos arquitetônicos. Um exemplo

formidável e paradigmático de transição entre a dimensão corporal e a construída. (...) finais dos anos oitenta, onde se pode contemplar a absoluta e límpida coerência e seriedade de seus projetos arquitetônicos (...) dentro do mesmo contexto espacial e sociocultural anglosaxão devemos incluir ao menos mais dois nomes, Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) e Dan Gahan (Urbana, Illinios, 1942), ambos tem manifestado um interesse aberto pelo comportamento do indivíduo submetendo o corpo do sujeito a uma série de condições mediadas pelo espaço circundante (MORIENTE, 2010, p. 30).

As velhas construções do Bronx permitiram que Matta-Clark quebrasse paredes, fizesse incisões cirúrgicas nas construções, mudando a perspectiva da construção original, literalmente rasgando a arquitetura, tal como Lúcio Fontana rasgou telas. Suas intervenções urbanas apresentam como característica essencial à ruptura final com um padrão arquitetural já estabelecido. Ao cortar as construções, Matta-Clark rompeu conceitualmente com a própria noção de arquitetura e rasgou a caixa arquitetônica, descontruindo sua relação com o meio e criando novas formas de interação.

As poéticas arquitetônicas na arte contemporânea podem ser vivenciadas, penetradas, tornadas lugares, mas podem ser temporárias, efêmeras, tão rápidas quanto à montagem ou a interpenetração permite. Esse tipo de poética sugere penetração, ato físico, presença e leitura estética-espacial para o "espectador emancipado" (Rancière, 2012).

Essas poéticas congregam também *performances*, *happenings* e todo tipo de manifestações que envolvem ação do artista e o *feedback* direto do público. Essas novas inserções fazem parte do contexto da arte contemporânea e consequentemente dos museus especializados que utilizam o aparato museológico para fomentar a interação arte/público e fomentam as experiências vivenciais nos museus.



Essas ações, como protocolos de invasão do espaço, tentam propagar a esfera artística além do exposto nos apertados recintos do museu ou da galeria. Esses protocolos diversificaram-se em atos representativos como os happenings ou as performances que, por sua vez, se reproduziam em espaços definidos. A localização era tão importante como o processo dos acontecimentos criativos que se levam a cabo nela, porque os corpos – inertes ou ativos – que se localizam em um espaço dotam no de um significado preciso (MO-RIENTE, 2010, p. 28).

As temáticas das poéticas arquitetônicas na arte contemporânea apresentam variantes, uma delas é a variante analítica, trabalhando com fragmentos de imagens da arquitetura, utilizando materiais concretos, tendo a tectônica como elemento principal, a partir da produção manual, trabalhando com fragmentos de construções, como portas, janelas, tijolos, paredes, escadas, etc.

Com foco nos fragmentos da arquitetura urbana Wellington de Medeiros construiu uma poética densa, como um colecionador de imagens, seu trabalho parte do princípio da observação e documentação do seu entorno, por meio de fotografias, registros visuais, observação de ambientes e objetos, o artista documenta fragmentos de construções urbanas, obras da construção civil, construções em curso ou abandonadas, que servem de subsídios para as suas imagens fragmentadas.

A "Inversa Perspectiva" de Wellington de Medeiros

Na exposição "inversa perspectiva" realizada na galeria da Usina Cultural da Energisa, em João Pessoa, Paraíba, Brasil, em janeiro e fevereiro de 2017, aprovada pelo edital de ocupação 2016/2017, o artista apresentou



pinturas, instalações e objetos em diálogo com o espaço da galeria, fixando e projetando desenhos espaciais com fitas isolantes, expondo pinturas construtivas com imagens arquitetônicas e objetos seguindo a mesma poética, utilizando materiais comuns na construção civil.

A proposta central para a "inversa perspectiva" foi construir um diálogo entre os trabalhos expostos (pinturas, objetos e instalações) com o espaço da galeria da Usina Cultural Energisa. Em seu trabalho Wellington de Medeiros trava um embate com a perspectiva, subvertendo as suas possibilidades, por meio da experimentação com formas arquitetônicas, seja no espaço bidimensional das pinturas ou no tridimensional dos objetos e instalações.

A perspectiva é por natureza uma ilusão ótica, necessária para que os seres humanos possam ver o mundo em três dimensões, percebendo a partir dos planos os espaços profundos. Em seu trabalho Wellington subverte a perspectiva convencional, apresentando representações de espaços que seriam impossíveis na realidade, ângulos, cantos, linhas, texturas e cores, são utilizados a serviço de uma proposta que recria realidades arquitetônicas, mundos imaginários formados por vigas, colunas e superfícies.

Wellington criou espaços, dentro de espaços, dentro de espaços, no interior da galeria, a exposição foi pensada como uma única instalação, praticamente um *site specific* (figura 01). Ao entrar na galeria o espectador se depara a sua direita com uma série de pinturas com dimensões de 1,30m X 1,30m; 1,50, X 1,50m e uma maior medindo 1,70m X 1,70m, fazendo uma relação com a altura do corpo do artista (figuras 02, 03 e 04).





Figura 01 – Vista parcial da Exposição "Inversa Perspectiva" a partir da entrada exterior do hall da Galeria da Usina Cultural Energisa. Foto: Wellington de Medeiros. 2017. Acervo do Artista.

O signo arquitetônico está presente no trabalho do Wellington de Medeiros como nos fios de uma trama de tecido, seu pensamento visual é concreto, interconectado e vinculado à recriação espacial complexa. Suas perspectivas inversas possibilitam ao espectador recriarem noções espaciais e reconfigurarem percepções de mundo. Alguns de seus trabalhos causam sensações de desconforto visual, por identificarmos ângulos, cantos, superfícies e vigas em desequilíbrio, em posições que desafiam a lei da gravidade. O artista apresenta uma arquitetura fadada à ruína, fora dos padrões do equilíbrio, habitabilidade e conforto ambiental, construções que incomodam e instigam a reflexão, que nos permite ver, circundar, sentir e perceber os processos, as marcas e a sua reconstrução poética do mundo.





Figura 02 – Sem título – Óleo s/ tela – 1,30m X 1,30m - 2015. Foto: Wellington de Medeiros. Acervo do Artista.



Figura 03 - - Sem título - 1,50m X 1,50m - Óleo s/ tela - 2015. Foto: Wellington de Medeiros. Acervo do Artista.





Figura 04 – Sem título – Óleo sobre tela – 1,70m X 1,70m – Foto: Wellington de Medeiros, 2017. Acervo do artista.

A série de pinturas fixadas na parede à esquerda de quem entra na galeria, formou um longo painel contínuo em faixa, criando uma espécie de janela na parede, uma abertura fictícia, o que gerou uma das perspectivas invertidas, pinturas que poderiam ser detalhes da estrutura da parede, ou reflexos das colunas feitas em fita isolante, bem como refletem as vigas de madeira aparente do teto da galeria e também poderiam ser aberturas que levassem o espectador a visualizar detalhes de construções externas, ao mesmo tempo em que seus chassis se projetam alguns centímetros da parede, avançando no espaço da galeria e dialogando com os demais objetos da instalação (figura 05).





Figura 05 – Vista parcial da exposição "inversa perspectiva" – Galeria da Usina Cultural Energisa – Janeiro e fevereiro de 2017. Foto: Wellington de Medeiros. Acervo do Artista.

No centro da galeria descem estruturas lineares que formam colunas demarcadas com fita isolante, o material plástico e preto, define os contornos de desenhos precisos e milimetricamente projetados. As linhas verticais escuras e retas ajudam a recriar o espaço da galeria, criando colunas sugeridas, invertendo a percepção do espectador, que é levado a imaginar elementos arquitetônicos inexistentes na tectônica do vão livre da galeria.

Essas colunas se desdobram em outras formas geométricas em perspectivas diversas, desde o trapézio projetado no piso, como uma demarcação das margens de algumas sombras das colunas sugeridas, até a criação de outras perspectivas desses objetos projetadas no chão e paredes da galeria.



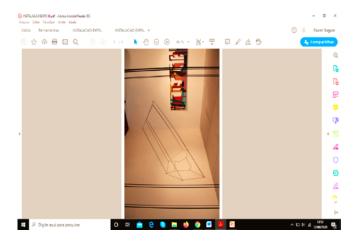


Figura 06 – Desenho geométrico em perspectiva – dimensões variadas – fita isolante – 2017. Foto: Wellington de Medeiros. Acervo do artista.

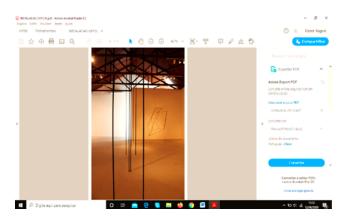


Figura 07 - Desenho geométrico em perspectiva – dimensões variadas – fita isolante – 2017. Foto: Wellington de Medeiros. Acervo do artista.



Os desenhos geométricos em perspectiva foram fixados nas paredes da galeria, criando projeções tridimensionais no espaço com suas sombras projetadas. As formas construtivas podem mudar de configuração de acordo com o ângulo de percepção visual do espectador, criando ilusões óticas e novas projeções. Nesse contexto as pinturas, os desenhos e as colunas sugeridas, formam um todo complexo, uma instalação, já que todos os trabalhos dialogam entre si e com o espaço da galeria.

Considerações Finais

Ao analisar a exposição "inversa perspectiva" do artista Wellington de Medeiros, foi possível identificar como o artista trabalha com a "poética arquitetônica" nas pinturas, desenhos e instalações e como essa poética foi o mote curatorial para toda a montagem da exposição. Todo o espaço da galeria foi trabalhado como parte integrante da proposta poética, todos os trabalhos expostos dialogaram diretamente com o espaço da galeria, alguns se inserindo, literalmente, no espaço expositivo.

A maneira que as pinturas foram dispostas na galeria podem remeter as aberturas na caixa arquitetônica, possibilitando ao espectador percepções múltiplas, entre janelas/fendas nas paredes, que poderiam mostrar detalhes de construções imaginárias em curso no entorno e pinturas que se projetam no espaço da galeria a partir dos seus bastidores.

Os desenhos feitos com fitas isolantes se projetaram do plano bidimensional para o tridimensional, criando perspectivas múltiplas para o espectador, se lançando fisicamente para o piso e paredes, criando a ilusão de objetos em perspectiva.

Os objetos que sugerem colunas criadas com fita isolante partindo das tesouras de madeira aparentes que sustentam o telhado da galeria descrevem a continuidade arquitetônica e geométrica das formas e se

* + + ... απραρ. _{*}

projetam no piso a partir das sombras projetadas pela iluminação dialogando com os desenhos e pinturas dispostos nas paredes da galeria.

A "inversa perspectiva" é um exemplo do uso da "poética arquitetônica" como estruturante para o processo criativo do artista Wellington de Medeiros, bem como, para sua proposta curatorial e expográfica para esta exposição específica.

Notas

¹No link: https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/

- ² Disponível parcialmente em: https://books.google.com.br/books?id=TsqCDwAAQBAJ&pg=PT140&lpg=PT140&dq=Hist%C3%B3ria+das+exposi%C3%A7%C3%B5es:+debates+urgentes+-+F%C3%A1bio+Cypriano&source=bl&ots=1XLPVp0-jT&sig=ACfU3U-3t9ABtBEJYmBK24plb6Ag9gcWpxw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjJ-M_k5e_oAhX-PEbkGHc6NA3MQ6AEwAnoECAoQLA#v=onepage&q=Hist%C3%B3ria%20das%20 exposi%C3%A7%C3%B5es%3A%20debates%20urgentes%20-%20F%C3%A1bio%20 Cypriano&f=false
- ³ Disponíveis nos anais do evento no link: http://anpap.org.br/anais/2017/.
- ⁴PhD em Design pela Universidade de Staffordshire, Inglaterra (2007); Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998) e Graduado em Design pela Universidade Federal da Paraíba (1988). Atualmente é professor associado nos cursos de graduação e mestrado em Design da Universidade Federal de Campina Grande.
- ⁵ Merzbau, que é o mesmo que 'Casa Merz'. Merzbau era uma combinação de colagem, escultura e arquitetura que começou ocupando um canto do ateliê de Schwitters e foi gradualmente expandida para oito cômodos de sua casa em Hannover. Pode ser considerada a primeira instalação artística, onde roupas, cabelos e garrafas com urina, eram guardados em caixas e malas e presos às paredes com arames e gesso. Nesta obra o formalismo construtivista convivia com nichos que homenageavam amigos e ídolos do artista. Foi destruída por um ataque dos aliados durante a ll Guerra, em 1943. Incomodado pela ascensão de Hitler e dos nazistas, Schwitters adquire uma propriedade na Noruega, para onde se muda em 1937. Inicia uma segunda versão Merzbau em Lysaker, cidade próxima a Oslo. Denominada Haus am Bakken, incorpora formas e elementos naturais, como pedras, pedaços de madeira e conchas. Foi destruída por um incêndio, em 1951. Em 1947, o Museu de Arte



Moderna de Nova York financia a produção de uma terceira Merzbau, chamada Merzbarn, em um velho celeiro em Langdale Valley. (MAC Virtual – acervo roteiros de visita. Disponível em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf. Acesso em: 09.06.2020).

6"Em 1919, Tatlin iniciou seu projeto para o Monumento à Terceira Internacional, conhecido como a Torre de Tatlin. Neste trabalho, Tatlin procurou simbolizar o desenvolvimento do socialismo, empregando formas de uma construção abstrata, pensada como uma grande escada em que as espirais representariam o movimento da humanidade liberta (...)" (Souza Silva, 2011, s/p).

⁷ Na década de 1920, El Lissitzky propôs o "Espaço Proun", um espaço imaginário, dinâmico, geométrico, determinado pelo movimento dos objetos, concebido para a Exposição de Berlim de 1923. "(...) a utopia do Proun de El Lissitzky, constitui a expressão mais simples e pura desse programa estético produtivo ou produtivista das vanguardas: a epopeia de uma obra de arte que, a partir dos elementos plásticos abstratos compreendidos no espaço limitado da tela, rompe seu princípio tradicional de representação para projetar-se sobre indefinidas dimensões virtuais ou reais do espaço, enquanto verdadeiro princípio produtor da realidade de uma nova sociedade, uma nova civilização e inclusive de um novo cosmos" (Subirats, 1993, p. 43).

Referências

CYPRIANO, Fábio e OLIVEIRA, Mirtes Marins de (Orgs.). **História das exposições** - casos exemplares. São Paulo SP: EDUC, 2017.

CYPRIANO, Fábio (Org.). **História das exposições**: debates urgentes. Barueri SP: Estação das Letras, 2018.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa.** Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre – RS: Artmed, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo e FETTER, Bruna (Coordenadoras do Simpósio). História das Exposições. **Anais do 26º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)**. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/. Acesso em: 09.06.2020.



GUERRA, Eliane Linhares de Assis. **Manual de pesquisa qualitativa**. Belo Horizonte – MG: Ânima Educação, 2014.

MAC Virtual – **acervo roteiros de visita**. Disponível em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf. Acesso em: 09.06.2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis – RJ: Vozes, 2001.

MORIENTE, David. **Poéticas arquitetônicas en el arte contemporâneo 1970-2008**. Madrid – Espanha: Edições Cátedra, 2010.

PLAZA, Júlio. **Arte e interatividade:** arte-obra-recepção. 2000. Disponível em: www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf. Acesso em: 15.01.2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo SP: Martins Fontes, 2012.

SOUZA SILVA, Marcelo de. A torre de Tatlin e eu: uma relação de amor e ódio. In: **Revista Hacer**: história da arte e da cultura – estudos e reflexões. Disponível em: https://www.hacer.com.br/torre-de-tatlin. Acesso em: 09.06.2020.

SUBIRATS, Eduardo. **Vanguarda, mídia e metrópoles**. São Paulo SP: Stúdio Nobel, 1993.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2ª. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Robson Xavier da Costa

É Artista Visual e Curador. Docente/investigador dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE e atual Coordenador) e do

* + + anραρ. +

Programa de Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA UFPB); docente/investigador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pós-Doutor (PGEHA MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN), com bolsa sanduíche Erasmus Mundus na Universidade do Minho - Portugal; Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Educação Especial (UFPB) e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Email: robsonxavierufpb@gmail.com.



FACTORS 6.0: A CURADORIA E A MEDIAÇÃO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

FACTORS 6.0: LA CURADURÍA Y LA MEDIACIÓN EN EXPOSICIONES DE ARTE, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Nara Cristina Santos / UFSM

Andrea Capssa / UFSM

Natascha Carvalho / UFSM

Rittieli Quaiatto / UFSM

Daniel Jaenisch Lopes / UFSM

Flávia Queiroz / UFSM

Alice Siqueira / UFSM

Curadoria FACTORS 6.0

A curadoria¹ do FACTORS 6.0 parte das concepções de luz e energia no campo da sustentabilidade, no marco da BIENALSUR² KM 1055 UFSM, 2019. A luz e energia como experiência sensorial e dinâmica é a abordagem



principal escolhida para o Festival, sem deixar para trás o viés social e sustentável manifestado em edições anteriores. A partir dos conceitos estabelecidos, a curadoria prioriza dar visibilidade aos artistas contemporâneos que problematizam estas questões emergentes em suas obras.

A palavra energia pode ser compreendida como uma força vital do universo, um fluxo potencial da natureza, uma experiência sensorial que faz do fenômeno artístico um projeto dinâmico. Relacionada à luz, pode desdobrar-se tanto na ativação, distribuição, contaminação, seja material ou imaterial, natural ou artificial, quanto na transformação e resistência ecológica e social. (SANTOS; YEREGUI, 2019)³.

A curadoria compartilhada do Festival organiza-se inicialmente a partir da atuação das curadoras na definição do argumento curatorial, concepções e principais artistas e obras. Em consonância ao pensando do curador Moacir dos Anjos, busca-se, durante o processo curatorial, "fazer aproximações contingentes e ressaltar sentidos possíveis das obras; estabelecer diálogos, criar âncoras, contextualizar" (In TEJO, 2011, p. 61).

Na sequência, a partir de reuniões semanais, com integrantes do grupo de pesquisa para pensar, discutir, rever, organizar o projeto curatorial, expográfico e de mediação (este último, depois de algumas reuniões gerais, segue em grupo específico). Toda a atividade de curadoria compartilhada, com assistentes e apoio curatoriais leva em torno de 6 a 10 meses de trabalho anterior, e a atividade da mediação de 2 a 4 meses.

O FACTORS 6.0 apresenta uma seleção de obras de artistas nacionais e internacionais convidados: Gabriel Gendin (Argentina) e Gisela Biancalana (Brasil), Leo Nuñez (Argentina), luiz duVa (Brasil), Marlin Velasco (Venezuela), Raquel Fonseca (Brasil), Rosangella Leote (Brasil), Sabrina Barrios (USA/BRA) e Sandra Rey (Brasil).



A exposição é o meio de comunicação ideal para traduzir o discurso científico que dá sentido aos objetos. A razão é que a exposição que pretende transmitir uma mensagem em relação aos objetos que ela expõe usa esses objetos como suporte da referida mensagem e a constrói com os objetos que se tornam intencionalmente portadores de ideias, ao mesmo tempo em que disponibiliza ao visitante que não é especialista, a informação complementar que irá guiá-lo na interpretação. Desta forma, a exposição pode satisfazer a curiosidade e a necessidade de explicações sobre os conjuntos de peças que a própria exposição provoca. (BLANCO, 1999, p. 36, tradução nossa).

Neste sentido, a curadoria do Festival busca gerar oportunidades de diálogos instigadores entre a arte, o espaço e o público. Para isso, propõe dinâmicas diferenciadas de participação e interação, considerando as particularidades das obras de arte, ciência e tecnologia selecionadas para compor o projeto curatorial transdisciplinar. À curadoria, atribui-se a capacidade de criar e propor novas formas de disponibilizar a arte ao público que se pretende atingir e formar (OBRIST, 2010).

Em sua sexta edição, o FACTORS e realizado no espaço expositivo da Sala Claudio Carriconde⁴, e expande-se para outro local com a performance **Transfiguración** (2019), dos artistas Gabriel Gendin e Gisela Biancalana. Eles realizam em conjunto a obra como instalação/performance que usufrui da realidade virtual para a alteração do espaço comum (Figura 1). Afinal, se a luz pode desencadear percepções verdadeiras ou ilusórias na experiência artística, são estas percepções que alteram a sensação espaço-temporal na obra, tanto em sua condição de virtualidade, quanto de atualidade.



Figura 1. Registro da obra Transfiguración no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

A obra "Rueda del Infortunio 2" (2019), de Leo Nuñez, explora as mudanças no poder de compra da sociedade Argentina (Figura 2). O artista transforma as visualizações de dados econômicos em uma composição dinâmica com a luz, baseada na variação mensal do preço da carne em relação ao valor do salário mínimo dos trabalhadores.



Figura 2. Registro da obra Rueda del Infortúnio 2 no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

anpap.

O cotidiano está presente na obra eletrotêxtil, "Contenedor de lugares" (2019), de Marlin Velasco (Figura 3). A artista propõe encontrar, nos caminhos percorridos que revelam as atividades do dia a dia, marcas auditivas, visuais e táteis que contextualizam a percepção espaço temporal. Nesta visão própria da cidade, uma identidade imaginária se constrói por meio da luz, da cor e da textura dos tecidos, ativando experiências sensoriais distintas.



Figura 3. Registro da obra Contenedor de Lugares no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

Com luiz duVa, um ensaio narrativo sensorial apresenta o pulsar, os contornos e a vibração de uma cidade/corpo imaginária em "Espaço interior" (2012). O vídeo propõe um momento de reflexão sobre os modos de ver e compreender as cidades, nas quais a luz pode tornar perceptível aquilo que se faz invisível no espaço urbano (Figura 4). A energia enquanto luz pode ser distribuída e transformada em resistência social.





Figura 4. Registro da obra Espaço Interior no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

Sabrina Barrios, na obra "Zero part 2: life" (2015) conta histórias não lineares, onde símbolos e ritmos propõem efeitos visuais construídos a partir de memórias, individuais e coletivas (Figura 5). No ambiente da exposição, a luz reduzida exige uma adaptação visual, e a luz intensa provoca outras sensações ópticas. A instalação pode ser atrativa somente para a contemplação, mas implica um convite à participação, até mesmo a uma interação mais intensa. Esta obra faz referência/conexão com a exposição individual de Sabrina, concomitante ao FACTORS 6.0, LUZ_arte Imersiva, no Museu de Arte de Santa Maria/MASM.



Figura 5. Registro da obra Zero part 2: Life no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.



A instalação "L'ombrePortée [off-cells]" (2019), de Sandra Rey, trata da capacidade de enxergar luz na escuridão, onde as células periféricas da retina, denominadas off-cells, entram em atividade (Figura 6). O dispositivo apresentado propõe tomar consciência de que perceber o escuro não é uma inércia, mas uma atividade que exige habilidade de nossa visão. Existe um campo de luminosidade em que toda luz pressupõe também uma sombra, e ambas provocam uma ativação perceptiva.



Figura 6. Registro da obra L'ombrePortée [off-cells] no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.



Para Raquel Fonseca, o conceito estético de fotogenia, indica que, por produção de luz, todo corpo que projeta luz é um corpo fotogênico. **"Fotogenia"** (2019) apresenta o ser em fotografia, o *fotogênico* nascido da luz (Figura 7). Energia e luz podem ser consideradas matéricas, quando dão forma ao corpo, enquanto algo em transformação, que pode tanto revelar quanto desvelar.



Figura 7. Registro da obra Fotogenia no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

"Viridis" (2019), de Rosangella Leote, trata da hibridização e da evolução espontânea ou por manipulação genética (Figura 8). A instalação interativa é composta de robôs semiautônomos e de baixa tecnologia, que simulam vidas vegetais translúcidas, capazes de se movimentar,



emitir luzes e sons. Ao trabalhar na arte com energia, pode-se sempre estabelecer outras conexões criativas, sobretudo, quando as propostas de trabalho são transdisciplinares.



Figura 8. Registro da obra Viridis no FACTORS 6.0. Foto: Acervo particular.

Mediação FACTORS 6.0

O conceito de mediação é complexo porque apresenta diversas aplicações em diferentes áreas de conhecimento. No campo da Arte, Ciência e Tecnologia para o FACTORS 6.0, considera-se a mediação como um processo de comunicação múltiplo, assimétrico e indispensável no contexto da exposição.



Começar pelo meio é um indício apresentado por Lancri (2002), de como o pesquisador em artes pode realizar seu trabalho. Nesse sentido, entende-se o meio como um local produtivo para pensar as propostas da equipe de mediação. Ainda, é possível dizer que a equipe de mediação estabelece suas estratégias de modo rizomático, pois assim como em Deleuze e Guattari (1995) insere-se entre, no meio de questões que envolvem o público e as questões relativas ao evento. Assim, por intermédio das ações aplicadas, estabelece-se conexões entre obra e público; público e artistas; artistas e mediadores; mas também entre a própria equipe de mediadores do evento.

Entre as estratégias de comunicação inseridas no projeto de mediação do Festival, além da própria mediação da exposição, constam cartazes impressos e digitais, o catálogo virtual da mostra⁶ (produzido posteriormente à realização do Festival), uma página no site do LABART⁷ (com divulgação prévia e atualizada após o término do evento) e divulgação por meio do Facebook do LABART⁸. As fichas e o texto curatorial impressos são instalados na sala expositiva, onde permanecem até a finalização do evento.

Este ano, inova-se com códigos de *QR Code*, contendo informações sobre as obras, gerados individualmente para serem disponibilizados nas respectivas fichas técnicas na exposição do FACTORS 6.0. Cada *QR Code* traz informações relativas à pesquisa apresentada pelo artista no evento, ampliando as vias de informação da obra e dos artistas participantes, para o público. O código é usado como dispositivo complementar da estratégia de mediação, apresentando dados técnicos das obras, assim como um resumo da biografia do artista. Compreende-se por dispositivo aquilo que tenha "de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2005, p. 40). Ou seja, o dispositivo *QR Code* tem sua aplicabilidade pensada de modo a relacionar o público, os artistas e as obras dentro do espaço expositivo.



O projeto de mediação para o FACTORS 6.0 tem como foco a formação dos mediadores e visa promover uma autonomia crítica na atuação durante o período da exposição, o que o diferencia de edições anteriores, nas quais dava-se ênfase ao público e suas necessidades, com projetos de mediação direcionados a pensar os possíveis diálogos com os visitantes. Nesta edição, os encontros do grupo voltam-se para a pesquisa ampliada de conceitos sobre o tema do Festival, Luz e Energia, e aos estudos relacionados a transdisciplinaridade em Arte, Ciência e Tecnologia.

Investir na formação dos mediadores para o FACTORS tem sido um desafio, consideradas as particularidades do Festival. É importante que os visitantes participem de uma construção de conhecimento mais crítica, contextualizada e de relações externas à mostra, como nesse caso, vinculadas à concepção de sustentabilidade. O processo de formação dos mediadores do FACTORS 6.0 ocorre em três fases⁹. Posteriormente, para complementar as etapas de reuniões, desenvolve-se um material de apoio¹⁰ para mediação. O sucinto manual desenvolvido, tem como objetivo proporcionar o conteúdo inicial para embasar posteriores aprofundamentos teóricos e conceituais em assuntos relacionados ao Festival.

O grupo de mediadores tem como objetivo contextualizar o Festival em cinco momentos, a partir da reunião inicial com a curadoria: no primeiro, dar início às discussões sobre o tema da 6ª edição, reconhecer os artistas participantes e apresentar os integrantes do núcleo de mediação¹¹; no segundo, apresentar e debater, a partir de um seminário, o entendimento dos conceitos 'energia', 'luz' a partir do texto curatorial, como os demais 'arte contemporânea', 'interação', 'participação' e 'mediação'; no terceiro, analisar os contextos de produção e campos de atuação de cada artista, também no formato de seminários; o quarto, discutir sobre as obras, a partir das fichas técnicas recebidas pela curadoria, com o objetivo de situar e relacionar a produção ao contexto do artista; e, o quinto momento tem como objetivo tratar das abordagens com o público/visitante.



O tema do evento é explorado de diferentes maneiras durante a formação dos mediadores, considerando a Arte, Ciência e Tecnologia. Por meio da arte, no sentido de que a luz e energia podem ter conceitos abstratos ou concretos, podem mover corpos e máquinas, podem existir a partir do aparato tecnológico ou do sol, busca-se uma discussão poética. E, ao buscar o viés científico, tratam-se dos tipos de energia, suas fontes e meios de obtenção, relacionando às energias renováveis com a sustentabilidade, poluição, fatores climáticos e impactos ambientais.

Com essa metodologia, busca-se proporcionar discussões e priorizar a qualidade de pesquisa sobre conceitos e contextos que envolvem o evento, para atuação crítica e independente dos mediadores e, sobretudo, menos engessada na reprodução de informações técnicas.

Durante os encontros do núcleo de mediação, discute-se sobre o acolhimento e a recepção dos diferentes públicos que poderiam visitar o Festival e a importância de estabelecer diálogos a partir da interação com as obras. Trata-se de um evento institucional, o que justifica a presença maior do público universitário no Festival (Figura 9).



Figura 9. Mediação em andamento na obra 'Rueda del infortúnio 2', de Leo Nuñez. Foto: Acervo particular.



Para proporcionar maior aproximação com este público, são elencadas palavras-chave de cada uma das oito obras com o objetivo de ativar possíveis diálogos. A partir de tais termos os mediadores estabelecem fios condutores, que podem ser desenvolvidos ou não, pelos visitantes, e que vão ao encontro do que aponta Martha Marandino:

Durante as ações de mediação é fundamental a atenção aos aspectos mencionados sobre as características da pedagogia museal. O mediador deve, ao planejar suas ações e ao realizar a mediação com o público, considerar que este não deve ser exposto a longos períodos de exposição oral, não deve ser submetido à leitura de textos imensos, mas deve, sim, saber se localizar, se sentir à vontade para interagir, podendo dialogar com seus pares e com o mediador. (2008, p. 16).

Para a obra 'Rueda del infortúnio 2', do artista Leo Nuñez, os termos escolhidos são: política, consumo consciente, economia e sociedade; para 'Fotogenia', de Darci Raquel Fonseca: padrão, sombra, estética e iluminação; para 'L'ombre portée [off-cells]', de Sandra Rey, as palavras-chave são: poética, visão, ciência, escuro e biologia humana; para a obra 'Zero part 2: life', de Sabrina Barrios: simbologia, universo, direção, espaço-tempo e espaço físico; 'Contenedor de lugares', de Marlin Velasco: território, relevo, geografia, sensibilidade e tátil; 'Espaço interior', de luiz duVa: urbano, existência humana, hábitos, cidade, tempo e vibração; 'Viridis', de Rosangela Leote: natureza, manipulação genética, evolução, sinestesia e baixa tecnologia; e, para 'Transfiguración', de Gabriel Gendin e Gisela Biancalana: sociedade, política, relações humanas, crítica social.

A montagem da exposição realizada pelo LABART conta com a presença dos artistas, o que possibilita à equipe de mediação uma maior aproximação dos aspectos intrínsecos à prática artística e científica deles

* + + .: anρaρ. +

e de suas obras para este Festival. Esta proximidade contribui significativamente para o aprendizado e o conhecimento dos mediadores, e qualifica ainda mais o trabalho da equipe junto ao público visitante.

Considerações finais

As obras apresentadas no FACTORS 6.0, confirmam a proposta curatorial transdisciplinar do Festival em de Arte, Ciência e Tecnologia, quando têm na sua diversidade uma maior aproximação e envolvimento do público, com foco na experiência do visitante.

Pensar o conceito de luz e energia para uma exposição em arte ciência e tecnologia, é também proporcionar um caminho distinto na relação do público com a obra, pois a experiência do visitante se dá pela intensidade de percepções, ora pulsantes, o que pode desencadear um estado de desorientação, ora contínuas, o que pode causar uma sensação de conforto. Mas, sempre como uma potência sensível, uma experiência aberta à interação (SANTOS; YEREGUI, 2019).

Os variados suportes, materiais, técnicas, tecnologias e propostas das obras, contribuem com inúmeras maneiras de problematizar a concepção Luz e Energia. O desenvolvimento do projeto curatorial fundamenta-se em levantamento bibliográfico sobre os assuntos pertinentes ao Festival, discussões e seminários que colaboram para a construção de um pensamento crítico, compartilhado. As atividades são realizadas para promover uma compreensão abrangente do Festival e, do ponto de vista da mediação, para que a atuação do mediador não seja restrita apenas ao período da exposição.

As pesquisas e seminários realizados ao longo do planejamento do projeto curatorial e de mediação, resultam na construção de questões

mais complexas para levar e discutir com o público. Promovem o distanciando do papel explicativo da mediação onde foram consideradas diversas questões, como a proximidade com os artistas, as informações via *QR Code*, e o diálogo aberto com o público.

A proposta curatorial e de mediação do FACTORS 6.0 de fato proporciona ao público uma experiência em Arte, Ciência e Tecnologia, por meio de obras em diferentes linguagens, em consonância aos conceitos pensados para a sexta edição do Festival que segue promovendo a arte contemporânea.

Notas

¹ A curadoria do FACTORS 6.0 foi proposta e realizada pelas professoras e curadoras Nara Cristina Santos (UFSM) e Mariela Yeregui (UNTREF), juntamente às curadoras assistentes Andrea Capssa (doutoranda em Artes Visuais PPGART/UFSM) e Natascha Carvalho (mestranda em Artes Visuais PPGART/UFSM) e contou com a equipe de apoio curatorial formada pelas estudantes do curso de graduação em Artes Visuais (UFSM), Flávia Queiroz e Alice Zanini. Portanto um trabalho compartilhado.

 $https://www.ufsm.br/editoras/editorappgart/wp-content/uploads/sites/740/2020/01/Catalogo_FACTORS_6.pdf.$

² Mais informações em: https://bienalsur.org

³ SANTOS, Nara Cristina; YEREGUI, Mariela (Org.). FACTORS 6.0 [recurso eletrônico]: catálogo de exposição 2019: Festival Arte, Ciência e Tecnologia. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2019, p. 5.

⁴ Sala Claudio Carriconde, localizada no térreo do Prédio 40 da UFSM, é o espaço expositivo onde se concentram as ações do FACTORS. Este ano de 2019 a performance aconteceu em auditório anexo.

⁵ Elaborado por Rittieli Quaiatto (2019) e por Daniel Lopes (2019), desenvolvido por eles e pelos mediadores Ana Luiza Martins, Amanda Malí, Matheus Flores e Maurília Fagundes.

⁶ Disponível em:

⁷ Disponível em: https://www.ufsm.br/laboratorios/labart/factors-6-0/.

⁸ Disponível em: encurtador.com.br/bijY2.

- ⁹ A primeira, durante as reuniões que precedem a mostra, incluindo as iniciais com a curadoria; a segunda, no decorrer da montagem da exposição física, onde o grupo entra em contato com os artistas e discute as especificidades das obras, esclarece dúvidas, o que possibilita novas conexões entre as informações levantadas; e, a terceira, ao longo do evento, estabelecendo contato com os visitantes, ou seja, fazendo a mediação.
- ¹⁰ Neste, são apresentados e discutidos os conceitos de mediação, arte contemporânea, arte e tecnologia, a função do mediador, o contexto do FACTORS e da sexta edição do Festival; também são compiladas informações sobre os artistas e suas produções, seguidas por uma série de referências virtuais para pesquisa.
- ¹¹ O grupo de mediadores foi formado por seis integrantes, membros do LABART e estudantes da disciplina Arte Contemporânea, Ciência e Tecnologia, no Curso de Graduação em Artes Visuais da UFSM.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó/SC: Argos, 2009.

BLANCO, Ángela García. **La Exposición**: **um médio de comunicación**. Madrid: Akal, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1995. V.1.

GRINSPUM, Denise. **Mediação em museus e em exposições: espaços de aprendizagem sobre arte e seu sistema**. Revista Gearte, Porto Alegre, v. 1, n. 2. 2014. p. 272-283.

LANCRI. Jean. Colóquio Sobre A Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 15-33.



LOPES, Daniel Jaenisch. **FACTORS 6.0: A MEDIAÇÃO E O USO DO DISPOSITIVO QR CODE.** Trabalho de Graduação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais/UFSM, 2019, 70 p.

MARANDINO, Martha. **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: Geenf, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

QUAIATTO, Rittieli D'Avila. **Do espaço expositivo à mediação em Arte e Tecnologia**: **estudo de caso FACTORS**. Dissertação de mestrado/UFSM, 2019, 146 p.

SANTOS, Nara Cristina; YEREGUI, Mariela (Org.). **FACTORS 6.0** [recurso eletrônico]: catálogo de exposição 2019: Festival Arte, Ciência e Tecnologia. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2019.

TEJO, Cristiana (Org). **Panoramas do pensamento emergente**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Nara Cristina Santos

Doutora em Artes Visuais UFRGS e Sanduiche na Paris 8. Pós-Doutorado em Artes Visuais, UFRJ. Professora do DART (1993-), CAV/PPGART/CAL/ UFSM. Pesquisadora em História, Teoria, Crítica e Curadoria, com ênfase transdisciplinar em Arte, Ciência e Tecnologia. Lidera o grupo Arte e Tecnologia/CNPq, coordena o LABART. Curadora do FACTORS. Tem parceria com UNTREF/BIENALSUR Argentina. Consultora da CAPES para área de Artes. Membro do CBHA e ANPAP. Presidente ANPAP no Biênio 2015-2016. Contato: naracris.sma@gmail.com



Andrea Capssa

Doutoranda e Mestre em Artes Visuais na Linha de pesquisa Arte e Tecnologia PPGART/UFSM, bolsista CAPES. Integra o Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e o LABART/UFSM. Bacharel em Artes Visuais/UFSM. Fundadora da Moblanc Galeria e da Mobart, que correspondem, respectivamente, ao objeto de estudos e objetivo específico de sua pesquisa de doutorado "Galerias ON-OFF e o Mercado da Arte: legitimação e visibilidade". Contato: andreacapssalima@gmail.com

Natascha Carvalho

Mestre em Artes Visuais na linha de Arte e Tecnologia pelo PPGART/UFSM (2020), com bolsa CAPES (2019/2020) e jornalista formada pela FACOS/UFSM (2014). Membro do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq/UFSM e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais - LABART/UFSM. Foi assessora de comunicação da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas/ANPAP no biênio 2015-2016. Contato: carvalhonatascha@gmail.com

Rittieli Quaiatto

Curadora Assistente na Moblanc Galeria. Mestre em Artes Visuais, na linha de Arte e Tecnologia pelo PPGART/UFSM (2019), bolsista CAPES (2017/2019). Especialista em Design de Superfície pela UFSM (2015) e Bacharel em Artes Visuais pela UFSM (2014). É integrante do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq (2016-) e membro do LABART (2016-). Desenvolve pesquisa Arte Contemporânea, com ênfase na relação entre expografia e mediação em exposições de Arte. Contato: rittieliquaiatto@gmail.com



Daniel Jaenisch Lopes

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART/ UFSM. Desenvolve pesquisa, com bolsa CAPES, na área de Arte e Tecnologia, sobre interações entre mediação e dispositivos de realidade virtual. Graduado em Artes Visuais Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM (2017-2020). Bolsista Residência Pedagógica Capes (2018-2020). Contato: danielbmxlopes@gmail.com

Flávia Queiroz

Graduanda na Licenciatura em Artes Visuais/UFSM (2017 -). Bolsista PRO-BIC FAPERGS (2018 -) no projeto Museu Arte Ciência Tecnologia: ações expositivas e estratégias curatoriais. Integrante do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART/UFSM. Técnica em Conservação e Restauro pelo Centro Técnico Templo da Arte - SP (2015). Contato: flaviaqueiroz.pj@gmail.com

Alice Siqueira

Graduanda em Artes Visuais Bacharelado em Desenho e Plástica/UFSM. Bolsista PIBIC CNPq (2019 -) no projeto Museu Arte Ciência Tecnologia: ações expositivas e estratégias curatoriais. Participa do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e LabFoto CNPq. Integra o Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART/UFSM. Contato: alicezsiqueira2011@gmail.com



DE VOLTA AO PASSADO: RECRIAÇÕES E REMONTAGENS DE EXPOSIÇÕES COMO ESTRATÉGIA, ABORDAGEM E METODOLOGIA CURATORIAL

BACK TO THE PAST: REMAKING AND RESTAGING EXHIBITIONS AS STRATEGY, APPROACH AND CURATORIAL METHODOLOGY

Francisco Dalcol / MARGS-UFRGS

Há uma inegável evocação ao passado permeando práticas e modelos curatoriais contemporâneos. Um retorno ao tempo que se dá não somente em termos de influência ou referência. Precisamente, refiro-me a abordagens e estratégias expositivas que trazem o passado para o presente ao investirem o seu interesse no resgate, recriação e mesmo na remontagem de exposições históricas.

Nessa perspectiva, gostaria de lançar a seguinte questão: podem os exemplares do que consideramos como sendo um certo *revival* de exposições de arte do passado encontrar meios de extrapolar a simples dimensão celebratória, laudatória ou até fetichista que possam assumir?



Tal é a pergunta inicial que ampara e conduz uma investigação a que tenho me dedicado, desenvolvida no plano prático-teórico, sobre o resgate, a recriação e a remontagem de exposições enquanto estratégia, abordagem e metodologia curatorial. Meu interesse é discutir e refletir se procedimentos curatoriais que abordam exposições do passado podem resultar *em* e *de* metodologias e modelos críticos, e se desenvolverem enquanto tal, sobretudo se fundamentadas pelos parâmetros e aportes da chamada História das Exposições; a qual, em suma, tenta dar conta de aspectos não abarcados pela tradicional História da Arte — voltada prioritariamente aos artistas e às obras — tais como os aspectos institucionais e políticos que determinam em grande parte as instâncias de circulação, apresentação e visibilidade da produção artística no encontro com a esfera pública. É nessa compreensão que tenho tomado a História das Exposições como um sub-campo ou um campo complementar à História da Arte.

No que segue, inicialmente abordo um projeto curatorial da mencionada pesquisa prático-teórica, o qual parte de minha própria experiência junto à implementação de um programa expositivo institucional, que tem lugar em um museu de arte, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A seguir, como fundamentação que oferece bases teóricas, conceituais e históricas a esse programa expositivo institucional, discuto o que considero configurar, sobretudo em anos recentes, uma espécie de impulso pelo interesse por recriações e remontagens de exposições do passado.

Sobre a implementação de um programa expositivo institucional

Em junho de 2019, o MARGS inaugurou uma ampla exposição dedicada à produção do artista gaúcho Frantz (1963, Rio Pardo/RS), sendo sua primeira individual no museu desde 1994. Intitulada "Também e ainda

anpap.

pintura", e sob minha curadoria, a mostra trouxe a público mais de 70 obras, abarcando a produção do artista desde o começo dos anos 1980 até a atualidade.

Abrindo mão de qualquer caráter retrospectivo, bem como de narrativas lineares e evolutivas, "Também e ainda pintura" se organizou em torno de três eixos, cada qual apresentado em uma sala, de modo a explorar de forma mais complexa a temporalidade que marca a produção de Frantz nas últimas quatro décadas.

No modelo curatorial adotado, não optamos, portanto, por uma abordagem cronológica interessada em demonstrar etapas que se sucedem evolutivamente. Até porque, em sua trajetória, os momentos e as fases se sobrepõem, vão e voltam, com processos e procedimentos desenvolvidos em tempos diversos e que, no decorrer, complementam-se e desdobram-se. No conjunto dos trabalhos reunidos, "Também e ainda pintura" partiu dos procedimentos e operações do artista com o objetivo de proporcionar ao público uma pertinente discussão e experiência sobre o fazer e a reflexão em torno do campo expandido da pintura.

O primeiro eixo trouxe a público trabalhos de grandes dimensões, de diferentes épocas, alguns deles inéditos. São obras que resultam dos pisos e das paredes de ateliês de artistas que Frantz forra com lonas. Essas coberturas permanecem em cada lugar durante anos, recebendo resíduos de todo tipo que restam fora dos trabalhos alheios. Quando Frantz decide retirar os forros, os acúmulos de tinta e sujeira surgem como indicações de um acaso que, por meio de um processo de apropriação, enquadramento e montagem, permitem-lhe identificar e nomear as superfícies como pintura. Dialogavam com essas grandes *pinturas-não-pintadas* os diversos objetos apresentados na sala, que consistem em resíduos de tinta acrílica acumulados em potes e bacias que funcionam como formas e moldes. Espécie de alegoria a partir da matéria primeira da pintura, esses



Dispersões | 2020 73

trabalhos enfatizam a abordagem conceitual com a qual Frantz desloca o campo pictórico para o plano objetual. Ao fim, tanto as pinturas quanto os objetos levam igualmente a indagar sobre a materialidade e a presença da pintura, por meio da insinuação de um jogo entre falso e verdadeiro, ausência e presença, original e apropriação.

Um segundo eixo da exposição apresentou um trabalho inédito de Frantz. Trata-se de "Liquid Paper", que se vincula à sua mais recente frente de pesquisa e realização, baseada na manipulação de catálogos de exposição. Frantz intervém nos discursos visuais e textuais contidos nas publicações artísticas, adulterando e editando as imagens e os textos que encontra ao longo das páginas. Mais do que o embaralhamento e o apagamento das autorias, essa operação de *apropriar-e-intervir* dá a ver sempre uma obra outra, embora ao mesmo tempo impossível de ser desvinculada por completo de seu referente anterior. Assim, "Liquid Paper" nos aponta para uma nova operação conceitual de Frantz, e que resulta em mais um desdobramento visual a pautar sua extensa produção. Efeito também de procedimentos de apropriação e intervenção, mostra-nos que a realidade é sempre uma construção a ser mediada, e a arte a operação que se ocupa de intervir nesse real construído.

Por fim, no terceiro eixo, adotamos uma estratégia curatorial distinta, que foi propositadamente concebida a fim de que nos permitisse revisitar uma exposição do passado, com objetivo de abordar a intersecções entre a história do artista e a história do MARGS. Trata-se da exposição "Pichações", apresentada por Frantz em 1982 no MARGS. Nela, mostrava suas pinturas baseadas nas intervenções escritas que encontrava nos muros, muitas delas de caráter político e subversivo, e que depois o levariam a outras obras, como a série pautada pela presença recorrente e expressiva do X, este símbolo dúbio, que ao mesmo tempo significa anulação e opção. Foi uma exposição audaciosa à época, e também provocativa,



tanto pelo fato de um museu apresentar pichações legitimando-as como pintura, como por se tratar de um jovem artista, então com 19 anos.

Passadas quase quatro décadas, decidimos remontar "Pichações" como um dos segmentos de "Também e ainda pintura". Com a recriação, nosso objetivo era emular o significado e a experiência da exposição original ao reunir a quase totalidade dos trabalhos expostos em 1982, à maneira como foram apresentados, tendo por base as poucas fotografias e documentos que registram a exposição originária. Nesse empenho, conseguimos reunir um conjunto significativo de obras, que hoje se encontram em coleções particulares e acervos públicos, a exemplo do próprio MARGS. Para ampliar e expandir a experiência advinda dessa remontagem em relação à exposição originária de 1982, decidimos incluir outras obras relacionadas à série "Pichações", além de uma farta e extensa reunião de documentos históricos levantados durante a pesquisa curatorial, procedentes do arquivo pessoal do artista e do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS.

O programa público da exposição contou com uma fala no auditório do museu, com curador e artista, intitulada "História das Exposições como abordagem curatorial". Na ocasião, abordou-se a exposição "Pichações" de 1982 a partir da experiência advinda do seu processo de resgate, recriação e remontagem, tomando a História das Exposições enquanto parâmetro e aporte para uma metodologia curatorial.

A partir dessa experiência de remontagem em um de seus eixos, "Também e ainda pintura" acabou por originar e dar início a um dos programas expositivos da atual gestão do MARGS, intitulado "História do MARGS como História das Exposições", com o qual se pretende daqui por diante revisitar outros episódios da história do museu – e de artistas que nele expuseram – a partir de resgates, recriações e remontagens de exposições emblemáticas do passado.



O impulso por resgates, recriações e remontagens de exposições históricas

Em anos recentes, o campo curatorial contemporâneo tem testemunhado a manifestação de uma certa tendência de projetos expositivos que resgatam exposições históricas de um passado mais ou menos recente, notadamente do século XX1, seja revisitando, recriando, reencenando e até mesmo remontando-as2.

Em 2014, por exemplo, a Tate Modern realizou uma retrospectiva de Kazimir Malevich, na qual parte dela foi trazida a público como uma recriação da célebre "The Last Futurist Exhibition of Painting 0.10 (Zero Ten)", de 1915, uma das exposições mais importantes da história da vanguarda russa pré-revolucionária, apresentada em São Petersburgo, então Petrogrado, divulgando o suprematismo. A partir das duas únicas fotografias existentes, procurou-se remontar a expografia original da seção em que Malevich apresentou seu icônico "Black Square", juntamente a 38 telas suprematistas completamente não figurativas, que consistiam em formas geométricas coloridas pintadas em fundo branco.

No mesmo ano, a Tate Modern ainda organizou um resgate de uma exposição de Richard Hamilton de 1951, "Growth and Form", com o objetivo de proporcionar ao público uma circunstância para se experenciar detalhadamente os processos de pensamento e criação do artista a partir da remontagem de um ambiente histórico. O projeto incluiu a recriação de trabalhos instalativos de Hamilton.

Já a Tate Liverpool, também em 2014, apostou igualmente em uma recriação, "Mondrian and his Studios", apresentando-a como uma réplica em escala real do espaço de trabalho de Piet Mondrian em Paris, com o objetivo de dar a ver as aspirações arquitetônicas do artista em meio ao seu envolvimento com a pintura e o movimento neoplasticista.



Ainda em 2014, o Jewish Museum apresentou "Other Primary Structures", revisitando a mostra de 1966 "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", considerada um dos momentos decisivos no estabelecimento do cânone minimalista. Com curadoria de Jens Hoffmann, o projeto procurou reescrever esse episódio na História da Arte ao reinterpretar a mostra original, expandindo-a para além do estrito foco anglo-americano, com a inclusão de obras realizadas durante o mesmo período por artistas da América Latina, Ásia e Oriente Médio.

Outro exemplo vem do Museo del Barrio, que em 2016 inaugurou "The Illusive Eye" como uma revisitação a "The Responsive Eye", mostra coletiva originalmente apresentada pelo MoMA, em 1965, destacando a *op art*. A nova versão propôs uma leitura diferente — a exposição originária se concentrava na psicologia e fisiologia da percepção —, procurando traçar os conceitos e valores da *op art* desde suas origens esotéricas no misticismo pitagórico (egípcio) e teosófico (oriental).

Além do interesse e gesto de retorno ao passado, tais projetos são em sua maioria resultado de trabalhos alentados em termos de pesquisa e produção, tendo em comum também o fato de serem realizados por instituições e museus de arte, no quadro de programas artísticos e expositivos. É o que assinala Catherine Spencer no texto "Making it New: the trend for recreating exhibitions", no qual discute essa constatada tendência por regastes de exposições históricas:

Tais recriações são, geralmente por padrão, projetos institucionais. Exigem investigação dedicada de arquivo, acordo das propriedades de artistas e detentores de direitos autorais e níveis de trabalho técnico que somente grandes instituições podem fornecer. O esforço acadêmico envolvido é frequentemente exemplar. O processo oferece uma maneira dinamicamente diferente de conduzir pesquisas e de levá-las a um público muito mais amplo do que uma publicação acadêmica (SPENCER, 2015, s/nº)3.



É nesse mesmo sentido que Jo Melvin assinala o quanto a recriação e as remontagens de exposições demonstram envolver aprofundadas pesquisas, muitas vezes de parâmetros acadêmicos, com grande ênfase no material de arquivo. Porém, como afirma no texto "Back to The Future", o remake expositivo envolve a emoção do evento, uma vez que ver "obras de arte reunidas em um só lugar é uma experiência diferente de examinar os catálogos ou ensaios críticos" (2015, s/nº).

Em termos de impacto quanto à escala e à dimensão da recriação expositiva, um dos mais emblemáticos projetos em anos recentes se deu em 2013, na Fundação Prada, de Veneza, com "When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013". Com curadoria de Germano Celant, em diálogo com Thomas Demand e Rem Koolhaas, consistiu na remontagem da seminal "Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)". Concebida pelo curador Harald Szeemann4, e originalmente apresentada em 1969, na Kunsthalle de Berna, na Suíça, a mostra apresentou artistas que transitavam nos desdobramentos do minimalismo e dos conceitualismos, todos hoje fundamentais para a História da Arte contemporânea euro-americana5.

Considerada um dos marcos da curadoria contemporânea, "When Attitudes Become Form" de 1969 se caracterizou por ser organizada sem um tema geral, "dando ênfase (...) à presença física dos artistas e à realização de trabalhos no local e no contexto dos espaços da cidade e do museu" (VOORHIES, 2017, p. 75-76). A exposição "transformou a galeria em um estúdio, com artistas viajando para Berna para produzir instalações e ações que se estendiam até as ruas da cidade, reconhecendo novas formas de arte que estavam se desenvolvendo" (FOWLE, 2007, p. 14). Como fica evidenciado, não se tratou exatamente uma exposição de obras de arte enquanto objetos, mas de processos e experimentações, com a implicação de que "os próprios artistas, como sujeitos criativos e personalidades



excêntricas, estavam tão expostos quanto os trabalhos muitas vezes efêmeros resultantes de suas atividades" (BIRNBAUM, 2005, s/nº).

A remontagem de 2013 envolveu a reconstrução da estrutura arquitetônica e ambiental da Kunsthalle de Berna, em escala real, assim como a recriação de obras apresentadas em 1969, sendo que originalmente muitas delas haviam sido feitas a partir de materiais efêmeros e perecíveis e, em alguns casos, foram criadas especificamente para o local, restando depois apenas seus vestígios e registros.

No Brasil, também há exemplares em anos recentes de projetos institucionais de recriações e remontagens de exposições emblemáticas do passado. Um exemplo é "Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira", apresentada em 2001, em comemoração aos 30 anos da Semana de Arte de Vanguarda de Belo Horizonte (MG) de 1970, então coordenada por Frederico Morais e Mari'Stella Tristão, e que consistiu em dois eventos simultâneos e integrados: a mostra "Objeto e participação", no Palácio das Artes, e a manifestação "Do corpo à terra", que se desenvolveu no Parque Municipal6. Apresentada no Itaú Cultural Belo Horizonte, a recriação "Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira" contou novamente com curadoria de Frederico Morais, apresentando registros visuais e sonoros das obras e situações propostas pelos artistas nos eventos ocorridos em 1970, além de obras reconstruídas, dada a efemeridade de muitas das propostas e realizações.

Neste ponto, cumpre assinalar os paralelos que podemos traçar entre "Do corpo à terra", de 1971, e "When Attitudes Become Form", de 1969, sobretudo porque esta exposição passou a ser canonizada como ato inaugural da curadoria contemporânea pela inovação trazida com seu caráter de exposição processual e pelo envolvimento do curador como propositor de uma estrutura expositiva aberta e experimental resultante de sua atuação junto aos processos artísticos (DALCOL, 2018). Bruce



Dispersões | 2020 79

Altshuler (1994, p. 236) pontua que a partir da exposição de Szeemann "a organização de exposições se tornou esforço crítico e potencialmente experimental", resultando na "ascensão do curador como criador". Também discutindo o legado de "When Attitudes Become Form", Daniel Birnbaum (2005, s/n°) argumenta que com este projeto Szeemann "praticamente definiu o papel do curador como o entendemos hoje"7 e que a partir de sua atuação "a figura do curador deixaria de ser vista como uma mistura de burocrata e empresário cultural" para se apresentar "como uma espécie de artista". Birnbaum assim afirma:

Hoje em dia esse tipo de abordagem é prática aceita em muitas exposições internacionais (para melhor e, diriam alguns, para pior): primeiro o artista é convidado, depois vem a questão de qual será o trabalho. Mas em 1969 esse método era inteiramente novo (BIR-NBAUM, 2005, s/n°).

Ainda no que toca a resgates, recriações e remontagens de exposições históricas no Brasil, outro exemplo a ser destacado é "Opinião 65 | 50 anos depois", apresentada em 2015 em duas partes, uma no MAM-Rio e outra na galeria Pinakotheke Cultural. Com organização da jornalista Ceres Franco e do *marchand* Jean Boghici, a exposição original ocupou o MAM-Rio em 1965, apresentando pesquisas recentes em torno do objeto e das novas figurações8. Foi nesta exposição que Hélio Oiticica apresentou seus "Parangolés" com integrantes da escola de samba da Mangueira — e que, impedidos de entrar no museu na abertura da mostra, prosseguiram em seu cortejo festivo aos jardins do lado de fora, atraindo os que lá dentro estavam.

O projeto de 2015, com curadoria de Luiz Camillo Osorio (pelo MAM-Rio) e Max Perlingeiro (pela Pinakotheke), valeu-se da data comemorativa dos 50 anos da histórica exposição, procurando reproduzir este episódio

que ficou marcado pela tomada de consciência e posição por parte do meio artístico brasileiro em relação à situação do país9 e às convenções e ao sistema artístico vigentes. Na recriação, os artistas participantes se fizeram presentes com as obras produzidas nos anos 1960.

No ano seguinte, foi a vez do MASP trazer a público um grande projeto de resgate, recriação e remontagem de exposição histórica com "A mão do povo brasileiro 1969/2016". Apresentada em 1969 como exposição inaugural do MASP na avenida Paulista, "A mão do povo brasileiro" foi originalmente concebida por Lina Bo Bardi com o diretor do museu, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, apresentando um vasto panorama da cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas.

Por ocasião da remontagem de 2016, o MASP anunciou se tratar um projeto de "reencenação de uma de suas exposições mais icônicas", "sendo tomada como objeto de estudo e precedente exemplar para práticas museológicas descolonizadoras", com o objetivo de "estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de 'arte popular' e 'cultura popular'" (MASP, 2016, s/ n°). A curadoria foi da equipe do MASP: Adriano Pedrosa, diretor artístico; Julieta González, curadora-adjunta de arte moderna e contemporânea; e Tomás Toledo, curador. Quanto à metodologia, vale a pena mencionar o seguinte trecho do texto curatorial, uma vez explicita o partido, o processo e a metodologia curatoriais:

Uma reconstrução perfeita de "A mão do povo brasileiro" é impossível, e optamos por seguir o espírito da curadoria original com alguns ajustes. Não encontramos uma lista de obras completa, mas listagens de colecionadores e museus, que novamente procuramos,



recolhendo trabalhos similares e respeitando as tipologias de objetos. A arquitetura da exposição segue a de 1969, também com adaptações. Optamos por não atualizar a mostra — e os objetos reunidos foram feitos, até onde sabemos, antes de 1970 (MASP, 2016, s/nº).

Não me deterei aqui a uma análise em maior detalhe de cada um dos projetos de resgate, recriação e remontagem de exposições do passado até aqui mencionados, nem de sua recepção crítica, algo que certamente valeria a pena para um maior aprofundamento de reflexão, mas que por ora escapa ao foco e aos limites do presente artigo, ficando desde já indicado o interesse pelo seu encaminhamento.

Antes, assinalo aqui que em seu conjunto os exemplos ajudam a pontuar o que considero configurar, em anos recentes, uma espécie de impulso — ou talvez tendência e mesmo onda — pelo interesse por exposições do passado por meio de sua recriação, reencenação e remontagem. Importa-me neste ponto perguntar: o que, afinal, alimenta essa motivação? Será sinal de que "os curadores simplesmente teriam ficado sem ideias?" e, ao mesmo tempo, a confirmação "da suspeita nostálgica (...) de que vivemos em tempos menos revolucionários do que nossos antepassados?", como pergunta Laura C. Mallonee (2014), no texto intitulado "Why Are There So Many Art Exhibition Revivals?". Ou será sinal de que a "nostalgia impulsiona a preocupação cada vez mais predominante" com os resgates, as recriações e as remontagens de exposição do passado?, como afirma Jo Melvin no texto já mencionado (2015, s/nº). Ou, de outra parte, "será que, ao revisitar o passado recente, poderíamos, em um sentido profundo, nos reconectar com a vitalidade do que criou a obra de arte e a exposição?", pergunta também Melvin.

Por certo, (re)ver exposições do passado pode ser uma forma emocionante de experimentar certa volta no tempo em direção a momentos emblemáticos sobre os quais lemos nos livros de História da Arte e



Dispersões | 2020 82

também nos catálogos. Nesse sentido, concordo com Laura C. Mallonee (2014, s/nº), quando especula que o maior benefício do resgate de uma exposição "talvez seja nos permitir reavaliar a história com uma perspectiva nova e, às vezes, mais clara". É algo que vai ao encontro da opinião de Catherine Spencer (2015, s/nº), ao afirmar que, em seus exemplares mais produtivos, "esses retornos podem desafiar nossa definição convencional de exposição 'histórica' e nos levar a criar histórias alternativas", uma vez que "recriar exibições históricas pode oferecer oportunidades valiosas para explorar o que pensamos como histórias de arte estabelecidas a partir de perspectivas novas e inesperadas". Uma compreensão semelhante aparece no já mencionado texto de Jo Melvin (2015, s/nº), segundo quem "essa revisitação fornece uma troca nova e fluida que permite um reposicionamento constante da história como um encontro provisório sempre aberto à reconsideração".

E aqui é necessário levar em conta o papel que as exposições têm desempenhado na revisão e mesmo na reconstrução da História da Arte frente à problematização de seus cânones e da linearidade de suas narrativas oficiais, na medida em que permitem que se invista na capacidade de incluir vozes e perspectivas invisibilizadas e silenciadas ao longo de um processo histórico hoje questionado. Dito de outro modo, a meu ver as exposições têm oferecido a oportunidade de lidar com a História da Arte como um campo sempre aberto e continuamente em desenvolvimento e reavaliação.

Seja como for, a pergunta ainda vigora: o que, afinal, alimentaria a motivação por tais retornos ao passado? Encontro eco em Catherine Spencer, segundo quem é fundamental "se engajar com perguntas sobre os motivos e critérios que regem esses retornos, pois é aqui que suas implicações mais interessantes e provocativas podem ser encontradas" (SPENCER, 2015, s/nº).



Há por certo uma mistura de interesses que envolvem desde estratégias educativas até ações de marketing, mas também ambições por parte dos curadores em trabalhar de forma criativa e autoral com ativação de memórias e arquivos por meio de estratégias curatoriais e de dispositivos e aparatos expositivos. Nesse sentido, como afirma Kerr Houston no texto "Past Imperfect: Restaging Exhibitions and the Present Tense", tais projetos são em comum "motivados principalmente pelo desejo de tornar o passado o mais concreto e acessível possível" (2016, s/nº).

A meu ver, os curadores, em seu interesse por revistar exposições do passado, encontram possibilidades de reconhecer as práticas curatoriais anteriores a fim de adotar uma abordagem crítica que permita examinar como essas exposições reconstroem, reescrevem e reapresentam o passado. Nesse sentido, entendo que o impulso por tal "virada curatorial" em direção ao passado certamente é demonstrativo e exemplar do amadurecimento dos Estudos Curatoriais e Expositivos, bem como da História das Exposições, como disciplinas, áreas de investigação ou sub-campos com parâmetros e história próprios.

Dito de outro modo, a prática e a reflexão a partir da curadoria têm desenvolvido sua própria genealogia, tornando a exposição um objeto em si. Ao mesmo tempo, a dimensão criadora e mesmo autoral das práticas curatoriais, muitas vezes em tensionamento entre as convergências e as dissoluções com as práticas artísticas (DALCOL, 2019), tem sido central para o crescente entusiasmo pela História da Curadoria e das Exposições.

Em 2009, por exemplo, a revista "The Exhibitionist", produzida por e para curadores, publicou uma edição dedicada a exposições do passado. No ano seguinte, a editora inglesa Afterall Books lançou sua série "Exhibition Histories", com o objetivo de oferecer "análise crítica de exposições de arte contemporânea que mudaram a maneira como a arte é vista e



feita". Desde então, vem conformando metodologias e um campo de pesquisa. Outras publicações também surgiram, incluindo os dois volumes de "Exhibitions that Made Art History", de Bruce Altshuler.10

Como argumenta Felix Vogel (2013), o tema das exposições — e também sua história — tem sido estabelecido como objeto de pesquisa a partir dos anos 1990, tanto na História da Arte como em campos relacionados. Publicações, conferências, projetos de pesquisa, cursos universitários e periódicos atestam isso. Esse interesse pela História das Exposições se deve, ao menos em parte, à chamada "nova" História da Arte e suas abordagens contextuais e sócio-históricas. Mas, como argumenta Vogel, é a crescente visibilidade e transformação das exposições desde os anos 1960 que tem motivado um envolvimento mais profundo com sua história.

Por um lado, isso se refere à criação de novas bienais e instituições, à expansão do mercado de arte, bem como à crescente temporalização do museu. (...) Por outro lado, a exposição está se transformando com tipologias que dissolvem os formatos tradicionais de mostras solo, coletivas e temáticas (VOGEL, 2013, pp. 46-47).

Além disso, o autor pontua como fundamental neste debate o estabelecimento de programas de ensino em curadoria desde os anos 1980, uma vez que são concebidos como ambientes de treinamento prático e pesquisa teórica. Isso explica em grande parte por que a maior parte das publicações sobre História das Exposições emerge dos Estudos Curatoriais e Expositivos, e não da História da Arte.

Os programas de Estudos Curatoriais oferecidos esporadicamente desde o final da década de 1980 e o início dos 1990, mas com maior intensidade desde o início da década de 2000, surgiram não apenas nos fundamentos de uma nova e ampliada função da exposição,

* + + ... anραρ. +

mas também a refletiram, no sentido de que exigiam um conhecimento de seu objeto de estudo para, em primeiro lugar, construí-lo (VOGEL, 2013, p. 46).

Em outras palavras, a profissionalização e a formalização subsequente do campo curatorial pressupõem um sentido de sua própria história. Assim, compreende-se por que o interesse pela História das Exposições parte desde os Estudos Curatoriais e Expositivos, uma vez que discutem e analisam tópicos exemplares quanto à constituição e questionamento de cânones expositivos, curatoriais, críticos e historiográficos, ao mesmo tempo refletindo sobre a escrita da História da Arte a partir das narrativas, teorias e discursos oferecidos pelas exposições de arte.

Contudo, como afirma Lucy Steeds (2014), não se quer com isso que os curadores sejam saudados como os principais protagonistas da arte contemporânea, nem reverenciar a subjetividade e o julgamento do curador em lugar do artista. Em vez disso, o objetivo é mudar o foco ampliando-o, a fim de atender aos múltiplos agenciamentos responsáveis pelas exposições. Afinal, como afirma Felix Vogel (2013, p. 47), neste contexto devemos considerar também o desenvolvimento de práticas artísticas, como a arte conceitual ou a crítica institucional, isto é, "o deslocamento da obra de arte (autônoma) para questões de contexto e condições de produção, com foco maior na própria exposição".

Em suma, é nesse sentido que a meu ver a Histórias das Exposições se apresenta como espécie de metodologia crítica para resgates, recriações e remontagens de exposições, na medida em que fornece bases históricas, aportes teóricos e premissas críticas para um campo de investigação complementar à História da Arte e mesmo aos Estudos Curatoriais. Daí podermos reconhecer o papel das exposições como locais de troca na economia política da arte, pois as exposições podem construir e



manter o passado, mas também e sobretudo desconstruir e reavaliá-lo. Se fundamentados pelos parâmetros e aportes da História das Exposições, acredito que os retornos ao passado com recriações e remontagens de exposições históricas podem encontrar fecundas estratégias e abordagens de metodologia curatorial.

Notas

- ¹ Um precedente dos projetos que comento em sequência no texto pode ser encontrado em "Degenerate Art': The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany", exposição de 1991, no Los Angeles County Museum of Art, que procurou reapresentar a infame exposição de 1937, "Entartete Kunst' (Degenerate Art)", organizada pelo Partido Nacional Socialista na Alemanha nazista, com o objetivo de condenar a arte moderna como arte degenerada e assim colaborar para a construção de uma ideologia de "pureza" racial e seus efeitos propagandistas.
- ² Na bibliografia em língua inglesa, na qual o predominantemente encontramos referenciais teóricos sobre o assunto, as expressões equivalente que costumam constar são, por exemplo, reinstalling, re-exhibiting, restaging, restaged, recreated e reprised.
- ³ Todas as traduções a partir daqui são minhas.
- ⁴ Atribui-se a expressão "curador independente" à atuação do suíço Harald Szeemann, notadamente por duas exposições suas que são consideradas marcos da atividade e do pensamento curatorial em arte contemporânea: a própria "Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works Concepts Processes Situations Information)", em 1969, e a Documenta 5 de Kassel, em 1972. Com esses projetos, Szeemann não só lançou premissas de autoria e viés conceitual/temático para grandes mostras no campo da atividade e do pensamento curatorial, como também se projetou ao posto de um dos mais importantes curadores independentes do sistema artístico internacional de então.
- ⁵ Refiro-me a artistas como Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra e Robert Smithson.
- ⁶ Da primeira, participaram Carlos Vergara, Dileny Campos, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff, Ione Saldanha, Manoel Serpa, Manfredo de Souzanetto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares e Umberto Costa Barros. Da segunda, Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus e Thereza Simões.

апрар

- ⁷ Vale destacar que Szeemann não se intitulava curador independente, preferindo empregar o termo em alemão Ausstellungsmacher, que corresponde a exhibition maker em inglês e ao realizador de exposições em português.
- ⁸ Entre os artistas participantes, estavam Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee.
- ⁹ Nunca é demais relembrar que estamos falando do contexto da ditadura militar do Brasil (1964-1985). Ao depor o presidente João Goulart, eleito democraticamente, o golpe militar foi instaurado em 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985, sob comando de generais que se sucederam no governo.
- No Brasil, os estudos são recentes. Em 2014, o Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender e o Museu de Artes Visuais da Unicamp realizaram o colóquio "Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil", cujos anais podem ser consultados (Disponível em: https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/10/arqui-vo_completo.pdf. Acesso em: 12 jun. 2018). Em 2017, o 28º Encontro da ANPAP contou com um simpósio intitulado "História das exposições", cujos anais podem ser consultados (Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2017/. Acesso em: 28 jul. 2018). Em termos de publicações recentes no Brasil. Cf: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). História das exposições casos exemplares. São Paulo: EDUC/Editora da PUC-SP, 2016; e CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

Referências

ALTSHULER, Bruce. **The Avant-Garde in Exhibition:** New Art in the 20th Century. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994.

BIRNBAUM, Daniel. "When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann". **ArtForum**, Summer, 2005, s/n°.

DALCOL, Francisco. **A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica:** a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980). 2018. 329f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal

* + + .: anρaρ. +

do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br.

DALCOL, F. "Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais". **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.281-299, jan. 2019. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4117; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4117.

FOWLE, Kate. "Who cares? Understanding the role of the curator today". In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds.). **Cautionary Tales:** Critical curating. New York: Apexart, 2007, p. 26-35.

HOUSTON, Kerr. "Past Imperfect: Restaging Exhibitions and the Present Tense", 18 abr. 2016. Disponível em: https://bmoreart.com/2016/04/past-imperfect-restaging-exhibitions-and-the-present-tense.html. Acesso em: 13 jun. 2020.

MALLONE, Laura C.. "Why Are There So Many Art Exhibition Revivals?", 11 ago. 2014. Disponível em: https://hyperallergic.com/138834/why-are-there-so-many-art-exhibition-revivals/. Acesso em: 13 jun. 2020.

MASP. "A mão do povo brasileiro 1969/2016", 2016. Disponível em: https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016. Acesso em: 13 jun. 2020.

MELVIN, Jo. "Back to The Future", 8 dez. 2015. Disponível em: https://frieze.com/article/back-future-1. Acesso em: 13 jun. 2020.

SPENCER, Catherine. "Making it New: the trend for recreating exhibitions", 27 abr. 2015. Disponível em: https://www.apollo-magazine.com/making-it-new-the-trend-for-recreating-exhibitions/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

STEEDS, Lucy. "Introduction // Contemporary Exhibitions: Art at Large in the World". In: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2014, pp. 12-23.

anραρ.

VOGEL, Felix. "Notes on exhibition history in curatorial discourse". In: **On Curating** — (New) Institution(alism), n. 21, Zurique, dez. 2013, p. 46-54.

VOORHIES, James. **Beyond Objecthood** — The Exhibition as a Critical Form Since 1968. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

Francisco Dalcol

Pesquisador, crítico, historiador da arte, curador, editor. Atual diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e professor-convidado do curso de pós-graduação (especialização lato sensu) Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da UFRGS. Doutor em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS. Sua tese de doutorado trata das interseções entre crítica de arte, exposição e curadoria. Contato: francisco.dalcol@gmail.com



MULHERES NO ACERVO: ANÁLISE DA PRESENÇA DE ARTISTAS NAS COLEÇÕES SÉCULO XX E SÉCULO XXI DO MALG

Amanda Machado Madruga / UFPEL Renan Silva do Espírito Santo / UFPEL Lauer Alves Nunes dos Santos / UFPEL

Introdução

Michelle Perrot (2007), historiadora e professora francesa, assume a invisibilidade das mulheres como tema de seus estudos. Na obra "Minha história das mulheres", a autora aborda as razões da omissão de personagens femininas nas narrativas ao longo dos anos. Assertivamente, Perrot pontua o espaço público como palco dos acontecimentos, um lugar ao qual mulheres tinham pouco acesso em contraponto ao privado. O que nos permite questionar: se elas não figuram onde tudo se realiza como, então, registrar suas presenças?

Assim, encontramos o segundo e terceiro fatores que implicam suas ausências: os relatos e registros da história. De acordo com Perrot, a grande maioria sendo autores masculinos dão origem a construção de narrativas



que diminui ou até mesmo apaga a existência de atos e corpos femininos. É um exercício de pensar em quem conta algo, que o faz sob sua perspectiva, e quem transmite que, também, o faz sob seus termos e visão.

Nesse sentido a historiadora Linda Nochlin (2016) traz a discussão do protagonismo feminino para a produção artística quando, em 1971, questiona "Por que não houve grandes artistas mulheres?", em ensaio homônimo. Ao longo da obra, a autora desbrava argumentos como o desenvolvimento da educação para mulheres, que acontece em estruturas desiguais em comparação às bases oferecidas aos homens. Pontua, ainda, a desqualificação dos trabalhos femininos, através de classificações como "artes maiores versus artes menores", além de reforçar as concepções já citadas de Perrot (2007) sobre uma história narrada e escrita por homens.

A presente pesquisa tem como objetivo realizar um levantamento e análise, a partir do recorte de gênero, nas coleções Século XX e Século XXI do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), museu este vinculado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), situada ao sul do Rio Grande do Sul. Assume como pressuposto a existência de artistas mulheres nos acervos dos museus com poucos ou nenhum registro e, assim, encontra sua justificativa nos estudos de Perrot (2007) e Nochlin (2016) que expõem a necessidade de dar visibilidade à produção artística feminina.

Desenvolvimento e Discussão

Atualmente localizado no coração da cidade, o museu de arte destinado a preservação e exposição das obras doadas do/pelo artista pelotense Leopoldo Gotuzzo foi criado em 1986 e, desde sua origem, está em sintonia com o ensino, a pesquisa e a extensão, pilares da institução ao qual é vinculado. Da criação da Escola de Belas Artes de Pelotas, dada por um enorme esforço e trabalho de D. Marina de Moraes Pires em 1949¹, até os dias de hoje, o MALG é um organismo acadêmico paralelo ao que atualmente é o



Centro de Artes da universidade: um espaço de aprendizagem dos estudantes e da comunidade, de formação de público através da aproximação com as artes e de propor novos olhares a partir do diálogo entre tempos e vozes contidas dentro e fora do museu.

A instituição cultural se originou a partir de um acervo dividido em 4 coleções, criadas atraves de doações à Escola de Belas Artes (e por obras da própria coleção de alunos e ex-alunos, no caso da coleção EBA), incorporadas ao projeto do museu desde seu início. Recentemente, o acervo é constiuido por 7 coleções², dentre elas as coleções Século XX e Século XXI, objetos de estudo dessa pesquisa; resultados do desenvolvimento do museu que revelam seus diversos momentos e tragetória junto a universidade e a comunidade.

A Coleção Século XX é considerada o primeiro conjunto classificado do acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Constitui-se sob critérios como o recorte temporal das doações (entre 1986 e 2000), além da submissão à avaliação de comissões de curadoria existentes ao longo da história do MALG (MALG, 2017).



Figura 1. Maria Lidia Magliani, *Retrato com pesadelo*, 1990 [coleção Século XX - MALG]. Óleo sobre tela, 120 x 121 cm. Foto: Daniel Rodrigues Moura.





Figura 2. Arlinda Nunes, *Vínculo*, 1986 [coleção Século XX - MALG]. Acrílica sobre madeira reprocessada, 70 x 51 cm. Foto: Daniel Rodrigues Moura.

A origem dos itens que compõem a coleção está em doações isoladas ou dos/das próprios/as artistas já que, no período entre 1987 e 2000, o MALG propõe editais para mostras onde a contrapartida é a doação de uma obra para a instituição. É uma coleção com peças de caráter modernista/contemporâneo, sem definições rigorosas quanto à estilo, tema ou técnica e que dialoga com as demais coleções de maneira versátil (MALG, 2017).





Figura 3. Helena Pinto Ferreira, *Bueiros*, 2007 [coleção Século XXI - MALG]. Assemblagem, 72 x 72 cm. Foto: Daniel Rodrigues Moura.

A Coleção Século XXI mantém critérios de agrupamento similares à Século XX, porém, por se tratar de um recorte temporal atual, permanece em construção. Isso significa dizer que obras ainda estão sendo incorporadas ao conjunto a medida que são doadas por artistas, instituições ou colecionadores. O parâmetro cronológico se mantém como balizador e admite peças a partir do ano 2001 (MALG, 2017).

anpap.

A quantidade de obras que compõem a Coleção Século XXI é uma questão interessante nesta pesquisa que busca analisar a presença de artistas mulheres nos acervos dos museus. Em 18 anos, a Coleção Século XX se constituiu com um número três vezes maior de itens, cerca de 200, em comparação a um período similar para a Coleção Século XXI. Isso demonstra uma mudança nas políticas de aquisição e foco curatorial, pois, compreende-se atualmente como objetivos do MALG a divulgação do acervo já existente e a relação com museus da cidade e do estado através de projetos interinstitucionais (MALG, 2017).



Figura 4. Inah Costa, *Translação mais rotação e dilatação [da série] Azul*, 1986 [coleção Século XX - MALG]. Óleo sobre tela, 52 x 62 cm. Foto: Daniel Rodrigues Moura.





Figura 5. Detalhe da exposição *Geometrias*, 2019. Foto: autor.

A exposição *Geometrias* (Figura 4) é um exemplo desse diálogo versátil entre as coleções. A partir de duas coleções, o Laboratório de Curadoria do MALG traz a aluna pelotense Inah Costa como protagonista do trajeto do abstracionismo geométrico levado a cidade: com *Translação mais rotação e dilatação* (Figura 4)³, pertencente a Coleção Século XX, a artista reencontra suas referências na coleção L. C. Vinholes, em Samson Flexor (seu professor durante um período de estudos da artista no Rio de Janeiro); além de outras obras oriundas dessas coleções. Dessa forma, a exposição traz a comunidade pelotense traços encontrados pelo acervo do museu, de uma tendência artística importante ao contexto histórico, ainda que não muito recorrente contemporaneamente, mas que vai de encontro a ruptura do belo como ideal, direcionando a arte a um espaço de liberdade de representação e que acolhe novas linguagens, formas e, principalmente, novos discursos.

Além de *Geometrias*, outras exposições ocorridas no último ano, como *EBA 70 anos – da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes da UFPEL, Sabores nas coleções do MALG, UKIYO-E: Gravura Japonesa na Coleção L. C.*

* + + .: anρaρ. +

Vinholes e O eu: entre o autorretrato e a selfie; contemplam também os acervos do museu, seja por seu discurso curatorial que cria dialogos que transitam entre coleções e tempos, ou pelo seu apelo a valorização cultural das obras através da revisitação de peças contidas em suas coleções.

Seguindo o levantamento que considera o último inventário realizado no ano de 2017, é possivel constatar que entre as duas coleções observadas (Século XX e Século XXI), o número de artistas soma 138 e deste total apenas 52 são mulheres. Isso nos permite entender o acesso à arte para o gênero feminino tanto em meios acadêmicos quanto à inserção nos acervos e, consequentemente, a sua visibilidade nas mostras artísticas. As colocações de Nochlin (2016) e Perrot (2007) se mantém pertinentes e nos instigam a seguir rastreando as presenças de artistas mulheres nas coleções em museus e galerias.

Considerações Finais

Ao constatar os diferentes números de artistas homens e mulheres nas Coleções Século XX e Século XXI do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, é possível observar pontos já abordados nos estudos de historiadoras feministas, à exemplo, Michelle Perrot (2007) e Linda Nochlin (2016). Como modo de contribuir para a visibilidade de artistas mulheres, essa pesquisa se constitui como algo necessário e em fase inicial. Atualmente está no levantamento de dados, sob o recorte de gênero, a Coleção Escola de Belas Artes do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. É o terceiro conjunto em processo de análise, considerando o total de sete que compõem o acervo, e esperamos complementar o a pesquisa com novos dados em um momento próximo.

Ao entender que apenas 37,5% de artistas, entre as duas coleções estudadas, são do gênero feminino nos permitimos questionar: quantas

* + απραρ. *

dessas mulheres obtiveram acesso à academia? E do número total de obras, quantas delas são atribuídas e/ou assinadas por elas? Em quais circunstâncias tais obras foram entregues e admitidas nas coleções? Essas são dúvidas que apontam uma possível continuidade do estudo.

É importante destacar o acesso à tais dados como medida de um momento histórico, capaz de realizar mudanças. É, ainda, indício de abertura das instituições à novas perspectivas relacionadas a grupos sociais que reivindicam a visibilidade que por muitos anos lhes foi negligenciada. Sendo assim, a análise nos permite compreender a importância de não somente acompanhar os processos, mas também registrá-los para que possamos seguir evoluindo como sociedade.

Notas

- ¹ A instituição é hoje o atual Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Pelotas. Com a fundação da UFPel, em 1968, a Escola de Belas Artes foi agregada como uma de suas unidades de ensino, sendo absorvida por completo por ela somente em 1973.
- ² As coleções Leopoldo Gotuzzo, Faustino Trápaga, João Gomes de Mello e Escola de Belas Artes deram início ao acervo do museu. Posteriormente foram criadas as seguintes coleções: Coleção Século XX, Coleção Século XXI e Coleção L. C. Vinholes.
- ³ A obra foi doada pela artista após a exposição que inaugurou a galeria Marina de Moraes Pires, do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. A artista foi escolhida para inaugurar a galeria por ser a primeira pintora que, sistematicamente e com seriedade trouxe a Pelotas a Arte Moderna.

Referências

AMARAL, Giana Lange do; MAGALHÃES, Clarice Rego. A escola de Belas Artes de Pelotas: aspectos de sua gênese e constituição. **Revista História da Educação**. v. 14, n. 31, maio/ago. 2010. Acesso em 31 de maio de 2020. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/28856>.



Arquivo (acervo e administrativo) do MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. UFPEL, Pelotas.

MALG (Org.). **Catálogo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Pelotas: UFPel, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.

Amanda Machado Madruga

Graduada em Artes Visuais – Hab. em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas com período sanduíche no Instituto Politécnico de Bragança em Portugal e técnica em Design de Móveis pelo Instituto Federal Sul-Rio-Grandense. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL, integrante do Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e designer no Instituto Histórico e Geográfico de Pelotas. Pesquisa Feminismo, Curadoria e Design. Contato: mdg.amanda@gmail.com

Renan Silva do Espírito Santo

Graduado em Artes Visuais – Lic. pela Universidade Federal de Pelotas com período sanduíche na Universidade de Évora, em Portugal, e graduado em Produção Multimídia, pela Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade Santa Cecília. É mestrando do Programa de Pós Graduação - Mestrado em Artes Visuais e Pós Graduando da Especialização em Artes,

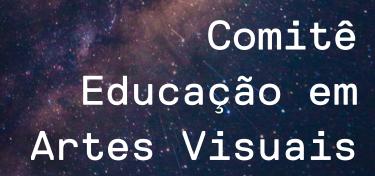
anpap.

pela UFPel, e em Práticas Curatoriais pela UFRGS. Integrante do Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Contato: renan. ssanto@hotmail.com

Lauer Alves Nunes dos Santos

Possui graduação em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1992), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003). É professor titular junto ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Tem experiência na área de Artes em pintura, arte contemporânea, design, curadoria e semiótica. Contato: lauer@ufpel.edu.br





IDENTIDADE E MEMÓRIA: TRAJETOS DE FORMAÇÃO

IDENTITY AND MEMORY: TRAINING TRAJECTORY

Auvaneide Ferreira de Carvalho / Rede particular da Educação Básica de Paulista

Maria Betânia e Silva / UFPE

Esse texto traz reflexões sobre contribuições que os espaços não formais (GOHN, 2010; TRILLA, 2008) de ensino possibilitam desenvolver no percurso de formação e na construção do processo identitário. Especialmente, nos centramos na formação multifacetada de um/a arte/educador/a partindo de experiências vivenciadas com o ensino de Arte no NEIMFA¹, localizado na cidade do Recife.

A pesquisa narrativa foi o trajeto metodológico seguido. Dentro do campo da pesquisa qualitativa, ela abre possibilidades para revisitar as próprias histórias com o olhar crítico sobre os percursos de aprendizagem que auxiliaram no desenvolvimento de saberes sobre a docência. Esse tipo de pesquisa provoca inquietações na forma de compreender-se como sujeito no mundo e permite também captar elementos impulsionadores que alimentaram o desejo da docência em Arte como campo de



103

atuação profissional. Compartilhamos com o pensamento de Castañeda; Morales (2017) ao afirmarem que:

Essas narrativas nos permitiram recuperar a experiência vivida como modos de recordar, construir, reconstruir sentido e significado em torno do nosso objeto de estudo (a construção de um campo da pedagogia; a construção da noção de ética; a construção da noção de corpo; o processo para se formar como docente ou estudante de alguma disciplina, entre outros) (CASTAÑEDA; MORALES, 2017, p. 91).

O texto tem como sujeito central a coautora desse trabalho e apresenta pontos da trajetória pessoal de vida e experiências de formação que possibilitaram a soma na aquisição de saberes que contribuíram para o exercício da docência.

Trajetória e experiências de formação

A investigação sobre a própria experiência possibilita a/o pesquisador/a compreender mais amplamente sua trajetória e potencializar o exercício do altruísmo buscando conhecer e refletir melhor sobre a experiência do outro. Para esta tarefa, de escuta sensível, é fundamental a/o pesquisador/a construir estreita relação de respeito à sua própria escuta e percepção de suas vivências e isso não é tarefa fácil. No entanto, é necessário! Inicialmente, o desejo de narrar, contar e partilhar seus processos de aprendizagem e expô-los requer um movimento de humildade e desprendimento de si na busca de contribuir para alargar a produção de conhecimento e entendimento de como se dá o processo formativo do sujeito como objeto de investigação.

Um dos aspectos a esta opção ocorre pela liberdade narrativa, na qual o sujeito pode apresentar suas significações sobre as experiências,

απραρ.

Dispersões | 2020 104

no sentido da construção de um tratamento essencialmente relacional, e não meramente de coleta de informações. Assim,

a entrevista narrativa é, portanto, estruturada a partir de 'palavras autorizadas', onde o próprio sujeito organiza e narra sua própria experiência, sob a forma de um inventário do vivido. Neste sentido, há uma perspectiva de produção de uma hermenêutica de si, dos sujeitos que narram suas histórias (SOUZA; MEIRELES, 2017, p.136).

Esse princípio da narrativa corrobora com o contar, o reviver e o experienciar a si mesmo, em um trâmite interior que permite ao profissional tomar consciência de suas experiências e a construção de seus saberes (TARDIF, 2014).

Destacamos a pesquisa narrativa porque se apresenta como importante estratégia teórico-metodológica, pois torna possível comunicar alguns aspectos sobre os percursos da experiência formativa. Martins, Tourinho e Souza (2017) nos dizem que as narrativas compõem lugar privilegiado para a construção da subjetividade e atribui novos significados para a experiência.

Ao primar pela subjetividade a pesquisa narrativa abre a possibilidade para o uso do eu e do nós, pois pensar a trajetória de formação envolve o atravessamento das relações sociais, pessoais, históricas e culturais que englobam o individual e o coletivo. É nesse entendimento que esta narrativa está construída.

Diante disso, identidade é um ponto que persigo não somente durante a vida acadêmica, mas, em todo o percurso de existência, pois me faz lembrar, de episódios da adolescência onde renegava meu local de origem, a Comunidade do Coque. Quando alguém me perguntava "onde você mora?" respondia que morava em Afogados, Pina ou qualquer outro bairro, menos no Coque porque tinha medo de ser discriminada ou menosprezada.



Naquele lugar, o caminho de minha existência foi cercado da certeza de que, apesar dos limites impostos pela dura realidade, foi possível enfrentar os desafios e desfrutar a sensação da liberdade ao conseguir superá-los. No Coque conheci, intimamente, muitos limites, entre eles diferentes formas de manifestação, tais como: o prato vazio, a infância negada, a discriminação, as barreiras invisíveis.

Sou registrada sem o nome de pai. Isto durante minha infância, gerou muitos constrangimentos e uma baixa autoestima. Tinha dificuldade de autoaceitação e a falta de autoconhecimento era latente. Muito insegura, sempre fazia tudo que os meus amigos pediam. Não me sentia capaz de realizar as coisas. Minha mãe era um ser que não sabia ler, nem escrever que viveu como a maioria das mulheres: uma vida de violência doméstica e reproduzia esta violência nos filhos.

Nasci no bairro do Coque onde vivenciava diariamente cenas de violência. Por causa desta violência, o bairro é amplamente bombardeado pelos meios de comunicação, chegando a ser retratado em manchetes de jornais como "Coque: morada da morte". No imaginário recifense o nome "Coque" sempre remete a um lugar "perigoso", de "gente violenta".

A ideia de que, apesar de todos os avanços conquistados através de lutas que acompanham a história do bairro desde as suas origens, o Coque e tantas outras favelas permanecem como locais marginalizados e estigmatizados. A partir dessa constatação é que dentro do projeto *Coque Vive* surge o desejo de resgatar outras memórias desse bairro ainda visto como o mais violento da cidade (FERREIRA, 2011, p. 75).

A Comunidade do Coque faz divisão com alguns bairros do Recife tais como: Ilha do Retiro, Ilha do Leite, Cabanga, Coelhos, Afogados e São José tendo seu território geográfico cobiçado pelos grandes empresários

* + + ... anραρ. *

imobiliários por estar centrado na Região Metropolitana do Recife. O Coque é o último colocado no ranking do Desenvolvimento Humano Recifense. A população local sofre com graves problemas de saneamento, moradia, meio-ambiente, educação e saúde. A partir de índices sociais tão negativos, a escalada da violência vem crescendo, tornando-se o maior desafio para as instituições governamentais ou não-governamentais que lá atuam.

Tenho trazido comigo as marcas que fazem parte da minha construção de identidade como moradora de periferia, mulher, negra. Estas identidades só foram percebidas quando participei da instituição não governamental NEIMFA onde foi possível desenvolver um projeto de reconhecimento de si.

Candau (2012) nos ajuda a entender que a memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas. Sendo assim, a memória é um elemento essencial daquilo que passamos a chamar de identidade individual ou coletiva. Tecer essas memórias contribui para nos (re)conhecermos e ao mesmo tempo perceber que também somos sujeitos da história e não somente objeto dela, como nos dizia Paulo Freire (1996) em sua obra Pedagogia da Autonomia. Assim, investigar as influências de formação no trajeto histórico permite entender que a identidade não é um processo de construção individual. Pois, esse trajeto é atravessado pelas relações entre o social e o psicológico, situado em um contexto histórico e cultural. Nesse sentido, o uso do nós e do eu na narrativa construída está baseado nesse entendimento.

Se identidade, memória e patrimônio são três palavras-chave da consciência contemporânea, conforme nos diz Candau (2012), é a memória que vem fortalecer a identidade. Para o autor, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade. Portanto, o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito. O autor nos diz que é o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade.



Outro estudo que nos ajuda a refletir sobre identidade é o de Hall (2005). Há um entendimento de que o processo de construção identitária não é baseado numa concepção de identidade centrada, unificada. O autor nos apresenta a possibilidade de uma identidade móvel que está em relação com o outro.

Por sua vez, Tardif (2014) relata como os saberes experienciais vivenciados ao longo da vida, tanto acadêmica quanto pessoal, nos fornecem elementos para a construção identitária profissional mais ampla e nos possibilita entender a complexidade que envolve a prática docente, incluindo as histórias, as memórias, as trajetórias, expectativas e experiências singulares.

Revisitando as memórias identifico que minha experiência como arte/educadora foi, inicialmente, vivenciada nas ações de oficinas de arte da "Casa da Criatividade"² no NEIMFA que me possibilitou construir saberes docentes durante mais de dez anos. Foi nas oficinas ofertadas que desenvolvi meu interesse pelo ensino de Arte e a formação dos arte/educadores. As atividades me possibilitaram fazer parte da Escolinha de Arte do Recife, outro espaço não formal de ensino na cidade, onde atuo como professora desde 2011.

Por atuar nessas instituições, optei por fazer vestibular na área de Arte e ingressei no curso de graduação em Artes Visuais - Licenciatura da Universidade Federal de Pernambuco, no ano de 2014, com o objetivo de acrescentar uma formação acadêmica, em relação ao ensino de Arte que já vinha desenvolvendo com crianças.

A formação dos arte/educadores/as é uma discussão que não se constitui uma temática recente no cenário brasileiro, pois é uma preocupação tanto para o campo estrito do ensino da Arte, quanto para o campo mais amplo da Educação.



Sendo assim, a formação de arte/educadores/as parece uma questão ampla e socialmente problematizada, uma temática que tem sido tratada, até certo ponto, com abundância pela literatura educacional e sob variados ângulos e critérios.

Ressaltamos também que o campo profissional docente em Arte passou e vem passando por uma série de mudanças na formação do/a arte/educador/a como relata o estudo de Silva (2015). As mudanças que foram se sucedendo nas concepções de formação do/a arte/educador/a, entre outros fatos, foram provocando um impacto nas diferentes compreensões de ensino de Arte. Mostrando que neste campo estamos vivendo, contemporaneamente, uma crise no processo identitário. Sabemos que a crise identitária se apresenta em vários campos da vida humana.

Contudo, é importante ressaltar que a memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade. O jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos (CANDAU, 2012).

Evidenciamos o ser humano como um sujeito atravessado por pluralidades, que vão interagir com outras pluralidades. Isso porque ninguém se forma no vazio, pois formar-se supõe trocas, experiências, interações, aprendizagens. Nesse sentido, "cada história é sempre única e singular" (FREITAS, 2011, p. 161). Falar de identidade é sempre falar de si. É falar das escolhas feitas, não feitas, desfeitas e refeitas.

No NEIMFA participei do projeto chamado Artesão da Cidadania que, mais tarde com um trabalho de construção de identidade da logomarca junto ao Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Estado de Pernambuco SEBRAE – PE, criamos o nome "Cor do Coque". Éramos um grupo, em sua maioria, composto por mulheres da comunidade, com o objetivo de criar produtos à base de papel artesanal. A renda era revertida para os participantes, criando uma rede de economia solidária

anρaρ.

possibilitando a participação em eventos, feiras, como a FENEARTE, e em locais como a UFPE, escolas públicas e particulares. Participar destes eventos possibilitou além de um incremento no meu sustento, uma construção de imagem positiva relacionada à ideia de ser capaz de obter renda e melhora nos estudos.

Além disso, o projeto Cor do Coque obteve uma grande visibilidade na mídia local. O que fez reverberar diretamente na autoimagem dos participantes, consequentemente, na minha, pois agora estávamos mostrando outras "cores" que o Coque tem que não é só a cor da violência, possibilitando descobrir-se como um ser plural.

Mediante esta descoberta de ser, fez brotar em mim um desejo de querer mais do que eu tinha, até então, em relação aos estudos, pois até o momento achava que só o Ensino Médio era o suficiente. E ver como o NEIMFA tratava a educação como algo grande, complexo e holístico me fez querer participar de outros projetos ali desenvolvidos. A convite de uma amiga que já participava do Programa de arte/educação "Casa da Criatividade" fui conhecer e comecei a frequentá-lo.

O Programa de arte/educação da casa da Criatividade

Carvalho (2005) em seu estudo deixa claro que o ensino de Arte nas instituições não formais está organizado na forma de oficinas artísticas e tem como principais os seguintes objetivos: ministrar conteúdos teóricos específicos das linguagens artísticas; aperfeiçoar as habilidades técnicas; levar os/as estudantes a conhecerem técnicas e materiais; promover a profissionalização e a inserção deles/as no mercado de trabalho; formar sujeitos que sejam autores da própria história; viabilizar o acesso aos bens culturais e simbólicos; desenvolver a autoestima e a expressão com liberdade.



O programa de arte/educação "Casa da Criatividade" possui duas frentes de atividades constantes: 1) Formação de arte/educadores/as para atuar em contexto de comunidade, dentro de uma perspectiva contemporânea da Arte/Educação e crítico-reflexiva da formação de professores/as. 2) Planejamento e execução de oficinas de arte tendo como eixo uma prática educativa de ensino de Arte dentro de uma orientação da arte/educação baseada em comunidade e nos princípios da interculturalidade e da interdisciplinaridade. As ações arte/educativas em parceria com os demais Núcleos de Ação do NEIMFA, têm possibilidade de atuação/co-operação em outras instituições formais e não formais da Comunidade.

Cada curso tinha uma duração média de um ano, com uma carga horária total de 80 horas, dividida em dois módulos. No módulo Intensivo, passamos um mês discutindo a temática central do curso. Já o módulo Continuado foi desenvolvido a partir de dois encontros mensais.

Na primeira frente de ação da Casa da Criatividade, os cursos de formação para arte/educadores/as se desenvolveram a partir das seguintes temáticas:

- 1° O Ensino de Arte no Âmbito das ONGs (1° Semestre/2005);
- 2º O Desenvolvimento da Expressão Artística da Criança (2º Semestre/2005);
 - 3º Teoria e Prática do Teatro/Educação (1º Semestre/2006);
- 4° O Processo de Avaliação no Ensino de Arte: pressupostos, princípios, métodos e procedimentos (1° Semestre/2006);
 - 5° Arte/Educação Pós-Moderna: princípios e processos (2007);
- 6° Arte/Educação Baseada em Comunidade: uma perspectiva intercultural (2008);
 - 7º Ensino de Arte, Educação e Direitos Humanos (2009);
 - 8º Ensino de Arte, Educação Inclusiva e Pós-Colonialismo (2010);



9º - Ensino de Arte e Experiência (2011);

10° - John Dewey, Experiência e o Ensino de Arte (2012).

A temática de cada curso era decidida coletivamente e cada curso tinha uma duração média de um ano, com uma carga horária total de 80 horas, dividida em dois módulos. No módulo Intensivo, passamos um mês discutindo a temática central e planejamos o desenvolvimento de ações compartilhadas, tal como o planejamento das oficinas de arte que seriam oferecidas à comunidade. Já o módulo Continuado foi desenvolvido a partir de dois encontros mensais. O primeiro encontro reservado para estudo e coletivização do saber, onde aprofundamos as temáticas iniciadas no módulo inicial ou discutimos temáticas emergentes. Neste mesmo encontro realizamos a socialização, monitoramento, reflexão e avaliação da prática pedagógica desenvolvida nas oficinas de Arte, na qual buscamos estabelecer uma relação crítica dos estudos que estamos realizando com os seus reflexos na prática das oficinas.

Outro ponto que considero fundamental neste tipo de formação, foi poder visitar lugares que para a maioria das pessoas oriundas de periferia como eu, não era permitido estar. No nosso imaginário estes não faziam parte de nossas vidas. Lugares como museus, galerias, feiras de Arte, exposições e teatro não era um lugar para nós. Tanto é que não me lembro no período de infância e adolescência minha família fazer qualquer programação nestes tipos de espaços. Afirmo que existe uma barreira invisível que nos impede como periféricos de vivenciar culturalmente o que a cidade nos oferece.

Considero como dispositivos e práticas de ensino de Arte mais importantes que contribuíram para minha formação e meu processo de construção identitária, as experiências vivenciadas na "Casa da Criatividade", pois lá eu aprendi os primeiros passos para elaborar as atividades docentes, como planejar e executar as oficinas de Arte. Entendendo que



a ação do planejamento precisa ser flexível, o processo de aprendizagem também atravessa o saber lidar com os questionamentos do tipo: para quem estou planejando? Quais os conhecimentos prévios dos envolvidos na oficina? O que pretendemos alcançar com esta oficina, em quanto tempo? O que fazer e como fazer, quais recursos serão necessários para desenvolvê-la?

Aprendi a experienciar o processo de avaliação do ensino de Arte, pois, tinha o mito de que arte não se avalia. Esta compreensão de avaliação em Arte, só foi possível ao longo dos estudos vivenciados na formação do programa "Casa da Criatividade" percebendo que avaliação tem que ser um conjunto de ações que durante todo o processo da oficina vai permitir identificar as possibilidades de aprendizagens, diagnosticando eventuais problemáticas, ajustando as reais necessidades dos envolvidos nas oficinas para uma certificação construtiva do processo de aprendizagem.

Os encontros de formação no NEIMFA tinham para mim dois pontos que considero de fundamental importância. O primeiro posso dizer que era a ampliação do repertório cultural, pois nesses encontros de formação pude criar um acervo particular com materiais educativos de Arte composto por livros, catálogos, cartões de arte postal, convites, objetos educativos das exposições que visitávamos. Isso sempre contribuiu diante da necessidade de criar um projeto para oficinas de Arte no próprio NEIMFA, na Escolinha de Arte do Recife ou até mesmo em atividades do curso de Licenciatura em Artes Visuais, eu tinha onde buscar facilmente referências de artistas, de obras, de atividades, entre outras coisas. Estes encontros me permitiram estar conectada com as ações artísticas produzidas em Recife. Além disso, eles ainda promoviam a integração e a criação de vínculos entre todos os participantes do curso.

Observamos outro ponto, muito importante, que foi a participação em eventos acadêmicos no universo da arte/educação pela "Casa da

113

Criatividade". Mais do que me empoderar, por estar divulgando meus resultados de trabalho como arte educadora vivenciados nas oficinas, me possibilitou conhecer outros lugares como São Paulo, Minas Gerais, o Instituto Inhotim, Ceará, Goiás, Brasília, Manaus. Passei por estes locais através da participação nos eventos de arte/educação tais como CONFAEB e ANPAP. A participação nesses congressos, onde nem pensava um dia poder ir, reforçou minha autoimagem positiva.

Hall (2005) nos diz que o processo de identidade não é baseado numa concepção centrada, unificada, que emerge pela primeira vez quando nascemos e que permanecemos com a mesma identidade até a vida adulta. Ele enfatiza que o sujeito pós-moderno é produzido a partir de uma relação com o outro e sua identidade é móvel, mutável. Portanto, assume identidades diferentes em diferentes momentos.

Ao ingressar na UFPE a temática da identidade continuou como foco de interesse desde o primeiro projeto na universidade. Foi, inicialmente, no componente curricular de Metodologia do Ensino das Artes Visuais 1, onde elaborei um projeto a/r/tográfico como trabalho final. Optei por fazer uma pesquisa buscando entender como elementos socioculturais contribuem para a produção de identidades, fazendo um diálogo com artistas como Alex Flemming e Frida Kahlo que trazem em suas obras um discurso sobre identidade e conflitos. Questionar este processo de construção identitária é possibilitar romper com barreiras invisíveis e ideológicas.

Os trabalhos finais dos/as estudantes, naquele componente curricular, foram organizados em uma exposição coletiva no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. A seguir apresento a obra produzida no processo.





Figura 1 - Eu sou o Coque, o Coque sou eu!! (2015). Técnica: Colagem. Fonte: Acervo pessoal

Nos períodos seguintes, nos componentes curriculares Estágio Curricular em Ensino das Artes Visuais 1 e 2, desenvolvi outras experiências. No Estágio 1 realizei uma instalação artística, com autorretratos produzidos pelas crianças durante o período de regência, como reflexão crítica e performativa sobre a produção de identidade. Além de quebrar barreiras invisíveis, a experiência possibilitou a criação de um diálogo que favorecesse a emancipação dos envolvidos.





Figura 2 - Instalação Estamos à Mesa (2016). Técnica: Pintura. Fonte: Acervo pessoal

No Estágio 2, trabalhei mais uma vez com a questão de identidade, proporcionando aos alunos uma discussão crítica sobre a representabilidade e invisibilidade da negritude na nossa sociedade.

Essas experiências me levaram ao diálogo e entendimento do que Tardif (2014) chama de saber plural. O autor nos mostra que o saber é multidimensional, ou seja, ele se incorpora a elementos da identidade pessoal e profissional, facilitando a relação com os envolvidos no ambiente de formação. Para ele diferentes tipos de saberes estão implicados na atividade docente.

Participar dos cursos de formação ofertados pelo NEIMFA, através da Casa da Criatividade, e de diversos congressos acadêmicos, pouco a pouco, permitiu uma (re)descoberta de mim mesma, alimentou o desejo de ir mais



além e em busca de outros espaços de formação como o curso superior de Artes Visuais – Licenciatura. Foi a experiência vivida no Curso que ampliou o processo formativo, que não se encerra, e possibilitou a dilatação da reflexão sobre a própria história e percurso, pois nele pude mergulhar nas memórias e identificar o fio condutor de formação pessoal e profissional.

Notas

¹ É uma instituição não governamental intitulada Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA). Foi criada com base na parceria entre moradores da comunidade do Coque e um grupo de jovens da Federação Espírita Pernambucana, em 26 de setembro de 1986. Fundado juridicamente em 26 de setembro de 1994, com foro na cidade do Recife, Estado de Pernambuco, e sede atual à Rua Jacaraú, nº 31, bairro do Coque, Recife-PE.

² Núcleo de Arte e Comunicação – NAC faz parte do Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis – NEIMFA localizado na comunidade do Coque.

Referências

CANDAU, Joël. Memória e Identidade. São Paulo: Contexto, 2012.

CARVALHO, Lívia Marques. **O ensino de artes em ONGs:** tecendo a reconstrução pessoal e social. 2005. 143f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CASTAÑEDA, José Antonio Serrano; MORALES, Juan Mario Ramos. Narrar a vida: deliberações no campo biográfico. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I.; SOUZA, E.C. (Org) **Pesquisa Narrativas:** Interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017 cap. III, p. 75 – 97.

FERREIRA, Francisco Ludermir. **Dos alagados à especulação imobiliária:** fragmentos da luta pela terra na comunidade do Coque. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

апрар. ,

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Emília Patrícia de. **A Formação do Arte/educador que atua com o Ensino de Arte na Educação não Formal:** um estudo a partir de duas organizações do Terceiro Setor localizadas na Região Metropolitana do Recife. 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife – PE, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e o educador social atuação no desenvolvimento de projetos sociais.** São Paulo: Cortez, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MARTINS, R.; TOURINHO, I.; SOUZA, E.C. (Org) **Pesquisa Narrativas:** Interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017.

SILVA, Everson Melquíades Araújo **A experiência de ser e tornar-se arte/ educador:** Um estudo sobre História de Vida, Formação e Identidade. Jaboatão dos Guararapes – PE: SESC, 2015.

SOUZA, E. C.;MEIRELES M. M. Fotobiografia e Entrevista Narrativa: modos de narrar a vida e a cultura escolar. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I.; SOUZA, E.C. (Org) **Pesquisa Narrativa:** Interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. cap. V, p. 125 – 141.

TARDIF, Maurice. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. Petrópolis: Vozes, 2014. 16 ed.

TRILLA, Jaume. A educação não-formal. In: ARANTES, Valéria Amorim (org). **Educação formal e não-formal:** pontos e contra pontos. São Paulo: Summus, 2008. Parte I, p. 15 – 58.



Auvaneide Ferreira de Carvalho

Professora do Ensino Fundamental da Rede Particular de Paulista; Graduada no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (2019). Atua como arte/educadora no Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis e na Escolinha de Arte do Recife. Contato: auvaneide@hotmail.com.

Maria Betânia e Silva

Doutorado em Educação pela UFMG. Mestrado em Educação pela UFPE. Graduação em Artes Plásticas pela UFPE. Graduação, em curso, em Filosofia pela UFPE. Professora da Graduação e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. Contato: maria.bsilva2@ufpe.br



A DISPERSÃO DO COMPONENTE CURRICULAR ARTE NO ORDENAMENTO DA BNCC

LA DISPERSIÓN DEL COMPONENTE CURRICULAR
ARTE EN LA ORGANIZACIÓN DE LA BNCC

Guilherme Panho / UFPB-UFPE

Maria Emilia Sardelich / UFPB

Introdução

Dentre os vários sentidos que o dicionário da língua portuguesa indica para o ato ou efeito de dispersar, encontramos o de fazer ir para diferentes partes, espalhar; dissipar, desfazer; desviar (FERREIRA, 1999). Como fenômeno óptico, a dispersão refere-se à separação da luz em diferentes cores ao ser refratada através de algum meio transparente. Em detalhada análise de conteúdo que realizamos no estudo sobre o processo de elaboração do documento denominado de Base Nacional Comum Curricular (BNCC), entre os anos de 2015 e 2017, notamos o processo de dispersão pelo qual passou o componente curricular Arte que, por meio



de deslocamentos, desarticulações e reordenamentos, foram propostos diferentes percursos formativos.

O processo de produção da BNCC foi iniciado pelo Ministério da Educação (MEC), em 2015, que compôs um comitê assessor e uma equipe de especialistas, formada por professores universitários que atuavam em cursos de licenciatura, professores de escolas de Educação Básica (EB) e técnicos das Secretarias de Educação, indicados pelo Conselho Nacional de Secretários de Educação (CONSED) e pela União dos Dirigentes Municipais de Educação (UNDIME). Ao longo desse processo de elaboração, o documento transitou entre polos extremos, passando das consultas públicas ao sequestro, apresentando uma redação final alinhada à pedagogia das competências, ausente das versões anteriores, e aos organismos internacionais, como a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), que coordena o Programa Internacional de Avaliação de Alunos (PISA).

A versão preliminar da BNCC fundamentou-se nos "direitos de aprendizagem" (BRASIL, 2012) para definir os objetivos de aprendizagem das áreas de conhecimento e seus respectivos componentes curriculares. Sinalizando objetivos de aprendizagem com o acréscimo da expressão "e desenvolvimento", a segunda versão inclui as contribuições e sistematizações dos dados obtidos pela consulta pública via internet. Com o golpe jurídico-midiático-parlamentar de 2016 (BRZEZINKI, 2018), o MEC passou a ser conduzido por uma coligação liberal-conservadora (FREITAS, 2017). A discussão e redação do documento foi sequestrada do comitê de assessores e especialistas, sendo entregue ao Movimento pela Base Nacional Comum¹, um grupo não governamental formado por diferentes fundações que "[...] atuam como um verdadeiro partido: com programa, metas, estruturas de sustentação, lideranças" (SANTOS, 2016, s.p.). A partir deste episódio o documento passou a ser redigido



Dispersões | 2020 121

por atores e grupos cuja legitimidade não havia sido discutida com a sociedade brasileira e a optar pela pedagogia das competências. A opção pela pedagogia das competências escancara a peculiar seletividade do Estado brasileiro, no qual "[...] os interesses burgueses encontram acolhida, enquanto há renitente bloqueio à admissão das reivindicações populares" (FONTES, 2017, p. 422).

Deste modo, analisamos os objetivos gerais da área de Linguagens, os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento do componente curricular Arte que, no decorrer da elaboração do documento, foram desviados para as habilidades da pedagogia das competências, a partir da terceira versão até a sua redação final homologada.

Objetivos de aprendizagem e desenvolvimento

Desde a versão preliminar da BNCC, redigida pela equipe de especialistas designados pelo MEC, o componente curricular Arte está alocado na área de Linguagens, de acordo com a Resolução CNE/CEB n° 7/2010, que fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de nove anos. Assim sendo, analisamos como as diferentes versões do documento referem-se aos objetivos gerais da área na qual o componente curricular está inserido, dada a compreensão de Arte como linguagem que está expressa na legislação indicada, além dos objetivos de aprendizagem específicos do componente.

Ordenada a partir da narrativa de objetivos, a versão preliminar da BNCC enfatiza na sua redação que, doze direitos de aprendizagem foram os princípios orientadores da criação das áreas de conhecimento e da definição dos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento (BRASIL, 2015, p. 15). A redação da segunda versão esclarece que, os objetivos de



aprendizagem e desenvolvimento devem orientar a elaboração das propostas curriculares das diferentes etapas da EB, a fim de garantir o acesso e condições a todos os estudantes por meio dos componentes curriculares que integram a BNCC (BRASIL, 2016, p. 24-25).

Organizadas em torno de objetivos de aprendizagem a versão preliminar e a segunda versão, apresentam uma variação na própria terminologia, pois esta última inclui a expressão "e desenvolvimento" aos objetivos de aprendizagem. Apesar de não fazer uso do complemento "e desenvolvimento" em relação aos objetivos de aprendizagem, a versão preliminar também faz uso da expressão completa em outros momentos da redação. Desse modo, tanto a versão preliminar quanto a segunda versão indicam claramente a finalidade do documento de acordo com a estratégia 7.1 do Plano Nacional de Educação 2014-2024, em estabelecer pacto interfederativo, através de diretrizes pedagógicas para a EB organizadas por direitos e objetivos de aprendizagem e desenvolvimento nas etapas do Ensino Fundamental e Médio, considerando a diversidade do contexto inserido (BRASIL, 2014, p. 60).

A versão preliminar apresentava seis objetivos gerais da área de Linguagens para a EB. Também especificou objetivos gerais da área de Linguagens para o Ensino Fundamental (EF), objetivos gerais do componente curricular Arte na EB e objetivos de aprendizagem para o EF. A partir desses enunciados, a análise de conteúdo priorizou os verbos indicados em cada um desses objetivos que, a partir da quantidade de vezes em que foram mencionados foi possível organizar a seguinte nuvem de palavras.





Figura 1. Nuvem de palavras dos objetivos da EB e EF da versão preliminar (BRASIL, 2015). Fonte: imagem dos autores

A partir da observação da Figura 1, as ações que se destacam no enunciado desses objetivos são as ações de reconhecer e compreender. Relacionamos esses objetivos com a Taxonomia de Bloom², um instrumento de classificação de objetivos de forma hierárquica, da ação mais simples à mais complexa. De acordo com essa Taxonomia, os objetivos gerais e de aprendizagem mais enunciados na primeira versão da BNCC para a área de Linguagens e o componente curricular Arte se relacionam às categorias do conhecimento e compreensão. Desde a idealização dessa Taxonomia, a categoria conhecimento relaciona-se ao conteúdo instrucional, à habilidade de "lembrar informações e conteúdos previamente abordados" (FERRAZ; BELHOT, 2010, p. 426). Na categoria da compreensão o verbo reconhecer, refere-se à "capacidade de entender a informação ou fato, de captar seu significado e de utilizá-la em contextos diferentes" (FERRAZ; BELHOT, 2010, p. 426). Portanto, o processo de acessar, de lembrar informação e captar seu significado, destaca-se nessa lista de objetivos.

anpap.

Dispersões | 2020 124

Na segunda versão da BNCC, a expressão objetivos gerais de formação da área de Linguagens se apresentava subdividida em anos iniciais e finais do EF, acompanhados por eixos de formação³. Essa mesma subdivisão se mantém nos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento do componente curricular. A partir desses enunciados, foi possível organizar a seguinte nuvem de palavras.



Figura 2. Nuvem de palavras dos objetivos da EB e EF da segunda versão (BRASIL, 2016). Fonte: imagem dos autores

Salientam-se na segunda versão os verbos conhecer e interagir. Os mesmos não foram identificados na Taxonomia de Bloom. Ferraz e Belhot (2010) destacam que uma das razões pelas quais essa taxonomia tornou-se tão importante deve-se ao fato de que antes da década de 1950 um dos grandes problemas da literatura educacional era a falta de consenso em relação aos verbos utilizados nos objetivos instrucionais, dentre eles, o verbo conhecer "utilizado com o sentido de ter consciência, saber da existência



ou para expressar domínio de um determinado assunto" (FERRAZ; BELHOT, 2010, p. 423). Em relação ao verbo interagir, o Dicionário da Língua Portuguesa indica o agir mutuamente de dois ou mais objetos, duas ou mais coisas (FERREIRA, 1999). Desse modo, consideramos que essa lista de objetivos enfatiza o sentido da tomada de consciência e o agir mútuo.

Enquanto a redação da versão preliminar os objetivos gerais para o componente curricular Arte foram entendidos como transversais e pensados na efetivação de uma prática educativa que avançasse progressivamente, a redação da segunda versão relaciona objetivos de aprendizagem e desenvolvimento à temas integradores. Os temas integradores dizem respeito a questões que atravessam as experiências dos sujeitos de aprendizagem em seus contextos de vida. Esses temas integradores interferem nas interações dos sujeitos de aprendizagem com os demais e o ambiente em posicionamentos éticos e críticos. A segunda versão considera que são temas sociais contemporâneos que contemplam, para além da "[...] dimensão cognitiva, as dimensões política, ética e estética da formação dos sujeitos, na perspectiva de uma educação humana integral" (BRASIL, 2016, p. 47).

Competências e habilidades

Ambas organizadas por outra nomenclatura, a terceira versão e versão homologada, indicam na composição do texto competências e habilidades. A terceira versão, define que "os conteúdos curriculares estão a serviço do desenvolvimento de competências" (BRASIL, 2017a, p. 15). Ainda, destaca competência no sentido de "mobilização e aplicação de conhecimentos escolares", e amplia essa noção referindo-se a valores e atitudes, onde o indivíduo é capaz de utilizar o conhecimento construído (BRASIL, 2017a, p. 16).



Palavras e práticas também têm sua história e refletem as concepções nas quais se forjam os significados que se arrastam pelos tempos, projetando-se em nossas ações e pensamentos. O conceito de competência emergiu no campo da Psicologia e da Sociologia do Trabalho, da Gestão da Formação Profissional. Na década de 1990 essa noção ganhou o campo da educação escolar e começou a despontar como um conceito possível para a reorganização dos currículos escolares em função das mudanças no mundo do trabalho. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), editados em 1997, já estavam inspirados na pedagogia das competências, porém foram textos de referência nas áreas de conhecimento e não se transformaram em Lei. Ramos (2001) observa que a pedagogia das competências alinha-se a corrente tecnicista da educação da década de 1970, inspirada na Teoria do Capital Humano, e retomada na década de 1990, com o denominado neotecnicismo e neopragmatismo.

O discurso da pedagogia das competências se articula com o "trabalho mundano do neoliberalismo" (BALL, 2014), o de mercantilizar o social e o domínio público por meio do discurso sobre o "novo". É um discurso pedagógico que se constrói em torno de promessas, com supostas "novas" práticas formativas para que o indivíduo responda aos desafios do mercado de trabalho. Apesar da falta de consenso em torno da noção de competência e seus diversos usos, Ramos (2001) indica que há uma relativa conformidade sobre esta se articular em torno do trio dos "saberes": conhecer - fazer - ser.

Em relação à habilidade, a terceira e a versão homologada da BNCC não indicam o entendimento da mesma. Segundo o Glossário de Terminologia Curricular da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), habilidade significa a capacidade de desempenhar tarefas e resolver problemas; destreza para desempenhar uma tarefa e mais amplamente inclui "comportamentos, atitudes e atributos



pessoais que tornam indivíduos mais efetivos em determinados contextos" (UNESCO/IBE, 2016, p. 54).

A escrita da terceira versão propõe competências específicas para a área de Linguagens, e para o componente curricular Arte no EF. Para nossa surpresa, apesar do uso da nomenclatura competência, estar no sentido de uma mobilização, e que mobilizar se relaciona com movimento, percebemos que as competências também são expressas por ações muito próximas da Taxonomia de Bloom. Ao observar os verbos na redação das competências, chegamos à seguinte nuvem de palavras.



Figura 3. Nuvem de palavras das Competências Específicas para o EF da terceira versão (BRASIL, 2017a). Fonte: imagem dos autores

A partir da observação da Figura 3, podemos constatar que, apesar do discurso em torno das competências enfatizar o mobilizar e aplicar os conhecimentos escolares, os verbos utilizados para indicar essas capacidades são próximos aos indicados na versão preliminar da BNCC. Apesar



de adotar a noção de competência e não objetivos de aprendizagem, a terceira versão da BNCC indica verbos relacionados as categorias de conhecimento e aplicação da Taxonomia de Bloom.

O verbo reconhecer está enfatizado na estruturação da Taxonomia de Bloom na dimensão processo cognitivo, e está ligado as categorias do conhecimento e da compreensão, como já indicado na figura 1. O verbo desenvolver aparece nas categorias da aplicação e síntese, ambos são definidos por "habilidade de usar informações, métodos e conteúdos aprendidos" e por "habilidade de agregar e juntar partes, para formar um todo" (FERRAZ; BELHOT, 2010, p. 426). O verbo respeitar não é identificado na estruturação da Taxonomia de Bloom, porém é possível situá-lo na articulação do "saber-ser" (RAMOS, 2001).

Entre a terceira versão do documento e a redação homologada há uma versão intermediária, divulgada em 27 de novembro de 2017, que apesar de ser analisada pelo Conselho Nacional de Educação (CNE) foi contestada publicamente por algumas Associações Cristãs e Evangélicas⁴ e posteriormente embargada pelo CNE. Acessamos a versão embargada e ao contrastá-la com a terceira foi possível observar que foram excluídos trechos relacionados ao combate à discriminação de gênero. As concepções de gênero e sexualidade passaram a integrar o componente curricular ensino religioso e, especificamente, foram alocadas no nono ano. As supressões mais acentuadas ocorreram nas linguagens da dança e teatro, pois os vocábulos gênero e corpo foram eliminados da redação do texto em relação à terceira versão. Os apagamentos dessa versão denominada de embargada foram os indicados na contestação das Associações Cristãs e Evangélicas.

Os dados quantitativos não passam despercebidos e são evidenciados a partir da versão homologada, que reduz o número competências específicas tanto para a área de Linguagens quanto para o componente curricular Arte. A partir desses enunciados organizamos a nuvem de palavras a seguir.

* + + ... anραρ. *



Figura 4. Nuvem de palavras das Competências Específicas para o EF da versão homologada (BRASIL, 2017b). Fonte: imagem dos autores

Na redação da versão homologada destacam-se as ações de: utilizar e partilhar entre os demais verbos mencionados. Apesar de não estar indicado na Taxonomia de Bloom, compreendermos o verbo utilizar como usar, que se classifica na categoria de aplicação. Essa ênfase na categoria de aplicação coincide com a observação de Ramos (2001) ao advertir que a pedagogia das competências acentua a definição de objetivos de formação que atendam demandas específicas das empresas e o trato utilitário no tocante aos conteúdos de ensino, em relação direta à adaptação dos indivíduos ao ambiente de trabalho. Em relação ao verbo partilhar, este tampouco está indicado na Taxonomia de Bloom. Recorremos ao Dicionário da Língua que indica os sentidos de dividir em partes, repartir, como também o tomar parte em (FERREIRA, 1999).

Tanto os objetivos de aprendizagem do componente curricular Arte para o EF, anos iniciais e finais da versão preliminar e segunda versão,



130

quanto as habilidades da terceira e versão homologada da BNCC, são apresentados acompanhados por um código alfanumérico. Essa codificação levantou uma série de objeções por parte de estudiosos, pois consideram que estes compõem uma matriz de habilidades para a avaliação sinalizando "a avaliação pautando o currículo, e não o contrário, as provas avaliando a qualidade do currículo" (CÓSSIO, 2014, p. 1582).

Por esse ponto de vista percebe-se que a ideia de avaliação sempre permeou o documento, isso evidencia que os mesmos podem ser utilizados como instrumento de controle e que serão testados pelas avaliações externas.

Conclusão

Este estudo identifica que o ponto de partida para a definição dos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento indicados para a redação da BNCC foram os direitos de aprendizagem. Na versão preliminar os objetivos de aprendizagem estão expressos em torno de dois grandes verbos: reconhecer e compreender, que se relacionam na Taxonomia de Bloom com as categorias conhecimento e compreensão. Na segunda versão os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento indicam os verbos conhecer e interagir, sendo que interagir não está indicado em nenhuma categoria da Taxonomia de Bloom, conhecer mantém-se na categoria do conhecimento.

Alinhada a pedagogia das competências e salientando que deve ser assegurado o desenvolvimento das competências, bem como das habilidades, os verbos destacados na terceira versão, reconhecer e respeitar, promovem o trazer à consciência a informação ou fato, enquanto o verbo respeitar, ao cumprir, observar. A versão homologada enfatiza o verbo utilizar, o trato utilitário em relação aos conteúdos de ensino e partilhar, no sentido de tomar parte em algo.



Por fim, observamos o processo de dispersão pelo qual o componente curricular Arte passou ao longo da elaboração da BNCC. A opção pelos objetivos remete ao que é valido para todos e não apenas para um indivíduo. Por outro lado, a competência refere-se à uma qualidade individual. Nesse sentido a expressão objetivo de aprendizagem e desenvolvimento projeta-se para ações consideradas válidas pela e para a coletividade envolvida no processo de aprendizagem, ao passo que a expressão competência e habilidade projeta-se para o indivíduo, para o indivíduo e não e não para o coletivo. Constatamos que os objetivos das duas primeiras versões enfatizam processos coletivos que se separam, se dispersam, se dissipam no trânsito para a habilidade individual, proposta pela pedagogia das competências, a partir da terceira versão até a sua redação final homologada.

Notas

- ¹ De acordo com a informação disponível no website desse movimento, o mesmo se apresenta como: "O Movimento pela Base Nacional Comum é um grupo não governamental de profissionais da educação que desde 2013 atua para facilitar a construção de uma Base de qualidade. O grupo promove debates, produz estudos e pesquisas com gestores, professores e alunos e investiga casos de sucesso em vários países". Disponível em: http://movimentopelabase.org.br/quem-somos/
- ² Taxonomia de Bloom elabora objetivos que contemplam o desempenho aquilo que se espera que o estudante possa fazer a partir das condições aquilo que se oferece ao estudante para que alcance o desempenho esperado bem como os critérios que indiquem se o desempenho pode ser aceito como satisfatório. Essa taxonomia considera que as seis categorias conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese, avaliação estão associadas ao processo cognitivo (FERRAZ; BELHOT, 2010).
- ³ Função de articular a área de conhecimento e o componente curricular nas diferentes etapas da escolarização, bem como integrar domínios de conhecimento.
- ⁴ Em 5 de dezembro de 2017 a Associação Internacional de Escolas Cristãs (ACSI) a Associação Brasileira de Instituições de Ensino Evangélicas (ABIEE), a Associação de Escolas Cristãs de Educação por Princípios (AECEP) e a Associação Nacional de Escolas Batistas (ANEB) em

anpap.

conjunto com a Associação Nacional de Juristas Evangélicos (ANAJURE) emitiram Nota Pública sobre a Base Nacional Comum Curricular. Disponível em:https://www.anajure.org.br/nota-publica-sobre-a-base-nacional-comum-curricular-em-apoio-a-sua-terceira-versao-junto-ao-cne/

Referências

BALL, John Stephen. **Educação Global S.A**. Novas redes políticas e o imaginário neoliberal. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Resolução CNE/CP nº 2, de 22 de dezembro de 2017**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79631-rcp002-17-pdf&category_slug=dezembro-2017-pdf<emid=30192 Acesso em: 10 jul. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – terceira versão**. Brasília: MEC, 2017a.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – versão homologada**. Brasília: MEC, 2017b.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – segunda versão**. Brasília: MEC, 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – versão prelimina**r. Brasília: MEC, 2015.

BRASIL. **Lei nº 13.005 de 25 de junho de 2014 - PNE 2014/2024**. Brasília: Senado Federal, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Elementos conceituais e metodológicos** para definição dos direitos de aprendizagem e desenvolvimento do ciclo de alfabetização (1,2,3 anos) do Ensino Fundamental. Brasília: MEC, 2012. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_

* + + anραρ. *

docman&view=download&alias=12827-texto-referencia-consulta-publica-2013-cne-pdf&category_slug=marco-2013-pdf&Itemid=30192 Acesso em: 06 mar. 2019.

BRZEZINSKI, Iria. **LDB 1996 vinte anos depois**: projetos educacionais em disputa. São Paulo: Cortez, 2018.

CÓSSIO, Maria de Fátima. Base Comum Nacional: uma discussão para além do currículo. **Revista e-Curriculum**, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 1570 – 1590, out./dez. 2014.

FERRAZ, Ana Paula do Carmo Marcheti; BELHOT, Renato Vairo. Taxonomia de Bloom: revisão teórica e apresentação das adequações do instrumento para definição de objetivos instrucionais. **Gestão & Educação**, v. 17, n. 2, p. 421-431, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/gp/v17n2/a15v17n2.pdf Acesso em: 17 jul. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário Aurélio Eletrônico** – **Século XXI**. Versão 3.0 Rio de janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999.

FONTES, Virginia. Capitalismo, crises e conjuntura. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 130, p. 409-425, set./dez. 2017.

FREITAS, Luiz Carlos de. BNCC: uma base para o gerencialismo-populista. **Blog do Freitas**, 07 abr. 2017.

RAMOS, Marise Nogueira. **A pedagogia das competências:** autonomia ou adaptação? São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Marco Antônio. O "partido" das fundações empresariais que atuam na educação. **Observatório na Mídia**, 10 ago. 2016. Disponível em: http://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/observatorio-na-midia/passei-a-vida-toda-fugindo-de-politica-conta-lemann Acesso em: 26 mai. 2018.



UNESCO/IBE, **Glossário de Terminologia Curricular**. França, pelo Bureau Internacional de Educação da UNESCO e pela Representação da UNESCO no Brasil, 2016.

Guilherme Panho

Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associação de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE). Especialista em Arte-educação pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC). Licenciado em Artes pela UNOESC. Desde 2005 atua como Professor de Arte na Educação Básica na rede pública de ensino. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais (GPEAV), da UFPB. Contato: gpanho@yahoo.com

Maria Emilia Sardelich

Doutora em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)). Pesquisadora permanente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Linha de pesquisa: Processos Educacionais em Artes Visuais. Atua na área de Didática e Ensino de Arte, cursos de Licenciatura, modalidades presencial e a distância. Contato: emisardelich@gmail.com



OBJETOS PARA O ENSINO DE ARTE: REFLEXÕES A PARTIR DE TRÊS ESTUDOS

OBJECTS FOR TEACHING ART: REFLECTIONS FROM THREE STUDIES

Giovana Darolt Hillesheim / IFSC

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva / UDESC

Rodrigo Montandon Born / UFRN

Introdução

Na condição de três estudos vinculados com o mesmo grupo de pesquisa, partilhamos do referencial Sócio histórico, portanto os aspectos relativos aos conteúdos de arte na escola ganham uma dimensão central. Para a Pedagogia-Histórico crítica, segundo Saviani (1991) a tarefa pedagógica diante da escola é identificar as formas mais elaboradas dos saberes produzidos pela humanidade, reconhecendo como foram produzidas, fato que exige uma crítica aprofundada. Além disso, analisando como esses saberes se manifestam e se colocam como tendências atuais de transformação de sua condição de opressão.

Outra tarefa que se impõe aos professores é a transformação dos saberes objetivos em saberes escolares, aspecto este contemplado pelos



livros didáticos pensados como apoio ao ensino escolar principalmente em realidades cujo único acesso imagético se dá pelo livro didático. O autor ressalta a necessidade de ir além da assimilação dos conteúdos, propõe que os estudantes "apreendam o processo de sua produção bem como as tendências de sua transformação" (SAVIANI, 1991, p. 16).

Considerando os aspectos relativos ao ensino-aprendizagem podemos dizer que o estudante possui quando chega na escola um conhecimento advindo do senso comum e que é papel da escola construir um movimento que retire o estudante da condição sincrética da aprendizagem, ou seja uma apreensão ainda não completa. É por meio da mediação profunda do professor que o estudante poderá elaborar uma síntese mediada pela análise dos fenômenos educacionais. (MARSIGLIA, MARTINS e LAVOURA, 2009).

Tendo em vista o cenário da escola pública, de pouca formação e muita informação, a indústria cultural e o mercado de arte encontram na escola uma camada destituída de princípios e aberta às pedagogias liberais. Ressaltamos o estudo de Hillesheim (2018) que mostram o caminho de um conjunto de artistas indicados pelo mercado de arte e sua penetração na escola por meio dos diferentes materiais que o professor utiliza para trabalhar, em especial o livro didático.

Outro estudo que ressaltamos neste artigo, Born (2018), analisa os livros didáticos para o Ensino de Arte contemplados no edital do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) entre os anos de 2015 e 2017. Em que pese o enfraquecimento do programa no atual governo, reconhece-se que este foi um programa de grande alcance que problematizou, analisou e propôs livros didáticos para as escolas públicas brasileiras.

Finalmente os estudos do projeto de pesquisa "Objeto de arte interativo: uma proposta de investigação sobre as possibilidades de produção e uso de materiais educativos", vem ao longo de cinco anos investigando

* + + .: anρaρ. +

materiais de apoio ao ensino-aprendizagem para pessoas com deficiência na escola e em instituições culturais.

Livros didáticos como espaços expositivos

A tese intitulada O livro didático de artes visuais como espaço expositivo: contribuições para o debate sobre a alienação do objeto de arte" (2018) traz uma reflexão acerca do conceito de espaço de arte² em comparação com os livros didáticos de Artes Visuais, buscando compreender, em um contexto amplo, possíveis aproximações entre esses dois objetos. Assim, o estudo investigou se os livros didáticos de Artes Visuais possuem semelhanças e aproximações com os conceitos de acervo, curadoria e mediação educativa, buscando compreender, através de análises, se esses livros, os quais circulam nas escolas públicas no Brasil, possuem aproximações com o conceito de espaço de arte.

O estudo levantou os livros didáticos que circulam nas escolas públicas brasileiras, especificamente aqueles selecionados pelo (PNLD) nos anos de 2015, 2016 e 2017, utilizando-se um modelo de instrumento de pesquisa adaptado de Bellé (2012), pautado em uma pesquisa qualitativa, empírica e descritiva, a fim de levantar e investigar aspectos e características presentes nesses objetos, que poderiam aproximar-se do conceito de espaço de arte, apontando possibilidades e caminhos para que os livros didáticos fossem concebidos de tal forma.

O PNLD é o programa que determina a partir de uma rigorosa avaliação os livros disponíveis para a escola pública. Dessa forma, lidamos de forma imediata com a realidade material acessada pelos professores e estudantes. A partir dos resultados da pesquisa, portanto, é possível pensar em estratégias que possam melhorar aspectos dos livros didáticos de Artes Visuais.



O sistema do PNLD permite que as editoras submetam suas obras para editais públicos, cujo processo é publicado no Diário Oficial da União. Uma comissão avalia, dentro de cada área, as qualidades do livro didático apresentado. Essa comissão é formada por universidades públicas federais, sob a coordenação da Secretaria de Educação Básica (SEB/MEC). São selecionados professores dos quadros da rede pública de ensino e das instituições de educação superior – IES, com formação e experiência profissional correspondente à área a ser avaliada. De acordo com o site do MEC (2017).

Essas avaliações, além de aprovarem as obras submetidas para análise, resultam em resenhas que apontam as características pedagógicas de cada obra, incluindo seus pontos fortes e limitações. Dessa forma, o professor de cada escola pode escolher entre as obras aprovadas, aquela que ele julgar cumprir com mais precisão os objetivos de sua aula e do projeto pedagógico da sua instituição.

A pesquisa escolheu os livros didáticos de arte aprovados pela PNLD do ciclo 2015, 2016 e 2017 para garantir a abrangência entre séries iniciais do ensino fundamental, séries finais do ensino fundamental, e ensino médio. Dessa forma, este levantamento permitiu uma avaliação geral do uso dos livros didáticos nas escolas públicas brasileiras. Os livros selecionados pelo PNLD de 2015 foram: 1) Arte em interação, da Editora IBEP, 1ª edição – 2013. 2) Por toda parte, da Editora FTD, 1ª edição – 2013. Os títulos da PNLD de 2016 foram: 1) Ápis Arte, volume único, da Editora Ática, 1ª edição – 2014, 2) Porta Aberta Arte, volume único, da Editora FTD, 1ª edição – 2014. 3) Projeto presente Arte, volume único, da Editora Moderna, 1ª edição – 2014. Na PNLD de 2017, os livros selecionados foram: 1) Projeto Mosaico – Arte, da Editora Scipione, 1ª edição – 2015. 2) Por toda Parte, da Editora FDT, 1ª edição – 2015.

A abordagem de análise de materiais didáticos, em especial os livros didáticos é um processo que envolve currículo escolar, seleção de

* + + ... anραρ. *

conteúdos e homogeneização de conteúdos. Na análise de livros didáticos, estabelece-se uma contradição, de um lado a produção de um recorte curricular, muitas vezes focado na intencionalidade do autor, uma produção pragmática que pelas normas e formatos não contém todas as potencialidades da arte e de outro lado a certeza de que esse conjunto de conteúdos propostas vão chegar a todos os rincões desse país de dimensões continentais.

O livro didático, assim como materiais didáticos em geral, são objeto de crítica, que não são recentes, seja pelo tratamento unidirecional do conteúdo, pois não apresentam pontos de vista distintos; a mediação dos conteúdos por numerosos interesses; pela apresentação de verdades certas e conhecimentos como algo acabado e sem possibilidade de questionamento; um currículo aparentemente universal e neutro; a ênfase em uma atitude passiva por parte do aluno; e pelo uso implícito que induz, entre outras. (TEUBER, 2012, p. 2).

Como aponta a autora, é preciso superar os aspectos negativos associados ao material de artes visuais. Se esses aspectos negativos ficam explícitos, sobretudo na disciplina de Arte, como encontrar as contradições causadas entre material didático e objeto das Artes Visuais a fim de encontrar sua superação?

Nossos estudos sobre os livros didáticos para o ensino de arte consideraram 4 diferentes aspectos e ao fim das análises buscamos evidenciar possíveis aproximações entre os livros didáticos de Artes Visuais e os espaços de arte. Foram analisados os aspectos gráficos e formais dos livros didáticos; os autores responsáveis pelas obras; o "acervo" de obras contidas nos livros; os aspectos pedagógicos, que em um espaço cultural poderia ser entendido como mediação.



Dispersões | 2020 140

Em cada um destes aspectos analisados, o autor faz um levantamento de informações que auxiliaram no processo de avaliação do livro. Considerando o primeiro aspecto, dos elementos gráficos, o foco se deu nas questões gráficas e dos elementos de impressão, referências centrais para analisar obras impressas.

Uma característica que pôde ser observada já no primeiro contato com os objetos de análise, foi que todos os livros possuem dimensões idênticas (27,5 cm x 20,5 cm), ou seja, meio centímetro menor de largura que uma folha de papel A4. Embora nenhum dos livros a que se teve acesso divulgue suas características gráficas, é possível observar que todos são impressos com capa de maior gramatura (aproximadamente 120 g), com laminação brilhante, não sendo capa dura, porém, possuindo resistência satisfatória, com todas as páginas coloridas no padrão CMYK, em processo de impressão offset, em papel off, com gramatura de aproximadamente 90 g, unidos pela lateral esquerda em brochura. A princípio, o edital do PNDL não prevê uma especificidade a esses respeitos, embora atente para o controle de qualidade dos materiais e da impressão, de modo similar aos processos de licitação pública, cujos editais indicam a qualidade mínima exigida do material a ser oferecido.

Esta informação pode parecer menos relevante quando se pensa em conjunto com questões pedagógicas ou de acervo, contudo, para os artistas, os recursos gráficos disponíveis são cruciais na hora de pensar suas produções. O segundo aspecto, selecionado pelo estudo foi a análise da trajetória dos autores das obras, ressaltando os dados de formação dos envolvidos na produção dos livros didáticos de artes visuais. Conforme se pode ver no gráfico a seguir, apenas 17% possuíam formação em Artes Visuais.



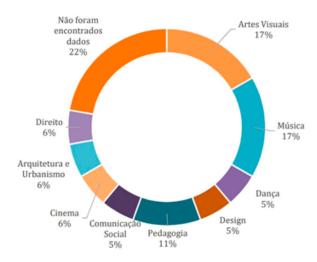


Figura 1. Formação dos profissionais envolvidos com a criação de livros didáticos de Artes Visuais, 2018. Fonte: (BORN, 2018).

Este pode ser um fator importante nesta análise, visto que as teorias sobre o espaço de arte e o objeto da arte contemporânea, são comuns aos cursos de formação de Artes Visuais.

O terceiro fator analisou a questão de acervo, os livros analisados contavam apenas com reproduções de obras, ou obras originais, enquanto proposições artísticas planejadas e concebidas para o espaço do livro didático, ou minimamente, enquanto obra passível de reprodutibilidade: publicações de artistas, impressos, fotografias, proposições, em detrimento de fotografias de pinturas, gravuras, esculturas.

Este dado talvez seja o mais relevante no contexto da pesquisa, visto que encontrou em todos os livros analisados, apenas uma obra que se encaixava nas características buscadas, como por exemplo: "O que é arte? Para que serve?" de Paulo Brusky (1978) que pela característica que previa



o registro fotográfico como forma de veiculação de uma performance, permitiu que a imagem apresentada no livro didático, fosse prevista pelo artista como obra, e não como reprodução catalogada.

O quarto e último aspecto analisou se nas atividades dos livros didáticos havia uma aproximação com as questões pedagógicas, entendidas como mediação nos lugares de arte. Neste ponto, a análise mostrou que os livros didáticos possuem caráter mediador de seus conteúdos e acervos, assim como nos espaços de arte o que aparentemente é um avanço se comparado aos livros didáticos analisados nas décadas de 80 e 90 do século XX.

Aulas de arte e sua interface com o mercado de artes

A seleção de materiais didáticos utilizados pelos professores de arte para preparar ou ministrar suas aulas junto à educação básica passa não somente por livros didáticos, mas também por vídeos veiculados na internet, catálogos de exposições, sites de museus, revistas, entre outros materiais discursivos que se retroalimentam e ajudam a compor a concepção de arte que estudantes e professores constroem para si.

Apresenta-se a seguir, excertos da pesquisa realizada por (HIL-LESHEIM, 2018) junto a um grupo de professores de Santa Catarina, mostrando que a mercantilização da arte está estreitamente ligada às concepções cristalizadas e veiculadas em livros didáticos e reforçadas nos demais materiais de consulta. Ao serem questionados sobre os materiais utilizados no exercício da docência, 38 dos 55 professores participantes da pesquisa citaram o livro didático como importante recurso pedagógico; 29 dos 55 professores disseram usá-lo como fonte de consulta e outros 09 informaram que o utilizam frequentemente em suas aulas.

A pesquisa entre os professores buscava compreender quais são e como se caracterizam os artistas contemporâneos mencionados nos

livros didáticos. A partir de contato junto às gerências regionais de educação, averiguou-se quais livros didáticos foram amplamente adotados nas escolas públicas em 2017. Entre eles: Coleção Arte/ Ensino Fundamental, de Pougy. Editora Ática. PNLD 2016-2017-2018 e Por Toda Parte/ Volume Único/ Ensino Médio, de Utuari, Libâneo, Sardo e Ferrari. Editora FTD. PNI D 2015-2016-2017.

A pesquisa analisou os livros acima em relação às reproduções de obras de arte que figuravam em suas páginas, mapeando título das obras, autoria, ano e técnica utilizada pelo artista. Em seguida, investigou a nacionalidade e o local de trabalho destes artistas. Entre os 06 exemplares (05 da coleção de ensino fundamental e 01 correspondente ao livro de ensino médio) foram contabilizados 108 diferentes artistas categorizados como contemporâneos. Entre estes artistas, 57 brasileiros e 51 estrangeiros. No grupo dos brasileiros, 29 residiam/trabalhavam no estado de São Paulo, 14 no estado do Rio de Janeiro e os demais artistas em outros estados da federação (06 em Pernambuco, 02 em Minas Gerais, 02 no Paraná, 02 no Rio Grande do Sul, 01 no Amazonas e 01 no Distrito Federal).

Os artistas brasileiros mais citados (com três ou mais imagens) foram: Hélio Oiticica, Maria Bonomi, Adriana Varejão, Alex Flemming, Paulo Bruscky e Cildo Meireles. O artista brasileiro Vik Muniz foi amplamente citado (12 imagens), porém a pesquisa o categorizou no segundo grupo, rol dos 51 artistas estrangeiros, pelo fato do artista ser radicado e trabalhar nos Estados Unidos. Neste segundo grupo, 16 artistas residiam/trabalhavam nos Estados Unidos da América, 11 no Reino Unido e 24 em outros países (05 franceses, 04 argentinos, 03 italianos, 02 alemães, 02 belgas, 02 venezuelanos, 01 canadense, 01 chinês, 01 cubano, 01 mexicano, 01 neozelandês e 01 suiço).

A pesquisa analisou ainda diversos outros materiais didáticos ou paradidáticos citados pelos professores (DVDTeca Arte na Escola, Cadernos

* + + anρaρ. *

Universitários de Licenciatura na modalidade EAD, sites dedicados à arte, entre outros materiais citados pelos professores como fontes de apoio na preparação das aulas), sempre buscando saber quais eram os artistas contemporâneos referendados e seus respectivos locais de trabalho.

ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS NOS LIVROS DIDÁTICOS		
Artistas brasileiros	57	Ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo
Artistas estrangeiros	51	Ênfase nos Estados Unidos e Reino Unido
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS NA DVDTECA ARTE NA ESCOLA		
Artistas brasileiros	39	Ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo
Artistas estrangeiros	07	Ênfase nos Estados Unidos
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS NOS CADERNOS DE ESTUDO DA LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS UNIASSELVI		
Artistas brasileiros	36	Ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo
Artistas estrangeiros	24	Ênfase nos Estados Unidos
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS CITADOS PELOS PROFESSORES ENTREVISTADOS		
Artistas brasileiros	20	Ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo
Artistas estrangeiros	03	Ênfase nos Estados Unidos

Tabela construída a partir da pesquisa de Hillesheim, 2018.



Entre as constatações da pesquisa, há confirmação de que obras de arte contemporânea são citadas nos livros didáticos em quantidade bem inferior às obras clássicas. O livro Por Toda Parte, por exemplo, trazia 48 reproduções de obras contemporâneas de 39 diferentes artistas e 103 obras clássicas. As obras de artistas contemporâneos residentes no Brasil superaram em número ligeiramente as obras de artistas estrangeiros. O mesmo dado geográfico, porém, não acontece em relação ao grupo das obras clássicas, uma vez em que das 103 imagens, 95 eram de autoria de autores estrangeiros e apenas 08 pertenciam a artistas brasileiros, sendo todos eles modernistas.

Os dados evidenciam a influência da nacionalidade do artista em seu reconhecimento social e o consequente movimento migratório, característica específica do mercado de arte apontada por Quemin (2013) que é reproduzida nos livros didáticos de arte. A lista dos artistas mais bem-sucedidos no mercado de arte apontada por Quemin em muito se assemelha à lista dos artistas contemplados nos livros didáticos brasileiros. O pesquisador destaca que os cinco artistas brasileiros valorizados no mercado de arte são Tunga, Ernesto Neto, Vik Muniz, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão. Todos figuraram nos livros didáticos analisados, principalmente Vik Muniz e Adriana Varejão.

Objetos de acesso à aprendizagem de arte

Pode-se dizer que o capitalismo é hostil à arte, ao menos a arte que se quer crítica e reflexiva. Ao mesmo tempo a escola é de modo geral o único espaço de acesso ao conhecimento historicamente acumulado para as camadas empobrecidas que precisam, segundo Saviani (2012) dominar o conhecimento das elites de um modo crítico, para transformarem sua realidade e sair da condição de dominado. Se há uma camada socialmente



excluída, há grupos duplamente excluídos, entre eles destacamos as pessoas com deficiência. Estas, além da exclusão econômica vivenciam diariamente outras barreiras, como as impostas para a aprendizagem pela falta de acessibilidade nas escolas.

O grupo de pesquisa envolve-se a cerca de quinze anos com os estudos que tomam como reflexão as problemáticas do acesso ao Ensino de Arte por pessoas com deficiência, investigando suas condições e propondo ações que ampliem e qualificam as formas mais elevadas de acesso aos saberes, também para as pessoas com deficiência. Destacam-se algumas referências produzidas pelo grupo de pesquisa (FONSECA da SILVA, M. C. R.; AZEVEDO, I. G.; ROCHA, S. C.. 2011); (FONSECA DA SILVA, 2018); (FONSECA DA SILVA, 2013). A análise e produção de materiais didáticos e a sua utilização por professores de artes visuais são um dos elementos centrais nas discussões do Grupo de Estudo.

Entre os anos de 2008 e 2010 foi desenvolvido um projeto de pesquisa que pretendeu produzir materiais para o Ensino de Arte na escola. O mesmo partiu de experiência existentes na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em especial os estudos de Amanda Tojal (2009) e procuramos ao longo dos anos ampliar o referencial para atingir os conteúdos de arte contemporânea superando o viés modernista dos projetos existentes. Desenvolveram-se oficinas cujo público envolvia crianças com deficiência e crianças comuns. A chave da proposta de investigação era a criação de materiais que atendessem aos dois grupos de forma semelhante, isto é, que crianças com deficiência e crianças comuns pudessem aprender com apoio de materiais didáticos. Esta experiência foi relatada no livro (FONSECA DA SILVA, MENDES e SHAMBECK, 2012).

Além desse estudo, o grupo investiu na produção de materiais didáticos, chamados de Objetos Pedagógicos, enfatizando as características que ampliam a ideia de um jogo, ou mesmo de um material fechado

* + + ... anραρ. * ... *

como um encarte, por exemplo. As propostas apresentadas no livro Fonseca da Silva (2018) buscaram ampliar as experiências de acesso a arte para públicos com deficiência em dois espaços culturais públicos de arte. Este estudo foi relatado por Gil (2013). que descreveu como a pesquisa ampliou as possibilidades de inserção de públicos cegos no sistema cultural da cidade, pois, como os participantes apresentaram em seus depoimentos, as pessoas não se viam pertencentes aquela realidade, significavam o museu com espaço pertencente aos videntes.

As pesquisas que desenvolvem objetos de arte dentro das universidades públicas apresentam dificuldades de se adequar ao sistema de planejamento e organização a priori como preveem os processos licitatórios. Essas dificuldades estimularam o grupo de pesquisa a criar um coletivo artístico que impulsionou a produção de exposições voltadas aos públicos com deficiência. Essas experiências como mostram a figura 2 e figura 3 criam espaços significativos para que o professor de arte insira os estudantes com deficiência e todos os demais em uma única oportunidade de aprendizagem.

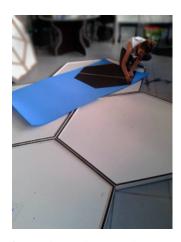


Figura 2. Confecção da Instalação Sonhos, 2016. Fotografia. Acervo do Grupo de Pesquisa.



148



Figura 3. Exposição "Sem se ver". 2016, Marque. Fotografia. Acervo do Grupo de Pesquisa.

A relação escolas-espaços cultural é bastante produtiva pois oportuniza aos estudantes um contato direto com objetos artísticos, também com os conceitos presentes no sistema das artes, inclusive as várias tipologias museais.

Finalmente os estudos atuais vêm produzindo objetos pedagógicos para uma brinquedoteca sediada no museu Histórico de Santa Catarina - MHSC cujo espaço atende crianças pequenas. Além dessa vinculação com as crianças, o projeto propicia formação continuada para professores de artes, ampliando as possibilidades de estudos e propostas de aplicação dos materiais produzidos em diferentes espaços culturais do estado. Essas dinâmicas de pesquisa aplicada contribuem para a inserção das produções de objetos pedagógicos nos espaços e nas escolas, fortalecendo assim uma troca mais efetiva entre as duas instituições colaborando não só para a aprendizagem de crianças com deficiência, mas para todas as outras.

anpap.

Considerações finais

Observa-se que os objetos para o ensino de arte extrapolam o universo metodológico e dizem respeito ao conceito de arte disseminado no ambiente escolar. Todavia, observa-se forte influência do capital sobre os mesmos, arbitrando não somente nas questões de acesso à arte, mas também em relação ao redirecionamento do conceito de arte, à repercussão e ao reconhecimento social dos artistas.

Os estudos do grupo de pesquisa mostraram que os livros de arte têm papel importante como objetos de ensino, uma vez que chegam a um número grande de estudantes em um país com pouco investimento educacional. Lamenta-se que os livros não sejam construídos sob a premissa de possível lugar de arte, em que o miolo do livro poderia ser entendido como espaço de exposição, visto que os atuais livros não possuem obra de arte em seu interior, e nem problematiza e subverte o acervo de reproduções que possui. Embora em termos de qualidade de impressão e mediação, o livro didático tenha todos os recursos necessários para atingir este potencial, ele ainda é pouco flexível, pois está entrelaçado com um formato muito engessado. Há trabalhos artísticos que facilmente poderiam ser utilizados como obras e proposições originais dentro de um livro didático, fato que leva à sugestão de que futuramente aspectos de curadoria e exposição sejam adotadas nos livros didáticos, abrindo editais para artistas produzirem obras enquanto site-specific em parceria com professores.

Em contrapartida, constatou-se que o critério para o reconhecimento social de um artista e sua inserção nos livros didáticos está estreitamente atrelado a sua adequação ao mercado de arte e que, em linhas gerais, os objetos destinados ao ensino de arte no Brasil não são plurais, nem inclusivos, deixando a desejar no quesito formato, conceito e acessibilidade.



Notas

¹ O projeto é vinculado ao Departamento de Artes Visuais da UDESC, coordenado por Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva.

² O conceito de espaço de arte historicamente, se desenvolveu desde as coleções de arte, do cubo branco (espaços que pretendem separar o mundo exterior do acervo), até os lugares específicos de arte, espaços que dialogam diretamente na construção do conceito de uma obra. Hoje não é simples delimitar o que pode ou não ser um lugar de arte, bastando intencionalidade e a construção de uma problemática para trazer aspectos do lugar de arte. Enquanto espaço institucionalizado, normalmente os lugares de arte pressupõe acervo, curadoria, exposição e mediação.

Referências

BORN, Rodrigo Montandon. **O livro didático de artes visuais como espaço expositivo**: contribuições para o debate sobre a alienação do objeto de arte. 360 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Artes Visuais, Florianópolis, 2018.

BELLÉ, L. A. **Museus virtuais e a formação de professores de artes visuais no contexto da lei 10.639/2003.** 2012. 189p. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pósgraduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2012.

FIALHO, Letícia. **As exposições internacionais de arte brasileira:** discursos, práticas e interesses em jogo. Sociedade e Estado. Brasília, v.20, n.3, p 647-688, set/dez.2005.

FONSECA da SILVA, M. C. R.. **Arte e tecnologia**: contribuições para a educação estética de públicos especiais. 01. ed. Goiás - Go: C&A Alfa Comunicação, 2018.

FONSECA da SILVA, M. C. R.; MENDES, G. M.L.; SCHAMBECK, R. . **Objetos Pedagógicos:** Uma experiência inclusiva em oficinas de artes. 1. ed. Araraquara - SP: Junqueira Marin, 2012.

FONSECA DA SILVA, M. C. R. **Formação Docente, Arte e Tecnologias:** contribuições sócio-histórico. 1. ed. Campinas / São Paulo: Alínia, 2017.

FONSECA da SILVA, M. C. R.. **Conversas de Grupo de Pesquisa:** enlaces entre educação e arte. 1a.. ed. Itajaí: Casa Aberta, 2013.

FONSECA da SILVA, M. C. R.; AZEVEDO, I. G.; ROCHA, S. C. **El Profesor de Arte para ninos ciegos:** práticas pedagógicas en dos realidades. In: IV Congresso Nacional y III Encuentro Internacional de Estudios Comparados en Educación, 2011, Buenos Aires. Anais do IV Congresso Nacional y III Encuentro Internacional de Estudios Comparados en Educación. Buenos Aires: SAECE, 2011. v. 1. p. 01-15.

GIL. Ana Lucia Oliveira Fernandez. **O Corpo Cego na Arte:** Experiências Estéticas e Reflexivas no Contexto de Instituições Culturais. 160p. Universidade do Estado de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - 2013.

HILLESHEIM, Giovana Bianca Darolt. **Mercado de arte e sua interface com o trabalho docente:** estratégias do capitalismo cultural. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, 2018.

QUEMIN, Alain. Les satar de lárt contemporain. Paris: CNRS Editions. 2013

GALVÃO, A. Carolina. LAVOURA, T. N.; MARTINS, LÍGIA MÁRCIA. **Fundamentos** da didática histórico-crítica. 1. ed. Campinas-SP: Autores Associados, 2019

TEUBER, Mauren. **Materiais Didáticos Destinados a Professores de Artes Visuais**: Questões Para a Pesquisa e Para a Formação do Professor. In: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/MAURENTEUBER_RESUMO.pdf, ultimo acesso em 27 de outubro de 2014,

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-crítica**: primeiras aproximações. Campinas: Autores, associados, 2003.

_____ Escola e Democracia. Campinas: Autores, associados, 2012.

+ + .* απραρ. ₊

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Programa Educativo Públicos Especiais** - Pinacoteca do Estado de São Paulo: esculturas selecionadas do acervo. São Paulo: , 2009. 129p.

Giovana Bianca Darolt Hillesheim

Doutora em Artes Visuais pela UDESC. Membro do grupo de pesquisa "Arte e Formação nos processos políticos contemporâneos" - CNPq/UDESC e do Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina - (OFPEA/BRA-ARG). Professora efetiva do Instituto Federal de Santa Catarina-IFSC e professora colaboradora do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes) na UDESC.

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

É professora titular da UDESC, professora do PPGAV, PPGE e PROFARTES da instituição. É Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores - LIFE e do grupo de pesquisa Arte e Formação nos Processos Políticos Contemporâneos. Coordena o Projeto bilateral intitulado: Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina - (OFPEA/BRARG). Atualmente é diretora Geral do Centro de Artes da UDESC. Contato: cristinaudesc@gmail.com.

Rodrigo Montandon Born

É professor adjunto no curso de Artes Visuais da UFRN, vinculado ao Profartes (Mestrado Profissional em Artes). É licenciado em Artes Visuais

* + + anραρ. *

(2012), com doutorado em Artes Visuais na linha de Ensino (2018) pelo PPGAV UDESC. É coordenador do projeto de extensão CUCA HQ (Clube Universitário de Criação e Análise de Histórias em Quadrinhos) e desenvolve pesquisas nas áreas de: Desenho, Histórias em Quadrinhos, Escultura em Oil Clay, Computação gráfica, Espaços expositivos. rodrigo.born@hotmail.com



CONTRIBUIÇÕES DE GYORGY LUKACS E THEODOR ADORNO AO PENSAMENTO ESTÉTICO SOBRE ARTE E EDUCAÇÃO: DISSÔNANCIAS A PARTIR DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALETICO

CONTRIBUTIONS OF GYORGY LUKACS AND THEODOR ADORNO
TO THE AESTHETIC DISCUSSION ABOUT ART AND EDUCATION: DISSONANCES
FROM THE HISTORICAL-DIALECTICAL MATERIALISM

Bruna Donato Reche / IFC

Vinicius Luge Oliveira / UFR

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva / UDESC

Introdução

Em A Ideologia Alemã, Marx e Engels descrevem a essência do pensamento materialista histórico-dialético sobre o modo como nos tornamos humanos. A humanidade distingue-se dos demais animais pelo ato do



trabalho, que possibilita a produção dos meios existência, da vida material. A produção material dos modos de sobrevivência resulta aos seres humanos um conjunto de formas de ser e pensar diante do ato de produzir, de se relacionar com o produto e com os demais homens, logo, o autores destacam: "[...] partimos dos homens em sua atividade real, é a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital" (MARX; ENGELS, 1998, p. 19).

O homem é um ser social porque se faz com meios construídos socialmente "[...] a minha própria existência é atividade social" (MARX, 2008, p. 107), construída na relação com o outro. Nesse sentido, se "[...]. O elemento do próprio pensar, o elemento da externação de vida do pensamento, a linguagem, é de natureza sensível" (MARX, 2008, p. 112 – destaque do autor), os sentidos humanos – ouvir, ver, falar, sentir e outros mais dos quais a ciência ainda há de descobrir do homem onilaterial, "[...]. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos [...], numa palavra o sentido humano, a humanidade dos sentidos" (MARX, 2008, p. 110) – potencialmente, desenvolvem-se em forças essencialmente humanas e, para além, objetivam-se, por meio do pensamento.

Nesse sentido, "[...] a apropriação sensível por e pelo homem da essência e da vida humanas, das obras humanas, não será concebida somente no sentido do gozo imediato, exclusivo, no sentido da possessão, do ter" (MARX; ENGELS, 2004, p. 41), ao contrário, se apropria por meio do desenvolvimento de suas potencialidades objetivadas a alcançar o homem total, o homem omnilateral, que é social, pois "[...] todos os órgãos de sua individualidade, como os órgãos que são imediatamente comunitários em sua forma são, em seu comportamento objetivo, em seu comportamento desde o objeto, a apropriação dele" (MARX; ENGELS, 2004, p. 41). Portanto, ao criar condições objetivas do cultivo da sensibilidade humana subjetiva, o



ser humano cria, também, meios de viver a riqueza plena da essência humana e material.

Os estudos acerca do campo das Artes Visuais e o marxismo realizados em um Grupo de Pesquisa sobre Arte e Formação Docente nos Processos Políticos Contemporâneos, vinculado a uma universidade estadual, criam uma ramificação de interesses em autores marxistas muito plural, que tem na produção da Pedagogia Histórico-Crítica o centro articulador. Essa condição origina esse texto que propõe apresentar ao leitor e leitora uma introdução em dois autores que, embora distintos, são importantes na tradição marxista.

A Pedagogia Histórico-Crítica compreende a educação como processo dinâmico de transformação, por meio da "dialética do movimento real" (SAVIANI, 2011 p. 120), procurando desvelar "[...] desde a forma como são produzidas as relações sociais e suas condições de existência até a inserção da educação nesse processo" (idem). Trata-se, portanto, de conhecer a realidade concreta, muito além de como ela se apresenta, por meio de reflexões e abstrações.

Ao enfatizar a sociedade capitalista, ressalta-se as influências que ela desempenha nos modos da educação e arte, sobretudo no que tange aos conceitos de estética. Partimos do pressuposto que, concordando com Oldrini (2019), a diversidade de abordagens sobre a arte, ou qualquer outro complexo da realidade objetiva, não enfraquece a relação do marxismo com o objeto de estudo específico, no nosso caso as artes, mas pelo contrário, a diversidade de olhares não suprime a coisa em si, mas a fortalece. E buscamos aqui introduzir dois autores decorrentes da concepção materialista da existência humana, apontando em cada caso, desdobramentos para o ensino de Arte. São eles Adorno e Lukács. Não vamos entrar no debate entre os pensadores que se materializou nos textos "Uma reconciliação extorquida" de Adorno, em 1958 e a breve resposta



de Lukács no prefácio do livro "Teoria do Romance", em 1962. O que nos interessa aqui é tão somente apresentar os autores, linhas gerais do seu pensamento e como podem ser articulados na educação e no ensino da arte em específico.

Apresentam-se duas perspectivas estéticas ramificadas do pensamento materialista-dialético de Marx e Engels, mas que se divergem quanto às proposições, a partir das obras *Introdução a uma Estética Marxista*, de 1956 e *Estética*, de 1963, de Gyorgy Lukács e *Teoria Estética*, de 1970, de Theodor Adorno. Se, para Lukács, a arte tem a função de dirimir conflitos sociais e, em uma perspectiva ontológica, é um reflexo da realidade objetiva que em suas grandes expressões conecta o indivíduo singular às grandes questões do gênero, para Adorno, a arte é um ser-em-si que, se valendo da violência, do feio e do bruto, refletem o mundo administrado e expressam a real necessidade de mudança do mundo capitalista, por meio do esclarecimento.

Contribuições de Gyorgy Lukács ao pensamento estético sobre arte e educação

A trajetória intelectual de Lukács é um desafio para seus estudiosos, teve uma fase kantiana, depois uma influência hegeliana, até que chegou ao marxismo, em meados de 1919. Chegando ao marxismo percorre um longo caminho até a escrita de seus textos principais. Caminho que o próprio busca esclarecer, quando aponta limites de muitos textos, seja na própria crítica de "História e Consciência de Classes" ou, por exemplo, no já referido prefácio ao livro "Teoria do Romance", escrito em 1962:

Se hoje, portanto, alguém lê A Teoria do Romance para conhecer mais de perto a pré-história das ideologias relevantes nos anos vinte

e trinta, pode tirar proveito de tal leitura crítica. Mas se tomar o livro na mão para orientar-se, o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior. (LUKÁCS, 2000, p.19)

Tomaremos como referência os escritos de sua fase final o livro Introdução a uma Estética Marxista, de 1957 e sua Estética, de 1963. Nesses textos, Lukács aponta que a arte é um reflexo da realidade objetiva que a humanidade desenvolveu ao longo de sua história. Não é de nenhuma maneira uma característica supra histórica da humanidade. Como base para seu argumento, apresenta uma série de estudos antropológicos e históricos dos milênios que a humanidade precisou para desenvolver características hoje comuns. Esse desenvolvimento teve nas necessidades cotidianas seu germe e serve para enriquecer a atuação humana na própria cotidianidade. A humanidade teve que criar reflexos, que não são cópias fotográficas, mas elaborações na consciência da realidade objetiva que existe independente da consciência dos indivíduos. Esses reflexos, com o desenvolvimento humano se complexizaram e se autonomizaram com o passar dos tempos, podemos pensar no longo caminho para a autonomização do reflexo científico e mesmo a autonomia do reflexo artístico de formas mágicas e religiosas. Nessa questão é importante salientar que autores que não são marxistas, como Belting (2012) também se aproximam dessa perspectiva, no que tange à autonomia da arte.

Essa forma peculiar de conhecer o mundo (LUKÁCS, 1966), ocorre na arte por nela haver uma síntese entre a singularidade de cada artista à universalidade, no gênero humano, das questões abordadas. As obras de Leonilson, Oiticia, Picasso, Berna Reale evocam afetos pela síntese das questões universais ao gênero humano que se articulam pelas singularidades subjetivas de cada artista. Essa evocação de afetos, sentimentos, sensações, que em Lukács é a mimese (muito diferente de uma cópia idêntica) possibilita que o indivíduo ao se relacionar com uma determinada



obra de arte entre em contato com as grandes questões do gênero humano, tenha uma suspensão da relação cotidiana imediata com as coisas e consigo e enriqueça-se enquanto ser humano. Difícil não perceber a mimese, nesse pequeno trecho de Antígona, ou em outras palavras, difícil esse trecho não evocar nada em nossa quadra histórica:

ANTÍGONA – Não é bem o que pensam os cidadãos de Argos. Não se consideram "o lado errado", nem se sentem derrotados. Afirmam que usas o cadáver para aterrorizar os que poderiam passar para o lado deles.

CREONTE – Além de tudo andas ouvindo o inimigo?

ANTÍGONA – O povo fala. Por mais que os tiranos sejam afeitos a um povo mudo, o povo sempre fala. Fala sussurrando, amedrontado, à meia luz, mas fala... (SÓFOCLES, 2003, p.98)

Essa capacidade de realização do efeito estético, pela catarse, mesmo em um texto de 444 a.C. é que faz com que a arte possa ser política. Não porque a temática em si do trabalho seja alguma temática que se convencionou a chamar de política, mas por colocar em contato o indivíduo com o gênero humano (LUKÁCS, 2018), enriquecendo o mesmo em possibilidades de atuar na vida cotidiana.

Ainda que seja uma apresentação muito sintética das ideias do autor, elas já trazem elementos para pensarmos o ensino de Arte:

- O reflexo artístico pode permitir um contato com as grandes questões do gênero humano, a partir da mimese (evocação);
- Essa evocação possibilita a catarse, que tem um caráter desfetichizante pelo efeito estético;

* .* .* anραρ. *

- A arte será tão mais política, quanto mais sua eficácia estética ocorrer na relação entre indivíduo e obra;

A partir desses elementos muito iniciais e superficiais da estética Lukasciana podemos concluir que a importância do componente curricular Arte na escola é fundamental para a desfetichização do pensamento cotidiano e por isso a defesa da escola enquanto lugar onde deve ocorrer a transmissão-assimilação de conhecimentos (SAVIANI, 2011). Que o componente curricular Arte, mesmo nos limites concretos da prática docente, nos marcos do capitalismo contemporâneo (pouca carga horária, muitas turmas, difícil acesso à obras etc), não pode deixar de lado a visão de totalidade que envolve a arte, sua história, condições de produção e acesso e principalmente a experiência artística enquanto reflexo que desfetichiza o pensamento imediato do reflexo cotidiano. Se pensarmos que a ciência , a filosofia e a arte são reflexos que fazem a humanidade conhecer mais a natureza, a si e as razões do porquê as coisas estão assim e não de outra forma, não é difícil entender as razões que o capital tem de não pode conviver com aqueles reflexos que permitam desfetichizar a sociabilidade (Ciências Sociais, Filosofia e Arte) e sua permanente luta por excluí-los do acesso de todos e todas na escola. Por isso que o ensino de maneira geral e o da Arte em específico, precisa estar articulado com uma estratégia geral de superação do capital.

Contribuições de Theodor Adorno ao pensamento estético sobre arte e educação

Obra não finalizada por Adorno, foi publicada em 1970 em Frankfurt sob o título *Aesthetische Theorie*, um ano após a sua morte. A edição estudada é de 2018, traduzida para o português de Portugal por Artur Morão, professor de Filosofia da Universidade Católica de Portugal e publicada



pela Editora70 de Lisboa. Com ou sem a intenção, apresenta excertos em um texto único e corrido ao longo de 392 páginas, mais 149 páginas de pequenos fragmentos sobre arte e estética, que requerem uma leitura prévia sobre o posicionamento de Adorno sobre a sociedade, especialmente sobre a barbárie e o mundo administrado, que é a metamorfose do capitalismo fundamentado na racionalidade tecnológica e na Indústria Cultural (ADORNO, 2009).

Em Teoria Estética, Adorno renuncia a história da arte como consequência à história da humanidade, contrapõe pressupostos de Rousseau sobre o belo e sua relação com a natureza, Kant e Hegel em suas filosofias da arte e da estética, aponta os limites da teoria de Benjamin sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica em relação à racionalidade estética. Ao constatar os anos de misticismo em relação à obra de arte, recorrendo à origem da aura do objeto artístico, denota a apropriação e permanência do fetiche pela burguesia na arte, preconizado em estéticas dos estilos, das formas e das técnicas, do virtuosismo e, por contradição, da alienação.

Em seu entendimento sobre história da arte, portanto, a história da humanidade aparece e engendra-se com ela como consequência das forças produtivas materiais. A arte é, "[...] ao mesmo tempo processo e instante" (ADORNO, 2018 p. 157) e, sendo assim, a verdadeira obra de arte, para Adorno, possui partes enquanto centros de forças que tendem para o todo, compondo um todo dual, antagônico da realidade material e da possibilidade de ser. Enquanto elemento distinto da realidade empírica, a arte está entre a autonomia, um eterno devir, "[...] a sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo" (ADORNO, 2018 p. 268) e fato social, uma necessidade social manifesta, mediante "[...] o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas, das relações de produção, [e] pela origem social do seu conteúdo temático" (ADORNO, 2018 p. 340 – destaque da pesquisadora).



No entanto, na sociedade administrada, ser um fato social é ser para-outra-coisa – mercadoria – tendo nas instituições burguesas – tal como a indústria cultural –, precipuamente, meios de concessão. É assim que se estabelece a relação funcional com a obra, com fins a serem desvendados pelo espectador que, "[...] faz um contrato com a obra de arte, para que ela se exprima" (ADORNO, 2018, p. 401). Por outro lado, no entendimento de que a força produtiva pura é contrária à força produtiva acorrentada, "[...]. A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; senão se reifica, torna-se mercadoria" (ADORNO, 2018, p.341). Deste ponto, a nova obra de arte, enquanto fato social, "[...]. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e [...] critica a sociedade pela sua simples existência [...] é a negação determinada da sociedade determinada" (ADORNO, 2018, p. 340) e, por isso, utiliza-se dos aspectos de violência, do feio, do bruto, do escuro e da ausência de forma, como elementos recolhidos do mundo material a lhe compor, enquanto obra, resultado do processo dialético de significação do contexto social, no rompimento com a ordem, forma, técnica e com a herança estética vinculada à arte enquanto história, expressão da contradição do mundo administrado, no movimento da autonomia. Ao contrário, "[...]. Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objetiva e plenamente se organiza, tanto mais ela soa a oco e se torna estranha a si mesma" (ADOR-NO, 2018, p. 157). O produto da imaginação suscitado pela obra, portanto, pode ser imaginado na imprecisão.

A priori, Adorno (2018) critica o modo como a Estética, campo filosófico que argumenta sobre princípios e valores sociais, por meio das inovações e aprimoramentos técnicos do campo produtivo, aderidos à arte, se desenvolveu ao longo dos anos atrelados à história da arte, e também à história dos valores aristocráticos e depois burgueses, enquanto evolução dos princípios de materiais, forma e procedimentos – "[...]. A definir a arte apenas se atreveram de modo simples os sistemas filosóficos disponíveis,



que reservaram um nicho para todos os fenômenos" (ADORNO, 2018, p. 271). Sempre tendo como premissa o movimento histórico-dialético da obra de arte, ao longo do texto, o autor aponta a importância da obra, enquanto artefato, ao movimento dialético de criação de uma linguagem e mundo próprio artístico.

Somente quando a arte reflete o tolhimento social do contexto que lhe gera, por meio da violência, do bruto, do feio e do abstrato, como exemplos citados por Adorno (2018), ela torna-se um ser-em-si. Nas palavras do autor, ao reverberar os constrangimentos sociais que está implicada, e por isso, "[...] libertando assim o horizonte da reconciliação, ela é espiritualizada; mas esta pressupõe a separação do trabalho manual e do trabalho intelectual. Só pela espiritualização, não mediante o seu caráter natural petrificado, rompem as obras de arte a rede da dominação da natureza e a esta se conformam" (p. 416). Portanto, se "[...]. Se for absolutizada, a análise imanente [da obra de arte] torna-se presa da ideologia contra a qual ela [a obra] lutava" (ADORNO, 2018, p. 273).

O feio na arte, para Adorno (2018), denuncia o mundo que o cria e se reproduz à sua imagem, enquanto expressão estética irreconciliável à subjetividade que é facilmente envolvida pela dominação do belo. Como consequência, perpetua a dominação humana sobre a natureza e demais homens, como força de sedução. O feio, portanto, além de refletir o mundo administrado, reflete a posição do oprimido e permite-lhe o esclarecimento:

Na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. [...] Poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio: a tristeza inimaginável. [...] O veredicto estético do feio apoia-se na tendência psicológico-social verificada para equiparar o feio à expressão do sofrimento. (ADORNO, 2018 p. 82)



A arte é "[...] objetivamente *práxis* enquanto formação da consciência; ela, porém, só se torna tal ao não impor nada" (ADORNO, 2018, p. 366). Decorrente disso que a beleza, a sutileza, a identificação sublime com a obra de arte que suscita os valores nobres e incorruptíveis do indivíduo burguês conduz à alienação.

Para uma estética não subjugada ao mundo administrado, é preciso erigir-se com vistas à libertação de conceitos racionalizados, com vistas à libertação do próprio homem, de suas potencialidades, que tem também vistas à onilateralidade do mundo: "[...]. A interação do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialética de arte" (ADORNO, 2018, p. 274).

Obra é o que diferencia de artefato por despertar emoções subjetivas. Esteve sempre atrelada à aura, ao objeto de culto, ao impulso mimético dos valores aristocráticos, ao idealismo sociocultural e, cuja estética tradicional, ocupou-se de contar a história diante de seus preceitos virtuosos. A obra sempre esteve atrelada e isso pressupõe sua privação de liberdade.

Arte é o clamor da onipotência enquanto manifestação humana. Tem linguagem própria, que é inteligível ao mundo sempre administrado, é a fagulha da humanidade. Portanto não é decifrável aos olhos da alienação e nem pretende ser. A arte indecifrável não é utilitária, mas um convite atrativo ao ser humano conectar-se com suas potencialidades e transformar o mundo também em onipotente, que é diferente de barbárico e todas as violências que tolhem o ser humano em sua essência.

O conteúdo da verdade da obra de arte, mencionada constantemente por Adorno, é o próprio movimento dialético que a obra propõe em antítese ao mundo real e por esse motivo, é também histórica que, por sua vez, difere-se da história da arte enredada pelos valores aristocráticos/burgueses incumbidos pela estética tradicional.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva materialista-dialética concebe o homem como o resultado da relação com o meio e com seus demais. Ao aprender a humanidade, também desenvolve seus sentidos e potencialidades, de modo a construir modos de se organizar e de se expressar. A arte é uma dessas manifestações intrínsecas à humanidade e as formas pelas quais essa expressão se materializa é organizada pela Estética, campo ontofilosófico que visa categorizar os sentidos e valores ao conteúdo e forma manifestada artisticamente pelo homem ao longo da humanidade.

O Grupo de Pesquisa sobre Arte e Formação Docentes a qual os autores estão vinculados, estuda e debate sobre as várias perspectivas estéticas e artísticas apresentadas por autores de base marxista e nesse artigo pudemos pontuar perspectivas de Gyorgy Lukács e Theodor Adorno, ainda que brevemente e sob o risco de ter deixado de apontar outros importantes fundamentos ao entendimento dos autores, diante da extensão e complexidade de raciocínio e aprofundamento de suas obras, que, apesar do materialismo sempre presente, concebem a estética e a arte de modo muito particular.

Evitando entrar nesse texto em questões específicas sobre as divergências que existem entre os autores, buscamos propiciar ao leitor ou leitora elementos para que possa aprofundar os estudos dentro do marxismo sobre a arte e a educação. Tanto Lukács como Adorno, além dos escritos do próprio Marx, podem contribuir para a compreensão do atual estado de coisas na educação escolar e apontar possibilidades de resistência e superação.



Referências

ADORNO, Theodor. Dialética negativa . Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
Teoria Estética. Lisboa: Editora 70, 2012.
BELTING, Hans. Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte. Madrid: Ediciones Akal, 2012.
LUKÁCS, Georg. Estética : la Peculiaridad de lo Estético. Vol. 1: Questiones Preliminares y de Principio. Barcelona: Grijalbo, 1966.
. Introdução a uma estética marxista : Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.
LUKÁCS, Gyorgy. A Teoria do Romance : um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política . São Paulo: Expressão Popular, 2008.
; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã . São Paulo: Martins Fontes, 1998.
; Educação, Formação e Trabalho. In: Textos sobre Educação e Ensino . São Paulo: Centauro, 2004.
OLDRINI, Guido. Os marxistas e as artes : princípios de metodologia crítica marxista. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.
SAVIANI, Dermeval. Pedagogia histórico-crítica : primeiras aproximações. Campinas: Autores Associados, 2011.
SÓFOCLES. Édipo Rei – Antígona . São Paulo: Martin Claret, 2003.



Bruna Donato Reche

Pedagoga e mestra em Educação pela Universidade Estadual de Londrina e doutoranda em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora efetiva do Instituto Federal Catarinense. Contato: bruna. reche@hotmail.com.

Vinicius Luge Oliveira

Bacharel, licenciado em Artes Visuais e mestre em Educação pela Universidade de Santa Maria e doutorando em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Professor efetivo do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Roraima. Contato: v_luge@hotmail.com.

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Licenciada em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina, mestrado em Educação e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina. É docente do curso de Artes Visuais, do programa de pós-graduação em Artes Visuais e do programa de pós-graduação em Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina. Contato: cristinaudesc@gmail.com



DISPERSÕES OU PAUSAS PARA RESSIGNIFICAR NOSSAS RELAÇÕES COTIDIANAS: UMA LEITURA DE ALIKE

DISPERSIONS OR BREAKS TO MEAN OUR EVERYDAY RELATIONSHIPS: A READING BY ALIKE

Gilvânia Maurício Dias de Pontes

Analice Pillar

Efeitos de sentido em Alike

Muitas vezes precisamos de dispersões ou pausas para ressignificarmos nossas relações cotidianas, nos distanciarmos da nossa rotina para conseguirmos ver melhor como estamos vivendo. Neste artigo¹ analisamos uma produção audiovisual que nos instigou a refletir sobre essas pausas com foco nas interfaces entre educação da infância e o mundo adulto orientado por uma lógica de mercado que impõem tempos e práticas voltados para



169

a produtividade e racionalidade. Tais práticas, no filme, excluem as artes do processo de desenvolvimento e humanização de crianças e adultos.

Alike², produção audiovisual espanhola, trata-se de um curta metragem 3D, animado por computador, com duração de 8 minutos, que recebeu mais de 60 prêmios, entre eles o prêmio Goya de Melhor curta metragem de animação em 2016. Filme dirigido por Daniel Martínez Lara e Rafa Cano Méndez e produzido por Daniel Martínez Lara e La Fiesta P.C., Alike tematiza, especialmente, a oposição entre a sociedade do trabalho, como algo autômato, e a criação. Para apresentar essa oposição os enunciadores estabelecem uma comparação entre as formas repetitivas do trabalho e o sistema educacional, também repetitivo, apresentando a arte (figurativizada nas linguagens do desenho e da música) como a dimensão da vida cotidiana que está em disjunção com a rotina de trabalho autômato e que pode produzir uma ruptura capaz de reestabelecer a junção dos personagens com a ludicidade e a criação. Nesse filme, a arte não é bem-vinda à escola, mas aparece na rua com acontecimento que provoca estesias e fratura no cotidiano dos personagens centrais da história. Há uma junção entre escola, trabalho e mundo adulto colocando-os em disjunção com a arte e com a infância.

No entanto, a leitura dessa produção não está limitada a essa oposição, ela oferta ao leitor várias camadas paralelas para construção de efeitos de sentido. Assim, são muitas as possibilidades de interação com o filme, o que é reiterado pela montagem que envolve o sincretismo entre diferentes linguagens. Alike suscita questionamentos sobre o discurso econômico que busca produtividade a todo custo, discurso que é apropriado pelo sistema educacional como modelo de formação humana.

Para análise dessa produção audiovisual utilizamos os pressupostos teóricos e metodológicos da semiótica discursiva para leitura de textos audiovisuais, bem como estudos do ensino da Arte e da cultura visual. De

* + + .: anρaρ. +

acordo com a teoria semiótica discursiva, todo texto pode ser lido observando o plano de conteúdo – o que o texto diz; e o plano da expressão - como o texto faz para dizer o que diz, suas qualidades sensíveis. Ao analisar a significação em uma produção audiovisual, considerada como um texto ou discurso³, buscamos conhecer o percurso gerativo de sentido procurando identificar, num primeiro momento (nível fundamental), as oposições sobre as quais o texto está construído. Essas oposições criam uma rede de relações que conduzem a transformações, a uma narrativa (nível narrativo). Para entendermos a organização narrativa é preciso descrever a encenação, determinar seus participantes e os papéis que representam. As estruturas narrativas simulam tanto a busca de valores ou a procura de sentido quanto os contratos e os conflitos que marcam os relacionamentos dos actantes. No último nível do percurso gerativo de sentido, o nível discursivo, os termos opostos são caracterizados com temas ou figuras, que remetem ao mundo natural ou construído. Aqui são analisadas as caracterizações que revestem as estruturas narrativas e as situam num tempo, num espaço, com personagens constituídos de determinado modo.

Uma produção audiovisual, como um texto sincrético, constitui seu plano de expressão com elementos de várias semióticas, que se articulam para produzir um todo de significação. O foco de interesse da análise de um texto sincrético reside nos efeitos de sentido produzidos pelas relações entre as diversas linguagens. O audiovisual se constitui como um texto sincrético ao estabelecer entre linguagens visuais, verbais e sonoras um jogo de efeitos de sentido envolvendo o espectador nos aspectos mais variados de sua capacidade de percepção. Assim, há em uma produção audiovisual um diálogo entre diferentes semióticas. As articulações entre as diversas semióticas, através da montagem de um audiovisual, produzem pistas deixadas pelos enunciadores para os enunciatários. Mas, a recepção e produção de sentido são particulares de cada leitor,



pois envolvem o repertório de cada um e a forma como cada pessoa é "contagiada" pela produção audiovisual.

Alike significa "semelhante" e por ser o título do filme dá pistas dos efeitos de sentido que os enunciadores almejaram provocar nos enunciatários. O que seria o semelhante na narrativa? O filho semelhante ao pai? Os modos de vida do trabalho e o funcionamento de uma escola que se limita aos exercícios de cópia? O automatismo e a produtividade nas relações de adultos e crianças?

O release do filme para imprensa apresenta os personagens como um homem adulto (Copy⁴) e uma criança (Paste), que poderiam ser considerados pai e filho, com nomes que traduzidos para o português seriam Copie e Cole. Tais denominações fazem alusão às operações de copiar (control+c) e colar (control+v), muito utilizadas no teclado do computador, as quais dizem respeito a retirar algo de determinado lugar e acrescentá-lo tal e qual em outro lugar. Ao nomear de Copy o personagem que figurativiza o pai e de Paste, o filho, o filme que tem por título Alike, reitera a ideia de fazer o filho semelhante ao pai.

No cartaz do filme pai e filho estão entre duas pilhas de materiais, os livros da escola e os papéis de escritório (Figura 1). Em cima da pilha de papéis do adulto repousa uma caneca branca e uma pasta preta. Os livros da criança são de cor escura e não se distinguem de alguns livros que estão no início da pilha de papéis do adulto. A criança é puxada para trás pela mochila pesada, enquanto o adulto a observa. Essa comparação e semelhança entre os pesos carregados por ambos serão apresentadas novamente em cenas em que eles caminham pela cidade no percurso que os leva ao trabalho e à escola.





Figura 1. Imagem publicitária do filme Alike. Fonte: https://bmpromocoes.com.br/animacao-alike/

O verbal escrito, presente no cartaz, só é anunciado, no filme, depois do início da narrativa. O percurso para apresentação dos personagens até chegar à exposição do título do audiovisual conduz o enunciatário ao reconhecimento das interações que marcam o posicionamento dos personagens na trama. Na tela, sobre um fundo branco, vemos o nome da produtora do filme ao lado de um bonequinho de cor laranja que parece fugir da cena correndo para o lado contrário.

O quadro seguinte apresenta uma pilha de livros com a palavra SCHOOL escrita no dorso, em cima desses livros há uma mochila pequenina, enunciando se tratar de adereço a ser usado por uma criança. Nos quadros seguintes, o pai, lentamente, entra em uma sala com uma xícara de café na mão, olha para a pilha de livros como se estivesse acordando para cumprir a rotina de mais um dia. O pai é de cor azul e tem uma



173

gravata laranja, cores que ao longo da narrativa se alteram para apresentar as mudanças e reações dos personagens.

A escolha das cores azul, para a figura adulta, e laranja, para a gravata bem como para a figura da criança, evoca diversos efeitos de sentido tanto por serem cores complementares, as quais estão em posições opostas nos círculos das cores e possuem um grande contraste, como pelo tom frio do azul e pelo tom quente do laranja. E, ainda, a mistura das cores azul e laranja resulta num tom de cinza, que no filme é associado à monotonia, a algo desprovido de vida.

O pai tem um corpo esguio, pernas compridas, cabeça em formato oval com grandes olhos arredondados que sugerem um olhar cansado e um nariz de base triangular e frente retangular. A figura do adulto traz tanto a delicadeza da forma longilínea quanto a estabilidade das formas do triângulo e do retângulo. Assim, nesse personagem percebe-se uma combinação de tais características, o que será desenvolvido ao longo da narrativa.

Após a apresentação do pai, há um corte na narrativa para a exibição dos nomes dos produtores – Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Depois, em continuação, o pai coloca, um a um, nove livros dentro da pequena mochila escura. Há uma sequência que enfatiza a repetição de colocar os objetos na mochila até apertar bem para fechar de forma a comportar todos os livros. Em seguida é apresentado mais um elemento do cenário que define a atuação dos personagens, ao lado da pilha de livros, em simetria, há uma pilha de papéis. Em cima dos papéis, repousa a caneca de café e uma pasta de trabalho de cor preta.

Na sequência, por traz do pai, surge uma mãozinha e duas pernas finas, uma perna no chão e outra no ar anunciando movimento. A criança entra correndo, cai no chão, levanta a cabeça com um sorriso grande nos lábios, corre e desaparece para voltar de braços abertos para o abraço nas pernas do pai. Abraço que não ocorre porque a mochila pesada de livros



lhe cai às costas, enviada de cima pelo pai. Inicialmente, há uma reação de espanto na criança, para depois sair cambaleando com o pesado acessório.

A criança é representada na cor laranja, em tom forte e vibrante, se comparada às demais cores que compõem o quadro. No designer desse personagem predomina o formato circular, bem definidos na apresentação das partes do seu corpo: cabeça, grandes olhos e nariz pequeno, todos arredondados. Tais formatos evidenciam efeitos de sentido de um personagem fofo, simpático, delicado e bem humorado. A cor laranja, em conjunção com as formas circulares, apresenta a criança para o enunciatário conferindo-lhe efeitos de sentido de alegria, inocência e movimento.

O movimento inicial do personagem é interrompido quando a criança é parada pela colocação da mochila pesada em suas costas. Ela segue para o lado direito, pendendo com o peso da mochila, enquanto o pai toma um gole da xícara de café, pega a pasta preta, que está em cima da pilha de papéis, e sai da cena pendendo para um lado com o peso da pasta. No quadro seguinte apresenta-se o título do filme, Alike, grafado em cinza com as letras "l", em azul, e "i", em laranja, figurativizando o pai e o menino no contexto monótono e cinzento das demais letras.

Até esse momento é ressaltada a oposição adulto X criança, representada pelo corpo em movimento da criança em contraposição à formalidade e precisão de movimentos do adulto. Há, também, a apresentação da temática trabalho – escola como componentes que são simétricos em seus conteúdos e pesos.

O filme não tem a presença da linguagem verbal oral, mas a música, que acompanha as cenas, parece atuar descrevendo os estados de ânimo dos personagens e dando ritmo às performances narradas. A música instrumental, composta por uma orquestra especialmente para o filme, é mais um actante na construção da narrativa. Em ritmo rápido pai e filho caminham pela cidade para chegar à escola e ao trabalho. Para Chion

anρaρ.

(1990) os meios audiovisuais não se dirigem só ao olhar, o espectador é convocado a ler a produção com uma atitude perceptiva transensorial denominada pelo autor de "audiovivisión". O valor de uma imagem é constituído pelo sincretismo entre o que se pode ver e o som que a envolve. Juntos som e imagem criam um efeito audiovisual.

A cidade é apresentada pálida, em tons pastéis de um cinza azulado e um cinza alaranjado, quase um sépia. Tudo com um aspecto desbotado e uniforme: prédios de igual formato, pessoas andando rápido, carros. A música em ritmo acelerado acompanha a caminhada de Copy e Paste, que pendem o corpo para carregar o peso dos papéis. Chion, analisando a presença do som no cinema, salienta que a música

expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, yeso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empatía (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás) (CHION, 1990, p. 15).

A música é rápida como é o trafegar de carros e o caminhar de pessoas, forma como a cidade é apresentada para o enunciatário. O ritmo da música em sincronia como o ritmo das imagens evidencia a ideia de tempo que consome aqueles que transitam pela cidade ou se destinam ao trabalho. No entanto, há uma quebra nesse ritmo que será marcada por outra música e outra cena.

No percurso da caminhada, entre prédios de tons pastéis, podemos ver uma árvore de copa avermelhada, plantada no centro de um gramado verde, em disjunção com as demais cores do entorno (Figura 2).





Figura 2. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cena do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

Há um músico, em frente à árvore, e o som de um violino faz Paste interromper sua caminhada. Estesia provocada pelo contágio, no qual a música chega aos ouvidos e aciona o corpo todo para o fazer parar diante do músico. Paste solta a mochila pesada e brinca de ser ele próprio o músico, mas é interrompido por Copy, que recoloca a mochila em suas costas e aponta o caminho para a escola.

Sobre essa fratura no cotidiano da criança, provocada pelo encontro com o violinista e sua música, lembramos Greimas, que tratando da imanência do sensível, ressalta que a apreensão estética configura-se no percurso particular do sujeito e envolve o desencadeamento de sensações em que "o espaço organizado da percepção se converte em uma extensão biomática em que todas as espécies de sinestesias são possíveis" (GREIMAS, 2002, p. 70). Essa interligação entre sensações é anunciada por esse autor como um enriquecimento da comunicação do sujeito com o mundo.



Nas cenas seguintes, os personagens caminham cambaleantes com seus pesos e chegam ao destino, de um lado a escola e do outro o trabalho (Figura 3). Prédios de cor acinzentada, onde entram puxando suas pesadas bagagens. Outros adultos e crianças entram nos prédios, imagem aérea que os mostra como formigas rumando em filas para os respectivos destinos.

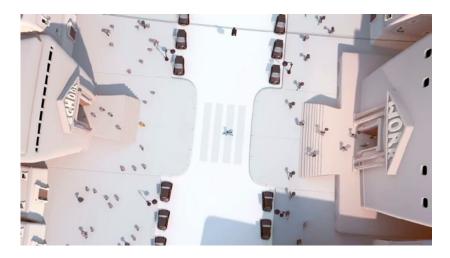


Figura 3. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cena do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

Dentro dos respectivos prédios, Copy e Paste ocupam seus lugares. Copy ocupa uma mesa, retira uma pilha de folhas da pasta, em cima da mesa há uma máquina de escrever. Recebe em seguida outra pilha de papéis. Olha para os papéis e se descolore, passa do azul para um cinza desbotado, efeito de sentido que demonstra o seu estado de humor diante do trabalho repetitivo. Copy datilografa, com rapidez, e outros funcionários são apresentados em mesas iguais, exercendo semelhante trabalho.

anρaρ.

Enquanto isso, Paste ocupa uma mesa escolar, na mesma cor da mesa de Copy, um móvel não adequado ao seu tamanho pois deixa as suas pernas sem que alcancem o chão. As salas, da escola e do trabalho, são apresentadas em um mesmo quadro, dividido ao meio, presentificando uma organização espacial, simetricamente semelhante (Figura 4).



Figura 4. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cenas do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

Nos quadros seguintes, enquanto o adulto datilografa textos, a criança recebe uma folha tracejada para repetição das letras do alfabeto, mas desenha a árvore de folhas vermelhas e o violinista. A folha de desenho é apresentada a um adulto, provavelmente o professor, que entrega uma nova folha tracejada para cópia de letras. Apesar da ação do adulto, e de ficar em disjunção com a atividade de copiar letras, reação exposta em

* + ... απραρ_{* +}

expressão facial, Paste continua com sua cor laranja e passa a copiar letras em meio a desenhos (Figuras 5, 6 e 7).







Figuras 5, 6 e 7. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cenas do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

No escritório, a rotina repetitiva é apresentada, em vários quadros, com a presença de um relógio que marca a passagem do tempo. Enquanto o tempo passa o pai se mostra mais e mais curvado, até se reanimar com a expectativa do término da jornada. No texto *Los retos de la educación en la modernidade líquida* Bauman (2007) reflete sobre a relação dos sujeitos contemporâneos com o tempo. O tempo é um valor para o sistema de produção. Expressões como "tempo é dinheiro" são representativas dessa atribuição de significados, em decorrência disso toda demora ou espera se transforma em estigma de inferioridade. É preciso, então, que o adulto produza o máximo em menor tempo e que a educação das crianças as habilite a se transformarem em adultos produtivos. Nesse processo adultos e crianças são moldados para atender às exigências da produção em menor tempo, sendo desconsiderado em sua subjetividade e criatividade.

Ao final do dia Copy (descolorido) encontra Paste (ainda laranja), os dois se abraçam e Copy volta a ficar azul (Figura 8). Neste momento do filme os enunciadores deixam o entorno todo claro e sem outros elementos para enfatizar o encontro entre pai e filho que transforma a cor/ânimo do pai.





Figura 8. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cena do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

Os dias transcorrem em igual rotina, a passagem de tempo é representada pela reiteração da arrumação da mochila com muitos livros, pela apreciação do violinista interrompida pelo pai que leva a crianças à escola, e por mais e mais cópias de letras do alfabeto em folhas tracejadas. A repetição das ações traz como consequência mudanças na criança, que passa a ser apresentada com semblante triste e cor desbotada. Em um dos quadros, que representa a transformação na performance da criança, Paste está saindo triste da escola e o pai percebe a mudança no estado de humor do filho. O encontro ao final do dia já não é tão eufórico quanto no início da narrativa (Figura 9).





Figura 9. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cena do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

No escritório, Copy reflete sobre a tristeza da criança e analisa as folhas de atividades realizadas por Paste em dias anteriores, uma sequência que apresenta desenhos em meio de letras e, ao final somente letra grafada forçadamente. Nos dias que seguem, no caminho para escola, Copy percebe o automatismo com que Paste deixa que ele ponha a mochila em suas costas. A mudança de cor durante o abraço entre os personagens se torna mais difícil de ser realizar.

A preocupação do pai desencadeia um processo de observação do caminhar cotidiano da criança, Paste caminha de forma automática e descolorida para a escola, e isso provoca uma mudança na performance do personagem adulto. Copy percebe a falta de espontaneidade do filho e o automatismo com que aceita os pesos da escola e o convida a ver o violinista. Os dois chegam ao local e encontram a árvore de folhas vermelhas em

anpap.

seu gramado verde, mas não há música porque o violinista não está mais lá. Diante da decepção de Paste, Copy resolve ser ele mesmo o violinista, resgatando um gesto de infância realizado por Paste nos encontros com o violista. (Figura 10). O jogo simbólico do pai faz com que o filho sorria e retome sua cor alaranjada mais forte. Nesse momento Copy entra em conjunção com a infância e com a arte e, dessa vez, é ele quem contagia Paste.



Figura 10. Daniel Martinéz Lara e Rafa Cano Méndez. Cena do filme Alike, 2015. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ

O filme termina com o abraço de Copy e Paste, os personagens são apresentados em plano de conjunto em que aparece a árvore de folhas vermelhas, a grama verde e os dois em suas cores azul e laranja bem vivas. Nos fotogramas seguintes, a câmera vai se distanciando em um plano geral em que eles aparecem coloridos em meio a cidade descolorida. Outros pais e crianças passam por eles descoloridas. O final do filme parece

anραρ. .

Dispersões | 2020 183

indicar que é preciso comover as pessoas tanto para as especificidades e os maravilhamentos da infância como para viverem experiências cotidianas com a arte.

Considerações finais

Muitas são as relações presentes nessa produção audiovisual. Um adulto (pai) que ora está em conjunção, ora está em disjunção com uma criança (filho). A escola, em seu modelo tradicional, centrada na repetição e preocupada com o ensino da escrita de forma repetitiva está em conjunção com as práticas repetitivas do mundo do trabalho, realizadas pelo adulto. Diz o poema de Loris Malaguzzi que as crianças são feitas de Cem linguagens, "mas roubaram-lhe noventa e nove. A escola e a cultura lhe separam a cabeça do corpo" (EDWARDS; GANDINI; FORMAN, 2016, p.21). É o que acontece na escola de Paste, em que a referência a um processo de alfabetização não considera a escrita como uma linguagem que se mostra e apreende em práticas culturais. Na prática docente apresentada, a escrita não tem função social de expressão e comunicação, e as letras se tornam apenas marcas sem significados, repetidas à exaustão.

A arte, em especial a música, é a fratura do cotidiano que faz com que Copy reflita sobre sua relação com Paste e ocorra uma mudança de atitude. No entanto, a experiência estética da criança tanto ao desenhar como com o violinista na praça, não é valorizada. No final há uma transformação e humanização desencadeada pela arte, tanto na criança em sua exploração do mundo, quanto no adulto em retomar valores que o aproximam do filho.

Ao analisarmos o percurso gerativo de sentido identificamos, no nível fundamental, algumas oposições, tais como adulto x criança, automatismo x criação, trabalho/escola x arte. Tais oposições são representadas

* + + .: anρaρ. +

pelo uso da cor, como na cor laranja da criança que fica desbotada quando em disjunção com a ludicidade e a arte, que aparecem como características da infância. Tal cor desbotada, apagada também é representativa da tristeza em detrimento da coloração mais viva e forte atribuída à alegria. Outro exemplo da mesma natureza é a coloração azul do adulto, que fica cinza quando em disjunção com as tarefas repetitivas do trabalho e volta ao azul mais vivo e forte quando abraça a criança.

A respeito dos efeitos de sentido que uma produção audiovisual, como um texto, pode provocar em quem o assiste, Landowski diz que,

Quando os textos são 'textos' propriamente ditos, seu sentido não procede, inteira e diretamente, daquilo que eles 'são' enquanto 'textos'. Ele depende, ao mesmo tempo, dos pontos de vista de leitura adotados por cada um, isto é, da posição de cada leitor, enquanto ator num universo de práticas em conflito. (LANDOWSKI, 2001, p. 30).

Apontamos para o par adulto/ criança salientando as características da infância, como algo que tem se tornado invisível para os adultos, sejam eles pais ou professores. Na maior parte da narrativa predomina a imposição de tempos e conteúdos alheios aos interesses e desejos da criança, considerados como princípios para uma boa educação. As interações com as linguagens artísticas e com brincadeiras, formas pelas quais as crianças se apropriam do mundo cultural, não são consideradas como valores eufóricos pela família e pela escola. Ainda, os sujeitos em suas individualidades, repertório e preferências estéticas parecem aniquilados pelo excesso de papéis, representado pelos documentos do escritório e pelos livros que enchem a mochila da criança. A arte, no filme o desenho e a música, aparece, então, como um modo de ressignificar as relações cotidianas, de reconectar os personagens com a vida.



Notas

1 Este artigo aborda um dos vídeos analisados no projeto "Micronarrativas audiovisuais: fragmentos do cotidiano e seus efeitos de sentido para a educação" que contou com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2018-2021) e teve a participação, em suas diferentes etapas, de orientandos de pós-doutorado, de doutorado, de mestrado e de bolsistas de iniciação científica BIC-PRAE/UFRGS, PIBIC/CNPq-UFRGS, BIC/UFRGS e PROBIC-FAPER-GS-UFRGS. A assessoria musical para análise dos vídeos foi de Luciano Garofalo.

2 Alike é um curta metragem de animação dirigido por Daniel Martínez Lara e co-dirigido por Rafa Cano Méndez. A equipe de Alike foi formada por ex-alunos da Pepe School Land. O curta é um projeto pessoal dos diretores com antigos alunos. A produção de "Alike" foi realizada com o sistema operativo Linux e utilizando Blender como software principal, para a modelagem, animação, renderização, composição e edição. Informações disponíveis em: http://alike-short.blogspot.com/p/about.html Acesso em: 18 maio. 2019.

3 Sobre texto e discurso os autores referem que "(...) por extrapolação e a título de hipótese que parece fecunda -,os termos discurso e texto têm sido empregados para designar igualmente processos semióticos não linguísticos (um ritual, um filme, um desenho animado são então considerados discursos ou textos), já que o emprego desses termos postula a existência de uma organização sintagmática subjacente a esse gênero de manifestação" (GREIMAS; COURTÉS, 2016, 144).

4 Informações disponíveis em: http://alike-short.blogspot.com/p/press.html Acesso em: 12 jun. 2020.

Referências

ALIKE. Disponível em: Acesso">https://www.youtube.com/watch?v=kQjtK32mGJQ>Acesso em: 10 maio 2020.

BAUMAN, Zygmunt. Los retos de la educación en la modernidad líquida. Barcelona: 2007.

CHION, Michel. **La audivisión:** Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós, 1990.



EDWARDS, Carolyn; GANDIN, Lella; FORMAN, George. (Orgs.). **As cem linguagens da criança:** a experiência de Regio Emilia em transformação. Tradução Marcelo de Abreu Almeida. Porto Alegre: Penso, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2016.

LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. **Revista Galáxia**, São Paulo, n 2, p. 19-56, 2001.



DISPERSAR SABERES: INVESTIGAÇÃO SOBRE O ENSINO DE DESENHO NO ATELIER DO NÚCLEO DE ARTE E CULTURA DA UFRN

Ícaro Pereira da Silva / IESC-RN

Artur Luiz de Souza Maciel / UFMG

O componente curricular de Artes Visuais está presente no currículo das escolas e os modelos de ensino mudam em cada espaço. O incentivo à produção e, especificamente, ao ato de desenhar é uma das atividades que devem ser estimuladas, tendo em vista que nem todas as crianças recebem esse estimulo previamente. Na escola, também podemos observar que professores preconizam aulas teóricas, por inúmeros motivos, desde a compra de materiais a quantidade de alunos por turma, acabam desestimulando algumas práxis por parte do professor. A consequência disso é que muitas desistem de desenhar, ao completarem o Ensino Fundamental ou ao adentrarem o Ensino Médio. Além da falta de estímulos, uma série de fatores contribui para que a criança/adolescente pare de desenhar,



por exemplo, as constantes comparações com desenhos alheios, com padrões e valores estéticos preestabelecidos ou didáticas pouco atrativas para a exploração do desenho.

Outro fator que influencia o ensino de desenho é a adoção, na sala de aula, de um planejamento que não permite flexibilizações, adequações ou construções coletivas dessas práxis, tendo em vista o caráter organizacional e político das instituições. Derdyk (1989) argumenta que:

Os sistemas educacionais, por força das circunstâncias, estão voltados para a educação técnica e profissionalizante. Esta postura inibe o ato perceptivo, condicionando-o a uma visão temporal e histórica. (DERDYK, 1989, p. 18).

A consequência disso, posteriormente, é a desistência dos adultos na habilidade de desenhar, o que gera frustrações, arrependimentos e anseios em desenvolver essa habilidade. Inserida nessa realidade, os espaços não formais de ensino de desenho oferecem uma alternativa para as pessoas que não desenvolveram a habilidade de desenhar durante a infância/adolescência, mas que, por conta própria, querem retomar a práxis do desenho em suas vidas.

Para suprir essa demanda por escolas de desenho, as instituições formais oferecem cursos de extensão abertos à comunidade na modalidade não formal, onde são criadas oportunidades para qualquer pessoa buscar, de forma autônoma, o fazer. Logo, essa prática cria pontes que conectam os espaços à vontade de aprender dessas pessoas. Dessa maneira, Gohn descreve a educação não formal como

[...] um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de progra-



mas e projetos sociais. [...] O aprendizado gerado e compartilhado na educação não formal não é espontâneo porque os processos que o produz têm intencionalidade e propostas. (GOHN, 2014, p.40).

Diferentemente da educação formal, que é desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados e, também da educação informal, na qual os indivíduos aprendem durante um processo de socialização em espaços familiares e públicos, a educação não formal conduz em si uma intencionalidade na ação: os indivíduos que buscam a educação não formal são dotados de uma vontade, tomam a decisão de realizá-la e buscam os caminhos e procedimentos para tal (GOHN, 2014). Essa intencionalidade é o que motiva as pessoas a procurarem o curso de desenho e contribuem para direcionar possíveis planejamentos do professor em relação à pesquisa e ao ensino para suas ações.

O Atelier possui uma enorme importância neste contexto de educação não formal, embora esteja localizado nas dependências de uma instituição formal de ensino. Ou seja, as vagas de todos os cursos do Atelier de Artes, do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAC-UFRN) são abertas a todos os públicos, sejam de dentro ou de fora da UFRN.

Apesar do Atelier ter sido criado para ensinar as pessoas que querem aprender diversas linguagens, o espaço também favorece aqueles que procuram cursos para praticar o desenho. Um dos objetivos do Atelier como um espaço não formal de ensino de desenho, é proporcionar ao alunado a oportunidade de constatarem que são capazes de desenhar, o que acarreta em uma investigação sobre referências estéticas, a busca por uma identidade própria no desenho e o descobrimento do potencial de cada um.



O Atelier de Artes do NAC/UFRN e o espaço não formal

O Atelier de Artes do Núcleo de Cultura e Artes da UFRN foi fundado em 1976. Segundo a ex-professora do Atelier de Artes, Carmelita Ferreira de Souza, que se aposentou no ano 2000, em uma entrevista concedida, o Atelier surgiu a partir da necessidade de haver um espaço adequado para o ensino de artes dentro da Universidade, onde os graduandos do curso recém-criado de Educação Artística pudessem estagiar. Essa função do atelier continua até hoje e todo semestre, graduandos em Licenciatura em Artes Visuais procuram o atelier para cumprir a carga horária de estágio obrigatório.

Desde a criação do Atelier em 1976, esse espaço não formal de ensino de artes visuais oferta o Curso de Desenho, além dos outros cursos de pintura para adultos e crianças. Dessa maneira, o Atelier de Artes do NAC/UFRN disponibiliza semestralmente um edital para preenchimento de vagas dos cursos e nele constam informações importantes, por exemplo, os objetivos do Atelier, processo de matrículas, caracterização dos cursos ofertados e materiais utilizados em cada curso. O quadro de professores e assistentes é composto por estudantes de graduação que estão em fase final de formação do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade, assim como estagiários dos componentes curriculares obrigatórios de Estágio em Artes Visuais. O Atelier de Artes tem um importante papel na prática docente em Artes Visuais na cidade de Natal e no fomento do fazer artístico.

O Atelier é considerado como um espaço de experimentação artística, onde as ideias fluem desembaraçadamente entre os participantes. Desta forma, como complemento, Facco contribui

[...] o atelier - seja ele um espaço concreto ou idealizado como pensamento - constitui um espaço privilegiado, onde se evidenciam as intrincadas relações entre processo criativo, produto acabado, modos de exibição das obras e identidade do artista. (FACCO, 2017, p. 225).



Por ser um espaço público, o Atelier é frequentado por diferentes pessoas, com diversidade de ideias, posturas políticas e condições econômicas.

Em qualquer outro local, essa concentração de indivíduos tão singulares poderia gerar conflitos, porém, no Atelier, a harmonia e respeito prevalecem, provavelmente, devido ao fato de todos possuírem um interesse em comum, que é a vontade de aprender a desenhar. E esse interesse em comum é o que possibilita a constante troca de conhecimento sobre o desenho, entre professor e alunos, nesse espaço de ensino, além de propiciar aos frequentadores o crescimento pessoal, intelectual e artístico. Assim, segundo Gohn (2017),

[...] refletir sobre o espaço/tempo do atelier é também refletir sobre o espaço da Arte[...]. Podemos então propor que os ateliers coletivos têm apresentado boas possibilidade de trocas para os artistas, assim como experimentações significativas para esse lugar de fluxo de forças. (GOHN, 2017, p.225).

O Atelier proporciona maior liberdade aos professores para elaboração dos planos de aula, sem a obrigatoriedade em seguir normas e diretrizes que instituições formais de ensino normalmente possuem. Seguindo esse raciocínio, Gohn argumenta:

A educação não formal não tem o caráter formal dos processos escolares, normatizados por instituições superiores oficiais e certificadores de titularidades. Difere da educação formal porque essa última possui uma legislação nacional que normatiza critérios e procedimentos específicos. A educação não formal lida com outra lógica nas categorias espaço e tempo, dada pelo fato de não ter um curriculum definido a priori, quer quanto aos conteúdos, temas ou habilidades a serem trabalhadas. (GOHN, 2014, p. 47).



Durante o curso de Introdução ao Desenho Artístico, é criado um espaço de diálogo direto com os alunos sobre o processo de ensino e aprendizagem e, ao mesmo tempo, possibilita ao professor uma ampliação de seu processo de a autorreflexão.

Na etapa de elaboração do curso, o planejamento é o que vai possibilitar a criação de fronteiras entre os conteúdos. Por exemplo, alguns fundamentos, que são alicerces do desenho de observação (técnicas básicas com grafite, luz e sombra, textura, perspectiva e composição) que podem dialogar entre si. Mesmo que cada conteúdo seja abordado isoladamente nas aulas, no ato de desenhar eles possuem uma relação de interdependência. Por exemplo, a perspectiva vai apontar, ao desenhar, como podemos utilizar a textura; o sombreamento numa superfície qualquer, assim como a textura e sombreamento dependem do manuseio do grafite. O processo de planejamento das aulas exigiu uma contínua pesquisa que se desdobrou no decorrer da ação docente. Entretanto, guando fomos para a prática, mesmo que seguíssemos o plano, sempre havia trecho do planejamento que deviam ser revistos e discutidos. Ao passar da teoria à prática, foram necessárias tomadas de decisões que causaram tênues mudanças nos planos originais. Em algumas situações, os planos precisaram ser adaptados para atender às necessidades específicas das turmas ou às mudanças na carga horária do curso.

O fato de ter o hábito de desenhar facilitou o processo de pesquisa/ ação, afinal essa vivência nas artes só contribuiu para as aulas. Esses planejamentos foram feitos em conjunto, com o auxílio de outros estagiários, Ana Rita Morim, do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRN, que escolheu o Atelier como espaço para a prática de estágio do componente curricular Estágio Curricular Obrigatório em Artes Visuais III, no período de março a junho de 2018. Tal participação aconteceu devido a norma do próprio Estágio Curricular em Artes Visuais, que exige que o estagiário



planeje, juntamente com o professor, alguns planos de aula do curso. Logo, essa ação em conjunto favorece bastante a estruturação das aulas, pois a estagiária ofereceu novas ideias que me auxiliaram durante o planejamento do curso de desenho.

O ensino do desenho em espaços não formais, a plasticidade da didática contribui para melhor entender/atender às necessidades de cada aluno. Para isto, a experiência como artista, desenhista, se faz necessária para o momento do compartilhar saberes. O ensino de desenho é melhor aproveitado pelo alunado se ele for compartilhado para solucionar e superar as dificuldades de cada sujeito.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o Desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **Ensino da arte e do design no Brasil**: unidos antes do Modernismo. Revista Digital do LAV, Santa Maria, vol. 8, n. 2, p. 143-159.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

FACCO, Marta L. Cargnin. **Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais**. Revista Digital do LAV, Santa Maria, vol. 10, n. 2, p. 213-227. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/download/26890/pdf . Acesso em maio 2017.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. **Revista Investigar em Educação**, São Paulo, n. 1, II Série, p. 35-50, 2014.



JACOBUCCI, Daniela Franco Carvalho. **Contribuições dos Espaços Não Formais de Educação para a Formação da Cultura Científica Em Extensão**, Uberlândia, v. 7, 2008.

Ícaro Pereira da Silva

Artista visual e professor de artes. Licenciado em Artes Visuais (UFRN). Foi Bolsista do Projeto de Extensão de Ensino de Artes Plásticas no Ateliê de Artes, do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN (NAC/UFRN). Atua como professor de Artes no Colégio Instituto Educacional de Santa Cruz – IESC-RN, na cidade de Santa Cruz/RN; Professor de Desenho e Pintura para crianças na Quadrinhos Estúdio e Escola de Artes, em Natal/RN. Contato: icarosilva9023@gmail.com

Artur Luiz de Souza Maciel

Mestre em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE); Licenciado em Artes Visuais (UFRN) com período sanduíche na FBAUP (Portugal); Tecnólogo em Produção da Construção Civil (CEFET-RN). Atuou como Professor de Arte na SEEC/RN; Professor Substituto no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRN nas áreas de Expressão Visual, Desenho e Gravura. Atualmente trabalha como Professor de Arte SME Vespasiano-MG; Professor Formador 2 no CEEAV PPGARTES/EBA/UFMG. Contato: artursouzasete@gmail.com

O LIVRO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Gabriela Garcia de Godoi Moreira / PUC-Campinas

Durante aulas de minha graduação as quais a proposta foi o livro de artista, percebi a recorrência de elementos que personificassem o autor, que de algum modo registrassem um vértice de sua identidade. Esses elementos foram variados, desde transcrições de poemas, letras de música ou frases de alguma produção cinematográfica até autorretratos, inserção de objetos de coleção particular ou de seu convívio (como o ramo de uma árvore de sua casa). Quando apliquei essa proposta na regência do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência essa linha de pensamento no processo de produção se repetiu na maioria das produções.

Dito isso, a importância de se olhar o livro de artista com esse viés de projeção da identidade, como uma construção narrativa dos afetos que compõem partes do indivíduo que o fez é perceptível. A identidade é frequentemente abordada no fazer artístico, nessa pesquisa trabalharemos essa questão pela perspectiva da identidade pós-moderna, memória e afetos



"[...] identidade significa um conjunto de critérios de definição de um indivíduo e um sentimento interno composto de diferentes sensações, tais como sentimento de unidade, de coerência, de pertencimento, de valor, de autonomia e de confiança. Esses diferentes ingredientes afetivos e cognitivos representam os processos internos através dos quais o psiquismo organiza todas as informações que ele recebe em um todo coerente [...]" (MEDEIROS, 2008, p.34).

A princípio, o livro "A identidade cultural na pós-modernidade" de Stuart Hall trata da ideia de que as estruturas sociais conhecidas estão passando por mudanças e que essas afetam diretamente a percepção de identidade, que se divide em segmentos (classe social, gênero, sexualidade, etnia, e nacionalidade). Desta forma, o autor também afirma o quanto a identidade pessoal também está passando por uma "descentralização do sujeito", ou seja, uma perda de si e de sua própria cultura em detrimento da influência de culturas externas. Pensando nisso, podemos dizer que a influência das culturas externas ao nosso meio originário permeiam o processo de identificação dos indivíduos. Ter em mente as influências culturais as quais somos submetidos é crucial para o entendimento de como nós (e nossos alunos) expressamos nossa identidade e no caso dessa pesquisa, como absorvemos os signos apresentados na produção do livro de artista que podem ser fruto dessa influência cultural.

A categorização adotada de obras que se configuram livro de artista utilizada é a que pressupõem determinadas posições em relação ao livro convencional. Para entendermos isso é preciso que estabeleçamos essencialmente dois posicionamentos: há aqueles que veneram sua configuração, seu todo, que se dá basicamente por páginas de papel consecutivas que incutem um determinado sentido de leitura e narrativa e que recusam as novas tecnologias ou a deformação de seu aspecto original. Silveira (2008) classifica esse posicionamento como um fetiche pelo formato e significado do livro, o que ele traduz como "ternura" ao livro.



"ternura é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche" (SILVEIRA, 2008, p.5).

O outro posicionamento seria a de negação desse fetiche, ou seja, é o esforço de ataque à constituição e/ou significado do livro que se traduz como "injúria" ao livro.

"Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche." (SILVEIRA, 2008 p.5).

O livro de artista se relaciona com a identidade quando tende a ser um arquivo de memórias reais ou ficcionais, uma confissão, relato íntimo. A narrativa do livro convencional, de sobreposição de folhas que pressupõem o delinear de um espaço-tempo, assim "Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras." (SILVEIRA, 2008, p.72). Dessa maneira, a manipulação/observação de um livro de artista pressupõe a percepção da narrativa intrínseca a esse formato e também a memória construída durante a leitura do mesmo, o que confere a narrativa visual.



Dessa forma, parto para a apresentação de produções pessoais, aqui usei papéis artesanais de diversas cores e materiais, principalmente papéis reciclados e ervas aromáticas como alecrim, hortelã e camomila. Usei também a flor de hibisco e corantes artificiais nas cores amarela, azul, verde e vermelha para compor esses papéis. Em cada um desses papéis de formatos variados desenhei recordações, ou melhor, registro de recordações, visto que utilizei fotografias como referência para a produção dos mesmos, aqui a memória é resgatada a partir do estímulo visual que essas fotografias afloram.



Figura 1.Livro de artista, 15,5 x 15,5 cm. Foto: Acervo pessoal.

A caixa, apesar foi construída para permanecer fechada, com as extremidades coladas e entrelaçada com o fio de barbante vermelho, em sua superfície há representações de mãos entrelaçadas, pequenas, grandes, de pares diferentes e similares entre si. Os botões que estão dispostos e colados na superfície de fora são parte da coleção de botões minha e de minha mãe, a qual foi nutrida por anos. Esses botões são, sem dúvida, o aspecto que mais evoca minha afetividade pessoal no trabalho, apesar de ser uma experiência pessoal de colecionar botões, não é incomum que outros (sobretudo mulheres, afinal a costura é intimamente ligada a essa ação de colecionar botões e esse ofício designado na maioria das vezes às mulheres) se atenham a essa atividade.



Figura 2.Livro de artista, 15,5 x 15,5 cm. Foto: Acervo pessoal.



O próximo trabalho apresentado tem como proposta utilizar cenas cotidianas e do meu convívio, para esse livro minha ideia principal foi a de fundir momentos e memórias, para tanto empreguei a sucessão de páginas de fotografias com um curto espaço de tempo de tiragem entre elas que pode ser entendida como um frame, palavra de origem inglesa equivalente a quadro quando se refere à animação quadro a quadro, que consequentemente remete ao *flipbook*.

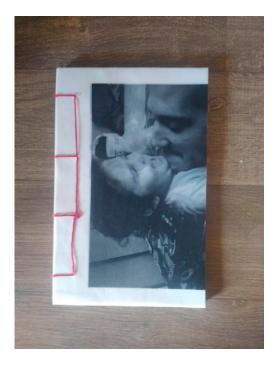


Figura 3.Livro de artista, 21 x 13,5 cm. Foto: Acervo pessoal.



Figura 4. Livro de artista, 21 x 13,5 cm. Foto: Acervo pessoal.



Figura 5. Livro de artista, 21 x 13,5 cm. Foto: Acervo pessoal.

A regência de aulas para a produção de livro de artista foi com alunos membros do Clube Juvenil "Alunos Anônimos do Cultão" esse grupo faz parte do ensino em tempo integral da cidade de Campinas - SP, na E. E. Culto à Ciência, a proposta do clube é a de se discutir e pensar criticamente assuntos latentes na sociedade e o convívio dos integrantes

anρaρ.

onde todos podem sugerir temas e atividades. Durante nossas conversas, membros destacaram a importância do ambiente de acolhida do clube e que encontraram ali um espaço para a discussão de temas que não tem abertura no ambiente escolar ou pessoal.

Nas aulas além dos materiais apresentados e a explicação do que seria um livro de artista, contei com a produção de integrantes do grupo de artes do PIBID e de colegas da faculdade. O uso desses exemplares foi fundamental para o discernimento entre livro de artista e *sketchbook*, pois ambos têm funções parecidas como a de ser um espaço para o registro do processo criativo, mas apesar disso o livro de artista também é o espaço expositivo.

O trabalho abaixo foi realizado individualmente, o autor comentou que pensou em uma estrutura que se assemelhasse a um túnel, que seria a representação da visão e caminho traçado pela vida, que associado à escolha de cor, disposição de carvão e escolha do uso de uma letra um tanto rabiscada sugerem aspectos negativos e potencialmente difíceis de lidar.



Figura 6. Aluno da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas. Foto: Acervo pessoal.





Figura 7. Aluno da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas. Foto: Acervo pessoal.

Essas questões subjetivas, porém essencialmente humanas de se retratar um caminho árduo e limitante da vida onde depois de um espaço de tempo (no caso o comprimento do túnel) se vê a saída ou no caso, a fotografia de sua amiga que aqui é um fator que alivia e que impulsiona a saída desse espaço limitador é bastante considerável nesse sentido.

A produção a seguir foi desenvolvido por um grupo de 3 alunos. Os alunos decidiram se agrupar e optaram por um formato que vem da ternura já mencionada de Silveira (2008), uma vez que é uma sucessão de folhas de papel uma sobre a outra. Apesar dessa escolha o grupo decidiu experimentar diferentes formatos, materialidades e cores de folhas de papel onde também as dispôs de maneira não perpendicular o que conferiu um aspecto assimétrico ao livro.





Figura 8. Alunos da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas. Foto: Acervo pessoal.

Suas páginas foram preenchidas por signos e imagens que fazem parte dos afetos de cada integrante, como trechos de letras de música, citações de autores e trechos de filmes. Assim como discorrido previamente, a relação da cultura hegemônica presente a partir da globalização se encontra aqui de maneira muito evidente a partir das frases de música pop entre outros elementos, assim podemos evidenciar a necessidade de se compreender essa rede de cultura que se movimenta.

Assim, essa proposta remete diretamente a ideia de educação com afeto segundo Meira e Pillotto (2010), que se refere sobre a relação de aluno e professor e a valorização das experiências dos alunos, seja em âmbito pessoal ou escolar e a exploração do suporte livro de artista enquanto sustentação de narrativa e expressão desses afetos e vivências, onde se construa um objeto artístico que seja significativo para os alunos



e que traga consigo o fazer artístico que transporta conhecimento, o que acredio ser um fator importante para o entendimento de artes em todos os seus aspectos dentro da educação.

Referências

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11nd ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. ISBN 85-7490-402-3.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual** – proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MEDEIROS, João Luiz. ELEMENTOS DE ANÁLISE PARA A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES. In: MEDEIROS, João Luiz. (Org.) **Identidades em Movimento:** Nação, Cyberespaço, Ambientalismo e Religião no Brasil Contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 27-62.

MEIRA, Marly Ribeiro; PILLOTTO, Silvia Sell Duarte. (2010). **Arte, afeto e educação:** a sensibilidade na ação pedagógica. Porto Alegre: Mediação.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, 319 p. ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em:http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

Gabriela Garcia de Godoi Moreira

Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Bolsista de graduação pelo Vestibular Social. Realiza trabalhos nas Artes Visuais em diversas linguagens, tendo como principal a pintura em aquarela. Lattes iD: http://lattes.cnpq.br/8829380864897828. Contato: 1997.gabi@gmail.com.



Comitê História, Teoria e Crítica de Arte

DISPERSÃO E CONCENTRAÇÃO NO FAZER HISTÓRIA DA ARTE: ABY WARBURG NO PALAZZO DORIA PAMPHILJ

DISPERSION AND CONCENTRATION IN MAKING ART HISTORY:

ABY WARBURG AT PALAZZO DORIA PAMPHILI

Luana M. Wedekin / UDESC

Foco

"Difíceis de ver, pelos homens, são os deuses"

(Hino Momérico II, a Deméter).

Começo por uma imagem.(Fig. 1) Uma luz circular e branca ilumina parcialmente um interior, especialmente a escrivaninha onde um homem aparece debruçado e concentrado enquanto lê. A pena repousa sobre o tinteiro, o mata-borrão espera. Há cadernos, pelo menos uma imagem em papel sobre a mesa, uma certa desordem que revela diversas ações



relativamente coordenadas: a leitura, a consulta à imagem, a anotação de ideias ou dados. Nos nichos da escrivaninha, caixas, pilhas de papeis. Talvez muitos de nós tenhamos nos identificado com esse retrato do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929).



Figura 1. Aby Warburg em Florença, dezembro de 1898. Fonte: https://warburg.blogs.sas.ac.uk/2019/12/12/aby-warburg-lectures-leonardo/

Esta imagem é reveladora de um momento do fazer história da arte que se dá em recolhimento e concentração. Mas o tema do 29º Encontro da Anpap não é "dispersões"? A partir desse tema/provocação com acepções polissêmicas, ressignificadas, inclusive, para o contexto da pandemia

* + απραρ. *

Dispersões | 2020 209

de Covid-19, proponho uma reflexão sobre estes dois movimentos necessários à prática do historiador da arte: concentração e dispersão. E dirijo o foco para o trabalho de Warburg.

Esta comunicação é parte dos resultados de uma pesquisa que venho realizando desde 2017, cujo objetivo é visitar as fontes iconográficas de Aby Warburg em solo italiano. Para sua elaboração, identifiquei 292 imagens referidas por Warburg em acervos italianos a partir de um levantamento nas seguintes obras: *L'Atlas Mnémosyne* (2012), "A renovação da Antiguidade pagã" (2013) e "Histórias de fantasma para gente grande" (2015a). Algumas localidades italianas concentravam maior número de exemplares e os destinos a serem visitados foram escolhidos a partir desta representatividade. Até o momento, realizei 4 viagens à Itália e visitei mais de 40 destinos que incluem monumentos públicos, museus, palácios, igrejas.

Quando elaborei o projeto, eu não sabia exatamente o que ia descobrir. Interessava-me compreender melhor o trabalho deste teórico, mas, através dele, investigar aspectos epistemológicos da história da arte. Visitar estas fontes implicava várias coisas: exercer a premissa do contato direto com os monumentos,e, portanto, afastar-me de uma perspectiva somente teórica e distante do objeto, da imagem; compreender como Warburg selecionou as imagens que ora compõem seu "Atlas Mnemosyne"; aproximar-me do seu modo de ver e de trabalhar.

Um dos primeiros lugares que visitei foi a Basílica de Santa Maria Novella, em Florença. Entra-se pela lateral da imensa nave central. Na parede imediatamente oposta à entrada encontramos o afresco de Masaccio, "A Trindade" (1427-1428); seguindo pela nave nos deparamos com o crucifixo suspenso de Giotto (1296-1300); rumando em direção ao transepto vamos para a *Cappella Maggiore*, também chamada Tornabuoni, notória pelo ciclo de afrescos de Domenico Ghirlandaio (1448-1494). A parede esquerda da capela apresenta 7 cenas da vida da Virgem; a parede



direita apresenta 7 cenas da vida de São João Batista, e a parede de fundos, possui janelas com vitrais e cenas das vidas de santos dominicanos e os patronos da capela. As cenas são complexas e povoadas de inúmeros personagens.

Sabemos que Warburg encontrou nessa capela uma de suas figuras de obsessão, uma sua "imagem fantasma", a ninfa canéfora que entra na cena do "Nascimento de São João Batista". Este painel está na parede direita a uns 10 metros de altura. (Fig. 2)



Figura 2. Domenico Ghirlandaio, Cenas da vida da Virgem, 1485-1490. Afrescos, Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença. Fonte: a autora.



Como Warburg viu a ninfa dentre tantas figuras presentes nesta capela e nesta igreja? O monumento era um gigantesco campo para dispersão!

Com o desdobrar da pesquisa algumas pistas começaram a aparecer para responder a esta questão. Os próprios conceitos warburguianos evitam a dispersão. Como a figura da ninfa, obsessão warburguiana que logo se torna "contagiosa", pois passamos a ver as ninfas por todo lugar. Vemos a ninfa porque estamos focados no conceito ou o conceito de ninfa emerge das imagens? A visita aos monumentos me faz pensar na segunda opção. E as premissas metodológicas de Warburg também. A Itália não é somente o país onde há grande concentração de fontes iconográficas warburguianas. É também o contexto onde o pensamento do historiador alemão frutificou muito consistentemente, como no trabalho de algumas pesquisadoras italianas (MAZZUCCO, 2007; CENTANNI; MAZZUCCO; 2002) que defendem fortemente que Warburg legou um método, afirmando-o com base no estudo de seus escritos, em pesquisa direta em seus arquivos. Um princípio fundamental pode ser encontrado na conclusão da conferência de abril de 1928, quando Warburg identificou o método de pesquisa promovido pela sua Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg no seguinte mote "À imagem, a palavra" (Zum Bild das Wort) (MAZZUCCO, 2007, s/p). Desta formulação aforística, depreende-se um princípio de preeminência das imagens sobre as palavras, ou, no mínimo sua anterioridade.

Dispersão imprevista

Um dos destinos da pesquisa foi o Palazzo Doria-Pamphilj, em Roma. Este edifício foi escolhido por abrigar duas tapeçarias flamengas do séc. XV cujo tema era Alexandre, o grande: sua ascensão e sua viagem ao fundo do mar, cujas reproduções estão na Prancha 34 do *Atlas*.



O Palazzo é destino acessível, fica em plena Via del Corso, em Roma. Entra-se por um portão discreto na fachada maciça (projeto do arquiteto Gabriele Valavassori, realizada em 1730-1735), acessando um pátio interno emoldurado por arcos renascentistas com inspiração em Bramante. A própria edificação é destino turístico, referência para a história de algumas das maiores famílias nobres italianas cujas alianças foram formadas através dos séculos. É um museu privado que exibe a coleção de arte adquirida por membros da família Doria-Pamphili ao longo do tempo. Visitá-lo é transportar-se para os ricos interiores nobres com elementos setecentistas e oitocentistas: paredes cobertas de veludos, mobiliário do séc. XVII, belos castiçais de cristal, sala de baile, galeria dos espelhos... A coleção conta com obras de artistas europeus canônicos: Hans Memling; Peter Bruegel, o Velho; Filippo Lippi; Domenico Beccafumi; Giovanni Bellini; Annibale Carracci; Coreggio; Guercino; Guido Reni, Claude Lorrain, Caravaggio, Ticiano. Provavelmente a obra mais notável seja, de Diego Velázquez, o "Retrato do papa Inocêncio X" (1650), nascido Giovanni Battista Pamphili, que fica num gabinete especial em conjunto com o busto do papa realizado por Gian Lorenzo Bernini.

Num registro de 1928 do "Diário Romano", Gertrud Bing comenta sua impressão da galeria do Palácio Doria Pamphilj:

[...] uma desordem interesante na Galeria Doria Pamphilj: muitos quadros com títulos sonoros mas incorretos. Belas pinturas barrocas de Guercino, Annibale Carracci e Caravaggio. O Inocêncio X de Velázquez: vermelho sobre vermelho, inclusive no rosto. (WARBURG; BING, 2016, s/p)

Quase um século depois desta visita, a percepção de Bing permanece bastante atual. Há obras com atribuição equivocada e poucas informações gerais.



Dispersões | 2020 213

Praticamente ao final da visita da coleção, chega-se ao Salão Aldobrandini, um espaço de curiosa expografia. (Fig. 3)



Figura 3. Salão Aldobrandini, Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: https://www.doriapamphilj.it/roma/il-luogo/galleria/

Nesta vista geral do salão, na parede à direita vemos as duas telas de Caravaggio, "Repouso durante a fuga do Egito" e "Madalena Penitente", na parede do fundo à esquerda, é visível a obra "A Deposição da cruz", de Giorgio Vasari; na parede esquerda não está visível, mas está exibida "Salomé com a cabeça do Batista", de Ticiano. E ainda há diversas telas de artistas pouco conhecidos para mim. Nesta sala também encontramos vários exemplares da coleção de arte antiga da família: bustos, estátuas, sarcófagos, urnas funerárias. Infelizmente quase não há etiquetas com fichas técnicas das obras, de forma que é difícil para o visitante precisar datas e artistas.



Certamente uma bela visita. Mas as tapeçarias sobre Alexandre, o grande, não estavam visíveis. Perguntando a um funcionário do palácio, descobri que elas haviam sido transferidas e agora estavam expostas na Villa del Principe/Palazzo Andrea Doria, em Gênova. Todo pesquisador tem seus relatos de frustrações. Minha busca às tapeçarias de Alexandre, o Grande, havia fracassado.

Concentração circunstancial

Mas o estudo de Warburg, sobretudo para os pesquisadores não europeus, demanda o olhar atento para a arte antiga. Esculturas e relevos antigos estão presentes em muitas pranchas do *Atlas*: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 34, 44 e 76. Antes dessa visita, eu já havia visitado duas vezes as coleções de arte antiga do Vaticano; e ainda o Museu Capitolino, em Roma e o Museo Archeologico Nazionale di Napoli, em busca de obras específicas, que apontavam as fórmulas de *pathos* que Warburg estudara: a ninfa, a mênade dançante; Mitra sacrificando o touro; o pathos da defesa/submissão; a deposição do corpo (Meleagro); o *pathos* da dor e da melancolia (a mão que apoia a cabeça); o *pathos* do vencedor e da agressão.

Contemplando os sarcófagos antigos no palácio, fui reconhecendo as fórmulas que estavam no *Atlas*. (Fig. 4) A produção de sarcófagos de mármore com relevos remonta ao século II d.C. e, torna-se corrente por volta da metade deste século. (GIULIANI, 2013). Gelussi (2005) sublinha a importância dos sarcófagos antigos (especialmente os tardo-helenísticos e romanos) para os artistas do Renascimento: "dos sarcófagos emergiram os fantasmas do antigo" (p. 405). Estes artefatos eram parte importante do repertório arqueológico à disposição dos artistas e intelectuais do período, fornecendo-lhes "uma nova linguagem, mais livre e dinâmica, capturando nas figuras antigas as ideias para a expressão dos sentimentos patéticos e de atitude espiritual modernos" (GELUSSI, 2005, p. 405).



Dispersões | 2020 215

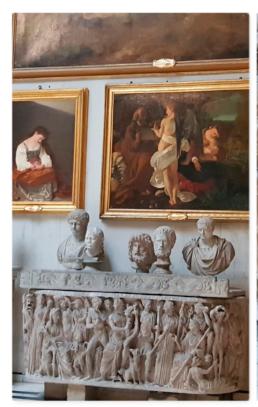




Figura 4. Parede lateral do Salão Aldobrandini, detalhe sarcófago, bustos e obras de Caravaggio. Mársias, detalhe do sarcófago. Palazzo Doria Pamphilj, Roma.

Fonte: a autora.

No primeiro sarcófago da parede à direita, vemos, na quina, a figura de Mársias sendo esfolado. Com os braços erguidos imobilizados, atado a uma árvore. (detalhe Fig. 4) Mársias foi um sileno que desafiou Apolo para uma competição entre o diaulo (flauta de dois tubos) e a lira. O deus



aceitou desde que o vencedor pudesse fazer com o vencido o que desejasse e foi declarado vencedor. Brandão (1991) relata que: "No tocante ao vencido, foi o mesmo amarrado a um pinheiro ou plátano e escorchado vivo. Mais tarde, Apolo se arrependeu de castigo tão violento e transformou o antigo adversário num rio" (p. 82).

Mársias está exatamente no canto direito do sarcófago, enquanto vemos na face frontal, Apolo portando a lira, desfrutando de sua vitória. O episódio entre Apolo e Mársias encarna o tema do castigo divino, e, mais especificamente, a dualidade entre "triunfo e agonia" (WIND, 1968, p. 176). Se a figura de Mársias não foi tratada diretamente por Warburg, no *Atlas* são muitos os personagens da mitologia que sofreram na pele o castigo divino, a começar pelo próprio Atlas, Laocoonte e seus filhos, Faetonte, Orfeu, Penteu, Níobe e seus filhos, Protesilau, Mirra, Cassandra, Meleagro.

Em termos de fórmulas de *pathos*, chamo a atenção para a figura deitada aos pés de Mársias no sarcófago (Fig. 4), que remete à transformação de Mársias em rio. A figura do deus fluvial reclinado é tema da prancha 58 e ele se associa ao tema da melancolia.

É possível afirmar que a melancolia é um núcleo temático do *Atlas Mnemosyne* e dos estudos warburguianos. O rosto apoiado na mão é a marca expressiva da melancolia e aparece em diversas figuras atravessando várias pranchas do Atlas, masculinas e femininas (CENTANNI et al, 2016). Os estudiosos que compõem o Seminário de Mnemosyne sobre o tema da melancolia observaram uma articulação temático-formal entre a atitude de reflexão, da aflição do luto, da preguiça, do abandono.

No Salão Aldobrandini encontrei esta fórmula de *pathos* em dois sarcófagos e numa urna funerária. (Fig. 5,6, 10)







Figura 5. *Pathosformeln* da melancolia nas laterais de um sarcófago no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Nas laterais de um dos sarcófagos vemos duas variações da fórmula da melancolia. À esquerda, uma figura feminina sentada cobre a mão com o rosto, e o gesto denota aflição e dor; enquanto que à direita, o homem em pé, apoiado num bastão, tem a cabeça apoiada na mão com ar pensativo e alheio. Temos então duas variações do tema da melancolia: o luto e o pensamento reflexivo.





Figura 6. Urna funerária no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Na pequena urna funerária (Fig. 6), duas figuras femininas encapuzadas estão sentadas apoiando o rosto nas mãos e ladeando uma figura masculina reclinada numa *klinē*. Esculpidas de forma pouco detalhada, o gesto redundante reforça a atitude do luto no seu caráter da "dor pensativa", típica do "teatro do pranto antigo" (CENTANNI et al, 2016, s/p).

Relacionada às *pathosformeln* do luto, encontramos a deposição. Na arte antiga o tema aparece com frequência ligado às narrativas da morte de Aquiles e de Meleagro. Uma tampa de sarcófago exibe esta fórmula de *pathos* (Figura 7).



219



Figura 7. Sarcófago no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

O corpo do herói carregado por seus companheiros está no centro da tampa do sarcófago (Fig. 7). O herói morto é, muitas vezes, acompanhado por figuras dolentes. É o que vemos também aqui: imediatamente atrás do corpo sem vida há uma figura em *pathorformeln* da melancolia, especificamente aquela do luto reflexivo ou meditação fúnebre.

A expografia do Salão Aldobrandini cria uma inequívoca justaposição entre as fontes antigas e sua absorção no Renascimento quando exibe o sarcófago com a deposição do corpo do herói (Fig. 7) e a incorporação deste motivo no contexto cristão através do motivo da deposição de Cristo da cruz na pintura de Vasari (Fig. 8). Vemos o tópico da morte/dor, que, como observam Centanni, Mazzuco e colaboradores em torno à prancha 42 do *Atlas* (2000), compreende:



um percurso muito preciso que opõe as posturas da morte aos gestos de dor. Se contrapõem: de um lado a progressiva estaticidade do corpo agonizante, moribundo, abandonado e enfim rígido na compostura do cadáver; do outro, a progressiva dinamicidade da dor que passa da tristeza da figura dolente, aflita, contrita, à raiva contida, até explodir no desespero da figura impetuosa na cena com o gesto enfático dos braços abertos. (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000, s/p)



Figura 8. Giorgio Vasari, Deposição da cruz.(s/d) Óleo sobre tela, 297X188 cm, Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio-vasari-deposizione-dalla-croce-big.jpg



O espectro das posturas da morte/dor ressalta a oposição entre o corpo morto, sem vida e, portanto, sem movimento, assinalado pelo braço solto, no qual se expressa "a gravidade do corpo pesado [...] porque abandonado do sopro vital" (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000, s/p); e o movimento dos "cabelos leves e ondulados", das "vestes ventiladas" que surgem muitas vezes na irrupção da paixão (desespero violento). No sarcófago (Fig. 7), o braço do herói morto se perdeu, mas podemos inferir sua presença pela configuração do que restou. Em Vasari (Fig. 8), a composição vertical potencializa o peso do corpo de Cristo, e a gravidade age também em Maria, mãe de Jesus, que desfalece e é acudida, enquanto Maria Madalena, a quem cabe, em geral, uma gestualidade mais exacerbada, parece querer se erguer, projetando a cabeça para trás, postura associada ao desespero dinâmico.

Ainda, na justaposição de artefatos deste salão, podemos observar sobre este sarcófago uma pequena escultura com a figura de Mitra sacrificando o touro. (Fig. 7), temática presente na Prancha 8 do *Atlas*.

No mesmo salão Aldobrandini, encontramos relevos de ninfas: esculpidos numa base de coluna ou pedestal (Fig. 9) e em um sarcófago antigo (Fig. 10). Em sua pesquisa do que "interessava aos artistas do Quattrocento na antiguidade" (WARBURG, 2013, p. 3), Waburg investigou as fontes de Botticelli para a Vênus e a Primavera. Identificou os hinos homéricos a Afrodite (impressos e publicados em 1488), mas igualmente um poema do humanista Angelo Poliziano (1454-1494). Este poeta, por sua vez, colheu nas "Metamorfoses" e "Fastos" de Ovídio (43 a.C.-18 d.C), nos poemas de Claudiano (370-404 d.C.), as matrizes para seu tributo ao antigo, elaborando "o objeto proposto com uma força artística própria" (WARBURG, 2013, p. 13).







Figura 9. Ninfas na base de coluna ou pedestal no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Em sua investigação, Warburg ressaltou o fato de que todos os documentos mencionavam, de alguma forma, o que ele denominou "elementos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk] – principalmente na indumentária e nos cabelos" (WARBURG, 2013, p. 3). Não somente as fontes literárias foram objeto de seu escrutínio, mas igualmente as

anpap.

fontes visuais. Mencionou a "famosa cratera de Pisa" (WARBURG, 2013, p. 12) como matriz para o púlpito do batistério de Pisa de Niccoló Pisano, e também para obras de Donatello e Agostino di Duccio, especialmente os relevos do Oratório de San Bernardino em Perugia e o Tempio Malatestiano em Rimini. Citou um sarcófago com o tema de Aquiles em Esquiro, que no séc. XIV estava integrado à escada de Santa Araceli, em Roma. Um desenho a partir deste sarcófago foi reproduzido por Warburg em seu escrito sobre Botticelli, e teria sido a fonte de um desenho preparatório realizado por um dos alunos do artista. Novamente, Warburg sublinha como o artista dedicou-se aos elementos do vestuário (inflado em forma oval, e o veu esvoaçante) e ao penteado. A veste inflada como uma vela aparece na ninfa na base da coluna (Fig.9) e em duas figuras do sarcófago no Palácio Doria Pamphilj, no centro e na extrema direita. (Fig. 10)



Figura 10. Sarcófago com ninfas. Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.



Estas figuras femininas (na base da coluna e no sarcófago) revelam também o passo característico da ninfa: os "pés ligeiros" (WARBURG, 2015b, p. 10), que aparentam ser alados e deslizar sobre nuvens, ou parecem pairar, em paradoxal impressão de movimento e imobilidade. Nas 4 figuras que ora observamos, os trajes são semelhantes: véus que cobrem o corpo muito finos, sutis, transparentes, inflados, tremulantes, ondulantes. A figura na base da coluna à esquerda diferencia-se pela postura na qual a cabeça se projeta para trás, gesto que caracteriza a mênade, a ninfa possuída de furor dionisíaco. Toda a configuração da base da coluna remete a um cortejo dionisíaco, e esta figura em especial, porta o tamborim, "entregando-se a uma dança louca e frenética" (BRANDÃO, 1991, p. 106).

Este sarcófago exibe outras fórmulas de *pathos*: a melancolia, a figura reclinada com cornucópia, o *pathos* do vencido (que ergue o braço para se defender). Todo o artefato é agitação, profusão: quadrigas e biga, *putti* e figuras aladas, animais (um cabrito e duas ovelhas, cavalos), as figuras humanas voltadas em diversas direções, mas absolutamente todas em movimento. Figuras de tempos passados que se agitam por séculos. A ninfa na extrema direita, no limiar da pedra, parece anunciar sua irrupção em outro plano.

Confluência final

Quando nos debruçamos sobre o "Atlas Mnemosyne", nos deparamos com profusão de imagens. O estudo de suas 63 pranchas é marcado por um ritmo de foco e ampliação, por alternância entre detalhe e todo. Se escolhemos uma imagem, precisamos contemplá-la em minúcia. Muitas vezes, o próprio Warburg repete a imagem ampliada, ou reduzida para que a vejamos em contexto. Uma mesma imagem pode aparecer em outras pranchas, há relações entre pranchas e as imagens conversam entre si.



São muitas camadas de relações e a leitura destas imagens, ainda que concentrada, não se fecha em si mesma. Aqui, podemos encontrar o sentido de dispersão que é apontado no convite ao 29º Encontro da Anpap: reordenações, rearticulação de conexões.

Há várias entradas para o *Atlas*. Para mim, as entradas têm acontecido num compasso de aproximações e recuos: no levantamento as obras estão listadas por prancha ou obra; mas quando as vejo *in loco*, seu pertencimento é outro, retornam para o entorno de origem. Vejo a obra em contexto original e as outras que com ela dialogam. Dispersão. No momento da análise, me avizinho delas individualmente e reinsiro-as no conjunto de suas companheiras de prancha. Concentração. Descubro, então, um ritmo, uma oscilação necessária no fazer a história da arte a investigar Warburg.

Mesmo diante dos monumentos, estes afastamentos e aproximações são necessários. Diante deles, contemplo, fotografo de diversos ângulos. Às vezes desenho. Muitos destes artifícios são formas de absorver as imagens, de mantê-las na memória, de entendê-las visualmente. Faço anotações de minhas impressões imediatas numa espécie de diário campo. Estes dados coletados repousam até serem analisados em etapa posterior. Ela acontece no espaço do escritório, e os dados são revisitados. Depois da distância, volto a me unir a eles. As imagens são identificadas, renomeadas, arquivadas. E então, o retorno às imagens se dá em concentração, mergulho, foco. No trabalho da análise na relação com escritos gera novas dispersões, pois uma referência leva a outras, e pode acontecer de afastar-me da imagem.

Há dispersão boa e má. Premissas metodológicas são artifícios fundamentais para evitar a má dispersão. Na perspectiva warburguiana, afastar-se das imagens é má dispersão. Impor conceitos sobre imagens é má dispersão. Mas o *Atlas* revela uma dispersão boa, aquela na qual numerosas

* + + anρaρ. *

imagens falam umas com as outras. A visita aos monumentos demonstra uma boa dispersão, aquela na qual os conceitos (a palavra) advém das imagens. A visita aos monumentos também demonstra que, apesar de Warburg ter selecionado alguns exemplares para compor o *Atlas*, ele não o fez como Winckelmann, que selecionou somente os exemplos que cabiam em sua interpretação da arte antiga. Warburg colhe alguns exemplos, mas a forma como usa as imagens não é ilustrativa, porque a teoria decorre das imagens. E, quando vamos ao contexto original das imagens, muitas outras redundam, ressoam o retorno dos tempos antigos.

Comecei o artigo contemplando Warburg em absorta leitura. Fui concentrada em busca de suas fontes no Palazzo Doria Pamphilj, mas elas não estavam lá. Teria sido uma experiência de dispersão. É Roberto Calasso quem cita o trecho do hino homérico a Deméter na epígrafe do texto: "Difíceis de ver, pelos homens, são os deuses", para comentar o processo no qual as divindades antigas foram perdendo sua importância a ponto de não serem identificadas. Focando em objetos inesperados, pois não fui ao palácio em busca deles, obtive uma espécie de revelação, a resposta para uma das perguntas iniciais de minha pesquisa. Como Warburg viu a ninfa de Ghirlandaio? Foi por ter a percepção saturada das fórmulas antigas, de onde emergiu a noção de *pathosformeln*, e se comprovou o conceito de *nachleben*, que ele "viu os deuses".

Referências

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. V.2. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CENTANNI, M. et al. Seminario Mnemosyne: Figura della Malinconia attraverso l'Atalante della Memoria. **Engramma**, n. 140, dic. 2016.



CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Il teatro della morte: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42. **Engramma**, n. 2, ott. 2000.

CENTANNI, M; MAZZUCCO, K. Letture da Mnemosyne. In: FORSTER, K.W.; MAZZUCCO, K. **Introduzione ad Aby warburg e all'Atalante della Memoria**. Milano: Bruno Mondadori, 2002. p. 166-244.

GELUSSI, M. La scultura dipinta: disegni e deduzioni dai sarcofagi nel Quattrocento. In: CENTANNI, M. (ed.) **L'Originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica**. Milano: Bruno Mondadori, 2005. p. 405-422.

GIULIANI, L. Sarcofagi di Achille tra oriente e Occidente: genesi di um'iconografia. CATONI, M.L.; GINZBURG, C.; GIULIANI, L.; SETTIS, S. **Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo**. Milano: Feltrinelli, 2013. p. 13-46.

MAZZUCCO, K. I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo. **Engramma**, n. 56, aprile 2007.

WARBURG, A. Su método [Il Seminario di Aby Warburg del 1928]. **Engramma**, n. 56, aprile 2007.

WARBURG, A. L'Atlas Mnémosyne. Paris: L'Ecarquillé, 2012.

WARBURG, A. **A renovação da antiguidade pagã.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

WARBURG, A. **Domenico Ghirlandaio**. Lisboa: Ymago, 2015b.

WARBURG, A.; BING, G. Diario Romano (1928-1929). Madrid: Siruela, 2016.

WIND, E. **Pagan Mysteries in the Renaissance**. New York: The Norton Library, 1968.

anραρ, ,

Luana M. Wedekin

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Design da UDESC. Doutorado em Psicologia (UFSC), M.A. History of Art (The Courtauld Institute of Art, London, UK), Mestre em Antropologia Social (UFSC), Especialista em Estudos Culturais (UFSC), Graduada em Educação Artística, Hab. Artes Plásticas (UDESC). Membro da ANPAP, CBHA e ABCA.



NOMADISMO, TECNO-IMAGEM E EXPERIENCIA ESPAÇO-TEMPO NA ARTE DO VIDEO: LARA ARELLANO

NOMADISM, TECHNOLOGY AND SPACE-TIME EXPERIENCE IN VIDEO ART: LARA ARELLANO

Regilene A. Sarzi-Ribeiro / Unesp-Bauru

O tema deste ensaio – nomadismo, técno-imagem e vídeo – é parte de uma pesquisa sobre as artes audiovisuais na América Latina e as arquiteturas espaço-temporais do vídeo e sua linguagem ubíqua. Visa, em linhas gerais, realizar um estudo teórico transdisciplinar que articule, em suas complexidades, as áreas de Artes Visuais e Audiovisuais, Mídia e Tecnologia, Arquitetura e Geografia, Filosofia e Sociologia. Entre os objetivos específicos, busca investigar e analisar como o contexto cultural e artístico contemporâneo e a era pós-digital influenciam as experiências espaço-temporais e as formas imagéticas nas artes audiovisuais e assim contribuir na construção de uma história das tecno-imagens, a partir de perspectivas contemporâneas.



A pesquisa, de caráter documental, é qualitativa tendo como base instrumentos de análises estéticas e leituras iconográficas com vistas ao estudo da linguagem e estética das artes audiovisuais – videoarte, videoinstalação, livecinema, videomapping, transcinema no contexto da América Latina. As análises serão pautadas em referenciais histórico-críticos com base em desenvolvimentos filosóficos e sociológicos, cujos autores de base discutem as questões sociais e culturais; experimentais (tempo, espaço e materialidade) e as transformações estéticas, sociais e políticas que envolvem os processos de produção e exibição ou circulação das formas audiovisuais.

Video, Nomadismo

A proposta metodológica de estudo do vídeo por meio de uma abordagem transdisciplinar, baseada nos desenvolvimentos teóricos de autores como Edgar Morin (2000) e Cornelius Castoriadis (1999), objetiva tecer novas formas de análise e produção do conhecimento acerca do audiovisual que não reiterem as formas já estabelecidas pelo sistema das teorias da arte, cristalizados pela historiografia.

Castoriadis (1999) discute o social histórico, a criação e a relação entre as formas novas e antigas do conhecimento, articulados à metodologia transdisciplinar e à filosofia da emancipação, a partir de uma nova postura criativa e disposição para o novo. Ao passo que Morin (2000) defende um olhar para o conhecimento pertinente e para as incertezas, as quais nos levarão ao novo e a compreensão dos fenômenos sociais por visões outras.

Na arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos de 1960, as novas relações com novas situações geográficas e sociais mudam o *status* do artista, o lugar de transformações políticas é também o lugar de transformações artísticas: o etnógrafo converte-se em paradigma da arte

* .* απραρ_{* *}

contemporânea (PEIXOTO, 2012), mas a etnografia como experiência espaço-temporal.

Os locais investidos de sentido, passam a fazer parte da experiência poética. O espaço em que o discurso é apresentado passa a ser um componente essencial da obra (CAUQUELIN, 2008). Além disso, a arte contextual se exprime no ambiente (espaço/lugar) introduzindo aspectos sensíveis na realidade para transformá-la (CAUQUELIN, 2008).

Não por acaso, as cartografias (itinerários, territórios) e o nomadismo ou derivas psicogeográficas, conforme descreve Michel Maffesoli (2001), dominam as exposições artísticas nos últimos anos. Estas estruturas implicam na transformação das condições de percepção, ocupação do espaço e mudanças nos procedimentos de criação e organização institucional da arte no mundo contemporâneo.

Neste contexto, o vídeo como interface é metáfora do próprio homem contemporâneo: sem fronteiras, nômade, em constante fluxo. O vídeo é a própria imagem diáspora, em constante deriva, imagem flaneur. O sociólogo francês Michel Maffesoli, conhecido por suas pesquisas com grupos e comportamentos sociais coletivos e criador do conceito de tribo urbana, define o nomadismo como um comportamento essencial e próprio da condição humana. Este mesmo comportamento, reconhecemos na imagem vídeo.

Em Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas (2001), Maffesoli defende que, diferente do que se imagina a deriva ou nomadismo não é uma condição do homem moderno cujos veículos de locomoção ou desejo de conhecer o outro o levou à expansão de territórios econômicos, políticos e culturais, mas que desde que o homem saiu da sua origem migrando para regiões e localidades distintas e longínquas, a própria experiência de mover-se e deslocar-se – o movimento, a agitação, oscilação e circulação geraram a dissolução de fronteiras e as migrações em



massa que caracterizam o que conhecemos hoje por era da globalização. Maffesoli discorre sobre o fenômeno desde os tempos remotos e mostra como a noção de nomadismo, mobilidade, circulação, é uma característica intrínseca ao homem, e sua essência inquieta. Trata-se de pensar o nomadismo como um modelo, um arquétipo.

Como se sabe, a construção do campo da história das tecno-imagens envolve elementos estruturais como a arquitetura e a experiência espaço-temporal e os dispositivos e aparatos de produção e veiculação ou circulação da imagem técnica, termo este que nasce com a imagem fotográfica (imagem estática) mas depois ganha ênfase com o cinema (imagem movimento), o vídeo e as imagens numéricas ou imagens síntese (GRAU, 2007), até o hibridismo e a convergência de linguagens cuja especificidade tem um traço singular que interessa especialmente para esta pesquisa: o *in between* (BHABHA, 1998), o *entre* linguagens. Até aqui, pensamos as outras linguagens no vídeo e como este é composto estruturalmente por outras linguagens, que ficou conhecido na história da arte do vídeo como *entremeios*.

O videoartista Lucas Bambozzi afirma que superado o discurso da especificidade, ocorrida na década de 1990 e anos 2000, do vídeo é possível enxergar o cruzamento do mesmo "[...] com outras formas de imagem como um acontecimento profícuo e de proporções ainda não familiares" (BAMBOZZI, 2002, p.75), e são essas proporções ainda não familiares que pretendemos investigar.

Passados vinte e sete anos, o legado dessa busca por definição (MA-CHADO, 1993) nos revela que pontos importantes, sobre as características particulares do vídeo e das formas audiovisuais assim como traços da experiência estética audiovisual, foram incorporados pela recente história da arte do vídeo e seus desdobramentos culturais, sociais e politicos. Novamente é Machado quem nos remete ao hibridismo do vídeo:



Sabemos pelo simples exame retrospectivo desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importado do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhes são exclusivos, mas que não são suficientes, por si só, para construir a estrutura inteira de uma obra (MACHADO, 1993, p.8).

Mas chegamos ao ponto, à guinada do vídeo e seu comportamento nômade que passa a ser uma matriz da imagem movimento e tudo é video hoje. Não se trata de pensar o nomadismo como tema da arte do vídeo ou o vídeo como registro de ações e performances que envolvem o nomadismo e as derivas. Mas pensar a própria linguagem do vídeo como um fenômeno nômade, em constante devir.

Ao mesmo tempo em que o vídeo se caracteriza por um entremeios e passa a habitar nos interstícios do audiovisual, a linguagem videográfica é hoje a matriz para inúmeros tratamentos da imagem como sampleamentos, mixagens, sobreposições e efeitos de som e imagem que modelam experiências espaço-temporais outras.

Ademais, as inúmeras formas de veiculação e circulação do vídeo sustentam a ubiquidade do meio e a "[...] facilidade que o suporte vídeo permite tem realmente a ver com a questão do nomadismo contemporâneo, e com a ideia de sincronicidade, de presença de uma realidade que está distante espacialmente mas possivelmente próxima em termos de ideologia e possivelmente de afetividade [...] o nomadismo estético é uma ação que reflete o nomadismo econômico, ou melhor, uma contra-ação." (SANSOLO, 2003).

Observando o vídeo na arte contemporânea, o conceito de *entremeios* ganha perspectiva de atravessamento de linguagens, que nos leva

* + + ... anραρ. *

a pensar em como o vídeo se expandiu e se transformou em uma linguagem matriz de novas formas audiovisuais experimentais. Por isso defendemos pensar o vídeo pelo vídeo e não mais a partir da sua relação com o cinema. Trata-se de investigar e contextualizar histórica e culturalmente o vídeo como matriz de novas formas audiovisuais na arte contemporânea latino-americana.

A intersecção de linguagens resultou na imagem nômade e configurou ao vídeo, uma estética desviante. Por uma estética desviante entendemos um campo da experiência provocada pela arte que encontra na arte do vídeo um potente dispositivo da experiência do fenômeno artístico que foge as regras e a normalidade, que se desvia dos padrões da experiência do sensível. Os comportamentos desviantes denotam mudanças de direção, rupturas e fissuras ante as regras, afastamento da normalidade, comportamentos outros, contramodelos.

Assim é a arte do vídeo, o video experimental e as formas experimentais do audiovisual na arte contemporânea, que ignoram definiçoes e rompem com as normas e fronteiras entre linguagens exatamente para se localizar *in between* e neste lugar, de dentro nos atravessamentos de linguagens, estabelecer novas experiências estéticas, vivências outras para com a linguagem videográfica.

Experiencia espaço-tempo na arte do vídeo: Lara Arellano

Lara Arellano nasceu, em 1976, e cresceu em Buenos Aires, na Argentina. Formou-se em Design de Som e Imagem pela Universidade de Buenos Aires, onde atua como professora. Suas primeiras experimentações artísticas em performances audiovisuais foram como VJ. Aos 19 anos, Arellano foi apresentadora de TV do canal canadense *Muchmusic*, entrevistando musicos e comentando videoclipes no programa dedicado à musica pop



para jovens. Arellano também é diretora de peças publicitárias e videoclipes e vídeos artísticos que posteriormente tornou-se o principal meio de seus trabalhos como o vídeo experimental *Domésticas* (2006). *Mientras paseo en cisne* (2010) foi premiado como melhor curta da seleção oficial do Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2010 (VIDEOBRASIL, s/d).

Mientras paseo en cisne (2010), objeto deste breve estudo que propomos realizar, é um vídeo com cerca de 8 minutos e foi assim descrito, quando participou do 17°. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC Videobrasil:

Do banco de trás de um carro que percorre uma estrada, uma menina pensa no que vê: seus próprios sapatos vermelhos, vacas, poças longínquas que nunca chegam. A conversa dos pais no banco da frente entrecruza suas reflexões, aprofundando a sensação de sono, sonho, mergulho. A obra explora o diálogo entre paisagem exterior e estados interiores, a expressão feminina na arte e a ideia de viagem como trajeto afetivo. (PANORAMAS DO SUL, 2011, p. 151).

Lara Arellano participou da exposição Trânsitos Improváveis, com curadoria de Solange Farkas, compondo o eixo Cartografias do Afeto, que integrou a mostra Panoramas do Sul, realizada em 2011, durante o 17o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Ao descrever o eixo Cartografias do Afeto, Farkas afirma:

[...] Cartografia do afeto, reúne trabalhos que podem ser entendidos como tentativas de criar representações possíveis para questões de ordem subjetiva – muitas vezes, a partir de percursos únicos, mas que se tornam língua comum, intra e extra-arte. [...] de formas diversas, elas lidam com uma sensibilidade de fronteiras – entre o pessoal e o coletivo, o indivíduo e a sociedade. [...] Em *Mientras paseo*



en cisne, Lara Arellano usa o olhar de uma menina que viaja com os pais para pôr em diálogo paisagem exterior e estados interiores (FARKAS, 2011, p.18).

A impressão que se tem do vídeo *Mientras paseo en cisce* ao assitir pela primeira vez, até pode ser a de que se trata de um curta-metragem sobretudo se a leitura feita for sobre a narrativa de uma menina que viaja de carro com seus pais e o quão tedioso pode ser aquele percurso demorado e solitário. Mas logo nas primeiras cenas fica claro que não se trata de uma narrativa linear, muito menos da estória de um passeio por uma estrada qualquer, mas sim de um encontro entre a paisagem, uma menina e o tempo. Um tempo aliás que passa rapidamente, fora, pela janela e uma menina que se descobre solitária, lentamente, dentro. A conversa dos adultos e o deslocamento do carro não é suficiente para esconder a voz da menina que olha fixamente para fora do carro e ora encosta a cabeça e as mãos no vidro da janela.

Ao contemplar a paisagem, a menina canta "la, la, la... la, la... la... la... la... e nomeia o que vê vaca, vaca, vaca, três, pasto, vaca, árvore", como se estivesse contanto e descrevendo o que passa frente aos seus olhos e continua... "pasto, carro, céu, estrada, sinal, roda, carro, céu, céu, pássaro, carro, árvore, árvore, céu, pássaro, nada, nada, céu, nada, nada, sinal" e acena para o carro que passa, neste momento a mulher no banco dianteiro pergunta: quanto tempo temos até chegar? Nota-se um silêncio da menina e ouve-se a conversa entre os adultos que falam sobre o que fazer quando chegar ao destino. Na cena seguinte, vemos o carro parado na beira da estrada e notamos que a menina estava fora do carro e retorna para o mesmo e o carro segue viagem.

Na primeira parte do vídeo, a menina encosta a cabeça no vidro da janela do carro e enquanto olha para a paisagem, relata a viagem dos

caracóis que ela encontrou com a sua família durante uma viagem a praia "[...] os peixes não vieram, se foram para sempre, viajaram como nós viajamos agora... em São Clemente de Tuyú, encontramos caracóis inteiros e deixamos no carro para ir à praia, eles subiram pelas janelas... nós os levamos para o mar... porque caracóis viajam em direção ao mar[...]".

Na segunda parte do vídeo, por volta dos três minutos e meio, vemos os pés da menina, vestindo sapatos vermelhos e meias claras, ser lançado para o alto rumo a janela. Num jogo de corpo, a menina se deita no sofá do carro e coloca seus pés sobre os vidros. A conversa solitária continua e a paisagem com casas, árvores, construções na beira da estrada continuam passando pela janela (Figura 1) e a narrativa também. A menina fala sobre estados femininos, sobre cuidados com o corpo, a fita do cabelo, "[...] se o elevador cair, você também cai, mas se eu o alcanço, eu não caio... se olhar agora e não ver nada, se não ver nada, não se pode olhar... eu cantei dessa vez, cantei a canção dos meninos das azeitonas [...]".



Figura 1. Frame do vídeo *Mientras paseo en cisne,* 2010, de Lara Arellano. Video. 8'41. Fonte: https://vimeo.com/140465604

* + απραρ. +

Aos seis minutos do vídeo, o céu começa a ficar amarelado e vemos o entardecer. Pela janela do carro, os pés da menina se mantêm no vidro e ao fundo vemos o pôr do sol, as arvores e as casas vão ficando escuras, na sombra, e o sol ao fundo tinge o céu de ocre e amarelo dourado e ouvimos "[...] e posso abrir meus olhos, e nem sequer posso olhar, eles não me veem, eu posso fingir que estou dormindo e espiar, mas eles não me veem, como as vacas[...]. Por volta dos sete minutos, ouvimos uma música suave, melancólica e a menina conclui "[...]os peixes não vieram, se foram para sempre". Fim do vídeo.

Durante o vídeo nas primeiras cenas vemos a paisagem, os cabelos castanhos e a fita vermelha da menina e suas mãozinhas na janela, e mais adiante seus sapatos vermelhos e delicados. Essas posições descontraídas e desinteressadas da menina introduzem uma temporalidade outra na fruição do vídeo.

Se o foco for a conversa frenética do casal que segue viajem sentado nos bancos da frente do carro, o video ganha aspecto de registro de uma viagem, que pelo comportamento dos personagens se apresenta longa, cansativa e da qual se quer ver livre logo, a mulher pergunta várias vezes quanto tempo ainda terão de viagem.

No entanto, o vídeo desloca a experiencia temporal por meio do texto/diálogo e na tentativa de compreender o que a menina fala o tempo todo, nossa atenção é desviada tanto para a escuta da voz suave e delicada da menina quanto para a contemplação da paisagem que passa em alta velocidade pela janela do carro. Quando nos damos conta, estamos em outro tempo, muito mais lento, embora a paisagem fora do carro nos dê a exata medida da passagem do tempo e sua velocidade, enquanto o tempo, interno, da criança nos provoca relaxamento e calmaria.

Quando fixamos nossa atenção na criança no banco de trás e acompanhamos o dialogo que ela desenvolve, a viagem se mostra sob uma

outra perspectiva e tal como uma deriva, o vídeo revela *frames* de uma paisagem do campo e os pezinhos que parecem voar sobre um céu azulado (figura 2), e uma estrada bucólica com animais e, por fim um lindo por do sol que recebe a noite sem que sequer tenhamos percebido sua chegada. Como se fotografias, ou instantes temporais, estivessem sendo projetados diante de nós, pelas janelas do automóvel.



Figura 2. Frame do vídeo *Mientras paseo en cisne,* 2010, de Lara Arellano. Video. 8'41. Fonte: https://vimeo.com/140465604

O tempo desacelera na medida em que o carro se desloca se mantem-se em velocidade. A paisagem muda e ganha novas tonalidades. O tempo, desacelerado pelo ritmo ditado pela voz suave da menina, altera a percepção da sua passagem e é como se o tempo fosse suspenso. Basta se deixar contagiar e se sentar com a menina no banco de trás para compartilhar com ela, a sua viagem afetiva.



Se a leitura do vídeo de Lara Arellano for feita por critérios conhecidos como a narrativa e o enquadramento herdados da linguagem do cinema, como dissemos pode-se chegar ao formato e a análise da narrativa fílmica de mais um curta-metragem, entre tantos. Mas é muito mais que isso, cabe expandir a leitura e descrever traços como a conexão entre a paisagem e a menina e a experiência temporal que as cenas finais, por exemplo, proporcionam. O tempo alterado pela sinergia entre texto/som e imagem não precisa do recurso da câmera lenta para nos fazer sentir sua velocidade outra, como um *flaneur* a experienciar a deriva, o percurso, a paisagem. O vídeo como linguagem nômade estrutura a imagem movimento alterando nossa experiência temporal nos levando para um lugar outro.

Video, tecno-imagem

Como é conhecido, as linguagens são resultantes da capacidade humana de expressar pensamentos, ideias, opiniões e sentimentos que estruturam a expressão e a comunicação humana e advém de regras e normas convencionais, mesmo as híbridas que são a fusão de uma ou mais linguagem.

Mas a linguagem do vídeo não se define somente por seu aspecto híbrido, ela é também uma linguagem que se encontra *entre* as linguagens e não pode ser considerada apenas a soma de outras linguagens, ela não é cinema, teatro ou pintura, mas todas estas formas de linguagens que se encontram na estrutura do vídeo configurando uma forma entre, no interstício de linguagens.

No campo da poética muito já se estudou sobre o entre linguagens desde o rompimento das fronteiras entre as mesmas, no auge da década de 1960. De igual forma foi sinalizada a associação do vídeo com fatos históricos e econômicos e a relação com a indústria, o capitalismo e

anραρ.

a globalização e os discursos de poder naturalizados pelo consumo de imagens técnicas, em estudos que contextualizam as formas artísticas audiovisuais histórica e culturalmente.

Mas perguntamos, como podemos pensar as imagens técnicas, especialmente o vídeo na arte contemporânea e nos reaproximar da história de forma livre sem ideias preestabelecidas por sistemas hegemônicos de pensamento e leitura contaminados por vícios de interpretações herdados do passado, como aquela que resume a linguagem do vídeo a uma linguagem síntese da fotografia, do cinema e do teatro?

Exatamente tomando outros percursos de analise, outras abordagens para estudar o vídeo pelo vídeo, por estudos desviantes que constroem o conhecimento sobre os fenômenos sociais de outra forma, a partir de outro lugar, do *entre-lugares* (BHABHA, 1998) ou ainda pelas bordas, a partir das margens para avançar pelas frestas e descrever o entre meios e entre linguagens, até chegar a um encontro com novas formas de leitura e concepção da arte do vídeo.

Após o surgimento da videoarte, a imagem movimento e as novas formas das artes audiovisuais revelam um traço essencial das poéticas videográficas como descrevemos no vídeo de Lara Arellano: a não linearidade espaço-temporal tecida pelas deambulações e mixagens, fruto da mutação eletrônico-digital que permite composições espaço-temporais outras.

A onipresença do som e imagem se dá por meio da espacialização do audiovisual a partir das tecnologias móveis e digitais, *outdoors* eletrônicos, monitores de propaganda e informação veiculados por canais de tevê corporativos e institucionais, em celulares e monitores móveis dentro de elevadores, ônibus e trens; em circuitos fechados de tevê e câmeras de monitoria e vigilância tanto em ambientes abertos (praças e ruas) como em fechados (aeroportos e lojas); em drones e captação de



imagens aéreas, e em redes sociais e internet, sites de exibição de vídeos e material audiovisual.

Em suma, o vídeo como interface, um dispositivo-aparato tecnológico-digital mutante e nômade, se torna uma onipresença como veículo das imagens em movimento na contemporaneidade. Seu *modus operandi* funciona como um espelho do comportamento nômade humano, errante e desviante, com contribuições outras para a história da arte e para a história das tecno-imagens.

Referencias

BHABHA, Homi. K. O local da cultura. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998.

BAMBOZZI, Lucas. O contexto do vídeo no Brasil. In: **INTIMIDADE**. Catálogo da Exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2002. p.74-77.

CASTORIADIS, Cornelius. **Feito e a ser feito**. As encruzilhadas do labirinto V. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais**. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FARKAS, Solange. Estratégias e Riscos. In: **PANORAMAS DO SUL**. Catálogo do 17°. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC-VIDEOBRASIL. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC SP, 2011. pp.16-23.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão a imersão. São Paulo: SENAC, 2007.

MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua linguagem. Dossiê Palavra/Imagem. **Revista USP** vol. 16, 1993. pp. 06-17. Disponível em:< http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681> Acesso em 03 jun. de 2020.



MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma - reformar o pensamento. Trad. E. Jacobina, Rio de Janeiro: E. Bertrand Brasil, 2000.

PANORAMAS DO SUL. Catálogo do 17º. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC-VIDEOBRASIL. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC SP, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.) **Intervenções urbanas**: Arte/Cidade. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC/ Edições SESC SP, 2012.

SANSOLO, Carlo. **Entrevista**. Carlo Sansolo. 2003. Disponível em:< http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/textos/78412> Acesso em 03 jun. de 2020.

VIDEOBRASIL. **Lara Arellano**. s/d. Disponível em: < http://site.videobrasil.org. br/acervo/artistas/artista/78790> Acesso em 02 jun. de 2020.

Regilene A. Sarzi-Ribeiro

Pós-doutorado em Artes (IA/UNESP/SP). Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMiT). Professora Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica atuante nos cursos de Artes Visuais e Rádio, TV e Internet da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC/UNESP, Bauru/SP. Líder do grupo de pesquisa LabIMAGEM – Laboratório de Estudos de Imagem/CNPq. Contato: regilene.sarzi@unesp.br



PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA-1971/SÃO PAULO: FILTRO E VITRINE PARA A GRAVURA ARTÍSTICA NACIONAL.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA-1971/SÃO PAULO: FILTER AND SHOW-CASE FOR BRAZILIAN PRINTMAKING

Maria Luisa Tavora / UFRJ

O 3º Panorama de Arte Atual Brasileira -1971, organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, constituiu evento relevante no processo de reconhecimento e de divulgação da produção da gravura artística, entre nós. A primeira mostra, realizada em abril de 1969, inaugurou a sede social do MAM, no Ibirapuera.¹ Foram selecionadas diferentes propostas das artes visuais (cerca de 552 obras de 102 artistas), tendo sido pensada para assim realizar-se, anualmente. Não houve premiação neste primeiro evento, embora seus organizadores objetivassem, com a realização dos Panoramas, a formação de um novo acervo para o MAM paulista, através das premiações e doações dos artistas participantes de cada edição.



A criação da mostra Panorama foi motivada pela dissolução, em 1963, da Sociedade Civil Museu de Arte Moderna (mantida a respectiva personalidade jurídica), tendo sido filha da crise instalada face à decisão de Ciccillo Matarazzo de doar o acervo do MAM para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Com um desfalque desta proporção, o MAM permaneceu sem atividades até 1969. Como continuar funcionando, desenvolver atividades educativas, culturais, expositivas, de pesquisa, etc. sem acervo significativo da arte moderna brasileira?

Ainda, naquele ano, um grupo de membros do MAM, descontente com tal situação, uniu-se para o reerguimento do Museu, elegendo em Assembleia uma Comissão de Reestruturação para, entre muitas coisas, recompor um novo acervo próprio da arte brasileira, o que propiciaria ao Museu o retorno de sua participação no circuito da produção artística de então. Destacou-se nesta missão a figura de Diná Lopes Coelho (1912-2003), que em 1967, assumiu a diretoria- técnica do MAM, "sem teto e sem acervo", permanecendo neste cargo até 1980. De início, batalhou por uma nova sede, obtendo o apoio do então Prefeito de São Paulo, Faria Lima, que cedeu, para a nova sede do MAM, o prédio localizado no Parque Ibirapuera, Pavilhão Bahia da 5ª Bienal, adaptado por Lina Bo Bardi, cercado por jardins do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx.

Para solucionar a questão do acervo, Diná Lopes criou, em 1969, o Panorama de Arte Atual Brasileira, evento que introduziu em sua segunda edição (1970) a premiação dos artistas. Sobre o assunto, Fernando Oliva resume a importância da permanência de Diná Lopes, por 13 anos, à frente da organização das atividades do novo MAM:

"Os trabalhos premiados passavam a compor o acervo do museu. Foi assim que o MAM conseguiu sua importante coleção de arte brasileira dos anos 70 e 80 - Rubem Valentim, José Resende, Amilcar de Castro, Franz Weissmann. A maioria dos ar-

anpap.

tistas, mesmo não premiada, doava suas criações. Resultado: se em 1969 o MAM possuía 79 obras (a coleção Carlo Tamagni), 13 anos depois acumulava 1.394, a maior parte proveniente dessas doações." (OLIVA, 1998)

A primeira mostra Panorama, de 1969, marcou uma nova fase de muitas atividades desenvolvidas pelo MAM. De Panorama em Panorama, variadas exposições foram realizadas com apoios e parcerias dos consulados e instituições nacionais e internacionais. No dizer de Paulo Mendes de Almeida, intercalava-se uma "programação flutuante". (ALMEIDA, 1971 s/p)

Na segunda mostra, em 1970, passou a vigorar o critério de rodízio entre os diferentes "gêneros" das artes visuais, solução para um melhor uso do espaço expositivo. A mostra apresentada era de Pintura, tendo premiado Alfredo Volpi (1896-1988); no ano seguinte (1971), realizou-se a mostra com Desenho e Gravura e, posteriormente, em 1972, o certame de Escultura e Objeto, continuando nesta estruturação dali por diante.

Nesta nova estruturação, em junho de1971, o 3º Panorama, seria o primeiro da série de quatro eventos (1974,1977 e 1980), com a participação dos artistas convidados do Desenho e da Gravura, oportunidade do público conhecer obras de artistas atuantes desde os anos 1950 até os anos 70. Antes desta edição, a gravura moderna já tinha marcado presença no MAM paulista. Até sua realização em junho daquele ano, na referida "programação flutuante", gravadores brasileiros como Hansen-Bahia, Marcelo Grassmann e Carlos Scliar, gravadores romenos e da litografia internacional foram expostos, além do desenhista paulista Italo Cencini. Estratégicamente o MAM, sob a gestão de Joaquim Bento Alves de Lima Neto, buscava mobilizar o público para estes dois campos de produção artística, o que concorria para despertar o interesse da mostra específica do Panorama seguinte.²



O evento Panorama mantém-se até os dias atuais, tendo sofrido sucessivas adequações às condições artísticas contemporâneas.³ Com meio século de existência, realizou, em 2019, sua 36ª edição.

Em 1971, na primeira exposição específica, 111 expositores foram convidados, dos quais 47 com gravura, totalizando 478 obras expostas e distribuídos dois prêmios, correspondentes a cada linguagem: um Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo para o Desenho e outro para a Gravura⁴. No caso da gravura, a produção exposta situa-se no recorte temporal de um período histórico - anos 1950/70 – de conquistas de espaço para a prática das artes gráficas, de forte presença da gravura no campo das artes visuais, no eixo Rio/São Paulo.

Trabalhos figurativos, soluções nos abstracionismos, uma produção que transitou pelas possibilidades contemporâneas do metal; na xilogravura, atualizando o legado do expressionismo ou dele se afastando com uma renovada abordagem estético-conceitual, explorando a sintaxe do universo da cultura popular, tanto em seu traço primitivo ou refinando a xilogravura com calculadas incisões cerebrais; resgatando a litografia como forma expressiva, e promovendo a inclusão da serigrafia como procedimento artístico, para além de sua pertinência nos produtos da comunicação visual.

Em sua sistemática, as exposições reuniam somente artistas convidados pela Comissão de Arte (Seleção), sescolhas balizadas por consultas a críticos de arte, por pesquisa de artigos, de catálogos, de pronunciamentos e textos de referências aos artistas a serem selecionados, material à disposição em acervos museológicos, na grande imprensa, em períódicos, entre outros. O interesse era revelar e premiar artistas atuantes e em circulação no campo artístico-cultural. Este modelo parecia solução para uma crise dos salões tradicionais e da bienal paulista que ainda podiam surpreender com um corte inoportuno, artistas já consolidados e famosos ou ainda desestimular os mais jovens em suas pesquisas.



Quanto ao conjunto de Desenho, observa-se uma pluralidade de soluções técnicas, estendendo os limites das conceituações tradicionais, adensando as possibilidades de afirmá-lo enquanto meio moderno de expressão. Embora dominassem as obras em nanquim (bico de pena, aguadas, com tinta acrílica) muitos foram os trabalhos em técnica mista onde se situavam combinações de recortes, colagens, óleo com pincel, pirogravura, aquarelas, entre outras possibilidades que não se costumava reconhecer nesta prática. Lothar Charroux (1912-1987) foi premiado nesta categoria com propostas em guache e polimer.

Austríaco, este artista chegou ao Brasil em 1928, matriculando-se dois anos depois no Liceu de Artes e Oficios de São Paulo, onde, posteriormente, passou a lecionar desenho. A partir de 1948, Charoux deu início ao período concreto com o qual iria destacar-se nacional e internacionalmente. Em 1952, foi signatário do Manifesto Ruptura, participando estreitamente das atividades do grupo concretista paulista. Àquela altura da premiação no Panorama de 1971, acumulava em sua trajetória, participação em todas as bienais paulistas e muitos certames internacionais. Conquistara o Prêmio Aquisição nos Salões Paulistas de Arte Moderna, de 1960, de 1961 e de 1968. Neste ano, foi expositor da mostra coletiva itinerante, Tres Aspectos del Dibujo Contemporáneo Brasileño, que percorreu as cidades de Assunção, Buenos Aires e La Paz. Participara igualmente dos dois Panoramas anteriores, de 1969 e de 1970. Sua carreira foi pontuada de premiações, em pintura, desenho ou serigrafia.

A premiação de Lothar Charoux homenageava a fase de maturidade de suas escolhas estéticas, na medida em que seu desenho, muito antes (em 1957), recebera reconhecimento do crítico Mário Pedrosa. Tendo sido contemplado, em 1956, com o primeiro Prêmio Leirner em Desenho, láurea dividida com Arnaldo Pedroso D'Horta, recebeu do crítico manifestação de apoio ao seu desenho que, segundo Pedrosa era [...] expressão



direta e simples dos princípios mais rigorosos do concretismo" [...] "O desenho de Charoux é uma pesquisa ardente de precisão e objetividade." (PEDROSA,1998,258)

Seus cinco desenhos, recém criados em 1971, mantinham títulos⁷ como Círculos, Quadrados, soluções formais norteadas pela justeza e precisão matemáticas que criavam efeitos óticos numa luminosidade fosforescente. O observador é conduzido para o mundo da racionalidade dos quadrados e círculos, composições rigidamente controladas produzindo um dinamismo perceptivo, efeitos de movimento e ritmos gerados pelas linhas.

O prêmio de Gravura do Panorama de 1971, por seu turno, coube a Maria Bonomi (1935) com cinco xilogravuras, datadas de 1970.8 A artista dá-lhes títulos que "definem o nome da idéia." Bonomi como Charoux situam-se na não-figuração, embora com entendimentos diferenciados do impulso gerador das obras. Em Bonomi, os títulos derivam de anotações e registros da experiência da artista no mundo: filmes vistos, viagens realizadas, notícias de jornal guardadas, diferentes histórias e fatos vividos, incluindo até mesmo objetos vistos. Uma experiência sensível estrutura as formas gravadas.

Italiana, nascida em Meina, Bonomi chegou ao Brasil em 1944. Após um período de formação em pintura, descobre a gravura a partir de uma exposição de Lívio Abramo, em 1953, no MAM paulista, com quem vai aprender xilogravura. Fez curso de gravura e de artes gráficas no exterior. Voltando ao Brasil, em 1959, após três anos fora, frequentou o curso inaugural de gravura em metal de Johnny Friedlaender, no Ateliê Livre do MAM, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, ganhou o Prêmio Aquisição da Bienal paulista, o mesmo acontecendo em 1963. Desde 1960 até 1964, esteve trabalhando com Lívio Abramo, no Estúdio Gravura, núcleo de ensino que fundaram juntos.



Na mostra Bienal de São Paulo, chegaria mais longe em 1965, arrebatando o Prêmio de Melhor Gravador Nacional. Seu destaque, nos anos 1960, não se deu somente na bienal brasileira e/ou mostras nacionais, mas também, em duas importantes bienais internacionais: na de Veneza (1964), com Sala Especial e, na de Paris (1967), contemplada com o Prêmio de Gravura. Juntamente com outros experientes gravadores, ¹⁰ foi júri da importante mostra Jovem Gravura Nacional, promovido pelo MAC/USP, em sua segunda edição, em 1966. ¹¹

Os dois premiados deste Panorama, Charoux e Bonomi, afinavam-se quanto ao pensamento sobre a arte - tanto o desenho quanto a gravura - como expressão autônoma. Observa-se que, por caminhos diferentes de manifestação, no território disponível desta autonomia, representaram naquela oportunidade, soluções conceituais que haviam travado intenso combate, nos anos 1950, no seio dos abstracionismos nascentes, no eixo Rio-São Paulo. Existiram muitos ramos de cada um dos caminhos percorridos por estes artistas.

Neste Panorama, coexistiam como tendências diferenciadas, mas afinadas na recusa de submeter suas criações ao processo de representação da realidade física do mundo natural. Nesta questão, sem polaridades históricas. Constituiam, para cada um, um campo de ação, onde a prática da liberdade formal os caracterizaria com especificidades. Para o artista e crítico Theon Spanudis (1913-1986), envolvido com a poesia concreta, as duas vias históricamente situadas em oposição beligerante, nos anos 1950, deveriam ser tratadas de "arte das formas", aquela que resultaria de um controle das ideias e formas segundo princípios da geometria (caso de Charoux), e "arte das formações", a obra mobilizada pelo fluxo da existência em cujo processo de trabalho o artista incorpora acontecimentos e materialidades no ato formativo (caso de Maria Bonomi). (SPANUDIS, 2011:135-143)



O júri, com os dois premiados, resgatava certa fronteira histórica entre as tendências, passadas duas décadas dos intensos debates que caracterizaram a oposição ferrenha de críticos e de artistas na defesa das respectivas abstrações.

O destaque dado aos premiados pela Comissão os torna portadores das ideias que sustentaram este debate histórico sobre inúmeras questões relativas ao desenho, à gravura e à produção artística e cultural nos anos 1950/60. A Comissão de Premiação era de inquestionável competência e experiência no campo das artes sobre papel, a mais numerosa comissão dentre os Panoramas de Desenho e Gravura, se consideradas as edições de 1974/1977/1980. Nove respeitáveis críticos de arte analisaram o conjunto de 111 expositores. ¹² Tratava-se de um grupo de críticos ativos, entre 1940-1970, no eixo Rio-São Paulo. (DURAND, 1989:241)

Paulo Mendes de Almeida era o elo entre as duas comissões - Comissão de Avaliação (Premiação) e a Comissão de Seleção¹³ (esta responsável pelos convites aos artistas) da qual participava Diná Lopes (a criadora da mostra), que atuara na organização das bienais paulistas de 1963 e 1965, na qualidade de Secretária Geral da Fundação Bienal de São Paulo. A missão das duas comissões era destacar os desenhistas e gravadores no cenário contemporâneo nacional premiando suas obras que permaneceriam, por aquisição ou doação, no acervo do MAM/SP.

Para além dos dois premiados, aqui destacados, qual gravura interessou a esse numeroso grupo de críticos e personalidades da cultura artística nacional? Que cenário de época foi montado, constituindo-o objeto do exercício da crítica de arte, no ano de 1971?

O cenário resultou em um conjunto revelador das práticas e representações culturais, uma pluralidade criativa e de interesses artísticos que ampliara significativamente o lugar da gravura moderna, no cenário das artes visuais. As mostras específicas do Panorama e respectivos

* + + anραρ. *

procedimentos seletivos revelam-se enquanto instâncias que reforçam o valor do campo de produção da gravura. Os críticos, ao reconhecerem a qualidade artística das criações selecionadas, concedem-lhes uma historicidade. (ARGAN, 1992:19).

Legitimam as experiências dos jovens artistas, consagram os gravadores experientes, agenciam a produção de valor das tendências estéticas. (BOURDIEU, 1996:181) Pode-se assegurar que a mostra desempenhou um papel necessário para a consolidação do campo da gravura, numa adesão ao pensamento de Bourdieu que constata: "[...] do objeto fabricado à obra de arte consagrada, o trabalho de fabricação material não é nada sem o trabalho de produção do valor do objeto fabricado." (BOURDIEU, 1996:198)

Embora a mostra objetivasse criar um mapeamento da produção em gravura, no território nacional, o peso da seleção recaiu junto aos artistas atuantes em São Paulo e no Rio de Janeiro, naturais ou residentes nas duas cidades, vindos de outras capitais brasileiras ou imigrantes. ¹⁴ Esta preponderância geográfica pode ser justificada pela abertura e funcionamento de múltiplos ateliês e cursos de gravura, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A criação de núcleos de ensino, ateliês livres ou institucionais¹⁵ nas duas cidades, desempenhou papel de instância fundante e responsável pela vitalidade que a gravura apresentou nos anos 1950-70. Situação que se registra igualmente no Rio de Janeiro.¹⁶ De sorte que as gerações dos nascidos no final dos anos 20 (16 artistas) e na década de 1930 (20 artistas), uma maioria presente no Panorama 1971, eram tributárias da orientação moderna de seus mestres, nos referidos núcleos. Os dois conjuntos protagonizaram ativação deste meio de expressão, a partir do final dos anos 1950, tendo sido responsáveis pelas significativas abordagens inovadoras do processo gráfico. Marcaram ainda presença em outras



exposições como a Jovem Gravura Nacional (1964 e 1966) no MASP/SP (LOUZADA,2011:219-225) e no RESUMO JB¹⁷ mostra mantida anualmente, desde 1963, pelo MAM-Rio.

Do ponto de vista dos meios técnicos, houve equilíbrio entre os artistas com trabalhos em xilogravura (21) e com as diferentes possibilidades da gravura em metal(19). No entanto, bem reduzida foi a presença da litografia e da serigrafia, com apenas três artistas para cada modalidade. Apenas uma artista participava com um conjunto de colagravuras. Todavia, das 245 obras distribuídas em cinco técnicas, o conjunto mais numeroso era o de 124 xilogravuras, seguido por 90 trabalhos em diferentes técnicas do metal, 11 litografias, 15 serigrafias e 5 colagravuras.

No que diz respeito às afinidades artísticas entre os gravadores, observa-se de pronto, uma presença significativa de trabalhos na estética dos abstracionismos. Deu-se visibilidade à prática, que se afirmava no campo das artes gráficas, marcada pelo caráter experimental, com parte decisiva de responsabilidade pela reelaboração dos valores e fins da gravura. Interessou-nos o levantamento da presença da arte abstrata informal nesta e nas outras edições específicas de 1974/77/80, uma vez que esta tendência foi mantida à sombra da produção abstrata racional, por críticos e estudiosos da arte. Para a artista Fayga Ostrower, os críticos "tiveram um certo medo da arte informal como também tiveram da gravura. Nem se deram conta de alguma coisa que estaria acontecendo debaixo dos seus narizes". (COCCHIARALE&GEIGER,1987:175).Quem a praticava, por onde transitava e onde era exposta?

Maria Bonomi, a grande premiada, avançara livremente numa pesquisa de ateliê gerando da mesma maneira que seus colegas deste grupo procedimentos criativos que findaram por expandir os limites da xilogravura e da gravura em metal como oficios da tradição. Como ela, outras gravadoras, na xilogravura, como Fayga Ostrower, Conceição Piló,

* + + ... anραρ. *

Dorothy Bastos, Miriam Chiaverini e Isar Berlinck, ampliam o papel da matriz, explorando suas fibras e sulcos que se integram visualmente à imagem estampada. Na construção de seus universos poéticos, tais artistas apropriam-se dos procedimentos tradicionais da gravura com liberdade e de maneira singular, gerando obras onde muitos aspectos dos códigos conhecidos são renovados.

Com estas artistas, a exploração da madeira vai além de um suporte para o registro de formas e de seus gestos. Evitam muitas cópias que danificam a materialidade destas fibras, pois precisam delas íntegras, conservadas, participando ativamente nas soluções formais propostas. Para muitos artistas, o processo de impressão também passava a ato criativo o que estimulava deslocamentos de matrizes, abordadas como formas autônomas com as quais operavam superposições, justaposições, além da inclusão de entintamentos aleatórios, no exato momento da impressão.

O mesmo fazem os gravadores do metal, liberando a ação e o tempo dos ácidos e empregando instrumental próprio, em busca de texturas constituintes de uma espacialidade intuitiva como preferiam Edith Behring, Isabel Pons e Marília Rodrigues. Ou imprimindo à chapa de metal uma condição plástica, de relevo, com um processo muito particular de esculpir, de escavar suas chapas como Arthur Luiz Piza.

Em serigrafia, Vera Barcellos, e com a litografia, Bethy Giudice e ainda Stella Maris Bertinazzo, em montagem com clichês, também exploraram uma espacialidade gerada com a imaginação, experiências tributárias de seus mundos interiores. A estruturação da imagem resulta de um experimentalismo incorporado em sua busca, cujo germe ajusta-se às necessidades expressivas do artista.

No âmbito do abstracionismo geométrico ("arte das formas"), expõem obras João Luiz Chaves (com técnicas mistas do metal), Massuo Nakakubo (com serigrafias), Sérvulo Esmeraldo e Odetto Guersoni (com

* + + .: anρaρ. +

xilogravuras) norteados por uma índole construtiva que nutre racionalmente sua produção. Suas pesquisas sustentam-se no apurado traçado e preciso corte de gestos amparados em instrumental de desenho técnico. Os quadrados e círculos - as placas gravadas ou recortadas - são organizados para criar ilusão de movimentos, simetrias, equilibrios perfeitos em superfícies coloridas. São inúmeras as combinações, justaposições. Soluções para um espaço de controle.

Outro grupo de gravadores retoma a figuração, muitos deles, após experiências com a abstração. Compõem suas gravuras com um repertório visual de objetos cotidianos, de elementos da natureza, de figuras humanas simplificadas, de corpos fragmentados em estruturas geométricas ou integradas com formas livres e soltas, pois igualmente não lhes interessa o propósito realista da representação. A liberdade com a função da matriz também é experimentada, fragmentos que resultam em relevos (a não-gravura). Numa realidade figurativa, potencializam a matéria criando espacialidades inusitadas, integrando vivências interiores constituídas de reminiscências, como é o caso de Anna Letycia, Anna Bella Geiger, Rossini Perez, Danúbio Gonçalves, Vera Mindlin, Moacir Rocha, entre outros.

Outras postulações figurativas vão desde a paisagem naturalista de Geza Heller a estruturações *pop*, como as gravuras em metal de José Lima e de Roberto De Lamônica, como as xilogravuras de Emanoel Araújo e de Sonia Castro, assim como as serigrafias de Décio Novielo e as litografias de Lotus Lobo. Fragmentos da realidade são reordenados livremente na imagem, revelando "a argúcia do pormenor eloquente" consideração feita para a gravura de Evandro Carlos Jardim (NEISTEIN,1981:93) e que pode ser estendida aos demais artistas.

Bethy Giudice e Lucília de Toledo articulam signos. Com figurações fantásticas, referenciadas ao repertório da cultura popular, Gilvan Samico refina o traço. Paulo Menten e Newton Cavalcanti mantendo a

* + + ... anραρ. *

rusticidade do traço e a simplificação figurativa, próprias deste universo, reativam o campo no qual a xilogravura encontrou terreno fértil de expressão, como "autêntico" caminho para o trato da questão identitária nacional, no Brasil. Em outro caminho, vinculadas a outras questões, na gravura em metal ou na xilogravura, sínteses figurativas e depurações formais constam das obras de Babinsky, de Calasans Neto, de Grudzinsk, de Dora Basílio, entre outros.

Um criterioso mapeamento foi traçado nesta mostra de 1971, seleção, que contemplou os personagens centrais da continuidade da afirmação da gravura como meio expressivo, e modalidade da reflexividade moderna, representativo das escolhas estéticas que a singularizaram, nas artes plásticas brasileiras. Parte significativa destes artistas firmousen na gravura moderna, continuando a receber reconhecimento em mostras interessadas em promover visibilidade a conjuntos históricos da gravura nacional.

Como bons exemplos dessa realidade tem-se a Mostra Rio Gravura, em 1999,¹⁹ na qual o Gabinete de Gravura MNBA²⁰ mostrou seu acervo e o Espaço Cultural dos Correios,²¹ exibiu parte das duas maiores coleções particulares Guita/José Mindlin (São Paulo) e Mônica/George Kornis (Rio de Janeiro). Em 2007, na Caixa Cultural a exposição itinerante,²² A Gravura Brasileira na Coleção Mônica e George Kornis²³, com produção de 1913 até 2006. Mais recentemente, a Estação Pinacoteca /São Paulo montou, em 2014, a exposição Gravura e Modernidade,²⁴ com seu acervo institucional.

Muitos gravadores do Panorama 1971 foram expostos nestas mostras, pertecendo aos acervos de importantes instituições públicas e privadas ou de coleções particulares. O PANORAMA de 1971 causou reestruturações no campo artístico da gravura. Como instância de celebração e legitimação da produção gráfica garantiu posições históricas, agenciou sentidos e valor para as obras.



"Um panorama rico e pobre" é o título que o Panorama de Arte Atual Brasileira de 1971 recebeu, em matéria da Revista Veja, à época. Com subtítulo "Pobreza do Desenho", o articulista refere-se à exposição lamentando ter encontrado muita improvisação e despreparo técnico, neste meio de expressão. Por outro lado, numa análise atenta do conjunto da Gravura, em "Riqueza da Gravura", destaca a qualidade dos trabalhos em qualquer tendência. Observa que tanto os "expoentes" quanto as revelações recentes ofereciam uma variedade e riqueza de criação, com qualidade.

Sensível ao perfil e à dimensão da mostra, que promovia uma seleção de obras que revelasse a história da gravura nacional e se constituísse em acervo do MAM/SP, o articulista acrescenta uma consideração, em concordância com a argumentação tratada neste texto, podendo assim, ser usada para encerrá-lo: "Ao contrário da Bienal, presa ao critério da atualidade, o Panorama está livre para documentar a continuidade da criação artística no Brasil. Por isto, longe de substituí-la, é o seu complemento ideal." (grifo nosso)

Notas

² Aconteceram em novembro do ano de 1969: "Retrospectiva de Hansen Bahia", 98 gravuras do artista alemão que se fixou na Bahia, em colaboração com o Instituto Goethe; em dezembro: "25 anos de Gravura de Marcelo Grassmann". Toda a obra gravada do artista, em colaboração com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em janeiro de 1970: "Gravadores Romenos", 79 trabalhos dos melhores gravadores da Romênia, em colaboração com o



¹ Inaugurada em 22 de abril, a mostra estendeu-se por seis meses. Dos 102 artistas, 21 eram gravadores. Os artistas convidados estavam distribuídos em 5 "gêneros" a saber: Pintura, 52; Desenho, 21; Gravura, 21; Escultura /objetos, 5; Tapeçaria, 3. No campo da gravura, constavam, entre outros, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Dorothy Bastos, Edith Behring, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Hansen Bahia, Maria Bonomi, Miriam Chiaverini, Newton Cavalcanti, Odetto Guersoni, Paulo Menten e Yara Tupinambá.

Consulado desse País; em abril: "Tamarind: Homage to Litography", reunindo 90 peças de 55 dos mais famosos gravadores de todo o mundo, em seleção promovida pelo "MOMA; em outubro: "Italo Cencini: Desenho de 1945 a 1970", selecão de 110 trabalhos. Em abril de 1971: "Retrospectiva Scliar", compreendendo 473 obras, pintura, desenho e gravura, organização do crítico Roberto Pontual.

³ No Panorama de outubro de 1974, foram oferecidos quatro prêmios, dois para cada setor: dois Prêmios MAM "de consagração", para Gravura e para Desenho, e dois Prêmios "Estímulo" da Caixa Econômica Federal destinados aos artistas mais jovens, respectivamente. Os de estímulo valiam 5 mil cruzeiros. Em 1985, o setor Escultura passou a ser denominado, "Formas Tridimensionais"; em 1995, foi suprimido o termo "Atual" passando a "Panorama de Arte Brasileira", tendo sido uma exposição itinerante (montagem também no MAM/Rio); em 1999, a Comissão de Arte foi extinta, tendo sido substituída somente em 2002, pelo Conselho Consultivo de Artes Plásticas; em 2001, passa a ter curadores, exposição sem o título e sem premiação oficial mas apenas aquisição de obras pelo MAM/SP e periodicidade bienal; em 2003, não houve obras doadas ou adquiridas pelo Museu, a mostra foi itinerante (Rio, Recife, Vigo na Espanha, Bogotá), manteve-se a curadoria com o Conselho Consultivo de Artes Plásticas; em 2005, volta a ter obras adquiridas / doadas; de 2005 a 2019, recebeu títulos livres dados pelas respectivas curadorias.

- ⁵ Composição da comissão de Arte (Comissão de Seleção): Arnaldo Pedroso D'Horta, Arthur Camargo Pacheco, Diná Lopes Coelho, Luis Arrobas Martins e Paulo Mendes de Almeida.
- ⁶ Neste ano, o 1º Prêmio em Gravura foi dividido entre Oswaldo Goeldi e Fayga Ostrower; e o 2º, entre Lygia Pape e Maria Bonomi.
- ⁷ 1. Círculos, 1971. 70x100cm; 2. Círculos, 1971. 70x100cm; 3. Círculo, 1971. 70x100cm; 4. Quadrados, 1971. 70x100cm; 5. Quadrados, 1971. 70x100cm.
- ⁸ Balada do Terror 100x250cm;Codex, 100x235cm; Plena Engrenagem,100x235cm; U Sheridan, 100x150cm e Salvo Conduto, 100x150cm.
- ⁹ Além de Lívio Abramo, sua formação em São Paulo contou ainda com Yolanda Mohalyi, e Karl Plattner; na Itália com Emílio Vedova; em Nova York, além de Seong Moy e de Hans Müller, também com Tânia Gorrman, Weinberger, Meyer Shapiro.
- ¹⁰ Além de Maria Bonomi, participavam do júri, Anna Letycia, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons e Marcelo Grassmann.
- ¹¹ Esta edição aconteceu no MAC/USP. A primeira, em 1964, foi uma mostra itinerante inaugurada em São Paulo e Ribeirão Preto, tendo percorrido, entre outras cidades, Belo Horizonte, Curitiba e Florianópolis (em 1965). Estas edições foram direcionadas à Gravura e ao

anραρ.

⁴ Prêmios no valor de 15 mil cruzeiros com patrocínio da Loteria Federal.

Desenho, dois grupos como neste Panorama de 1971. A partir de 1967, a mostra estendeuse às múltiplas técnicas e suportes das artes visuais tendo trocado de nome para Jovem Arte Contemporânea. Participaram das duas edições dedicadas à Gravura (que somaram 59 gravadores), os artistas: Anna Bella Geiger, Emanoel Araújo, Evandro Carlos Jardim, Miriam Chiaverini, Vera Barcellos e Zoravia Bettiol, também expositores do Panorama 1971. Sobre o assunto ver: LOUZASA, Heloisa. VI JAC: experimentação institucional da história da arte contemporânea brasileira, durante a ditadura militar".

¹² Antonio Bento (1902-1988), Carlos Cavalcanti (1909-1973), Geraldo Ferraz (1905-1979) e Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), Clarival do Prado Valladares (1918-1983), Flávio de Aquino (1919-1987), Ferreira Gullar(1930-2016), Frederico Morais (1936), e José Roberto Teixeira Leite (1930), autor do livro A Gravura Brasileira Contemporânea (em 1ª edição em 1965 e 2ª, em 1966), marco da gênese de uma consciência histórica da linguagem da gravura. Publicação que se afirmou como fonte para o conhecimento dos artistas e fundamental para a compreensão das ideias que circulavam no momento mesmo da ativação da gravura, na década de 1960.

¹³ Com participação de Arnaldo Pedroso D'Horta (1914-1973), Arthur Octavio Camargo Pacheco, Luis Arrobas Martins (1920-1977).

¹⁴ Vindos da Alemanha, Polonia, Hungria, Tchecoslováguia, Espanha e lugoslávia.

¹⁵ Além dos cursos de gravura no Liceu de Artes e Ofícios e Escola de Belas Artes, a partir dos anos 1950, foram criados vários espaços de aprendizado e prática da técnica: Curso de Gravura na Escola Livre de Artes Plásticas no MASP/SP (1952); Oficina de gravura da Escola de Artesanato do MAM-SP(1953-59); Estúdio Gravura (1960/64); Oficina de Gravura na Escola de Arte da FAAP (1961).

¹⁶ Oficina de gravura no Liceu de Artes e Ofícios (1914); Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (1946); Oficina de Gravura da Escolinha de Arte do Brasil (1952); Curso de gravura em metal no Instituto Municipal de Belas Artes (1953); Curso de Especialização da Gravura de talho doce, da água-forte e xilografia na Escola Nacional de Belas Artes (1951); Ateliê livre de Gravura do MAM (1959).

¹⁷ O RESUMO JB foi uma exposição periódica no Rio de Janeiro, a partir de 1963 e durante 10 anos. Participavam da seleção todos os artistas que tivessem realizado, em Instituições oficiais ou galerias comerciais, uma individual no Rio de Janeiro, no ano anterior à seleção. Eram escolhidos artistas das diferentes modalidades artísticas, sendo a gravura apresentada, em média por dois a três artistas. Muitos artistas paulistas e de outros estados brasileiros buscavam realizar exposições no Rio para serem incluídos no processo seletivo. A escolha das melhores individuais do ano beneficiavam não só os artistas, mas estendia prestígio às instituições e galerias promotoras. A mostra RESUMO JB realizou



uma articulação dinâmica de diferentes agentes do campo de produção de sentido à gravura e às outras artes.

- ¹⁸ Ainda os artistas Edison Luiz; Rapoport; Wilma Martins; Zoravia Bettiol apresentam-se com variações deste repertório.
- ¹⁹ Projeto da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, sob a coordenação de sua Secretaria de Cultura e o RioArte.
- ²⁰ Gravura MODERNA Brasileira. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Catálogo.15 de setembro a 12 de outubro de1999, Rio de Janeiro.
- ²¹ COLEÇÃO Guita e José Mindlin. Coleção Monica e George Kornis. Espaço Cultural do Correios. Catálogo. 2 de setembro a 3 de outubro de 1999, Rio de Janeiro.
- ²² Montada no Rio de Janeiro, em outubro de 2007, foi levada para Curitiba, Salvador, Brasília e São Paulo, encerrando-se em setembro de 2008.
- ²³ A GRAVURA Brasileira na Coleção Mônica e George Kornis. Catálogo. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2007.
- ²⁴ GRAVURA e Modernidade. Gravura brasileira dos anos 1920 aos anos 1960 no acervo da Pinacoteca de São Paulo. Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin. Catálogo. Estação Pinacoteca, nov. de 2014 a mar. de 2016. São Paulo.

Referências

A GRAVURA Brasileira na Coleção Mônica e George Kornis. Catálogo. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2007.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Apresentação da Comissão de Arte Panorama de Arte Atual Brasileira. Desenho Gravura-1971. **Catálogo** Museu de Arte Moderna de São Paulo.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**, trad. Maria Lúcia Machado-São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



COCCHIARALE Fernando; GEIGER, Anna Bella . **Abstracionismo Geométrico e Informal - A vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COLEÇÃO Guita e José Mindlin. Coleção Monica e George Kornis. Espaço Cultural do Correios. **Catálogo**. 2 de setembro a 3 de outubro de 1999, Rio de Janeiro.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.

GRAVURA e Modernidade. Gravura brasileira dos anos 1920 aos anos 1960 no acervo da Pinacoteca de São Paulo. Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin. **Catálogo**. Estação Pinacoteca, nov. de 2014 a mar. de 2016. São Paulo.

GRAVURA MODERNA Brasileira. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. **Catálogo**.15 de setembro a 12 de outubro de1999, Rio de Janeiro.

LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. Mayra Laudanna (org.) São Paulo:EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LOUZADA Heloisa Olivi. VI JAC: experimentação na construção institucional da história da arte contemporânea brasileira durante a Ditadura Militar. **Atas** do VII Encontro de História da Arte - Unicamp, de 2011, p. 219-225.

NEISTEIN, José. **Feitura das Artes**. São Paulo: Ed. Perspectiva (Coleção Debates-174)1981.

OLIVA, Fernando. A dama de ferro. **Folha de São Paulo**, 14 de julho de 1998. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079806.htm. Acesso em: 23/04/2020.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1971. **Catálogo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.



PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1974. **Catálogo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1977. **Catálogo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1980. **Catálogo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PEDROSA, Mário. Charoux, artista concreto. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/Mário Pedrosa**; Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. Texto original: Jornal do Brasil, 04/04/1957.

SIGNORELLI, Paula Rodrigues Alves.**Panorama da Arte Brasileira: da formação de acervo aos projetos curatoriais**.Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, USP. São Paulo, 2017.

SPANUDIS, Theon. Arte das Formas e Artes das Formações" In: **Revista Arte&Ensaios** n.23. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, novembro de 2011, pp.135-143.

TAVORA, Maria Luisa. A crítica e a gravura artística - anos 50-60: entendimento da experiência informal In: Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pósgraduação em Artes Visuais /EBA/UFRJ, n.27, dezembro de 2013, pp.120-132.

UM panorama rico e pobre. **Revista Veja**, n. 149, 14/07/71, p. 86 /88.

Maria Luisa Luz Tavora

Doutora em História Social-IFCS /UFRJ. Pós-doutorado - EHESS/Paris. Professora Titular de História da Arte nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Pesquisa a

gravura artística moderna no Brasil com publicação de vários artigos sobre o assunto, organizadora da série em três volumes: Gravura Brasileira Hoje:depoimentos (1995/96/97). Pesquisadora CNPq. Membro da ANPAP (Representação do Rio de Janeiro), do CBHA e da ABCA. Contato: marialuisatavora@gmail.com.



DESLOCAMENTOS TRANSATLANTICOS. VICENTE DO REGO MONTEIRO, O MODERNISMO PERNAMBUCANO E O SISTEMA ARTISTICO NACIONAL.

DÉPLACEMENTS TRANSATLANTIQUES. VICENTE DO REGO MONTEIRO, LE MO-DERNISME PERNAMBOUCAIN ET LE SYSTÈME ARTISTIQUE NATIONAL.

Carlos Henrique Romeu Cabral / IFPE - FRAMESPA

Deslocamentos, itinerários e formação do artística

Vicente de Paula do Rego Monteiro nasceu no Recife em 19 de novembro de 1899, onde permaneceu até 1908, quando a família Rego Monteiro foi transferida para o Rio de Janeiro. Ainda criança, Vicente entrou em contato, pela primeira vez na capital carioca, com uma atmosfera cultural específica de uma metrópole artística, rica em teatros, museus, exposições, novas arquiteturas, novos ritmos e sabores. O projeto de formação pedagógica da família Rego Monteiro ofereceu para Vicente a oportunidade de construir, desde sua infância, suas primeiras referências visuais sobre



o patrimônio artístico brasileiro. Esse processo de construção se desenvolveu não apenas através de suas relações com o ambiente cultural do Rio de Janeiro, mas principalmente no ambiente familiar, artisticamente contaminado por sua irmã mais velha Fedora do Rego Monteiro, então estudante da Escola Nacional de Belas Artes. Depois de passados três anos no Rio de Janeiro, Vicente partiu para Paris com sua família e, em 1911, matriculou-se no curso de escultura da Academia Julian, onde estudou até 1914, como podemos observar na figura 1.



Figura 1. Ficha de Vicente do Rego Monteiro encontrada em um livro de caixa. Archives Nationales, Fonds de l'Académie Julian, cota 63AS19.

A formação artística inicial desse Rego Monteiro e os anos de estudo na *Académie Julian* lhe renderam ao longo de sua carreira como artista visual, uma pequena produção de esculturas, realizadas principalmente



durante os primeiros anos de sua trajetória artística. Sua produção de esculturas se limitou à realização de algumas obras que foram exibidas em Paris e outras destinadas às competições artísticas financiadas por agências governamentais brasileiras ou encomendas particulares.

Os primeiros passos de Vicente como artista visual não foram dados no Brasil. Em 1913, aos 14 anos, Vincent expôs pela primeira vez no *Salon des Indépendants*, em Paris, apresentando dois trabalhos (SANCHEZ, 2008, p. 1449). Um ano após sua estreia no mercado dos salões e enfrentando o iminente início da Primeira Guerra Mundial, Vicente voltou ao Brasil acompanhando sua família que se estabelecera novamente no Rio de Janeiro. Durante sua segunda estada na capital carioca, Vicente aprofundou seu contato com a cultura brasileira através de inúmeras visitas ao Museu Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, lar de uma rica coleção de arte pré-colonial brasileira que mais tarde influenciaria fortemente a produção visual do artista, estabelecendo então as bases do projeto antropofágico nacional.

Transferido para Recife em 1917, Vicente se "despediu" da escultura tendo sua produção artística, então substituída, a partir de 1818, pela pintura, pelo desenho e pela literatura, linguagens que o acompanharam até o fim de seus dias. Segundo o artista, ele abandonou a escultura "porque é um material difícil de se transportar: enquanto um pintor faz 10 pinturas e resolve o problema do espaço, o escultor cria uma obra e confronta as dimensões físicas" (REGO MONTEIRO, 1957, p. 3). As dificuldades apontadas por Vicente nessa linguagem artística indicam que, desde o início de sua carreira, o artista concebe os processos de deslocamento e de circulação de obras de arte como um fator importante para o seu desenvolvimento profissional e determinante para o desenvolvimento de sua poética visual.

Vicente do Rego Monteiro iniciou sua carreira como pintor, produzindo retratos a óleo feitos sob encomenda pela rica burguesia do Recife.

Alguns desses retratos foram exibidos na capital pernambucana em vitrines de algumas lojas e frequentemente, na Galeria Elegante, uma espécie de espaço improvisado com exposições temporárias pertencentes à Associação dos Trabalhadores do Comércio de Pernambuco. Paralelamente ao gênero do retrato, Vicente experimentou outras possibilidades de criação e, desde o início de sua carreira de pintor, materializou através de suas imagens, mitos e cenas de um Brasil exótico, místico, mestiço e atraente. Ele se interessou, conforme a figura 2, pela arte primitiva e encontrou na mitologia indígena brasileira as primeiras fontes de inspiração para a construção de sua primeira série de pinturas, exibida em 1920 inicialmente em Recife e depois nos centros culturais do Sudeste do Brasil.



Figura 2. Vicente do Rego Monteiro, O Boto, 1921, aquarela e nanquim sobre papel, 35,4 x 26 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Segundo o depoimento do artista (REGO MONTEIRO, 1969), esses trabalhos foram inicialmente, temas para a criação de balés brasileiros que deveriam ser orquestrados pelo músico Villa Lobos e produzidos por Ronald de Carvalho. Certamente estes foram os trabalhos resultantes também, da influência exercida por Ana Pavlova e pela Companhia dos Balés Russos em Vicente, que assistiu a todos os seus shows em Recife durante uma turnê do grupo no Brasil em 1918.

As pinturas feitas por Vicente no início dos anos 20 refletem uma forte influência da pesquisa visual desenvolvida na Europa por artistas simbolistas, combinada com a escolha de uma paleta de cores da Amazônia, composta por poderosos tons de terra para destacar o significado onírico de suas narrativas sobrenaturais. A modernidade na pintura de Vicente do Rego Monteiro ocorre de maneira particular em comparação com outros pintores brasileiros e estrangeiros. Sua escolha de redescobrir a ancestralidade cultural brasileira antecipa os fundamentos do movimento antropofágico e contribui para a criação da identidade visual nacional moderna.

Circulação, redes e internacionalização da arte moderna brasileira

Vicente permaneceu em Recife até 1921, ano que marcou seu retorno para Paris. Durante esse período, o artista organizou oito exposições individuais. Nesse sentido, a capital pernambucana serviu de palco para a apresentação das experiências simbolistas produzidas por Vicente, que despertaram o interesse da elite intelectual do Recife e permitiram ao artista de colher críticas positivas na imprensa local. Somente na década de 1920, outras regiões brasileiras entraram em contato com a pesquisa visual antropofágica de base simbolista desenvolvida por Vicente do Rego Monteiro. Em 1920 e 1921 ele organizou duas exposições no sudeste do



Brasil, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro, o que permitiu ao artista colocar seu nome e sua obra em circulação nos principais mercados artísticos existentes no país. Apesar do baixo retorno financeiro, esses eventos deram ao artista uma cobertura positiva e discreta nas imprensas paulista e carioca. As exposições também permitiram que ele conhecesse mais pessoas interessadas em seu trabalho, iniciando uma rede de contatos interessantes para o desenvolvimento de sua carreira como pintor.

Durante sua estada em São Paulo, Vicente fez contato com Ronald de Carvalho, poeta e articulador cultural, a quem o pintor confiou algumas de suas obras, muitas das quais fizeram parte da exposição de artes visuais que compunha o programa da Semana de Arte Moderna de 1922. Após sua visita às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Vicente do Rego Monteiro, decepcionado com o mercado de arte brasileiro, decidiu partir para Paris, com várias pinturas em sua bagagem pertencentes a fase simbolista de temática indígena.

Chegando em Paris em 1921, Vicente abriu seu estúdio na rua Gross¹, restabeleceu contato com o escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret e com um comerciante chamado Togores, que ele conheceu durante sua exposição em São Paulo em 1920. Através de seu relacionamento com Brecheret e Togores, Vicente começou a criar uma rede de contatos em Paris que contribuiu positivamente para sua inserção como artista profissional no circuito artístico francês. Com Togores, visitou Leopold Zborowski, marchand de Mondigliani, e o escritor francês Pierre Louis Duchartre que, conhecendo o trabalho de Vicente, o convidou para ilustrar um de seus livros (DUCHARTRE, 1923). Através de Brecheret, Vicente fez contato com os irmãos Jean e Joel Martel, escultores franceses que posteriormente o apresentaram ao escritor Fernand de Divoire, o que levou Vicente ao seu segundo trabalho como ilustrador em Paris (DE DIVOIRE, 1924).

Após uma curta estadia em Nice (1923-1924), financiada pela venda de algumas de suas pinturas à artista brasileira Tarsila do Amaral, que



esteve em Paris em 1923 (ROSSETI, 2012, p. 255), Vicente retornou a Paris em 1925 e logo depois do seu retorno, seu ateliê sofreu um incêndio destruindo grande parte de suas obras. Após esse desastre, ele estabeleceu contato com o escultor espanhol Pablo Gargallo, muito próximo de Pablo Picasso, a quem Vicente cedeu seu ateliê em cinzas, para que o escultor pudesse se instalar. Vicente ampliou ainda mais sua rede de contatos, juntando-se ao escultor Juan Gris e ao crítico de arte Géo-Charles, próximo de Gargallo, que estabeleceu com Vicente uma forte relação profissional e pessoal, gerando conquistas importantes para Rego Monteiro.

Enquanto desenvolvia sua experiência como ilustrador em Paris, Vicente continuou a exercer sua atividade como pintor, afastando-se da pintura simbolista e explorando novas possibilidades de construção visual próximas à lógica cubista. As obras artísticas de Vicente do Rego Monteiro, desde sua chegada a Paris em 1921, são compostas principalmente por figuras geométricas pertencentes ao universo indígena brasileiro e marcadas por uma forte influência dos trabalhos e conselhos de seu professor em Paris, Fernand Léger, conforme observamos na figura 3.



Figura 3. Vicente do Rego Monteiro, A caçada, 1923, óleo sobre tela, 202cm x 259,2 cm. Centro Pompidou, Paris



A figura 3 mostra o interesse de Vicente pela cultura indígena brasileira e, mais especificamente, pela cerâmica Marajoara, produzida pelos indígenas que habitavam a ilha de Marajó, localizada no estado do Pará. As formas, decorações, figuras antropozoomórficas e cores, características da cerâmica marajoara podem ser encontradas claramente nesta pintura de Vicente.

Nos anos 1920, a produção artística de Vicente do Rego Monteiro concentrou-se principalmente em Paris. Com a presença de seus trabalhos em várias salas de exposições, o artista circulou suas pinturas e desenhos em diferentes salões organizados em Paris, contribuindo assim com o processo de internacionalização da pintura moderna brasileira. Entre 1923 e 1929, Vicente participou de dez exposições coletivas divididas entre o *Salon des Indépendants* (SANCHEZ, 2008, p. 1449), o *Salon des Tuileries* (SANCHEZ, 2007, p. 629) e o *Salon d'Automne* (SANCHEZ, 2006, p. 1160). Sua presença constante nos principais salões modernistas de Paris trouxe a Vicente um maior interesse por parte da crítica de arte francesa por sua obra. Rego Monteiro também recebeu o apoio do galerista Léonce Rosemberg e seu boletim de notícias *L'Effort Moderne*, que reproduziu algumas de suas pinturas em três edições².

Vicente, o modernismo pernambucano e o sistema artístico nacional

Depois de passar a maior parte da década de 1920 em Paris, Vicente retornou ao Brasil em 1930 acompanhado por Géo-Charles para organizar uma grande exposição internacional de arte moderna, composta por várias obras de arte fornecidas principalmente pelo *marchand* Léonce Rosemberg. A exposição apresentou no Brasil, inicialmente em Recife, uma série de conferências e diversas obras de arte de artistas de vanguarda, produzidas no



início do século XX, reunindo nomes de muitos cubistas, expressionistas, surrealistas e abstracionistas como podemos observar na figura 4.

BAUCHANT.	S EXPOSANTS
Marie Blanchard.	La Serna.
Borrès.	LE FAUCONNIER.
Bosshard.	LÉGER.
BRAQUE.	LHOTE.
CAMPIGLI.	LOUTREUIL.
CLÉMENT.	LURÇAT.
CSAKY.	MARCOUSSIS.
DERAIN.	MASEREEL.
Germaine DERBECQ.	Masson.
DUFY.	MATISSE.
FARKAS.	MONTEIRO.
FASINI.	PAPAZOFF.
FLOUQUET.	Picasso.
FOUJITA.	RENDON.
GALLIBERT.	SANDOZ.
GLEIZES.	Senabré.
GOUNARO.	SEVERINI.
Juan Gris.	STERLING.
GROMAIRE.	SURVAGE.
HALICKA.	VALMIER.
HERBIN.	VLAMINCK.
JOAQUIM.	VINES.
LAGLENNE.	Eugène Zak.
Laurens.	

Figura 4. Lista de artistas expositores da Exposição Internacional École de Paris no Brasil. Revue Montparnasse, Paris, 1930, n° 58, p. 1.

A exposição organizada pela dupla Rego Monteiro e Géo-Charles foi a primeira a reunir um grupo de artistas renomados integrantes da Escola de Paris, bem antes da exposição de 1945, dedicada à Escola de Paris que o governo francês organizou. Este evento atualizou o sistema cultural de Pernambuco, de São Paulo e do Rio de Janeiro, a partir da introdução de várias obras relacionadas a certas tendências estéticas nunca vistas no país. Após o término da exposição da Escola de Paris, Vicente

* + + ... anραρ. *

se instalou novamente no Brasil, chegando a Recife em 11 de novembro de 1931 (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1931, p. 2) com sua esposa Marcelle Louis Villard e com muitos projetos para o futuro após a aquisição de uma propriedade rural graças à venda de algumas poucas pinturas da exposição da Escola de Paris.

Residindo na zona rural da cidade de Gravatá, a 86 km da capital do estado de Pernambuco, Vicente dedicou-se a duas novas atividades: produção de cachaça e produção literária. A produção de cachaça não durou muito tempo, ja a literatura o acompanhou até o final de seus dias. Na destilaria Várzea Grande, o artista produziu duas cachaças que foram comercializadas em Pernambuco na década de 1930: a cachaça Cristal e a cachaça Várzea Grande. Vicente coordenou o processo de produção dessas bebidas espirituosas, desde a plantação de cana até a fabricação de rótulos, o que permitiu a introdução de uma bebida de alta qualidade no mercado brasileiro, com um design elegante e moderno. No entanto, devido ao baixo custo de comercialização do produto e à forte concorrência no estado de Pernambuco, um dos principais centros de produção de cachaça no mundo, a empresa não forneceu a Vicente um retorno financeiro positivo, o que levou o artista empreendedor a interromper a produção de suas cachaças em 1937.

Nomeado em 1936 pela Ação Monarquista Brasileira, secretário provincial do estado de Pernambuco, Vicente deixou o Engenho Várzea Grande e se estabeleceu na cidade de Recife, estreitando relações com figuras influentes da cena política, como Agamenon Magalhães, representante federal do estado de Pernambuco (1937-1945). No ano seguinte, em 29 de janeiro, Vicente foi nomeado diretor de imprensa do estado de Pernambuco (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1937, p. 3) e tornou-se membro associado da Associação de Imprensa do Estado. Um ano depois de assumir o cargo de diretor da imprensa oficial em Pernambuco (DIARIO DE



PERNAMBUCO, 1937, p. 3), Vicente assumiu outro papel administrativo no governo, atuando como consultor legislativo e econômico do estado (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1938, p. 1).

A produção artística construída por Vicente do Rego Monteiro na década de 1930 ocupou um lugar secundário na vida profissional do artista. Depois de se dedicar à fabricação de cachaça e às suas atividades políticas e administrativas, a pintura de Rego Monteiro não sofreu grandes transformações, continuando a seguir a mesma lógica de composição presente em sua produção na década de 1920 em Paris. O reconhecimento do patrimônio artístico de Vicente e sua importância no desenvolvimento da arte moderna latino-americana durante esse período já eram visíveis em Paris, não apenas pela aquisição de uma de suas obras pelo Museu de Arte Moderna da cidade, mas também por sua participação na exposição inaugural da Casa da América Latina em Paris em 1930. Nesse sentido, Vicente foi institucionalmente inserido em um grupo de artistas considerados pela crítica de arte internacional como vetores responsáveis pela introdução e pelo desenvolvimento de várias vanguardas em diversos países da América Latina.

A passagem da década de 1930 para a década de 1940 marcou sua integração na esfera artística brasileira através da participação em exposições como artista visual e também como professor de desenho no Ginásio de Pernambuco em 1939 (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1939, p. 5), cargo que ocupou até 1946, quando ele decidiu voltar para Paris onde continuou a se dedicar à poesia, ilustração e publicação de livros. Durante sua estada em Recife, na década de 1940, Vicente também contribuiu para o desenvolvimento dos processos de impressão e publicação gráfica em Pernambuco, criando sua Presse à Bras, composta por uma impressora manual que lhe permitia imprimir e publicar poemas, ilustrações e reproduções de obras de arte de artistas e escritores modernistas brasileiros e



franceses. Nesse sentido, Vicente contribuiu para a expansão de espaços dedicados às atividades literárias em Pernambuco, desenvolvendo sua atuação profissional como poeta, editor e produtor cultural. Em 1941, criou o primeiro congresso de poesia de Recife, estruturado a partir de várias sessões realizadas nas residências de intelectuais pernambucanos, como Octavio de Freitas, Willy Lewin e também em sua própria casa, uma espécie minimuseu e casa de pesquisa e inspiração para muitos artistas de Pernambuco:

Eu tinha na minha casa uma sala muito confortável, muito simpática, onde mantinha uma espécie de exposição permanente de quadros que trouxe de Paris. Eu tinha um quadro de Marcusi, de Herbin, abstracionista, e os quadros de meu irmão Joaquim. A minha sala era visitadíssima pelos pintores e intelectuais da época. (REGO MONTEI-RO, 1969, p.2)

Ainda em Recife, Rego Monteiro organizou em 1946 outra edição do Congresso de Poesia. Em sua segunda edição, o evento foi organizado em colaboração com o poeta Edson Regis e com a contribuição de obras de poetas e de escritores de outros estados do Brasil, como o poeta cearense Otacílio Colares, que então organizou um congresso no mesmo modelo em seu estado de origem.

Durante a década de 1950, Rego Monteiro dividiu sua produção artística entre as Artes Visuais e a Literatura e seu campo de ação, entre as cidades de Paris e Recife. Durante esse período, é possível identificar as cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo como os principais locais de circulação da produção visual desse Rego Monteiro no Brasil, o que sugere um reconhecimento em nível nacional do artista. Com exceção dos caligramas, Vicente permaneceu fiel ao seu estilo pós-cubista desenvolvido na década de 1920, reproduzindo a mesma paleta de cores e mantendo

* + + .: anρaρ. +

276

o mesmo volume que caracterizou sua produção visual desde o início de sua carreira como pintor. No final da década de 1950, Vicente continuou a colher os benefícios de sua produção na década de 1920, conquistando novos territórios na Europa. Em 1958, o Palais de Liège adquiriu duas obras³ de Vicente e as exibiu no térreo do palácio, como afirma Géo-Charles (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1958, p. 16).

Depois de sofrer um ataque cardíaco em Paris, enquanto trabalhava na Press à Bras, Rego Monteiro partiu para o Brasil e chegou novamente a Recife em 1º de março de 1957 (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1957, p. 1), onde permaneceu até o fim de sua vida. De volta a Pernambuco, Rego Monteiro foi imediatamente nomeado professor de desenho no Ginásio Pernambucano e, no mesmo ano, também foi nomeado professor encarregado de aulas de natureza morta na Escola de Belas Artes de Recife, onde formou uma geração de artistas. Desde que voltou ao Brasil e ingressou na Escola de Belas Artes de Recife como professor, Vicente continuou a trabalhar para o mercado de arte na França, fazendo viagens anuais à Paris durante as férias escolares.

Instalado definitivamente em Pernambuco, Vicente do Rego Monteiro, continuando sua produção como artista visual e poeta, procurou contribuir para o desenvolvimento do sistema cultural local através de seu compromisso com a criação de grupos e coletivos de artistas e também com sua influência no cenário político pernambucano. Em 1963, Vicente ingressou no conselho tributário da União dos Escritores Brasileiros, como chefe da Divisão de Belas Artes (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1963, p. 3). Rego Monteiro assumiu no ano seguinte a direção do departamento de turismo da prefeitura de Olinda, aceitando o convite feito pelo prefeito da cidade, Eufrásio Barbosa. Após a mudança de prefeito realizada em Olinda em 1965, ele permanecerá no cargo até dezembro daquele ano. Durante seu tempo na prefeitura de Olinda, Vicente transferiu seu ateliê para o centro histórico



da cidade e estabeleceu contato com artistas locais para desenvolver várias atividades culturais coletivas. Rego Monteiro participou também da criação de dois ateliês coletivos em Olinda, fundados por artistas que muito contribuíram para a solidificação do modernismo em Pernambuco. Em 1964, criou com José Barbosa, Guita Charifker, Adão Pinheiro, Ypiranga Filho, Roberto Amorim, João Câmara e José Tavares, o Ateliê da Ribeira, localizado no recinto de um antigo mercado público, transformado em galeria de arte, complexo de lojas de artesanato e espaço dedicado à realização de cursos de artes plásticas e História da Arte (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1964, p. 3). No mesmo ano, Vicente também participou da criação do Ateliê +10, outro espaço coletivo dedicado à produção e circulação de produtos artísticos na cidade de Olinda. O desempenho de Rego Monteiro no sistema cultural da cidade de Olinda foi rápido, e pouco depois de perder sua posição na prefeitura de Olinda, seguiu para a capital federal, Brasília, então comandada pelo exército após o golpe de 1964. Em Brasília, Rego Monteiro atuou como professor e chefe de impressão no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília entre 1966 e 1968, enquanto colaborava com o jornal local Correio Brasiliense, onde publicou textos na seção de Turismo.

Vicente finalmente se aposentou em 1966, após a ocupação de seu ateliê por estudantes revoltados contra a ditadura militar no país. Nesta ocasião, muitas de suas obras e de seu irmão Joaquim do Rego Monteiro, foram destruídas. Após esse evento, Vicente decidiu retornar ao Recife, onde continuou a expor e produzir seu trabalho como artista visual e poeta.

A década de 1960 marcou o reconhecimento de Rego Monteiro como catalisador da pintura moderna no Brasil e na França, com obras adquiridas por importantes museus⁴. O grande número de exposições retrospectivas organizadas por galerias de arte e museus de ambos os países aumentou consideravelmente a circulação da obra desse Rego Monteiro. Entre as exposições coletivas em que o pintor participou, merece



destaque a exposição que ocorreu em 1967 na Galeria Katia Granoff, em Paris, sob os auspícios de Stanton Catlin, professor da Universidade de Yale e diretor do Centro de Relações Interamericanas de Nova York, que reuniu os precursores da pintura moderna na América.

Desde a década de 1960, o trabalho de Rego Monteiro tem sido amplamente abordado pela imprensa brasileira com artigos publicados em diversas mídias e em diferentes estados e regiões. No entanto, apesar do reconhecimento óbvio, é apenas a partir da década de 1970 que suas obras foram valorizadas no mercado brasileiro. Os preços de suas pinturas atingiram valores astronômicos em leilões de arte no início da década de 1970, ano que marcou a morte do artista, que veio a falecer dentro do aeroporto de Recife, como resultado de um ataque cardíaco enquanto se preparava para uma viagem ao Rio de Janeiro para participar de uma exposição retrospectiva. Seu corpo foi velado na Escola de Belas Artes de Pernambuco e enterrado em Recife no cemitério Santo Amaro.

Os últimos anos de Vicente do Rego Monteiro foram marcados por várias complicações financeiras. As viagens de volta a Paris para encontrar Marcelle, estabelecida na capital francesa desde o início dos anos 1960, não foram suficientes para dissipar a solidão e as necessidades de Vicente. Em Recife, o artista construiu uma segunda família em uma união extraconjugal com uma mulher chamada Crisolita (JORNAL DO BRASIL, 1994, p. 1-2), mãe de sete filhos. Juntos, o casal teve um filho chamado Vicente do Rego Monteiro Junior que, como seu pai, segue a carreira de pintor.

Notas

¹ O atelier de Vicente, situado na Rua Gross, funcionou igualmente como um ponto de abrigo para outros artistas e intelectuais pernambucanos como foi para o seu irmão mais novo, o pinto Joaquim do Rego Monteiro, e para o sociólogo Gilberto Freyre.

* .* .* anραρ. *

 $^{^2}$ N° 18 (out de 1925) – Les trois Religieuses et Nativité, N° 20 (dez 1925) – Mater Dolorosa et le nu aux bras levés e N° 32 (fev 1927) – Adoration des berges.

Referências

Arquivos públicos

Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

Fonds de l'Académie Julian, cota: 63/AS/1-26

Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

REGO MONTEIRO, Vicente. **Gravação para o ciclo de Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som.** (Entrevista concedida a) Walmir Ayala. Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 27 out. 1969.

Bibliografia

A. Diário de Pernambuco, Recife, 06/04/1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033 13/47295

Atelier & Galeri. Diário de Pernambuco, Recife, 30/10/1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033 14/32392

BRUSCKY, Paulo (dir.). **Vicente do Rego Monteiro Poeta Tipografo Pintor**, Recife, CEPE, 2004.

Conselho legislativo e de economia do Estado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22/01/1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/27630

* + + anραρ. *

³ Os Calceteiros e Gardien de vaches brésilien.

⁴ Paris - Musée du Jeu de Paume: L'Enfant et les Bêtes (1925), Musée d'Art Moderne: La chasse (1923) e L'Adoration des Bergers (1927); Grenoble – Musée de Grenoble: Le Combat (1927); Liège – Palais des Congrès Internationaux: Les Paveurs (1924) e Le vacher brésilien (1927); Recife – Museu do Estado de Pernambuco: Diana (1926), Natureza Morta (1947) e Assumpçao (1944).

DE DIVOIRE, Fernand, **Découvertes sur la danse**, G. Crès et Cie, Paris, 1924.

DUCHARTRE, Pierre Louis. Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone, Tolmer, Paris, 1923.

Esperado hoje o poeta e pintor Vicente do Rego Monteiro. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01/03/1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/38939

GEO-CHARLES. **Catálogo da Exposição Vincent Monteiro**, Galerie de la Baume, Paris, 1963.

Interventoria Federal. **Diário de Pernambuco**, Recife 01/06/1939. Sessão Serviço publico. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/33581

L'Effort Moderne, Paris, n° 18 (1925); 20 (1925); 32 (1927)

O fim do longo exilio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04/09/1994. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/123762

Posse da diretoria da U. B. E. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17/02/1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/21275

Reuniu-se hontem a directoria da Associação da Imprensa. **Diário de Pernambuco**, Recife, 04/03/1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/23457

Revue Montparnasse, Paris, n° 58, 1930.

SANCHEZ, Pierre. **Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945).** Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée, Dijon, L'Échelle de Jacob 2006.

____Dictionnaire du Salon des Tuileries (1923–1962). Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.

* .* απραρ. _{*}

281

_____**Dictionnaire des Indépendants (1920–1950)**. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2008.

Viajante. **Diário de Pernambuco**, Recife 12/11/1931, Sessão Diário Social. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/4903

Vicente do Rego Monteiro: A poesia rompeu o meu plafond. **Diário de Pernambuco**, Recife, 07/03/1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/38996

Carlos Henrique Romeu Cabral

Doutor em História da arte pela Université Toulouse II, professor do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), campus Olinda, coordenador do comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), membro pesquisador do laboratório France, Amériques, Espagne, sociétés, pouvoirs, acteurs (L'UMR 5136 FRAMESPA) e membro do Groupe de Recherche en Histoire de l'Art Moderne (GRHAM). Contato: carlos.cabral@olinda.ifpe.edu.br



DO CORPO PARA O MUNDO: O RISO EM RIO OIR (1976-2011) DE CILDO MEIRELES

FROM THE BODY TO THE WORLD: THE LAUGHTER IN RIO OIR (1976-2011) BY CILDO MEIRELES

Caroline Alciones de Oliveira Leite / UFRJ

e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio

--- João Guimarães Rosa, A terceira margem do rio.

rio oir

Ao soar nas questões do artista, o palíndromo *rio oir* desvelou bifurcações para sua navegação; de saída, cabe indagar – rio verbo ou substantivo? Cildo Meireles parece ter optado pelos dois caminhos ao mesmo



tempo. A palavra *rio*, transformada em palíndromo, atravessa fronteiras, sai do lado daqui para o de lá, ecoa em um idioma vizinho ao nosso *oir*/ ouvir. A partir de um espelhamento, *rio oir* demanda uma escuta no infinitivo – ouvir.

Em entrevista à autora, Cildo Meireles¹ relatou ter concebido a obra a partir da palavra, do palíndromo. Em 1976, o artista pensava em fazer uma colagem de trechos de sons de água comprados em arquivos: sons de estúdios produzidos comercialmente para sonoplastia de filmes, desde o mais imperceptível som de água até os de volume mais elevado que, considerando o Brasil e a água doce, para o artista seria o som da Pororoca e das cataratas do Rio Iguaçu. Para dar conta do riso, Cildo Meireles pensou em utilizar uma bolsa de risos – *laugh bag* – que era vendida à época da concepção da obra e que continha um alto-falante de baixa qualidade que, quando acionado, disparava o som de uma risada. Além da captação do áudio e da *laugh bag* haveria um terceiro elemento – um cartão postal da cidade do Rio de Janeiro.

A ideia do artista ficou adormecida por trinta e cinco anos até que se tornou possível despertá-la a partir do convite para participar do projeto Ocupação do Itaú Cultural, que contou com o a curadoria de Guilherme Wisnik, com recursos e com uma equipe grande. Neste cenário, Cildo Meireles pôde alterar o projeto inicial, refinando a qualidade sonora de sua obra através da captação do som de águas e de risadas para compor o disco *rio oir* cujas cópias foram prensadas em Londres, a partir de uma tecnologia indisponível no Brasil, à época, e que permitiu imprimir a imagem do Pão de Açúcar de forma espiralada no próprio vinil. (CACCURI, 2013) A imagem completa do Pão de Açúcar somente parece ser possível quando o disco se encontra dentro da capa que contém, também de forma espiralada, as linhas que sugerem um encaixe com as do disco. O ponto de vista da Cidade Maravilhosa é o de quem está do outro lado, na cidade



das águas escondidas, Niterói. Ao se retirar o vinil da capa, as linhas espiraladas remetem à sinuosidade dos rios quando vistos de cima. Segundo o artista, o disco em si é a obra final – *rio oir*.

A banda oir inicia com o som das águas da Estação de Águas Emendadas no Distrito Federal, onde Cildo Meireles começou a captura sonora. Em seguida, surgem as águas da Foz do Iguaçu, no Paraná; para chegar ao som da Pororoca, ou Poroc Poroc, como o artista se refere, no rio Araguari, no Amapá; passando, ainda, pelo Delta do rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe. Nesta expedição, a expectativa do artista em captar sons da natureza esbarrou na realidade invertida do espelho – "nascentes natimortas", como as compreendeu Cildo Meireles, por já nascerem fadadas ao fim a partir do desvio mais que precoce de seu curso, como no caso de um dos riachos do rio Pipiripau (em Formosa, Goiás) cuja nascente foi desviada para uma cisterna que abastecia as necessidades de um bingo e de um restaurante. (MEIRELES, 2011a, p. 85) Nascentes de poços sendo privatizadas, áreas de cachoeiras se transformando em privativas a partir de cercamentos promovidos por resorts e o pressentimento de que "em breve todas as águas fluviais do Brasil serão residuárias" (MEIRELES, 2011a, p. 84) impactaram o artista, conduzindo-o a uma captação e reprodução dos sons dos rios e também de águas residuárias.

O primeiro lado do disco apresenta a potência sonora de águas fluviais, de cachoeiras, da Pororoca, terminando com as águas residuárias cujo som pouco nos atemos em nosso cotidiano apesar de sua patente presença, como o som da água da torneira, do bebedouro, da descarga sanitária etc. A característica de resíduo percebida nas águas fluviais dá a dimensão da interferência do ato humano no curso dos rios, abrindo margem para outra dimensão humana do disco de Cildo Meireles – o riso – a partir do verbo conjugado na primeira pessoa do singular no presente do indicativo.



O início da vida humana se apresenta no outro lado do disco não a partir do choro, mas da gargalhada de um ser pouco mais que recém-nascido em um diálogo entre a brandura e a força da gargalhada de um bebê com o som suave da nascente do rio. Como se o ato de nascer não precisasse ser um rompimento, mas surgimento, calmaria e alegria. Adiante, a risada da criança se multiplica em um aglomerado de risos de pessoas que não vemos e que parecem nos rodear. O motivo das risadas é tão desconhecido como, a princípio, são os rostos daqueles que riem.

A expedição empreendida por Cildo Meireles e pela equipe que se formou extrapolou os objetivos iniciais de captação de áudio e produção daquele que seria o terceiro disco da produção do artista visual, apresentando desdobramentos como fotografias, documentário, catálogo e uma exposição no Itaú Cultural. A obra foi instalada em duas salas, sendo a sala com baixa luminosidade aquela em que se podia escutar o som das águas e que convidava a um cerrar de olhos e a abrir um espaço de reflexão, conforme relato do artista. (MEIRELES, 2011a) A sala na qual tocava *rio* possuía paredes espelhadas como se fosse possível multiplicar as inúmeras risadas em um procedimento análogo ao de posicionar um objeto entre espelhos paralelos. Para Cildo Meireles, essa era a sala da dispersão, um momento de abertura, de expansão para fora de si, como o artista compreende ser o riso. (MEIRELES, 2011b) Em ambas as salas, o disco *rio oir* (Figura 1), carregando vestígios da imagem do Pão de Açúcar, girava como discos de redemoinho associados à ilusão de ótica.





Figura 1. Cildo Meireles, *rio oir*, 1976-2011. Fonte: Catálogo da exposição *Entrevendo:* Cildo Meireles, Sesc Pompeia, SP

Antes de virar o disco

Cildo Meireles narra uma história das águas através das imagens sonoras que se desenrolam de nossos ouvidos para dentro, evidenciando, tal qual o artista e teórico Rodolfo Caesar defendeu, que "o som – esse suporte privilegiado da música – não é facilmente dissociável da chamada imagem." (2012, p. 33, grifo do autor) Caesar não equipara o ato de ver ao de escutar, mas alerta para o fato de que a imagem visual tem como seu o estatuto imagético, apesar da existência tanto de imagens visuais quanto de imagens sonoras. (CAESAR, 2013) Essa percepção não foi, no entanto, inaugurada por Caesar, conforme pontuado pelo próprio artista e teórico. Paul Valéry, em 1934, já alertava para esta questão, algo citado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.



Rodolfo Caesar afirma que "todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de *status* entre 'imagem' e 'som' deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo." (CAESAR, 2013, p. 172) Neste sentido, parece possível compreender o som das águas captado por Cildo Meireles como imagem. Uma imagem que se constitui à medida que as águas saem dos alto-falantes e tocam nossos ouvidos inundando-nos de sua energia sonora, de seu curso tranquilo, no início; sendo tomado por estrondos em um momento seguinte para, enfim, se dissipar no quase inaudível das águas residuárias.

Rio oir não impõe ou estabelece imagens visuais idênticas para os mais distintos pares de ouvidos e corpos que escutem a obra. De acordo com o músico e pesquisador Fernando lazzetta, nossa produção de imagens não seria restrita à criação de objetos imagéticos, mas se daria, sobretudo, na conexão que estabelecemos "em nossas cabeças entre as coisas e as figuras sonoras ou visuais, dessas coisas. Portanto, para que exista uma imagem é necessário um ato de performance de quem escuta ou de quem vê." (2016, p. 395) Assim, parece pertinente observar a escuta para além dessa relação possível entre a fonte sonora e uma figura, ao compreender o som ele próprio como imagem, como significações que se desenham a partir da performance que, no caso de rio oir, a obra demanda do sujeito, cabendo a ele o estabelecimento de suas próprias conexões.

Cildo Meireles parece ter desenhado certo encadeamento sonoro e deixado à disposição do sujeito a partir de sons que se afirmam como imagens e que falam por si, revelando a história das principais bacias hidrográficas brasileiras. Se em 1976 o artista pensava em uma obra mais poética, conforme suas declarações no contexto da abertura da exposição, a realidade encontrada na captura sonora das águas impôs um dado crítico a quem conheceu, ainda na infância e na adolescência em Goiás,



os encantos das Águas Emendadas e de rios que cortam o solo brasileiro e que, em 2011, apresentavam seu curso demasiadamente alterado pelo homem. O registro sonoro produzido por Cildo Meireles a partir das águas fluviais se apresenta de forma bifurcada entre a possibilidade de manter a escuta em *loop* no som das águas ou de ir para o outro lado – virar o disco.

Um corpo que ri

O outro lado do disco começa com a risada de um bebê. Aos poucos, as gargalhadas de outras crianças vão se somando até que começam a surgir risadas de mulheres adultas, de homens, elas se embaralham, se adensam, se diversificam. Quase ao final, gargalhadas que soam de forma mais madura se apresentam e o emaranhado sonoro começa a se dissipar até que retornam as risadas do neném. Há uma pausa e, em uma espécie de *bis*, emerge uma última gargalhada – seria de uma bruxa? – e as gargalhadas cessam.

Em *rio*, a gargalhada de um bebê e a presença da risada nos primeiros meses de vida parecem sinalizar que, antes mesmo de a voz saber articular palavras, ela aprende a rir. Através da voz, a sonoridade da risada do bebê, da criança e do adulto se faz possível. O artista e teórico Brandon LaBelle observa que a voz precisa deixar o indivíduo para revelar que ele está vivo, fazendo referência ao paradoxo essencial da voz a partir do teórico literário britânico Steven Connor.

Minha voz me define porque me atrai em coincidência comigo mesmo, realiza-me de uma maneira que vai além do mero pertencimento, associação ou uso instrumental. E, no entanto, minha voz é também mais essencialmente a ela mesma e a mim mesmo pelos caminhos através dos quais ela se separa ou sai de mim. Nada sobre mim me define tão intimamente quanto a minha voz, precisamente

anpap.

porque não há outra característica minha cuja natureza seja, portanto, mover-se de mim para o mundo e de me mover para o mundo. (CONNOR apud LABELLE, 2008, p. 103, tradução nossa)

Nascer é ter voz. As nascentes dos rios cantam suas águas da mesma forma que o bebê que nasce grita suas lágrimas para, logo mais, poder sorrir e gargalhar. Talvez o espelho mais revelador da realidade não seja aquele em que Narciso mirou sua figura e estampa, tampouco aquele que os colonizadores portugueses deram aos indígenas, mas sim a voz que parte de dentro do corpo para o mundo, a voz que transporta para o mundo os mais íntimos traços da identidade.

De acordo com LaBelle, a voz performa a interseção entre som e linguagem através do discurso; ao partir do interior do corpo para se projetar em espaços exteriores a voz pode encontrar outras vozes. LaBelle observa o paradoxo de Steven Connor segundo o qual a ambivalência da voz estaria, ao mesmo tempo, dentro e fora, uma vez que é falada e ouvida na cabeça do falante ela se torna "sensação vibratória e respiração expelida", gesto significante e mensagem comunicável. Esta dinâmica permite reconhecer "nossa voz apenas quando ela nos deixa, apenas no momento de sua articulação". (LABELLE, 2008, p. 105-106 tradução nossa) O riso, em *rio oir*, parece se instaurar, sobremaneira, no âmbito daquilo que se encontra no exterior, fixando-se na dispersão das múltiplas gargalhadas, que se valem do ar como suporte, na busca por corpos/sujeitos nos quais possa reverberar.

A partir da voz, os risos e as gargalhadas evidenciam o prazer que há em gargalhar, para si e para aqueles ao seu redor que, por contágio, podem acabar gargalhando também. A gargalhada ressoa no corpo daquele que ri ao mesmo tempo em que toca os corpos dos sujeitos ao seu redor, tal qual a voz que, como exalação, "carrega consigo o interior daquele que fala; o



interior é essencialmente externalizado, para entrar no interior do ouvinte, puxando-o para dentro do próprio interior do falante e forçando-o a compartilhar o estado que existe lá". (LABELLE, 2008, p. 111, tradução nossa)

Cildo Meireles não utiliza sua risada em sua obra, antes, toma por empréstimo risadas de corpos que não vemos, que não conhecemos. Imagens visuais apagadas performando em nossos ouvidos, entrando na intimidade de nossa escuta. Aqueles cujas risadas figuram em *rio oir* desconhecem, por completo, os ouvidos que atingem tal qual, em um primeiro contato, o sujeito que escuta a obra de Cildo Meireles desconhecerá aqueles que, pelo feitiço promovido pela gravação do disco, riem ali, ao seu redor e por dentro de seu ouvido. A menos que se leia na capa do disco o nome dos responsáveis pelas gargalhadas e se escute no segundo CD algumas gargalhadas que são identificadas pelos títulos das faixas, ao menos que se tenha na memória o registro sonoro da gargalhada de uma das pessoas que o artista gravou é que se tornará possível estabelecer alguma identificação.

É a partir da escuta que a interação entre a intimidade da voz, da risada de um pode adentrar a intimidade do corpo de outro sujeito. É a partir do silêncio de um dos corpos, que também pode rir, ritmado e em sincronia com o outro que desperta a sua risada, que a *performance* entre voz e corpo pode se estabelecer. Além de a gargalhada reverberar no corpo de quem ri e de quem está por perto, ela possui identidade e atitude em relação à vida e ao outro. Em *rio oir* as gargalhadas se adensam, se acrescentam, permitindo perceber que o bebê, a criança, os adultos e as pessoas mais velhas possuem acentos, tonalidades, timbres e intensidades que conformam a voz no riso, na risada, marcando identidade em cada uma delas.

Talvez a risada possa ser compreendida como uma linguagem que destrava as amarras da língua e que, ao promover a expansão do corpo que ri, toca os corpos daqueles ao seu redor. Um corpo que ri é um corpo

* + + anρaρ. *

Dispersões | 2020 291

que dança, é um corpo que "se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida", em síntese, é "um corpo paradoxal." (GIL, 2013, p. 53) O corpo paradoxal preconizado por José Gil seria um corpo imbuído de devir e teria a propriedade de ser no espaço e em seu devir, sendo capaz de combinar-se com o espaço que lhe é exterior, propiciando-o texturas variadas. Em rio oir os corpos que riem parecem adensar o paradoxal do corpo a partir do apagamento de sua imagem visual a intensificar seu devir que envolve o outro em si, em suas risadas. O riso na obra de Cildo Meireles pode ser assumido como uma dança ao trabalhar os "agenciamentos possíveis do corpo" que o conectam tanto a objetos quanto a outros corpos. (GIL, 2013, p. 55)

De acordo com José Gil (2013), um corpo habitual, o corpo-organismo, seria constituído por órgãos que impediriam a circulação da energia e para libertar-se do sistema de órgãos seria necessário constituir outro corpo no qual as intensidades possam se dar de forma mais extrema, exacerbada. Em *rio oir*, Cildo Meireles propicia um novo corpo a partir do apagamento da imagem visual dos corpos que riem, libertos de um sistema de órgãos que elevam a intensidade a um patamar extremo cuja energia que emana do som das risadas pode se apresentar tão caudalosa quanto a Pororoca presente no outro lado do disco.

Cildo Meireles, a partir da sonoridade dos corpo-vozes carregados de identidade, não desenha os passos de uma coreografia, mas a dispara a partir da colagem de risadas, cada qual com sua característica, convidando o outro, o sujeito a *performar*, evidenciando que como dança, a risada tende a "produzir duplos dançantes". (GIL, 2013, p. 49) Rir junto implica certo espelhamento, um rever-se no outro, não se tratando de cópia, mas de um engajamento no mesmo ritmo em que se torna possível marcar as diferenças.



Talvez pelo fato de que "a diferença entrevista no outro reflui e ressoa no movimento que transborda os movimentos individuais de cada um e age como um núcleo de estimulação para os dois" (GIL, 2013, p. 49) é que a risada permita o engajamento do outro, já neste ponto, não somente de um outro, mas de outros outros. Esse convite pode ser recusado, no entanto, determinados estados de disponibilidade podem lançar o sujeito na experiência da risada sem que ele tenha condições de negar o convite, sendo arrastado, demandado a entrar no ritmo da gargalhada a partir de um estado de vulnerabilidade, de disponibilidade ao ritmo da risada.

Tirar os pés do chão

O filósofo brasileiro Hilan Bensusan (2016) reflete a respeito da ideia de repetição e de entrainment² como um processo de contágio que se dá independentemente da vontade dos envolvidos. Para Bensusan, a repetição seria um ingrediente crucial em todas as formas possíveis de uma ontologia orientada para o ritmo, comportando forças não necessariamente para estabelecer conexões, mas das partes do mundo real, moldar outros mundos. Neste sentido, os ritmos intensivos "entrain aquilo que os rodeia de diferentes maneiras, dependendo da mídia em que a repetição ocorrerá." Bensusan acrescenta, ainda, que "ser entrainable é estar sujeito ao ritmo e são entrainable os componentes vibratórios da luz de laser, das reações químicas, das formações geológicas e dos ciclos orgânicos." (BEN-SUSAN, 2016, p. 168, tradução nossa) De forma análoga, a risada parece fazer com que diferentes sujeitos se engajem em seu ritmo, dançando uma dança que reverbera em todo o corpo a partir de uma predisposição, um dado vulnerável no sujeito que, diante de uma risada, não consegue ficar imune e, quase sem querer, dança ao se entregar à risada.



Dispersões | 2020 293

Em rio oir, Cildo Meireles convida os corpos dos sujeitos a gargalhar uma dança cujo único corpo possível de se ver é o de quem entra em contato com a obra, seja em sua montagem expositiva, como naquela sala espelhada do Instituto Itaú Cultural, ou no escutar solitário do disco (ou do CD) rio oir. Ao promover o apagamento da imagem visual dos donos das risadas gravadas, Cildo Meireles grava a imagem de um desdobramento do corpo que ri em uma espécie de autossuficiência, ficando a cargo daqueles que a escutam constituir através da escuta a imagem sonora da obra.

O músico e pesquisador Fernando lazzetta (2016) observa que, em *O destino das imagens*, Rancière anuncia que as imagens não seriam exclusivas do domínio do visível: "as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. [...] a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras." (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16) A elaboração do filósofo francês compreende que as imagens da arte produziriam uma distância ou dessemelhança e as palavras descreveriam aquilo que o olho é capaz de ver ou expressariam aquilo que não pode ser visto, esclarecendo ou obscurecendo, propondo ou subtraindo significações para constatar que "o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança." (RANCIÈRE, 2012, p. 16) Porém, Rancière atenta para a não exigência da presença material dos dois termos dessa relação, permitindo-nos entrever a imagem sonora desenhada por Cildo Meireles.

A falta da fonte sonora original, o apagamento visual do corpo promovido pelo artista em favor de outras imagens dos corpos que riem pode criar um espaço sonoro tal que se tenha a ilusão de se estar rodeado por pessoas gargalhando. Instaura-se certa ambiguidade, espécie de risco diante da incerteza que a risada pode conter em si e que pode provocar



desconforto pela presença de fantasmas que sonoramente se desenham através do ar que transporta o som ao interior dos ouvidos, tocam o tímpano e se convertem em imagens sonoras. Por outro lado, *rio oir* parece estar mais afeita a um convite a rir junto, revelando a transmissibilidade e o caráter contagioso do riso. De acordo com a psicanalista e teórica Tania Rivera, Freud teria observado o humor e a piada como práticas humanas essenciais para envolver o outro e "nas quais se manifesta, talvez mais do que em qualquer outra, o fato de que o inconsciente está nos produtos e efeitos que circulam entre as pessoas, e não no interior recôndito de cada indivíduo." (RIVERA, 2012, p. 30)

Talvez seja possível pensar a risada como uma espécie de loop uma vez que sua duração se expande através da repetição; quanto maior o loop, quanto maior a motivação para que o corpo ria, maior será a extensão da gargalhada e, até mesmo, sua intensidade. É através da repetição que a risada se mantém no ar – um giro em torno da questão que a faz acontecer e se repetir – tal qual a bailarina que sustenta seu corpo em pirueta sobre a ponta de dois dedos, tal qual "o helicóptero mantém-se no ar graças ao mesmo movimento rotativo do brinquedo de parques de diversões dentro do qual o público permanece colado a uma parede centrífuga e que, após atingir certa velocidade, tira o chão de sob seus pés." (CAESAR, 2016, p. 145) Rir demanda tirar os pés do chão e se deixar levar.

A propósito do suporte escolhido por Cildo Meireles para gravar as risadas – o disco – Rodolfo Caesar relata ser corrente nas histórias sobre a música eletroacústica uma espécie de mito de fundação do *loop* como um dispositivo. O surgimento do *loop* teria se dado no final da década de 1940 a partir do disco, nos estúdio de *musique concrète*, através de Pierre Schaeffer: "de forma naturalmente oportuna, o criador da música concreta teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*." (CAESAR, 2016, p. 38) O teórico observa que



Trata-se, o *loop*, de algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? (2016, p. 36-37)

Na banda *rio* o *loop* parece se apresentar como este fenômeno a respeito do qual Caesar discorre, um fenômeno que se instaura no âmbito da experiência humana. Apesar de colado no suporte material, no vinil, o disparador das risadas, ou mesmo a fonte sonora da qual elas se propagam são, em princípio, desconhecidos, permitindo certo afastamento da noção de dispositivo e aproximando o *loop* da risada de uma ideia de fenômeno.

Em um movimento circular, é possível retornar ao *loop* a partir de uma visada que não se contenha nos recursos e técnicas da música, mas que observe no mais corriqueiro cotidiano, a repetição, a volta, a rotação mais até do que a translação. Do corpo para fora, de um corpo ao outro, talvez o mais contagiante dos *loops* seja o riso que se funda a partir da voz não apenas ou não basicamente por sua sonoridade, mas principalmente pelo espaço identitário que se inaugura em sua repetição. Talvez a repetição seja a condição de força do riso com tudo aquilo que sai de dentro do corpo do sujeito para tocar um outro ou mesmo ninguém – quem nunca riu sozinho saberia se escutar?

Rir junto e em loop

As crianças, constantemente em busca da sustentação do riso, se repetem, repetem brincadeiras. Não por acaso, Cildo Meireles inicia e termina a faixa *rio* com a gargalhada do bebê, como se alertasse certa inevitabilidade

* + + anραρ. +

do *loop*. Há ainda um *bis*, uma última gargalhada para assustar ou recordar que para além dos círculos fechados há sempre outros risos. Para que o riso dure é necessário que ele se feche sobre si, que centripetamente gire, que vá e retorne, como a mágica de números ou de palavras que brincam de ciranda – palíndromos –, como no caso de *rio oir*. O artista vai e volta em uma consoante e duas vogais, atravessa fronteiras idiomáticas a partir do espelhamento de três letras que, do substantivo ao verbo, nos lança na escuta.

Em rio oir, Cildo Meireles percorre as principais bacias hidrográficas brasileiras em busca de algo que está no interior de cada sujeito – a escuta. Através de imagens sonoras, o artista dá a ver a dimensão crítica da escuta, ante um relato sonoro daquilo em que as águas brasileiras estão se tornando – resíduo. Por outro lado, é também através da escuta que o artista nos recorda a dimensão poética deste ato que o sujeito carrega em seu corpo, algo que se deseja e que se busca repetir – o riso. Sentir a voz implica sentir a projeção e a expansão do corpo para fora de si; ao gargalhar o corpo toca em si e no outro em uma espécie de dança que revela que melhor do que rir por último, é rir junto e em loop.

Notas

- 1 Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles pela generosidade em nos receber em seu ateliê e de dispor seu tempo para nos atender em uma série de entrevistas realizadas desde janeiro de 2019.
- 2 Optou-se por não traduzir as palavras entrainment, entrain, entrained e entrainable por acreditarmos que as expressões comportam, ao mesmo tempo, noções de encarrilhamento, de arrastar, de se deixar levar pelo contágio e de ressonância.



Referências

BENSUSAN, Hilan. **Being up for grabs**: on Speculative Anarcheology. Londres: Open Humanities Press, 2016.

CACCURI, Vivian. **O que faço é música**: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CAESAR, Rodolfo. **O enigma de Lupe**. (coleção pequena biblioteca de ensaios). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: FLORES, Livia (Org.) **Pelas vias da dúvida:** anais do 2o Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012, p. 32-45.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013, p. 45-62.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: PRADO, Gilbertto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (Org.). **Diálogos transdisciplinares:** arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016, p. 376-395.

LABELLE, Brandon. I am Sitting in a Room: Vocal Intensities. In: **Background Noise:** Perspectives on Sound Art. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2008, p. 99-146.

MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles (entrevistador: Guilherme Wisnik). In: **Ocupação: Cildo Meireles** rio oir (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2011a, p. 79-90.

MEIRELES, Cildo. Instalação rio oir, de Cildo Meireles. (Vídeo) **Revista Época**, São Paulo: Editora Globo, 2011b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZS-Nt2y3S4U. Acesso em: 23 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIVERA, Tania. O Sujeito é uma multidão: ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles. In: FLORES, Livia (Org.) **Pelas vias da dúvida:** anais do 20 Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012, p. 23-31.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 113-120.

SESC POMPEIA. **Entrevendo: Cildo Meireles**. (catálogo da exposição) São Paulo: Sesc Pompeia, 2019.

WISNIK, Guilherme. Aqui, do lado de lá. In: **Ocupação: Cildo Meireles** rio oir (catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2011, p. 75-78.

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Contato: alcionesdol@gmail.com.



CINESIAS DA IMAGEM DO ATOR NO CINEMA

Rafael Tassi Teixeira / UNESPAR Ricardo Di Carlo Ferreira / UNESPAR

A atorialidade é manifesta por duas esferas inextricáveis de signagem e operatividade no cinema: a ação e a imagem dos intérpretes. Atores e atrizes são captaneados e por diversas vezes em inúmeras obras, chegaram a se consagrar como co-autores na linguagem cinematográfica. Em grande parte, isso veio a ocorrrer devido as suas capacidades de inferirem a respeito de como seriam capturadas e mostradas as suas imagens nas obras fílmicas. Em vista disso, eis a propositura de revisionamento bibliográfico acerca das cinesias¹ da imagem do ator no cinema, que alvitra expor a mobilidade dos posicionamentos atorais frente às demandas que lhes foram postas ao longo da história, no ensejo da materialização do desejo pelo realismo cinematográfico absoluto de alguns cineastas – a obsessão realista. Por certo é justo sinalizar que esse apego é algo compartilhado entre atores e cineastas, a ancestralidade atoral revela isso, tendo em vista as abordagens de Denis Diderot (1713 – 1784) sobre o plano atuacional com fins de se representar a realidade em ilusão teatral².



Ressalta-se que as abordagens de Diderot promulgavam uma realidade em veracidade de representação, portanto plástica, artificial, mas verossímil, numa teatralidade capaz de prover a ilusão do espectador durante a encenação. Dito de outro modo, a realidade passa a imantar o espetáculo, mas se furtava da imperatividade do realismo puro, isto porque Diderot era influenciado em sobremaneira pela estética de memetização idealizada da realidade desdobrada por Boileau (1636 – 1711) (ROUBINE, 2003).

O cinema, contudo vai se mostrar hábil em aprimorar a busca pelo realismo, concatenando na *mise en scène* o ocultamento dos seus meios produtivos; a indústria hollywoodyana teve grande papel na disseminação do ideal de ilusão estética.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis a palavra de ordem é "parecer verdadeiro" (XAVIER, 2005, p. 41).

No plano do ator isso significa que a sua ambiência se dá mediante a aderência operacional de materialização via uma atuação convincente – de modo a construir imagens em verossimilhança. De início, servindo aos desejos imagéticos do realismo cinematográfico dos cineastas. Esse trabalho, entretanto, não era de todo novo para o ator, de acordo com Berthold (2001), Diderot propunha que os atores viessem a trabalhar a partir da construção de imagens cênicas harmonizadas pelo viés mimético das pinturas. Tal preceito orientava uma abordagem pictórica sobre o trabalho do ator, que tangenciava a imagem do próprio atuante, consigo mesmo e em relação aos outros intérpretes, como em um grande telão pintado.

Nada obstante, a pedagogização dos atores/atrizes por meio de imagens deu-se e ainda se dá largamente, como recurso didático-operativo.

* .* απραρ_{* *}

Essa abordagem de ensino-aprendizagem é amplamente verificada nas pedagogias do ator. No Brasil são notórias a "mímesis corpórea" (BURNIER, 2001) e o "campo de visão" (LAZZARATO, 2011), por exemplo. Na França, são muito conhecidas as abordagens das "imagens individuais e imagens coletivas" (RYNGAERT, 2009). Este último autor nos fala a respeito da flexibilidade da imagem na aprendizagem atoral: "a origem do trabalho com imagens é muito antiga; ela remonta a uma tradição de "quadros vivos" utilizados na educação popular com resultados diversos" (RYNGAERT, 2009, p. 99). O referido autor ainda assevera que "serão encontrados exemplos de trabalhos que utilizam a imagem na descrição ulterior das práticas" (idem, 2009, p. 102). Nessa tessitura discursiva, paralelamente, o trabalho sobre de imagens do ator no e para o cinema realista, se dá em relação às técnicas de manipulação e distribuição das mesmas, em interação com a linguagem cinematográfica de produção de sentidos. Isso se verifica em projetos em que a produção é interacionista (o ator tido como co-criador), do contrário estará na posição de servidor/executor de imagens, servirá muito como mais como um modelo em movimento, porquanto os realizadores é quem darão o efetivo significado que desejam sobre as imagens dos atores e atrizes.

Tal perspectiva de servitude atoral ocorreu no princípio porque o ator se via numa posição de deslugar na linguagem cinematográfica, advindo do teatro (que já era muito mais o lugar do diretor), o ator devido ao seu estado de liminaridade se via em sujeição aos realizadores da emergente arte do cinema. Obviamente, esses intérpretes pouco conheciam sobre o cinematógrafo e as técnicas específicas de realização dos filmes. Contudo com o transpassar dos anos, essa posição de insipiência dos meios vai sendo suplantada por uma parcela de atores e atrizes, e não apenas por isso, mas através de uma série de estratégias/cinesias/posicionamentos, estes intérpretes vão se transformando em atores-autores e atrizes-autoras.



Demarca-se que entre todos os fatores de ascenção na linguagem cinematográfica, talvez o mais basal, quase sempre foi a capacacidade de atendimento à requisição prevalente dos cineastas aos atores de materialização de atuações realistas, e por conseguinte, o provimento de imagens com aparência de realidade. Por certo há atores especialistas em manifestar essa qualidade na cena, mas o desejo pelo realismo culminou em interesses estéticos cada vez mais acirrados. Bazin, por exemplo, defendia que o realismo "não se define pelos fins, mas pelos meios" (BAZIN, 1991, p. 302). Para ele o ideal era o de que o realizador minimizasse os cortes, previlegiando a feitura de planos longos, evitando mostrar ora a imagem dum ator, ora do outro, ao passo que a realidade seria captada se a câmera mostrasse os dois atores ao mesmo tempo, no mesmo plano, sem cortes. Essa prerrogativa, em termos atuacionais irrompe com os maneirismos de atores/atrizes que por ventura viessem a se valer dos cortes para evitarem que suas incapacidades de interpretação fossem para o corte final dos filmes. Logicamente, a busca de Bazin não se dava pelo desejo de estabelecer uma guerela com o plano atorial, mas, sim, no interesse pelo realismo, embora muito tenha dito sobre atuações inverossímeis ao ideal cinematográfico.

Isto posto, historicamente, se sabe, como já foi exposto, que especialmente após as asserções da indústria hollywoodiana, estabeleceu-se a suma nas discursividades das teorias do cinema de que a realidade nos filmes sempre será uma abstração, assim como é em todas as artes, posto que se trata de uma representação artística daquilo que se convencionou *ler-se* como realista. Assim,

a imagem será realista na exata medida em que *for dotada* da aparência de realidade. Será, então, apenas uma imagem (significativa) do real o que, produzido pelo cinema na pele de um significante – como o ator feito personagem – vai estar (ou não) penetrado de realidade como se real e natural fosse (PAULA, 2001, p. 32).



O interesse pelo realismo absoluto de alguns cineastas, no entanto, não se limitou a essa sapiência discursiva. O desejo pelo verismo cinematográfico desponta sob novas roupagens, diluído praxeologicamente, e evidente na realização do cinema e da respectiva e inextricável operatividade atuacional; algo histórico, pois a atividade do ator de cinema veio a imbricar o mostrar-se de forma verossímil, o parecer com alguém crivelmente existente na realidade, sob a égide de também figurar imagens (um ser/estar/mostrar)³ de modo convincente.

O ator/atriz sempre teve de decidir acerca do que seria capaz de fazer em nome da sua profissão, logo, foi posta ao ator a demanda de ter de lidar com o "cuidado de si" (FOUCAULT, 2006, p. 3). Nesta esteira, Foucault (2006) muito apregoou sobre o autoconhecimento em atos de ocupar-se consigo mesmo, de preocupar-se consigo – a relevância disso ao ator é fulcral, especialmente frente às demandas que lhes são postas pelo realismo cinematográfico (ainda que regido pela ilusão), muitas delas reinvidicam ao intérprete cênico a degradação da própria figura, a exposição da própria nudez. Nessa conjuntura, hoje já se sabe que a formação atoral orienta que:

O ator precisa saber o que está disposto a fazer em nome de sua arte; conhecer os seus limites e se está disposto a alargá-los. Há de se ter o treinamento constante, a pesquisa continuada, e a reflexão sobre os enfrentamentos de sua profissão: colocar em risco sua psique, sua imagem nua? Ou dizer não a certas proposições/imposições da profissão? Para saber disso, para ser ator: conhece-te a ti mesmo (FERREIRA, 2020, p. 68).

Se as discursividades em meio as pedagogias do ator assimilaram a máxima délfica do *conhece-te a ti mesmo*, que outrora foi desdobrada notoriamente por Michel Foucault, as reverberações do cuidado de si vão culminar nos modos de ser e agir do ator com relação ao seus

* + + anραρ. *

posicionamentos políticos/estéticos/atuacionais, isto é, o cuidado de si impacta a relação atoral com a profissão exercida no cinema, em termos de atendimento ou negação dos desejos do realismo cinematográfico. Tal qual, o caso do cinema explícito arrolado por Lars von Trier, que veio instar um ultrarrealismo de imagens em alguns de seus filmes, chegando a propor aos atores que fizessem cenas de sexo explícito, conquanto eles não aceitaram. Nessas produções houve a trucagem, o recurso da ilusão estética, para causar a impressão de realidade, dado que Von Trier precisou lançar mão de dublês para as performatizações explícitas de sexo.

No que tange ao realismo cinematográfico, independente ou não do aceite dos intérpertes em serem filmados em cenas de sexo explícito, o fato é o de que o realismo absoluto nunca se fará possível, pelo fato de existir a representação e a mediação dos dispositivos cinematográficos (ângulação, enquadramento, etc.) que por si só possuem enunciação (GERACE, 2015). Dito de outro modo, o real em si não passa por esses filtros, não é artificializado, plástico, ensaiado, marcado ou encenado – como é na arte.

Finalmente, constatou-se que as cinesias da imagem do ator no cinema alinharam-se ao pressuposto histórico de busca e desejo de materialização do realismo cinematográfico, transitando ora em sujeição, ora em negação dos desejos cada vez mais exigentes do realismo, vide as negativas dos atores dos filmes de Lars von Trier, que reforçamos, repeliram o ultrarrealismo nas incursões do cineasta com o cinema explícito.

Referências

BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.



BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ato**r: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. A formação do ator: por um ator-emancipado. **O Mosaico:** Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, v. 18, p. 55-71, 2020. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2840. Acesso em: 08 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito:** representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva e Edições Sesc São Paulo, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão**: exercício e linguagem. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2001.

PUDOVKIN, Vsevolod. O Ator no Cinema. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo:** As energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

anραρ. ,

Rafael Tassi Teixeira

Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB). Professor Adjunto do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II, e do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP). Líder do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais – (UTP/CNPq). Contato: rafatassiteixeira@hotmail.com

Ricardo Di Carlo Ferreira

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), na Linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Bolsista da Fundação Araucária - FA. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes - UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela UNESPAR. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/CNPq). Contato: ricodicarlo@gmail.com



SERTÃO SURREALISTA: A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR SURREALISTA DIANTE DE FOTOGRAFIAS DO SERTÃO

Juan Costa

Introdução

O Sertão já foi abordado em diferentes manifestações das artes. Na literatura, Graciliano Ramos e Euclides da Cunha tornaram a região fundamental em suas obras. No cinema, Glauber Rocha e Ruy Guerra exploraram as paisagens sertanejas no Cinema Novo. Na fotografia, a recorrência ao Sertão também veio à tona. Os três fotógrafos que terão parte de suas fotos analisadas ao fim desta pesquisa, Maureen Bisilliat, João Machado e Tiago Santana, tiveram o Sertão como inspiração em algum momento de suas trajetórias artísticas, por isso foram escolhidos. João Machado se dedicou à Xique-Xique, na Bahia; Maureen Bisilliat é autora do fotolivro "Sertões: Luz e Trevas"; e Tiago Santana é autor do fotolivro "Sertão".





Figura 1 – foto de Tiago Santa tirada no Sertão do Ceará

Tomando como base o encadeamento entre os estudos teóricos e aprofundados do ato fotográfico, da imagem fotográfica, do surrealismo, da fotografia surrealista e da relação do Sertão com a arte, o trabalho em questão procura descobrir como são construídas pelo observador as interpretações que ultrapassam a realidade registrada em uma foto. Quais caminhos levam este observador a encontrar elementos visuais que façam referência ao surrealismo em uma fotografia do Sertão? Em certa medida, estes caminhos podem proporcionar uma possível 'pluralidade visual' - formada por uma realidade registrada, mas também por conceitos artísticos - capaz de criar a percepção de um 'outro Sertão'.





Figura 2 – foto de João Machado, tirada em Xique-Xique, Bahia

Barthes afirma que uma "característica essencial da fotografia [...] é a de ser polissêmica" (2008, p. 33). Soulages vai além e constata que "a fotografia faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente" (2010, p. 13). Em um contexto surrealista fotográfico, é o 'outro Sertão' que possivelmente pode despertar o subconsciente e proporcionar imagens oníricas. Estas possíveis interpretações estão relacionadas ao interesse do surrealismo pela obra de Freud, "A Interpretação dos Sonhos", que aborda os processos psicológicos direcionados ao que é onírico e subconsciente. Freud foi inspiração para André Breton, precursor do surrealismo e autor de "Manifestos do Surrealismo". O manifesto buscou relacionar sonho e realidade a fim de se chegar a uma realidade absoluta, concebida pela justaposição de elementos tendenciosamente não associáveis. Uma verdadeira "visualidade na qual a imagem era modificada por combinações



insólitas", como afirma Annateresa Fabris. A partir do estudo de um olhar guiado por sentidos que ultrapassem o recorte da realidade virão à tona outros elementos do ato fotográfico, das ideias surrealistas e do universo sertanejo, que possam se relacionar entre si e proporcionar a 'fotografia surrealista do Sertão'.



Figura 2 – fotografia do livro Sertões: Luz & Trevas, de Maureen Bisilliat

Assim como Breton propôs um novo olhar para a arte, esta pesquisa também se fundamenta em trazer novos olhares para o Sertão. Estes novos olhares serão baseados no surrealismo, movimento escolhido por conta do ineditismo da confrontação destes dois assuntos, a 'fotografia do Sertão' e as 'ideias surrealistas'.



Metodologia

O trabalho tem sido realizado com consultas bibliográficas e leitura de artigos. Em um primeiro momento, foi abordado todo o conteúdo pertinente à fotografia e imagem. Posteriormente, toda a bibliografia sobre surrealismo e, em uma terceira etapa, os assuntos relacionados ao Sertão e sua relação com a arte. Após estes estudos separados serão consultadas as bibliografias que tratam da relação direta entre estes assuntos e discutem conceitos como a 'fotografia surrealista'. Outra parte importante do trabalho serão as pesquisas documentais nos acervos do IMS e MIS, para análises formais e minuciosas de obras fotográficas consideradas surrealistas pela crítica de arte e fotografia relevante. Serão realizadas também entrevistas, que funcionarão como fontes de informação a fim de tornar o trabalho mais amplo, com depoimentos que corroborem com o conteúdo coletado até então e com as análises de fotos do Sertão ao final da pesquisa. Serão entrevistados os fotógrafos que terão suas obras analisadas, além do antropólogo Milton Guran, a historiadora Annateresa Fabris, o artista visual Fernando Braune e a crítica de fotografia Simonetta Persichetti. Por fim, a análise de fotografias do Sertão decorrerá a partir de toda a coleta feita em consultas bibliográficas, pesquisas documentais em acervos e tendo sido realizadas as entrevistas. As escolhas das fotos se darão de maneira livre, a partir de um olhar já influenciado e construído pelos estudos sobre a relação entre fotografia, surrealismo e Sertão.

Discussões

Estudar fotografia, surrealismo e Sertão separadamente tem sido um caminho pertinente à verificação de conceitos complementares entre si, como a fotografia surrealista e a possível 'fotografia surrealista do Sertão'.



312

A obra de Dubois, "O Ato Fotográfico", tem sido fundamental com afirmações que destinam à fotografia um lugar além da representação do real. "A fotografia não se destina sempre estritamente apenas às representações 'terrestres humanas' [...]. A foto também pode nos fazer decolar, fazer o real oscilar em direção ao irrepresentável." (DUBOIS, 2001, p. 268). Igualmente necessária, a obra "Sobre Fotografia" de Susan Sontag discute a imagem da foto e suas interpretações. "Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio." (SONTAG, 2004, p. 16). Já Soulages em "Estética da Fotografia: perda e permanência" procura estabelecer a relação entre fotografia e arte, por meio de teorias filosóficas. "Os desafios da fotografia pertencem à esfera da filosofia – são, por exemplo, o real e suas representações" (SOU-LAGES, 2010, p. 14). Esta 'filosofia da fotografia' também é abordada por Flusser em "Filosofia da Caixa Preta", no qual o autor faz estudos que vão além do aparato técnico e reprodutor do real, e que têm sido importantes para este trabalho. "A realidade apresentada na fotografia não pode ser absoluta" (FLUSSER, 2002, p. 8). Também têm sido estudados no campo fotográfico e da imagem os autores Boris Kossoy, Arlindo Machado, Walter Benjamin e Martine Joly. Já os estudos sobre surrealismo têm sido pautados na obra de André Breton, "Manifestos do Surrealismo", no livro "História do Surrealismo", de Maurice Nadeau, que trabalha seus aspectos estéticos e sociais, assim como fazem Sheila Leirner, em "O Surrealismo", e Eliane Robert Moraes, em "O Corpo Impossível", livro que propõe uma reflexão sobre a estética com ênfase no pensamento de Georges Bataille, escritor francês influenciado pelas ideias surrealistas. Ainda com relação aos estudos do surrealismo foi obrigatório considerar a inspiração do movimento pela psicanálise, por isso "A Interpretação dos Sonhos", de Freud, também tem sido verificado. Outra necessidade é a compreensão de uma abordagem legítima do Sertão, por isso, têm sido levantados apontamentos importantes da obra de Durval Muniz, "A Invenção do Nordeste



e Outras Artes". O livro problematiza questões relacionadas ao Nordeste discutindo estereótipos e apontando relações, em certa medida, enraizadas, que não contribuem para uma autêntica noção do lugar sertanejo. "O Norte e o Nordeste são vistos como as regiões rurais que parecem ter parado no período colonial, [...] e o Sul e Sudeste como as regiões urbanas modernas" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 104-105). Necessários também para os estudos relacionados a esta 'problematização sertaneja' são o texto de Janaína Amado, "Região, Sertão, Nação", e a obra "Os Mitos do Sertão", de Sylvie Debs. Assim como os estudos individuais dos assuntos que orientam esta pesquisa, é de extrema importância também abordar obras que tenham como tema principal a relação direta entre mais de um campo, como a fotografia surrealista, por isso, serão consultados também "Fotografia e a Estética Surrealista", de Fernando Braune, e "O Surrealismo à Luz da Fotografia: uma releitura" de Annatereza Fabris.

Considerações Finais

Concatenar ideias é um exercício fundamental quando o propósito é alcançar conceitos que possam contribuir para determinadas áreas do conhecimento. Fotografia, surrealismo e Sertão podem ser capazes de gerar concepções como a 'fotografia surrealista do Sertão', importantes para as próprias áreas responsáveis pela concepção em si. A pesquisa em questão tem procurado alcançar delimitações em seus assuntos principais, através dos estudos da fotografia produzida exclusivamente no Sertão; da abordagem do Sertão relacionado especificamente à arte fotográfica; e do surrealismo incorporado diretamente ao ato fotográfico. Tais delimitações são responsáveis pelo aprofundamento conjunto destes assuntos e têm dado forma à este trabalho. Posteriormente, diante de resultados mais embasados, será possível uma análise mais completa deste exercício



conjunto de aprofundamentos. É de extrema importância a busca por constatações fotográficas, surrealistas e sertanejas que, unidas de maneira harmoniosa, possam, possivelmente, aflorar as discussões que tenham como embate central a 'fotografia surrealista do Sertão'.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. São Paulo: Cortez, 2001.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. São Paulo: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: Obras Escolhidas I. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAUNE, Fernando. O Surrealismo e a Estética Fotográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo: NAU Editora, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. 2. ed. Campinas: Papirus, 2001.

FABRIS, Annateresa. O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.



JOLY, Martine. A Imagem e a Sua Interpretação. São Paulo: Edições 70, 2003.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEIRNER, Sheila. O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: Uma teoria da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2019.

MORAES, Eliane Robert. O Corpo Impossível. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NADEAU, Maurice. História do Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.





UMA POÉTICA DA DESAPROPRIAÇÃO DO TEMPO EM GUILHERME VAZ

A POETICS OF THE EXPROPRIATION OF TIME IN GUILHERME VAZ

Hélio Fervenza / UFRGS

Este texto trata da obra *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, do artista visual e músico Guilherme Vaz, observando os procedimentos, as reflexões, os contextos, as decisões e as escolhas que orientaram seu processo de realização. Trata-se então de uma investigação em poéticas artísticas, quer dizer, de um estudo que focaliza a constituição de sua linguagem artística¹.

O trabalho em questão foi mostrado pela primeira vez durante a exposição *Agnus Dei* realizada em 1970, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, que apresentou os trabalhos de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz. Os artistas ocuparam o espaço de forma sucessiva, cada um deles dispondo do tempo de uma semana.

No período que lhe correspondia, Vaz afixou à entrada da galeria um aviso no qual 'desapropriava' todos os visitantes. Além disso, deixou o espaço inteiramente vazio, colocando um bilhete na parede em que se lia "Cada



um aqui é uma obra de arte", e no fundo da galeria expôs uma folha A4 datilografada, na qual podíamos ler o seu *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)* (MANATA, 2016, p. 35-36), que transcrevo aqui na íntegra²:

GUILHERME MAGALHÃES VAZ COMUNICA QUE AS SEGUINTES DATAS

(área/tempo), ESTÃO DESAPROPRIADAS E SÃO OBRAS, CON-

TIDAS PELOS SEUS LIMITES QUANTITATIVOS, DETERMINADOS

SEGUNDO A ESCALA EM VIGOR.

1 bilionésimo de segundo qualquer de 30/março/1389

1 centésimo de segundo qualquer de 28/junho/301 AC

1 milionésimo de segundo qualquer da terceira hora de 23/set/4256 AC

1 décimo de segundo da nona hora de 18/agosto/1358

1 segundo qualquer de 12/maio/3829

45 segundos quaisquer de 16/julho/423 AC

a terceira hora do dia 28/dezembro/do ano 1822

5 horas quaisquer de 19/nov/ de 3562

9 horas quaisquer de 23/março/3293 AC

4 horas quaisquer de 12/fevereiro/1988

O dia 27 de setembro de 1270

O dia 18 de fevereiro de 1623

O dia 5 de outubro de 2570

* + • • • • O ano 1432

O ano 2065

O ano 18 AC

O mês de julho de 4225 AC

O mês de dezembro do ano 3032

O mês de setembro de 1394

A semana começando na última quarta-feira de maio de 1377

até a próxima quarta-feira

O século 18 AC

O século 45

O milênio 18

QUAISQUER OUTRAS DESAPROPRIAÇÕES SÃO LIVRES

(REALIZADO EM OUTUBRO DE 1969)

(VAZ, In: MANATA, 2016, p. 163).

Em formato de lista, o texto reúne um misterioso conjunto de datas e medições horárias. Começa por frações muito pequenas de tempo – se comparadas às nossas capacidades perceptivas –, como o "1 bilionésimo de segundo" da primeira linha, e depois vai aumentando, passando de segundo para hora, de hora para dia, de dia para mês, de mês para ano, até a décima sexta linha, onde retoma de novo a contagem a partir do período de um mês para ir progressivamente aumentando novamente os períodos até chegar a um milênio.



O texto se conclui pela frase "QUAISQUER OUTRAS DESAPROPRIA-ÇÕES SÃO LIVRES", o que supõe que poderíamos desapropriar quaisquer outras "áreas" de tempo.

As frações de segundo ou os séculos elencados parecem à primeira vista amostragens de tempo, como se jogássemos um recipiente num rio para recolher amostras de água, retirando-as do fluxo de sua continuidade.

Um bilionésimo de segundo é algo tão rápido que inquieta nossa percepção³. Frações tão pequenas de tempo aparecem em teorias e medições utilizadas pela Física, como, por exemplo, o de que um próton submetido a uma aceleração gigantesca poderia se desintegrar, e a sua transformação em outras partículas menores duraria um décimo de segundo⁴.

A coincidência aqui é que O Ato de desapropriação de datas (área/tempo) também faz referência a um décimo de segundo na sua lista, ou seja, a 1 décimo de segundo da nona hora de 18/agosto/1358. Poderíamos imaginar, nessa data tão longínqua e nesse tempo tão preciso, a desintegração de um próton nalgum lugar do universo? Mas será que é sobre isso que o texto se refere?

Algumas datas são relativas a períodos mais localizáveis dentro da história. Entretanto, o que teria ocorrido na terceira hora do dia 28 de dezembro do ano 1822? Por que escolher o dia 18 de fevereiro de 1623? Ao que exatamente as datas e os tempos de Vaz se referem? Qual o motivo dessas escolhas? Não sabemos, não há nenhuma indicação no texto.

A duração de um milênio é algo que também desafia nossa imaginação, por ser um tempo tão extenso e por se localizar no futuro, como é o caso com *O milênio 18* referido por Vaz na última linha da sua lista. Pensar um futuro tão longínquo questiona nossa compreensão. Talvez nesse futuro imaginado já nem sequer existam mais humanos, talvez o planeta esteja esvaziado de nós⁵.



A artista holandesa Marjolijn Dijkman abordou a questão de pensar o futuro, ou o que ocorrerá em um dado período no futuro, através de sua obra "Vagando pelo Futuro / Wandering through the Future" (2007)⁶, e que pode ser descrita como "a linha cronológica de uma ficção visionária composta de filmes e textos impressos. Os filmes são aí organizados não na ordem de sua produção, mas de acordo com sua encenação imaginária em um tempo histórico futuro" (ROSENBERG e GRAFTON, 2013, p. 215).

Para fins deste estudo, interessou-me sobretudo a parte impressa da obra⁷, devido ao seu aspecto textual, cronológico e ficcional. Assim, a linha do tempo gráfica criada por Dijkman não indica uma sucessão de datas de eventos ocorridos no passado, como tradicionalmente poderiam apresentar-se nos livros de história, nos monumentos ou nos memoriais. Sua sequência avança para o futuro, para um tempo que ainda não ocorreu, ou que ainda não havia ocorrido no momento de realização da obra. Essas datas correspondem a setenta filmes populares de ficção científica, começando em 2008 e indo até o ano de 802.701. Todos eles têm em comum o fato de ficcionalizarem o futuro, e as datas são relativas aos anos onde se passaria sua ação. Junto ao nome dos filmes, encontra-se uma frase muito significativa de seu tema ou argumento. Por exemplo, ao ano de 2035 associa-se o filme "Os 12 macacos" e a frase "O futuro é história", e ao ano de 2119 conecta-se o filme "Matrix" e a frase "A realidade é uma coisa do passado".

O historiador Krzysztof Pomian nos diz que a cronologia é uma maneira de representar o tempo por intermédio das "séries de datas e nomes que mostram a sucessão de eras e suas subdivisões desde o ponto de origem até agora, a distância entre os dois tendo sofrido uma enorme dilatação nos últimos três séculos" (POMIAN, 2008, p. IX). Então, o que constitui especificamente a cronologia na obra "Vagando pelo Futuro" é o encadeamento da contagem sucessiva dos anos em ordem crescente, de forma que o seu alinhamento se estende para o futuro mostrando como este vai sendo imaginado pelos diferentes filmes.



Dispersões | 2020 322

Parece ser diferente o que ocorre na elaboração da lista de Guilherme Vaz. Primeiro, há a referência a medições do tempo, como, por exemplo, 1 segundo, 45 segundos, 5 horas, 1 dia, um mês... Quer dizer, há a referência a uma cronometria, que também é uma maneira de representar o tempo, por meio das "indicações dos calendários e dos instrumentos de medição, começando com os relógios de sol e as clepsidras, e terminando pelos relógios atômicos de última geração" (POMIAN, 2008, p. IX). Essas medições são cíclicas, elas se repetem. Mas, em seguida, quando observamos os períodos mais longos do que um ano, com suas diferentes datações, ocorre também uma cronologia, pois se inclui a diferença de situação desses anos, no passado ou no futuro. Quer dizer, há uma cronometria e uma cronologia, mas liberadas de sua posição num contexto temporal mais amplo.

Ali não há um encadeamento das datas, e elas não estão conectadas numa linha de tempo que lhes dê um sentido de sequência, baseada num denominador comum. A lista não se articula a partir da sucessão da ordem numérica. Embora os tempos estejam numa lista que parece evoluir em ordem crescente, isto é interrompido a um dado momento, voltando-se ao passado e a uma divisão do tempo diferente. O que se apresenta ali é a reunião de algumas frações do tempo, de amostras de suas unidades de medição e suas subdivisões. As datas são retiradas de sua continuidade abstrata e numérica. Elas são desapropriadas (é o que Vaz declara logo no início do texto). A noção possui uma importância primordial, ativadora e operacional na proposta.

Quando penso em *desapropriação*, o que me vem em mente antes de tudo é o seu significado jurídico, quer dizer, o ato de tornar pública uma propriedade privada. Após lembro-me de seu antônimo, uma referência importante nos procedimentos em poéticas visuais. Ou seja, lembro-me da noção de *apropriação*, principalmente tal como Hélio Oiticica a ela se refere em seu texto escrito em julho de 1966:



Na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de "apropriações": acho um "objeto" ou "conjunto-objeto" formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma - acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação; esta obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral - essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc. (OITICICA, 1986, p. 77-78).

Através das *apropriações* Oiticica dá continuidade ao seu processo de "propor uma atitude também criadora" (OITICICA, 1986, p. 78), no qual a concepção de artista seria compreendida como a de um "motivador para a criação" (OITICICA, 1986, p. 78). O crítico Frederico Morais nos diz que essa noção de apropriação "tem um sentido mais amplo ou diverso que o conceito de *ready-made* de Duchamp - aproxima-se da idéia de obra total". Oiticica não se apropriou somente de objetos, mas "de áreas inteiras, como o Campo de Santana, o Morro de Mangueira, o bairro do Cajú. Apropriações: relação entre ambiente e disponibilidade criadora" (MORAIS, 1986, p.3).

Entendo que essa aproximação inicial com Duchamp feita por Morais para falar da noção e do sentido de apropriação em Oiticica tem uma implicação sobre a qual seria importante determo-nos um instante. Há pelo menos um aspecto em comum compartilhado entre os dois artistas (mas também com Guilherme Vaz): é o ato de escolher elementos pré-existentes (objetos, lugares ou situações) no processo do fazer artístico. Esse ato para Duchamp reveste-se de uma importância fundamental, pois, para ele, aquilo que define o fazer artístico, antes de qualquer coisa,

anpap.

Dispersões | 2020 324

é o ato de escolha. Numa entrevista com o crítico Georges Charbonnier, realizada em 1961, ele diz:

A palavra "arte", etimologicamente, significa fazer, simplesmente fazer... O que é fazer? Fazer alguma coisa é escolher um tubo de tinta azul, um tubo de vermelho, colocar um pouco sobre sua paleta, e sempre escolher a qualidade do azul, a qualidade do vermelho, e sempre escolher o local em que vamos colocá-la na tela, é sempre uma escolha. Então, para escolher, podemos usar tubos de cores, podemos usar pincéis, mas também podemos usar uma coisa já pronta, que foi feita, ou mecanicamente, ou pela mão de outra pessoa, mesmo, se você quiser, e apropriá-la, já que foi você quem a escolheu. A escolha é a coisa principal, na pintura, mesmo na pintura normal. (DUCHAMP, *In*: DE DUVE, 1989, p. 142-143).

A entrevista é citada pelo crítico Thierry de Duve em seu livro *Résonances du Readymade*, o qual comenta desta maneira o trecho acima transcrito: "Se a palavra "arte" significa fazer, e se fazer significa escolher, nada mais temos senão tirar a conclusão mais geral possível: a palavra "arte" significa escolher" (DE DUVE, 1989, p.143).

O ato de escolher é também fundamental no processo de Guilherme Vaz, pois estamos face a uma proposta que não utiliza os materiais e procedimentos tradicionais das artes plásticas e que opera com outros saberes e outras áreas do conhecimento. Apesar das noções de "apropriação" e "desapropriação" reenviarem a significados contrários, podemos observar aspectos muito próximos nos processos criativos de Oiticica e Vaz. Esse também escolhe elementos já existentes para a realização de sua proposta e os declara obras. Mas não se trata aqui de tubos de tinta ou um secador de garrafas, nem de uma lata ou um parque. O que é que Guilherme Vaz escolhe? Trata-se de algo mais abstrato, que envolve números e medições. Ao observarmos sua proposta, pode-se dizer que mais



do que escolher séculos ou segundos, Vaz escolhe sistemas de medição de tempo, deixando em aberto as combinatórias infinitas para que outros as experimentem. Quer dizer, ele se utiliza do sistema de medição e contagem de tempo dos relógios e calendários e declara obras a série de datas e frações de tempo escolhidas que já ocorreram ou que poderiam ocorrer na lógica desse sistema. Mas ele também deixa implícito um convite aos leitores, motivando-os a desapropriarem outras datas quando diz que "quaisquer outras desapropriações são livres". Aqui também estamos próximos de uma concepção de artista compreendida como a de um "motivador para a criação".

Temos também as diferenças que emergem na poética dos dois artistas. As apropriações de Oiticica se utilizam materialmente de objetos, situações e lugares, quer dizer, de elementos que implicam o espaço. A proposta de Vaz implica o tempo, num distanciamento e abandono do objeto. Em entrevista concedida em 2013 a Franz Manata e Saulo Laudares, o artista nos diz:

O que tem me mobilizado muito é a possibilidade de fazer uma arte que seja inteiramente do sujeito e não do objeto. Esse é um assunto espinhoso, desde 68 que venho enfrentando algumas feras. Então o que eu estou pensando agora ainda é muito estranho até para o sistema de arte contemporânea, acredito que nós ainda não nos libertamos do moderno a tal ponto de que o código seja mais fraco do que o ato. (VAZ, *In*: MANATA, 2016, p. 162).

Em entrevista posterior, em 2015, ao se referir à concepção geral de suas propostas para a exposição *Agnus Dei*, e sobre ter cogitado incluir um espelho na mostra - o que não foi feito à época - declara:



326

O espelho é porque eu não vejo até o momento uma maneira de representar (mais) o fim da metáfora proposta pela arte conceitual. O fim da metáfora é trazido da arte para a realidade primal. O espelho é, ao mesmo tempo, a metáfora e o fim dela. A existência virtual da arte passa a ser concreta. (VAZ, *In*: MANATA, 2016, p. 37).

Nessas circunstâncias, como Guilherme Vaz concretiza sua proposta do *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*? Ali, a busca por uma arte distanciada do objeto e que se efetive no sujeito é potencializada e mediada pelo seu uso da escrita.

O período histórico, no qual se situa a arte Conceitual e que vai do início dos anos 60 até o fim da década de 70, vivenciou a emergência de poéticas conceituais ou conceitualistas em diversos países; muitos artistas começaram a utilizar o texto como um meio para proposições artísticas. Eles desconectaram a escrita de sua vinculação ou de seu uso na pintura e nos meios tradicionalmente atribuídos às artes plásticas ou visuais. Entre outros aspectos, a arte Conceitual enfatizou as possibilidades de investigar e utilizar a realidade da linguagem e de interrogar seus efeitos no mundo real. Bem anteriormente, algumas práticas das vanguardas do século XX – pensemos por exemplo, na escultura e no design Construtivista, ou nas caminhadas Dadaístas –, já manifestavam seu interesse pela inscrição da arte diretamente na realidade e fora do espaço da representação.

O campo da arte conceitual, ao qual a obra de Vaz se relaciona, vai operar a partir da diversidade e da heterogeneidade das práticas, seguidamente efêmeras ou precárias, num processo crítico e reflexivo. A pesquisadora e curadora Cristina Freire, em seu livro "Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu", nos esclarece também que:

Se há distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que se propuseram a definir arte conceitual nos anos 1960 e 1970, há

anpap.

também importantes pontos comuns que pretendemos indicar ao longo deste trabalho. A existência da aura (ou sua ausência), o significado do contexto (no caso a exposição e/ou museu) assim como o papel reservado ao artista se formulam em novas bases nessas poéticas conceituais. A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Freqüentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da idéia sobre o objeto. (FREIRE, 1999, p. 30).

Em relação ainda à especificidade da escrita utilizada por Guilherme Vaz, a artista e pesquisadora Maria Ivone dos Santos em seu artigo "Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas" nos diz que, nesse tipo de poética:

Não mais veríamos o artista se ocupando estritamente das especificidades da prática do âmbito do que está posto e visível, mas agindo no entrelaçamento, completando, desenvolvendo estratégias de encontro. O observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposição, tal como se observa nas noções de *Non-Site* problematizadas por Robert Smithson.

Poder-se-ia dizer também que os objetos, textos ou imagens e documentos resultantes destas formas de arte serviriam de mediação para as questões enunciadas por cada uma das propostas e estas se dariam também num plano mais mental e invisível. (DOS SANTOS, 2009, p. 127).



328

Ela sublinha a prática da leitura na mudança de comportamentos perceptivos implicados nesse tipo de proposta: "O uso do texto, seus modos narrativos e as diferentes funções que cumprem, criam tempos de apreciação que convidam a performances e atitudes distintas da que temos diante de uma obra puramente visual ou plástica" (DOS SANTOS, 2009, p. 130).

Outra diferença ainda a ser considerada entre as poéticas de Hélio Oiticica e Guilherme Vaz diz respeito aos significados atribuídos e às alterações de significado pelos quais passam os elementos escolhidos no interior dos processos de criação das respectivas proposições. Oiticica se utiliza de objetos ou ambientes que já possuem uma carga de significados. Ele ressignifica esses elementos apropriados, abrindo-os para conexões com outros significados. A lata com o óleo queimando era utilizada à época como um sinalizador nas ruas e nas estradas para trechos em obra, por exemplo. Neste sentido, ela já possuía e acumulava significados atribuídos a ela, como o de ser uma lata de tinta ou de conserva, a de ter sido reutilizada, a de ser um sinalizador e o de significar "atenção", mas também "perigo".

Os períodos de tempo selecionados por Guilherme Vaz estão vazios de um significado inicial, pois não há a menção a um evento ou dado concreto. Não foram escolhidas datas de fatos ocorridos ou imaginados, como uma revolução, um dia de festa ou uma comemoração religiosa, um fenômeno físico ou um filme. As datas escolhidas pertencem a uma temporalidade oriunda de um sistema homogêneo, mecânico e puramente quantitativo. Vaz retirou as datas e frações de tempo de sua inscrição no interior de um hipotético calendário ou relógio, isto é, retirou-as de suas posições numa sucessão temporal abstrata. A sua quantificação numérica corresponde a um sistema de contagem e medição de tempo, no qual elas estão vazias do significado de eventos concretos, sem conexões identificadas e estabelecidas com fatos históricos, físicos ou ficcionais.



Além disso, é importante observar que, no *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, a escrita é utilizada de tal forma por Guilherme Vaz que ela simultaneamente comunica e instaura uma ação, a desapropriação, e pode ser identificada com uma das formas do *performativo* tal como enunciada pelo filósofo J. L. Austin:

Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras "Batizo, etc.". Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., "Aceito", não estou relatando um casamento, estou me casando.

Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la sentença performativa ou proferimento performativo, ou, de forma abreviada, "um performativo". O termo "performativo" será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo "imperativo". Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês to perform, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, consequentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p.25).

Ao se constituir, a escrita de Vaz efetua uma ação, é uma escrita performativa que efetua um ato de desapropriação, um ato com conotações legislativas e jurídicas. Outro sistema reverbera aqui e reenvia ao da linguagem legal. Por exemplo, a desapropriação de bens e direitos patrimoniais está prevista na Constituição Brasileira. Ela pode ser assim definida: "Desapropriação é a transferência compulsória da propriedade para o poder público com fundamento em utilidade pública, necessidade pública ou interesse social, mediante prévia e justa indenização..." (DE SOUZA, 2017, p. 3). Esses bens e direitos visados numa desapropriação são bens móveis ou imóveis, em geral, áreas ou terrenos urbanos, propriedades rurais, casas, apartamentos, assim como seus usos e direitos.



Diante disso, é necessário considerarmos a natureza linguística dos conceitos empregados na esfera legal - e também na escrita da proposta artística:

Os conceitos que constroem e sustentam os sistemas legais não existem fora de sua expressão lingüística. Direito e língua, ainda que dois fenômenos sociais distintos, estão ligados de tal maneira que podemos dizer como Gibbons que a língua constrói a lei. (MACIEL, 2008, p.5).

Para concluir, a singularidade da escrita performativa de Vaz é que ela desapropria *tempo*. Isso torna o seu gesto inesperado e insólito, no sentido de algo extraordinário, totalmente inabitual, fora do convencional. O que é desapropriado são as datas sem outros significados que os de sua própria contagem num sistema de medição. Como está escrito no enunciado, as datas são "contidas pelos seus limites quantitativos". A desapropriação refere-se então a períodos literais de tempo. Mas o que ocorre com eles nesse processo? Os períodos de tempo ficam em suspensão - sem aderência à ordem linear, mecânica e contínua -, em suspensão de função e sentido.

Não conheço leis que desapropriem tempo. Contudo, a linguagem legal e seus conceitos são utilizados por Guilherme Vaz na escrita do *Ato de desapropriação*, mesmo que de forma sucinta e mínima. Entendo que há aqui outra desapropriação, não enunciada desta vez. Vaz desapropria a linguagem legal, no sentido em que a retira do sistema que a articula, a deixa fora desse mundo que lhe é próprio.

O Ato institui uma linguagem que mostra o artifício da linguagem e simultaneamente inventa um mundo com outras leis. O Ato deixa em suspenso os tempos, mas também a linguagem que o veicula.



Notas

- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Brasil.
- 2 Na transcrição, tentei manter as grafias, sequências, quebras de linhas e a mesma distribuição espacial que se encontra no texto reproduzido no livro.
- 3 Como é possível ver nesta passagem do livro "Uma breve história do tempo", de Stephen Hawking (2015, p.35): "Para todos os efeitos, o metro é definido como a distância percorrida pela luz em 0,000000003335640952 segundo, conforme medido por um relógio de césio". Será que percebemos um tempo tão breve como esse? Além de definir o metro, o que poderia significar a existência de um tempo tão breve como esse? Algo que nos escapa? Uma impossibilidade?
- 4 Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/2001/10/01/o-proton-em-transforma-cao/>. Acesso em: 19 mai 2020.
- 5 Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no livro "Há mundo por vir?" (2014) abordam o tema do fim do mundo. Eles desenvolvem seu pensamento através do imaginário das produções de diferentes culturas humanas. Nesses discursos, livros e filmes, tais como os filmes *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich, *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, o romance *The Road*, de Cormac McCarthy, ou ainda a ficção ensaística de Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, surge a possibilidade de uma extinção de toda a vida na terra, ou do fim da espécie humana devida a um supervírus mortífero, a explosões nucleares, a desastres naturais ou a crimes ambientais de alcance planetário.
- 6 Disponível em: http://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=164&lang=en. Acesso em: 19 maio 2020.

7 Idem.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DANOWSKI, Débora ; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**. Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.



DE DUVE, Thierry. **Résonances du readymade**. Nîmes: J. Chambon, 1989.

DESOUZA, Luis Sergio Fernandes. Desapropriação de imóveis. *In:* Enciclopédia Jurídica da PUCSP, tomo II (recurso eletrônico): direito administrativo e constitucional / coord. Vidal Serrano Nunes Jr. [et al.] – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

DIJKMAN, Marjolijn. **Wandering through the Future**. 2007. Disponível em: http://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=164&lang=en Acesso em: 19 mai 2020.

DOS SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. *In:* **Revista Palíndromo 2**. Florianópolis: UDESC, 2009.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MACIEL, Anna Maria Becker. O verbo performativo na linguagem legal. *In:* **Anais do 8º Encontro do CELSUL**. Pelotas, RS: Editora da Universidade Católica de Pelotas - EDUCAT, 2008.

MANATA, Franz (Org.). **Guilherme Vaz** – Uma fração do infinito. Rio de janeiro: EXST, 2016.

MORAIS, Frederico. **Pequeno Roteiro das Invenções de Hélio Oiticica**. Encarte do catálogo da retrospectiva de Oiticica na Galeria São Paulo, 1986.

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

FAPESP. O próton em transformação. *In:* Revista Pesquisa FAPESP. São Paulo: FAPESP, Edição 69, out. 2001. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp. br/2001/10/01/o-proton-em-transformacao/>. Acesso em: 19 mai 2020.

anραρ, ,

POMIAN, Krzysztof. L'ordre du temps. Paris: Gallimard, 2008.

ROSENBERG, Daniel e GRAFTON, Anthony. **Cartographie du Temps** – Des frises chronologiques aux nouvelles timelines. Paris: Eyrolles, 2013.

Hélio Fervenza

Artista visual, professor titular do Instituto de Artes da UFRGS (DAV e PP-GAV) e pesquisador do CNPq. Sua produção textual integra publicações nacionais e internacionais, e é autor do livro O + é deserto, Escrituras Editora. Exposições em diversos países desde o início dos anos oitenta, entre elas: Bienal de Veneza (Itália), Bienal de São Paulo (sala retrospectiva 1990-2012), Bienal de Yakutsk – BY14 (Rússia) em parceria com Maria Ivone dos Santos, Bienal do Mercosul. Contato: helio.fervenza@ufrgs.br



REFLETINDO SOBRE ARTE, CIDADANIA, PARTICIPAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO EM MEIO À PANDEMIA

REFLETINDO SOBRE ARTE, CIDADANIA, PARTICIPAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO EM MEIO À PANDEMIA

Cláudia Zanatta / UFRGS

Márcia Braga / UFRGS

INTRODUÇÃO

(...) lembro que o problema hoje é ético.

Lygia Pape, 1972

As considerações tecidas no presente artigo partem de um grupo de pesquisa chamado *Poéticas da Participação: Cidadania e Arte*¹, o qual tem em



sua denominação termos controversos, de difícil definição e que estão sendo fortemente tensionados neste período de pandemia. Como pensar sobre participação, cidadania e arte em meio à urgência e à emergência do acirramento de uma crise ambiental e da desestruturação das instâncias democráticas? Que tipo de escrita pode aflorar em um momento de suspensão como o que estamos vivenciando devido ao Covid-19?

É a partir da condição de isolamento social em que nos encontramos que vamos nos deter em algumas das dimensões do presente e em perguntas incômodas que nos acompanham e que se intensificaram durante a pandemia. Escrever esse artigo serve para pensarmos, antes de tudo e ante tudo o que se desmanchou ou se refez, ante a perda do espaço público, ante a impossibilidade do abraço. No grupo de pesquisa "Cidadania e Arte", cuja prática emerge do espaço das ruas da cidade, entendemos que a escrita desse artigo é o trabalho poético possível nesse momento de suspensão.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, na canção "Haiti", de 1993, advertiram que, em um contexto de crise, cuja base são a desigualdade social e a violência, "Ninguém, ninguém é cidadão". (VELOSO; GIL, 1993, s.p). Poderíamos afirmar que as injustiças que marcam nossa sociedade se tornaram mais visíveis nesse momento de pandemia. Em tal cenário, do que falamos quando nos referimos à cidadania, participação, ao espaço público e à democracia?

Embora não tenhamos uma resposta objetiva para essa pergunta e esses conceitos, não nos eximimos de fazê-la, assumindo que habitamos o espaço da dúvida, e nos propomos a analisar como tais noções podem ser relacionadas às práticas artísticas participativas, tendo como referência, a ação "Divisor", de Lygia Pape.



Cidadania, participação, espaço público e democracia como conceitos fluídos

No Brasil, estamos há mais de oitenta dias confinados em casa a fim de evitar o avanço exponencial de uma doença letal que afeta o mundo todo. Abdicamos da cidade devido a uma crise pandêmica, algo absolutamente violento e novo com o qual estamos tentando aprender a lidar. Durante esse período, nos distanciamos do espaço público para nos protegermos e protegermos o outro, enquanto presente e futuro encontram-se em suspensão (Figuras 1 e 2).



Figura 1. Nome das autoras, Espaço público de Porto Alegre durante o período de pandemia, bairro centro, 2020. Foto Cláudia Zanatta.





Figura 2. Nome das autoras, Espaço público de Porto Alegre durante o período de pandemia, bairro Floresta, 2020. Foto Márcia Braga.

Para pensar sobre o cidadão e sua participação no espaço público nesse panorama, retomamos o conceito de "modernidade líquida", desenvolvido por Zygmunt Bauman (2000), para nos auxiliar a refletir sobre o que se constitui, talvez, como a mudança social mais repentina e veloz que já tenhamos experimentado desde a segunda metade do século XX. Nos últimos meses, a vida pareceu perder sua forma como algo que pode esvair-se a qualquer momento. Fomos tomadas pela perda total de qualquer tipo de controle e predomina a sensação de de vazio relacionada com a acentuada liquefação das formas: o trabalho, a família, o engajamento político. O medo toma conta de nós na "sociedade líquida"

anραρ.

(BAUMAN,2008b) diante das incertezas relacionadas ao futuro e à incapacidade de nos adaptarmos ao novo mundo.

Como pensar os conceitos de cidadania, democracia e participação, no espaço público, nesse momento, em que o Covid-19 obriga a nos focarmos no espaço do habitar, na casa? A pandemia acentuou de forma dramática o que já estava visível na sociedade contemporânea: que há um contingente imenso de seres vivos que não pode se proteger ou contar com qualquer tipo de cuidado.

Bauman (2008a), resgatando o pensamento aristotélico, fala da existência de três espaços da vida cidadã: o privado, o público e a ágora. O privado (o oikos) seria o espaço diário e familiar onde "falamos e negociamos as formas de compartilhar nossas vidas". (BAUMAN, 2008a, p.180). O público (ou ecclesia) representaria o domínio das leis, "aquele domínio distante, que raras vezes visitamos pessoalmente, mas onde as questões públicas, as matérias que afetam as vidas de cada um de nós, são estabelecidas". (BAUMAN, 2008a, p.180). Para o autor, a democracia se localizaria justamente no trânsito entre essas duas instâncias que se dá em uma terceira: a ágora. "A ágora é a terra natal da democracia". (...) "É na ágora que 'o público' e 'o privado' se encontram, são apresentados um ao outro, passam a se conhecer e aprendem, por tentativa e erro, a difícil (e útil) arte da coabitação pacífica". (BAUMAN, 2008a, p.180)

Assim, o fluxo entre essas duas instâncias é absolutamente necessário para a sobrevivência da democracia e, talvez, a precariedade desse trânsito na contemporaneidade seja um dos fatores pelos quais nossa democracia agonize. Somos conscientes de que não há uma preocupação por parte dos poderes instituídos com "o bem-estar do *oikos* e as reuniões na *ágora* para negociar interesses comuns e os meios de promovê-los e protegê-los parece ser cada vez mais uma perda de tempo e esforço". (BAUMAN, 2008a, p.81)



Nossos desejos manifestados nas assembleias públicas não são atendidos e parte da população sofre as consequências da falta de uma política pública efetiva. Sem contar aqueles que nem são considerados cidadãos, aqueles que não desenvolvem, segundo Bauman

(...) uma função que possa ser vista como "útil", muito menos indispensável, para o suave e lucrativo funcionamento da economia. Não são necessários como os supostos produtores; mas numa sociedade em que os consumidores, e não os produtores, são considerados a força propulsora da prosperidade econômica (esperamos que a recuperação "quiada pelo consumidor" nos tire dos problemas econômicos), os pobres também são inúteis como consumidores: não serão seduzidos por lisonjas do mercado, não possuem cartões de crédito, não podem contar com cheque especial nos bancos e as mercadorias que mais precisam trazem pouco ou nenhum lucro para os comerciantes. Não é de admirar que eles estejam sendo reclassificados como "subclasse": não mais uma anormalidade temporária esperando ser retificada e posta outra vez na linha, mas uma classe fora das classes, uma categoria colocada permanentemente fora dos limites do "sistema social", uma categoria a que o resto de nós prefere não pertencer. E todos estariam mais confortáveis se ela não existisse. (BAUMAN, 2008a, p.72).

Judith Butler, no livro *Corpos em aliança e política das ruas - notas para uma teoria performativa de assembléia* (2015), ao refletir sobre o que chama de populações descartáveis, pergunta: "De quem são as vidas que importam? ... quais vidas são passíveis de luto e quais não são? ". (BUTLER, 2015, pp.216-217). Agora, em 2020, parte expressiva do campo social afirma explícita e publicamente que idosos, negros, não heterossexuais, pobres, plantas e animais podem (e para muitos, devem) morrer² e mostrou em escala global que grande parte do contingente de humanos não é tratado como cidadão.



Nesse sentido, no contexto brasileiro, o sociólogo Jessé Souza, ao olhar para seres humanos reduzidos a meros corpos, cunhou o termo "ralé brasileira", a qual estaria

(...) desprovida de qualquer valoração positiva dentro do contexto da hierarquia valorativa opaca do mercado competitivo avançado que os relega a sub-empregos, à sub-cidadania sem direitos e ao destino de serem meros números nas estatísticas policiais. (SOUZA, 2005, p.94).

A pandemia sublinhou que o objetivo de integração, de inclusão social e de preservação do planeta não foi atingido. Está mais que evidente que a vida humana não pode ser separada do meio que dá condições a sua existência e que tais condições não estão dadas, mas estão sendo constantemente elaboradas, produzidas, impulsionadas por fatores humanos ou ambientais; que fazemos parte de uma teia de relações que se caracteriza pela interdependência entre todos os que a compõe. (CAPRA, 1996)

Se, abruptamente, fomos confrontados com a máquina terrível que produzimos como humanidade e não queremos mais considerar "normal" e "natural" um modelo de vida de base exploratória, tal decisão certamente terá influência direta em nossa prática artística. Sempre fomos conscientes de que tal modelo se baseava na exploração, tanto de seres vivos quanto de seres considerados não vivos: os chamados "recursos naturais", mas o que o momento atual nos mostrou de forma crua é que a ideia de solução ou de gestão de crises, tendo a vida como prioridade, é frágil e, muitas vezes, falaciosa³.

O quê um grupo de pesquisa, que realiza proposições e reflexões a partir de processos participativos que envolvem a relação entre arte e cidadania (que ocorre predominantemente no espaço público das ruas), pode propor em tal cenário? Até o momento, nossas práticas falavam em

contra-hegemonia, na produção de narrativas e de visibilidades descolonizadas, em re-existência, em desnaturalização de tempos e de espaços. Tais palavras se calaram sob o impacto das imagens de um espaço público urbano que, momentaneamente, assumiu as funções de um cemitério.

Vimos corpos sendo queimados nas ruas em Guaiaquil, fossas comuns nas periferias de Nova York, pista de patinação na Espanha armazenando cadáveres, somente para citarmos exemplos do que foram algumas das imagens com as quais fomos confrontadas nesse período. No Brasil, similar ao que ocorreu nos EUA, as ruas foram ocupadas pelo mandante da nação e por seus apoiadores, os quais, estimularam a população a sair do espaço privado. Desafiando a morte, desconsideraram a ciência e exigiram, a partir de ações espetaculares, a circulação de pessoas no espaço público, possibilitando o livre acesso ao trabalho presencial e participação em cultos religiosos, os quais foram considerados como atividades essenciais.

Neste cenário, a *web* vem sendo apontada por alguns autores como a nova esfera pública digitalizada, típica do capitalismo neoliberal (ARAN-TES, 2020). Para Bauman:

O "privado" invadiu a cena-destinada-a-ser-pública, mas não para interagir com o "público". Mesmo quando está sendo enxovalhado na frente do público, o "privado" não adquire uma nova qualidade; quando muito, é reforçado em sua privacidade. (BAUMAN, 2008a, p.183).

Em sintonia com esse pensamento, entendemos que internet não constituiu o "novo espaço público" por razões que envolvem, por exemplo, o cibercontrole⁴, mas, principalmente, pela ausência do corpo físico neste "suposto" novo espaço público. Seja de modo individual ou em coletividade, a presença do corpo é um dos aspectos fundamentais da constituição do espaço público, basta vermos que os protestos presenciais nas ruas têm,



historicamente, sido uma das forças de maior potência no embate pela luta dos direitos sociais, de reivindicação de liberdade e de cidadania.

O Divisor no espaço público

O "Divisor", ação da artista brasileira Lygia Pape, realizada pela primeira vez na favela da Maré, no Rio de Janeiro, permite estabelecermos uma série de relações com o momento atual. Proposta no final dos anos 60, a ação permanece ainda sendo realizada em distintas partes do mundo, tanto vinculada a iniciativas de espaços privados quanto públicos⁵ (Figuras 3, 4, 5, 6). "Divisor" se constitui em um grande tecido branco, com fendas regularmente espaçadas pelas quais cada participante pode passar sua cabeça. As figuras mostram o "Divisor", ganhando vida pela ação colaborativa de várias pessoas em diferentes contextos geográficos.

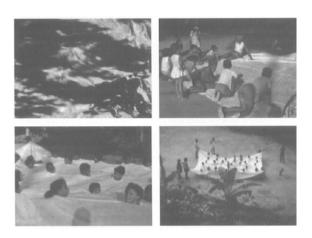


Figura 3. Lygia Pape, Fotogramas do vídeo em super 8 Divisor, 1967. Fonte: Lygia Pape Espaço Imantado [catálogo de exposição], 2012.



Figura 4. Lygia Pape, Divisor, 1968-1990. Performance no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1990. Pano de algodão com fendas 200cm x 200cm. Fonte: https://lygiapape.com/obras/decada-60/





Figura 5. Lygia Pape, Divisor (1968-2013). Ação realizada em Hong Kong. Fonte: Revista Pivô: https://www.pivo.org.br/eventos/palestra-a-journal-of-the-plague-year/



Figura 6. Lygia Pape, Divisor Ação realizada em Lisboa, 2014. Fonte: https://www.fernandomota.art/?lightbox=dataltem-jiexfahb



O final dos anos 60 foi marcado por ações e teorizações voltadas à retomada das ruas, basta pensarmos em maio de 68, na França, e no livro "O Direito à Cidade", de Henry Lefebvre, publicado no mesmo ano. No Brasil, em 1968, temos a histórica *Passeata dos Cem Mil*, no RJ, considerada a maior manifestação contra a ditadura militar desde 1964 (Figuras 7 e 8). Lygia Pape, junto a outros intelectuais e artistas, participou ativamente desse protesto. Foi em meio a esse período de lutas pela democracia e pela apropriação do espaço público urbano que a artista gestou a ideia do "Divisor". Paulo Herkenhoff, em texto sobre a obra de Pape, afirma que "o grande plano branco do Divisor é comparável a uma passeata política, pois atua como situação móvel na favela inicialmente e depois passou para as ruas da cidade". (HERKENHOFF, 2011, p.51)



Figura 7. Passeata dos Cem Mil, 1968. Fonte: https://www.culturagenial.com/musicas-famosas-ditadura-militar-brasileira/ARTISTAS/





Figura 8. Passeata dos Cem Mil, 1968. Fonte: https://www.revistaogrito.com/criticalivro-obra-de-roberto-sander-sobre-o-maio-de-68-reflete-passado-e-futuro-domovimento/

A ação de Pape se insere nas práticas dos anos 60 e 70, marcados pela desmaterialização do objeto, com diminuição da ênfase na materialidade da obra e foco em relações processuais e conceituais. Dentre as neovanguardas atuantes nesse contexto, temos os neoconcretistas brasileiros como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Em suas trajetórias, os três artistas vão se distanciando da produção de objetos, ligada ao concretismo, e caminhando na direção da construção de obras participativas, vinculadas a contextos específicos, no caso de Pape e Oiticica, em alguns momentos, relacionadas às favelas do Rio de Janeiro e a espaços públicos.

O "Divisor" nos provoca a pensar a relação do corpo com o espaço público como produtora de tensionamentos, pois pressupõe a ação coletiva na qual os participantes precisam caminhar em sintonia, caso



queiram que a estrutura do tecido não se rompa. Se alguém decidir ficar parado, por exemplo, o sistema pode se desestruturar, rasgar. Os movimentos dos participantes, ao serem negociados coletivamente no sentido de agirem como um corpo único, preservam a estrutura. Há uma certa homogeneização nessa participação a um mesmo ritmo e Pape afirmava que o "Divisor" comentava a sociedade massificada (MATTAR, 2003, p.74 apud MACHADO, 2014).

A proposta de Pape, portanto, ainda que constituída por indivíduos, forma um corpo coletivo que oscila entre a ação coletiva e individual, criando uma aliança precária. Guy Brett escreve que a ação aponta para "Uma ética da comunidade, uma vez que os movimentos de cada indivíduo têm um efeito direto sobre os movimentos dos outros, de todo o grupo". (BRETT, 2012, p.260)

"Divisor" nos auxilia a pensar o espaço público e as noções de cidadania e de democracia vinculadas a um corpo social contemporâneo que, embora tenha todas suas partes absolutamente inter-relacionadas, não se constitui como único, posto que esfacelado, altamente polarizado e em disputa, em um momento em que todas as certezas parecem "se desmanchar no ar".

Segundo Bauman (2000), a modernidade esteve empenhada em produzir sólidos que substituíssem os sólidos da tradição, que não seriam, assim, tão sólidos, ou suficientemente sólidos para representar a modernidade que se queria construir. A época que estamos vivendo estaria, segundo o autor, vinculada à modernidade líquida, entendida como aquela que desfaz os sólidos que chegam até este período, as formas de vida, relacionadas a estruturas políticas, sociais e econômicas. Atualmente, tudo é tão veloz que já não há tempo de solidificar-se e o incerto, o indeterminado, o impreciso, é líquido. A fluidez, portanto, seria a principal metáfora para o estágio presente da era moderna.



(...) os líquidos diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos por assim dizer não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto sólidos tem dimensões espaciais claras, mas neutralizam e impacto e portanto diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente ao seu fluxo ou tornam irrelevante), os fluidos não se atém muito a qualquer forma e estão constantemente prontos e propensos a mudá-la; assim para eles o que conta é o tempo mais do que o espaço que lhes toca ocupar o espaço que, afinal, preenchem apenas entre aspas por um momento" ponto em certo sentido, o sólido suprimem o tempo para os líquidos ao contrário, o tempo é o que importa ao descrever os sólidos podemos ignorar inteiramente o tempo ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro ponto descrições de líquidos são fotos instantâneas que precisam ser datadas. (BAUMAN, 2000, p.7).

As proposições, não só de Pape, Oiticica ou Clark, mas de artistas atuantes em outros contextos geográficos, de certo modo, liquefazem os códigos estabelecidos da arte pelo caráter experimental, efêmero e radical de muitas de suas proposições. Neste contexto, propostas como *happenings*, performances e instalações que se desfazem no cotidiano, evidenciam o aspecto de "liquidez" presente, tanto no campo da arte como no campo social ampliado. Nesse sentido, o "Divisor" também se esvai: "(...) de súbito tudo se dissolve, displicentemente: no ato". (PAPE, 2012, p. 244)

Esse âmbito da performatividade do "Divisor" é um aspecto que nos remete a considerações de Judith Butler, ao salientar a importância da presença do corpo físico, tanto individual como coletivo no espaço das ruas, um corpo que teria um rosto, não genérico. Butler discorre sobre uma "esfera do aparecimento", considerando a noção de assembleia, de corpo político, no qual cada pessoa teria o direito a ter visibilidade, de existir. A teórica vai questionar quais as condições dessa aparição e quando e quem é apagado nessa esfera de aparecimento, bem como quem a regula. (BUTLER, 2018)



O "Divisor", ao surgir como uma onda de pessoas que se apresentam espaço público mediante uma imagem que tem grande impacto visual, demonstra a potência desse aparecimento mesmo no século XXI, posto que tem sido realizado em distintos contextos, ligado a reivindicações nas ruas. Em 2016, por exemplo, em Belo Horizonte, uma revisitação do trabalho de Pape acontece por iniciativa de estudantes de artes e foi intitulada de "Mar de Gente" (Figuras 7 e 8), mesclando o "Divisor" e a obra *Painting Reality*, do coletivo alemão IEPE, dentro do contexto dos protestos contra os cortes em Educação e Previdência Social. Segundo a estudante Débora Lemos, que participou da ação:

A ideia do Mar surge no intuito de levar às ruas uma manifestação imageticamente potente, que conseguisse simbolizar o caráter coletivo e pacífico do movimento, e que marcasse a cidade – até então mal informada sobre a magnitude da ocupação em todo território nacional de escolas secundaristas, universidades e institutos federais, secretarias de educação, dentre outros – com as milhares de pegadas de manifestantes que iam às ruas em defesa da Saúde e da educação. Enquanto obra, é um acontecimento que permite aos 96 voluntários que abrem seu tecido e o sustentam por todo o ato, a experiência de compor um corpo coletivo. O Mar de Gente é, antes de tudo, uma experiência cidadã, que aciona e predispõe o corposujeito, individual, assolado pela competitividade capitalista, a uma possibilidade coletiva de existência e ação. (LEMOS, 2019, s/p).





Figuras 7. Mar de Gente, Belo Horizonte, 2016. Foto: https://apubh.org.br/



Figuras 8. Mar de Gente, Brasília, 2016. Foto: https://apubh.org.br/acontece/um-mar-de-manifestantes-professores-estudantes-e-tecnico-administrativos-emprestam-seus-corpos-para-a-politica-e-a-arte-ocuparem-bh/



Devemos lembrar que "Divisor" é uma obra aberta, permeável a uma participação passível de considerar diferentes velocidades e de gerar outras formas, ou até mesmo ter sua estrutura completamente desfeita, caso submetida a forças de direções contrárias, não harmônicas. Paulo Herkenhoff sublinha bem esse caráter de que o corpo coletivo pode também ser constituído de forças em conflito:

(...) forças internas do divisor devem se organizar para uma unidade produtiva do esforço. Antagonismos são dissolvidos na dinâmica interna da comunidade de participantes ou se revelam na direção da entropia do circuito. Pulsões desagregadoras levam o grande plano geométrico ao colapso, à queda dos participantes e frustra a possível harmonia social. O Divisor admite, portanto, a experiência da violência. (HERKENHOFF, 2012, p.51).

Talvez a advertência de Herkenhoff seja a que mais possa aproximar o "Divisor" da experiência de um momento como o que atravessamos em 2020, no qual o espaço público brasileiro tem se caracterizado por forças em disputa e por ênfase em normativas de regramento. Provavelmente, no atual contexto das ruas o "Divisor" seria rasgado, decomposto ao ir para as ruas. Todavia, nesse momento, parecem fazer muito sentido as palavras que se referem à obra como "... sementes de significado que nos impulsionam a questionar e a mudar o mundo. Não a ratificá-lo". (BOR-JA-VILLEL; VELÁZQUEZ, 2012, p. 16) (...) Um mundo do qual não temos a chave". (MERLEAU-PONTY, 1980 apud OSORIO, 2012, p.106)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com arte sempre foi lidar com incertezas. Períodos de crises são oportunidades para reconsideramos nossas ações e a responsabilidade

que temos como produtores de regimes de visibilidade, de espaços de fala e de silêncio; de espaços de participação. Refletir e observar alguns caminhos possíveis para nossa prática é o que nos propusemos a fazer por meio desta escrita que se institui no nosso entendimento, também, como instância poética.

Voltar à normalidade, depois de tudo o que estamos vivendo, não é algo possível. Mesmo que o fosse, a que normalidade voltaríamos? Que outras narrativas e formas de viver serão inventadas individual e coletivamente? Como criar formas de sociabilidade e subjetivação pós Covid-19? Quais as questões que iremos enfocar a partir das tensões que as dinâmicas do campo social e biopolítico trouxeram com a pandemia?

A prática artística não está desvinculada dos conflitos e dinâmicas do âmbito social e não tem sido indiferente às questões que o constituem, muito pelo contrário, artistas têm trabalhado continuamente no campo do sensível, criando e imaginando inúmeras formas de se relacionar com o mundo.

Assim, o que permanece em nossa prática é a perspectiva da arte de que, mesmo em cenários de controle nos quais se converteram os espaços públicos e de precarização e de desconsideração pela vida humana, permanece algo que talvez o músico Tom Zé tenha indicado como "defeitos de fabricação" (ZÉ, 1998). Assim vai chamar o músico os sujeitos que habitam a "periferia da civilização", caracterizada por uma condição de total precariedade. A denominação usada por Tom Zé dialoga com alguns dos termos dos autores citados no presente texto, como Bauman que nomeou esses indivíduos de "classe fora de classes" e Butler que os indicou como sendo "descartáveis"; ou ainda "a ralé brasileira", na denominação de Souza, em nosso contexto.

Segundo Tom Zé, os humanos, mesmo em condições muito adversas, "revelam alguns defeitos inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar". (ZÉ,

anpap.

1998, s/p). Entendemos que esses "defeitos" são inerentes a todos nós e são eles que nos ajudam a pensar e imaginar outros mundos diferentes deste que temos construído. Para o filósofo Vladmir Safatle, arguto analista deste período de suspensão causado pela pandemia, a imaginação coletiva de um outro horizonte possível nunca se fez tão necessária como nesse momento. A arte tem um importante papel nesse sentido. (SAFATLE, 2020).

Como vamos retomar nossa prática artística no espaço público? Em que condições vamos imaginar o espaço público de outro modo? O que significa nos comprometermos com a vida do outro, próximo ou distante? O que uma prática artística que se volta para a participação e a cidadania pode aportar a partir do ponto de ruptura trazido pela pandemia, são perguntas que permanecem a nos inquietar e para as quais não temos respostas no momento.

O que a pandemia deixa claro é que é impossível vivermos sozinhos, todos dependemos uns dos outros, de algum modo. Fora e dentro, público e privado são instâncias cujas fronteiras se misturam, contaminam-se, e "... viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político". (BUTLER, 2018, p.34).

Notas

² A decisão entre a saúde e o trabalho, a vida ou a sobrevivência, parece ser o novo parâmetro social. Não há emprego formal para todos, mas se a pessoa não tiver trabalho, ela não vale nada. À parte disso, muito do trabalho contemporâneo é praticamente servil, precário, destituído de todos os tipos de garantias, de proteções sociais.



¹ Cidadania e Arte é um grupo originado no Instituto e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2014 e vincula-se à linha de pesquisa "Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania". Para mais informações consultar: https://cidadaniaearte. wordpress.com/

- ³ A intensificação da destruição das últimas florestas de nosso país está ocorrendo em meio à pandemia, bem como o aumento brutal do uso de venenos agrícolas têm se intensificado nos primeiros meses de 2020.
- ⁴ A partir de 2016 Cambridge Analithics desvela o colonialismo de dados informacionais e como os algoritmos influenciam na escolha de representantes em processos eleitorais.
- ⁵ Remontagens da ação foram realizadas em exibições em Hong Kong, 2013, na mostra: *A Journal of the Plague Year. Fear, ghosts, rebels. SARS, Leslie and the Hong Kong story* e em Nova York, em 2017, na mostra *Lygia Pape: A multitude of Forms.*

Referências

ARANTES, Paulo. Fascismo e Natureza. Forum Popular da Natureza. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ttv4oAwovrA Acesso em 09. jun. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

. A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas	. Rio de
Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.	

_____. Medo líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

BORJA-VILLEL, M.; VELÁZQUEZ. T. Lygia Pape. Espaço Imantado. In: **Catálogo** da exposição Lygia Pape. Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, pp.13-16.

BRETT, Guy. Lygia Pape. Uma semente permanentemente aberta. In: **Catálogo** da exposição Lygia Pape. Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, pp.255-267.



BUTLER, Judith. Corpos em Aliança e a Política das Ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2018.

CAPRA, Fritjof. A teia da vida. Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape. A arte da passagem. In: **Catálogo** da exposição Lygia Pape. Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, pp.19-59.

MACHADO, Vanessa Rosa. Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" mutações do "popular" da produção de Lina Bo Bardi, Helio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/publico/TeseVanessaRosaFinal.pdf Acesso em Acesso em 06. jun. 2020.

OSORIO, Luiz Camilo. Lygia Pape. Experimentação e Resistência. In: **Catálogo** da exposição Lygia Pape. Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 99-115.

PAPE, Lygia. Espaço Imantado. In: **Catálogo** da exposição Lygia Pape. Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 244.

LEMOS, Débora. Mar de Gente. Entrevista. 2019. Disponível em: https://apubh.org.br/acontece/um-mar-de-manifestantes-professores-estudantes-e-tecnico-administrativos-emprestam-seus-corpos-para-a-politica-e-a-arte-ocuparem-bh/ Acesso em 19. jun. 2020

SAFATLE, Vladimir. A Revolta sem Corpo. 2020 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-BwaL0FFzgk Acesso em 10 jun. 2020



SOUZA, Jessé. (Sub)Cidadania e naturalização da desigualdade: um estudo sobre o imaginário social na modernidade periférica. **Revista de Ciências Sociais – Politica & trabalho** nº 22, p. 67-96, 2005. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6577 Acesso em 10 jun. 2020

VELOSO, C.; GIL. G. Tropicália 2. (CD). NY: Polygram/Philips, 1993.

ZÉ, Tom. Com defeito de fabricação. (CD). NY: Luaka Bop/wea, 1998.



ASPECTOS BIOLÓGICOS E TECNOLÓGICOS DAS IMAGENS EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS¹

BIOLOGICAL AND TECHNOLOGICAL ASPECTS
OF IMAGES IN ARTISTIC PRACTICES

Andréia Machado Oliveira

O presente artigo aborda alguns aspectos biológicos e tecnológicos presentes nas imagens em práticas artísticas, principalmente as direcionadas à arte e tecnologia. Entendemos, com base teórica no filósofo francês Gilbert Simondon (2013), que as imagens conjugam aspectos biológicos (endógenos – estruturas orgânicas) e tecnológicos (exógenos –objetos tecno-estéticos compartilhados socialmente). Nesse sentido, Simondon coloca que a imagem não se reduz ao fenômeno como consciência de algo, e sim como ação, como experiência biológica, tecnológica e estética².

Ao abordar o conceito de imagem, ele parte de um pensamento processual, sistêmico e não antropocêntrico, com foco não nos entes individuados, mas nos processos de individuação que se constituem a partir das realidades física, vital, psíquica e coletiva, ligando o biológico ao psicosocial. A partir de uma abordagem ontogenética, quer saber como as coisas surgem, tomam forma, agem, se relacionam, se afectam, se concretizam.



Simondon nos fala de uma imagem que não privilegia o humano sobre os outros seres, uma vez que sua concepção não é antropocêntrica, afirmando que todos os seres produzem imagens, humanos e não humanos; imagem que não privilegia o sentido da visão sobre os demais sentidos, visto que cada sentido do organismo produz seu próprio tipo de imagem; imagem que não privilegia a consciência sobre outras faculdades do pensamento, pois a razão não está acima do orgânico vital e dos afectos dos corpos; imagem que não privilegia a representação sobre a experiência, uma vez que não podemos dissociar o discurso das ações; imagem que não privilegia o indivíduo sobre o meio ambiente, ao colocar a imagem como realidade intermediária entre indivíduo e meio; imagem que não privilegia o sujeito (interioridade) sobre o coletivo (exterioridade), ou vice-versa, pois o físico, o vital, a psique e o social são fases de um mesmo processo de individuação do sujeito coletivo, ou seja, pertence a um processo transindividual.

Produzidas por humanos, animais, máquinas, minerais, células, as imagens, que aportam memórias, não se restringem ao visual, podendo ser também sonoras, gestuais, táteis, olfativas, degustativas (OLIVEIRA, 2018). Jean Nancy (2005), corroborando com Simondon (2013), coloca que "a imagem não é somente visual: ela é também musical, poética, mesmo táctil, olfativa ou degustativa, sinestésica, e mais" (NANCY, 2005, p.10). Tudo o que se produz em nível sensorial, uma vez que "todos os sentidos têm suas imagens" (SIMONDON, 2013, p. 22).

Simondon propõe um vínculo ontogenético entre organismo, símbolo e objeto (científico, artístico, técnico), a partir de estudos realizados em embriologia, zoologia e etologia. Ele concebe a imagem como um ciclo que se desdobra em diferentes fases de uma mesma atividade. Fases de crescimento, desenvolvimento e saturação de atividades orgânica e mental, que não se limitam ao sujeito que as carrega,



uma vez que partem de experiências corporais biológicas e retornam ao corpo nas experiências coletivas através dos objetos tecno-estéticos compartilhados culturalmente.

A produção de imagens decorre de uma complexidade de relações: indivíduo e meio (relações motoras); indivíduo, meio e objeto (relações perceptivas); indivíduo, meio, objeto e memória (relações mentais); indivíduo, meio, objeto, memória e coletivo (relações inventivas). Brevemente, apontamos características que diferenciam as fases motoras, perceptivas, mentais e inventivas no processo imagético simondoniano.

As imagens-motoras são ricas em elementos motores endógenos, são imagens *a priori* à experiência sensorial, pois "a motricidade precede a sensorialidade" (SIMONDON, 2013). Presente em um processo biológico e vital em que preexistem coordenadas hereditárias de atos instintivos, implicando a participação de todo o organismo como meio de atualização (SIMONDON, 2013, p. 29). Com a imagem-motora estão criadas as condições para uma futura adaptação ao meio e percepção dos objetos (OLIVEIRA, 2018), pela antecipação de comportamentos gravados na memória orgânica. As condições endógenas do organismo determinam sua iteração com o meio exógeno, contudo, não há um determinismo do organismo, uma vez que este encontra-se sempre se atualizando via objetos tecno-estéticos emergentes.

Podemos pensar em alguns artistas que explicitam esse fator biológico atrelado ao tecnológico. O artista australiano Stelarc¹ trabalha radicalmente na incorporação da tecnologia computacional no corpo

anραρ, ,

¹ Stelarc (1946 -), artista australiano, usa próteses, robôs, sistema de realidade virtual, internet e biotecnologia para explorar alternativas de interfaces para o corpo. Ele se interessa pela arquitetura evolucionária do corpo e maneiras possíveis de reconfigurá-lo através de implantes e exoesqueletos. http://web.stelarc.org/

humano. Ele busca a extensão do corpo humano via sua artificialização, colocando que este corpo que temos tornou-se obsoleto diante da realidade tecnológica contemporânea. Como no trabalho *Corpo Amplificado, Braço Automático e Terceira Mão* (1992), performance em três sequencias de 15 min, que pode ser entendida

Como uma interface e interação entre humano e sistema maquínico – de músculos e motor de movimento. O braço esquerdo é ativado por simulações musculares, ele empurra para cima e para baixo involuntariamente, enquanto o lado direito controla a terceira mão incorporada. Os sinais corporais amplificados relacionam a fisiologia interna para emitir um movimento (LOVERY, 2008, p. 82).

O aparato tecnológico utilizado altera os próprios sinais corporais, induzindo a ações que partem de estímulos artificiais, assim como é a fisiologia corporal que aciona o próprio aparato. Stelarc explicita que as máquinas não são simples ferramentas disponíveis ao uso humano, mas que elas se acoplam ao corpo, alterando sua própria fisiologia natural, ou seja, o corpo passa por processos de artificialização na sua constituição natural.

Em Ear on Arm (2006-07), implantou um ouvido em seu braço esquerdo e, em futuras cirurgias, irá introduzir um micro-microfone que vai habilitar o ouvido ao acesso à internet, tornando-se um órgão com acesso público a outros lugares. Poderá não somente escutar, mas também transmitir sons, por exemplo: uma pessoa que mora em Nova York poderá escutar algo que se passa na Espanha, possibilitando uma extensão da memória para além do espaço físico geográfico.

Quando Stelarc implanta um ouvido em seu braço, está aumentando a velocidade de seu corpo ligado à internet, produzindo um outro corpo analógico/digital. É um disparate colocar que o meio digital negaria o corpo, ao contrário, ele requer outras relações entre as partes dos corpos

* + + anραρ. *

(OLIVEIRA, 2010). O corpo é visto a partir da era pós-biológica, conforme Giannetti: "atualmente o que tem sentido já não é a liberdade de ideias, mas a liberdade de formas: a liberdade de modificar e mudar o corpo. As pessoas montadas por fragmentos – comenta Stelarc – são experiências pós-evolutivas" (GIANNETTI, 2006, p. 13). O corpo muda por necessidade de transformação biológica e tecnológica.

Com isso se pretende superar definitivamente o conceito antropocêntrico tradicional baseado na crença de que a técnica (ou a biotécnica) deve ser desenvolvida unicamente como prolongamento externo dos órgãos humanos ou com o fim de ampliar suas capacidades físicas (próteses, ferramentas, etc). A criação de novas interfaces diretas entre ser humano e máquina permitirá uma síntese entre ambos os sistemas [...] Da relação externa ser humano-máquina, passa-se a uma simbiose mais profunda entre o natural e o artificial (GIANNETTI, 2006, p. 13).

Na simbiose natural e artificial, o artista catalão Marcel-lí Antúnez Roca2 realiza performances mecatrônicas, sendo seus elementos: carne, biologia, organismos e máquina. Como Marcel-lí coloca:

Para mim não há diferença entre o corpo e a mente, quer dizer, não se trata de coisas distintas, são uma coisa só. A consciência humana é resultado de um processo biológico e cultural que tem como suporte o próprio corpo e sem ele não existe nenhuma possibilidade individual de consciência (ROCA, 2006).

* + * anραρ. * *

² Marcel-lí Antúnez Roca (1959 -), artista catalão que parte de performances no anos 1980 e 90, com foco na atualidade em performances mecatrônicas.

Nas produções *El Robot JoAn* e *Transpermia* (2005) está oculta uma natureza mecânica atrás de uma forma humanoide (OLIVEIRA, 2010). Roca, ao não separar corpo e consciência, orgânico e máquina, questiona que talvez as máquinas representem um novo estágio da evolução biológica. Stelarc e Marcel-lí, entre outros artistas, não estão preocupados somente na construção de objetos, mas na alteração orgânica do corpo que propicia as condições para que os novos objetos apareçam.

Supridas as necessidades orgânicas complexas para o surgimento dos objetos, temos a fase perceptiva decorrente de atividades locais. A percepção, em seu estado presente, surge a partir da estimulação das variações e das diferenças do meio, da qualificação diferencial fina dos sinais incidentes (SIMONDON, 2013). "A imagem serve aqui de instrumento de adaptação ao objeto" (SIMONDON, 2013, p. 29), um modo cognitivo de reconhecimento dos objetos no meio onde se encontram. Nesse sentido, pode-se dizer que o objeto surge juntamente com o observador.

São imagens *a praesenti* à experiência e interdependentes ao meio externo, através das atividades perceptivas sensoriais. "Tal aprendizagem envolve o desenvolvimento de esquemas que ajudam organizar respostas ao meio via experiência" (MILLS, 2016, p. 92). A percepção não é uma ação do sujeito sobre o meio que contém objetos, todavia, um efeito de relações sistêmicas que incluem sujeitos, objetos e meios sem qualquer hierarquia, "a percepção existe *entre* quem percebe e o percebido" (SI-MONDON, 2013, p. 86) em relações diferenciais com o meio.

O artista mexicano-canadense Rafael Lozano-Hemmer³, em seu trabalho *Pulse Room* (2006), propõe que as pulsações dos batimentos

³ Rafael Lozano-Hemmer (1967 -), artista mexicano-canadense, reside em Montreal e é conhecido pelos seus inúmeros projetos em espaços urbanos e galerias com o uso de tecnologias analógicas e digitais.

cardíacos do corpo do interator ocasionem a construção da arquitetura do meio. De acordo com Lozano-Hemmer: "a mensagem é que o sujeito e a tecnologia são inseparáveis, ocupam o mesmo espaço, não se trata de instruções senão de campos de co-presença" (LOZANO-HEMMER, 2007, p. 139). As paisagens são constituídas pelas intensidades dos corpos e o trabalho, literalmente, somente existe a partir da presença do corpo do interator. O corpo se mistura de tal modo com esse outro corpo-objeto que produz algo, como efeito de uma *arquitetura relacional* (LOZANO-HEMMER, 2007). Em *Pulse Room*, o diferencial de cada organismo, seu batimento cardíaco, trás o singular para cada paisagem, para cada meio que habitamos, o teor afetivo da experiência parte da percepção da singularidade de cada corpo, da contribuição singular que cada sujeito trás ao seu meio.

Quando na relação corpo, meio e objeto, as imagens permanecem presentes, mesmo com a ausência do objeto capturado pela percepção, nos referimos à imagem-mental do ciclo imagético simondoniano. Há uma experiência temporal da imagem em um processo que parte de uma fixação rápida perceptiva a uma de longa duração na memória. A imagem-mental surge de um modo análogo com o meio externo.

Imagens mentais são *posteriori* à experiência, constituindo mundos mentais. A partir da síntese do movimento endógeno da antecipação e da pluralidade heterogênea das informações percebidas no meio, a densidade emocional e matizes qualitativas das sistematizações se conservam nas imagens-recordações na memória. A memória é constituída de imagens-mentais que vão desde imagens-lembranças a imagens-símbolos. A memória surge como uma função que permeia as fases biológica e psíquica até chegar ao objeto tecno-estético. Sendo intermediária entre as imagens perceptivas e as imagens objetos, a imagem-mental tem o papel de sistematização espaço-temporal com o meio.



As imagens motoras e perceptivas são, progressivamente, organizadas mentalmente e sistematizadas de acordo com uma ressonância afetivo-emocional com o meio externo (OLIVEIRA, 2018). A percepção dá lugar às ressonâncias afectivo-emocional, que quando fortes, intensas e sistematizadas, resultam em lembranças e símbolos. São imagens que criam sistemas com o meio "segundo uma topologia afectivo-emotiva" (SIMONDON, 2013, p. 31), ou seja, ocasionam processos de sistematização e organização do sujeito com o meio, que, posteriormente, acarretam no surgimento da atividade psíquica e afetiva.

Em Last Breath (2012), Rafael Lozano-Hemmer, armazena e circula a respiração de uma pessoa por um período longo e indeterminado através de um aparelho respiratório (LOZANO-HEMMER, 2012). O artista, a partir de uma visão pós-humanista, entende as máquinas como colaboradoras nas relações híbridas entre humanos e não humanos. Na referida produção, uma pessoa sopra em uma bolsa de papel na extremidade de um aparelho respiratório e seu ar circula entre a máquina e o saco de papel, em um movimento marcado por um contador que se ativa 10.000 vezes diariamente, fazendo alusão ao número médio da respiração humana (LOZANO-HEMMER, 2012).

Na 11ª Bienal de Havana, juntamente com a instalação robótica, foi apresentado um vídeo da cantora cubana Omara Portuondo soprando no saco de papel, tornando a sua respiração seu retrato biométrico, que será conservado mesmo após sua morte. A memória afetiva da cantora é ativa não apenas por sua imagem registrada no vídeo, todavia, por sua respiração que continua ativa, uma memória orgânica que se mantém pela máquina e que carrega uma carga afetiva da presença de quem está ausente. Guardar a respiração de uma pessoa querida que faleceu tem um sentido afetivo íntimo mantido pela máquina, não sendo apenas um movimento mecânico produzido por um aparelho (LOZANO-HEMMER,



2012). As memórias afetivas consistem em imagens que foram fixadas em experiências emotivas-afetivas e retidas quando a situação e a experiência já não existem mais (SIMONDON, 2013).

Em um nível coletivo, surge o símbolo como algo concreto da relação sistematizada entre sujeito e meio a partir de experiências emotivas-afetivas. O símbolo quando satura a memória e adquire intensidade, produz o objeto-símbolo e, posteriormente, torna-se instrumento para a imagem-invenção (SIMONDON, 2013). Memórias, e posteriormente, símbolos, constituem a base imagética para a produção inventiva de objetos-imagens, como práticas artísticas. Agimos coletivamente pela mediação simbólica.

A imagem-invenção produz um deslocamento espaço-temporal dentro do meio. Ela está diretamente relacionada com a invenção técnica e estética, onde a imaginação criativa é a capacidade de inventar objetos tecno-estéticos, uma capacidade de comunicação (OLIVEIRA, 2018). O objeto é um efeito da atividade da invenção, mas, principalmente, é uma abertura para realidades primitivas imprevistas.

Ao pensar em uma imagem por vir, Eduardo Kac cria *Telescópio Interior* (2017), junto a uma agência espacial francesa, durante uma residência artística de 10 anos, sendo uma proposta artística para fora do espaço terrestre, para o espaço sideral. Produções alienígenas concebidas para gravidade zero, para uma cultura que virá com o habitar fora da terra. A história da arte e da escrita estão sujeitas a força gravitacional, diferentemente, ele cria uma escultura de papel que flutua na gravidade zero, podendo ser vista de diversos ângulos, como figura ou palavra (*moi/*eu). Kac está preocupado com a produção de elementos para uma cultura sideral, com a construção de uma memória por vir que pertencerá ao espaço fora da Terra, que se torna cada vez mais habitável (KAC, 2012).



Portanto, investigamos, em arte e tecnologia, com sustentação em Gilbert Simondon, a imagem como uma ação complexa que se produz simultaneamente no passado, presente e futuro, no indivíduo e no coletivo a partir de agenciamentos humanos e não-humanos, analógicos e digitais, com os meios naturais e tecnológicos em que nos encontramos associados.

REFERÊNCIAS

GIANNETTI, Cláudia. **O sujeito-projeto**: metaformance e endoestética. In: *FILE Rio*. São Paulo: FILE, 2006.

KAC, Eduardo. **Time Capsule**, 1997. Acesso em fev. 2012. Disponível em: https://www.ekac.org/kactimbr.html.

LOZANO-HEMMER, Rafael. **Last Breath**. 2012. Acesso jan. 2016. Disponível em: http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/Last Breath.pdf.

LOZANO-HEMMER, Rafael. **Some Things Happen More Often Than All of the Time**. Espanha: Turner, 2007.

LOVERY, Margot. **Digital currents**: art in the electronic age. Nova York e Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.

MILLS, Simon. **Gilbert Simondon**: information, technology and media. Nova York, Londres: Rowman e Littlefield, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **The Ground of the Image**. New York: Fordham University Press, 2005.

OLIVEIRA, Andréia Machado. **Corpos Associados**: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

OLIVEIRA, Andréia Machado. A experiência da imagem em instalações interativas. In: **Contemporânea**. Santa Maria: UFSM, v.1, n.1, 2018, p. 01 – 06.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Aspectos biológicos e afetivos em arte e tecnologia. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N.40 e-93550 e-ISSN 2179-8001. DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.93550

ROCA, Marcel-lí Antúnez. **Marcel-lí Antúnez Roca**. Acesso nov. 2006. Disponível em: www.marceliantunez.com.

SIMONDON, Gilbert. **Imaginacion e Invencion** (1965-1966). Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.



COLHERES: OBJETOS SENSORIAIS INFORMULÁVEIS

SPOONS: IMPOSSIBLE SENSORY OBJECTS

Luisa Paraguai / PUC Campinas

Introdução: Tecnologias da forma

O homem vem estruturando sua existência a partir da relação estabelecida com as tecnologias, mobilizando espaços e tempos do cotidiano através de distintos sistemas (escrita, imagem, som) e linguagens (visual, audiovisual, verbal, computacional), constituindo configurações e hierarquias, que hoje se ampliam potencialmente em rede, em conexão. Desta condição de viver, entendemos a contemporaneidade como composições de métodos e linguagens, que também validam as operações poéticas, pois como afirma Valéry (apud CASTELLANI, 2014, p. 195) articulam "de uma parte o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, da reflexão, da imitação, da cultura e do meio, de outra parte o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes para a ação".



Entendemos que os artistas operacionalizam conceitos e ideias, questionam procedimentos e conformam linguagens, validando técnicas e tecnologias que lhe permitam criar uma visão de mundo singular. Mitcham (1994 apud CUPANI, 2016) aborda

'técnica' quando o relevante é a ação humana (por exemplo, tocar o piano), fazer algo singular, e quando a atividade repousa menos em regras do que em intuição e saber-fazer. Já 'tecnologia' deveria aplicar-se a casos em que o relevante é o artefato (por exemplo, o uso ou a manutenção de uma máquina), quando se produz em massa, e quando se seguem regras, procedimentos conscientemente articulados e padrões (MITCHAM, 1994 apud CUPANI, 2016, p. 21).

Para o autor, enquanto processo da cultura, a tecnologia é compreendida como sistema de objetos e usos, processos e modos de fazer, dispositivos de poder, manifestação de saberes, que mobilizam atitudes e intenções do homem na constituição das relações de poder. A técnica como parte do sistema sócio-técnico global, é planejada e construída pelo homem que, ao utilizá-la, apropria-se, interpretando e reconstruíndo. Nesta interdependência com os objetos, técnica e tecnologia diferenciam-se na medida em que formulam e encadeiam distintos níveis de abstração, organizando demandas e forças oriundas da percepção e da ação humana em uma dada situação histórica-social.

Assim, a tecnologia e seus respectivos distintos objetos técnicos são instâncias de uma condição sócio-histórica e cultural que derivam de um movimento inventivo, iterativo e dinâmico: criação, uso e transformação, indefinidamente, e que terminam por modelizar a produção e nossa percepção espaciotemporal. E deste caráter potente de transformação e diálogo, assume-se a tecnologia como dimensão constitutiva da humanidade como Simondon (1980) observou,



o objeto técnico individualizado corresponde mais diretamente à dimensão humana. O indivíduo humano não é dominado por ele, em uma condição de exploração ou de controle por qualquer outra rede. Ele também não o domina, tornando-o uma extensão de suas mãos ou um dispositivo protético, como acontece com os componentes tecnológicos. Ele não domina nem é dominado, mas apresenta-se como uma espécie de dialética (SIMONDON, 1980, p. 9, nossa tradução1).

O autor, ao abordar a relação sujeito/objeto, nos sugere referenciarmos o termo funcionalidade, compreendido como um aspecto da atuação do homem no ambiente, e que se valida na/pela modelização de comportamentos, construção de distinções sociais e criação de representações simbólicas. O conceito atravessa as produções artísticas e sem a intenção de qualificar, importa-nos contextualizar o argumento de Miller (2010, p. 50, nossa tradução) sobre o que chama de "a humildade das coisas²", com referências em Goffman (1986) e Gombrich (1979). Deixando de lado as evidentes e reconhecidas contingências das relações sujeito/objeto, o autor afirma que nossa constituição e a própria existência cultural dão-se na medida em que os objetos apresentam-se familiares, integram-nos sem serem percebidos – tornam-se um hábito, e portanto, invisíveis. É sobre e a partir desta invisibilidade que se pretende investigar materialidades e temporalidades para constituição do fazer artístico.

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras da nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas do nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo [...], parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vista. [...] como suportes de experiências: a arte, ao



tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (BOURRIAUD, 2009, p. 31-32).

Neste sentido, considerando a experiência humana como uma construção cultural dos sentidos, na perspectiva da fenomenologia, Mills (apud NOË, 2012, p. 79) afirma que os objetos são "possibilidades permanentes de sensação" – construções lógicas de "sense data", que dependem de uma exploração espaciotemporal das pessoas – modos de movimentar-se e comportar-se.

Como afirma Baudrillard (2002, p. 94) "todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído", que atuam como articuladoras de mundos distintos, atuando entre o visível e o invisível, concreto e simbólico, material e imaterial, enquanto deslocam as narrativas oriundas do cotidiano para então definirem lugares de memória e constituírem vínculos afetivos. Sem a preocupação do valor funcional ou utilitário dos objetos, na relação com os objetos, as pessoas guardam indícios, marcas, sinais do que foi vivido. Neste contexto da experiência, indicamos o objeto colher, como elemento de pesquisa para compreensão de uma dada condição tecnológica e construção histórico-social e poder contextualizar a produção dos artistas, pois conforme Wilson (2014) afirma,

As colheres são - ao lado de seus companheiros e rivais, o *fachi* e o garfo – decididamente uma forma de tecnologia. Suas funções incluem servir, medir e levar o alimento do prato à boca, sem falar nas colheres culinárias para mexer, raspar, escumar, levantar e retirar como concha (WILSON, 2014, p. 213).

Historicamente, a colher acompanhou transformações culturais, quando, por exemplo, o monarca Carlos II, rei da Inglaterra, Escócia e

* + + anραρ. +

Irlanda em 1660, instaurou mudanças para apagar qualquer lembrança dos Cabeças Redondas Puritanos³, desde a abertura de teatros até ideias sobre a maneira de estar à mesa, criando um conjunto novo de colheres e garfos. A colher trífida, com concavidade oval e funda, apresentava cabo plano com uma ampliação na ponta para conter o desenho em forma de trifólio. Esta forma trouxe mudanças na maneira de segurá-las.

As colheres servem de espelho da cultura circundante. [...] A forma particular que elas assumem, portanto, é muito reveladora – uma bela colher azul e branca de porcelana chinesa, para tomar sopa de wontons, faz parte de uma cultura diferente da que usa colheres russas para comer conservas pegajosas, ou das colheres de pau semelhantes a conchas usadas nas casas pobres europeias para tomar uma sopa numa panela comunal, passando a colher de boca em boca (WILSON, 2014, p. 216).

Assim, em vários períodos históricos, a colher definiu-se a partir de comidas e refeições específicas – rituais, ganhando materiais, formatos e tamanhos diferentes, como a colher de chá, que além de levar comida à boca, era usada para misturar – leite e o açúcar na xícara de chá, e medir – pequenas quantidades de condimentos. Mas a partir do século XIX, os produtos do processo industrial foram responsáveis por transformações nos padrões de comportamento e do estilo de vida das pessoas "[...] pelas novas investidas na mecanização dos trabalhos domésticos, principalmente no âmbito da cozinha, que veio a funcionar como um verdadeiro centro de testes para os novos produtos industriais" (MORAES, 1999, p. 31). Desta maneira, entendemos que os costumes sociais incorporam a existência de talheres para cozinhar e comer, ainda que a preferência cultural por comer com as mãos não implique em ausência de higiene ou necessariamente defina classe social.



Colher: objeto sensorial

Os objetos, enquanto atividade processual, tem se apresentado interconectados em um contínuo exercício de especialização para responder demandas, buscar inovações e promover consumo, que implicam uma multiplicidade de formas. Na busca destas formas mais desejáveis, originalidade e utilidade tornam-se premissas dos projetistas – engenheiros e designers, que passam a escolher materiais, combinar soluções e criar novas técnicas.

A especificidade da função vem padronizando nosso cotidiano e como questiona Baudrillard (2002) pode implicar uma contradição: a geração de inúmeros objetos estéticos, que não possuem uma função técnica, como as máquinas de Picabia⁴, para além da experiência estética.

Isto significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do béocio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza (DUFRENNE, 1998, p. 82).

Desta maneira, inferir o objeto do cotidiano enquanto obra implica essencialmente uma intenção poética e ser percebido como tal pelo fruidor, para além da dicotomia entre sujeito e objeto, este deixa de fazer referências a um repertório de categorias fixas e institucionalizadas para constituir uma experiência estética. Para os artistas interessa esta incoerência, seja estrutural, de uso ou consumo, para questionar os modos de operação estabelecidos, pois os deslocamentos conceitual e prático fazem parte do processo de criação, fabulação, e invenção.

É fundamental apontar que os processos do fazer indicados não buscam por padrões conhecidos, mas antes operacionalizam "um tal fazer

que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (PAREYSON, 2001, p. 25). Assim, entendemos a operação poética enquanto um evento que reconhece, institui e hierarquiza atributos diversos, evocando conexões, procedimentos incomuns e consequentes redes semânticas – alternativas que reestruturam nossos modelos de linguagem, de representação e de percepção de mundo.

Vale assim retomar Meret Oppenheim, em 1936, e sua atitude desobediente quando cria a partir de uma piada durante o almoço em um café de Paris. Ao notar seu bracelete de metal polido revestido de pele, Picasso brincou dizendo que qualquer coisa poderia ser coberta com pelo, o que ela respondeu: "Até esta xícara e pires", e gritou: "Garçom, um pouco mais de pêlo!" Após essa conversa, Oppenheim comprou uma xícara de chá branca, pires e colher, e os envolveu em pêlo marrom, intitulando esse conjunto de "Objeto" (figura 1). Com esta ação, a artista transforma itens tradicionalmente associados ao decoro e ao refinamento feminino em um objeto inusitado, que evoca certa confusão e até aversão enquanto estimula outros modos de manusear e de guestionar a funcionalidade. Lembra-se que esta oposição ideologicamente anti-industrial ecoou com maior ênfase a partir dos anos 60 com a vanguarda como *Pop Art*, o grupo Archigram⁵ e Hans Hollein⁶ com seu manifesto anti-funcionalista, entre outros, que faziam das críticas às representações de poder (o status embutido nos objetos e seus prefigurados modelos burgueses) o argumento do fazer (MORAES, 1999). Estes movimentos entendiam suas práticas emancipatórias e promotoras de resistências ao caráter normalizador de processos culturais hegemônicos.





Figura 1: "Object" (1936) de Meret Oppenheim. Fonte: http://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936>. Acesso em jun. 2020.

A intenção de não conformar o objeto em padrões implica deixar de representar (ou seja nomear) para os artistas, que sugerem não mais o preexistente ou o formulável, mas invocam uma outra experiência objeto-sujeito para significar e potencializar relações. Toma-se esta condição de possíveis desvios do uso como o interesse deste texto, que apontados por Certeau (2008, p. 92) como "formalidades das práticas" explicitam a intenção poética dos artistas. Estes, na medida em que contradizem as normalizações tensionam as relações de poder estabelecidas pelos lugares institucionais e modos de consumo, que legitimam comportamentos e valores. Este campo político, social e cultural de uso



modeliza as funcionalidades dos objetos indicados neste texto, que são então destituídas pelas ações abstrata e operativa dos artistas. Estas apresentam-se como "frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas" (CERTEAU, 2008, p. 97), enunciados não coerentes com a configuração instituída/institucionalizada e que potencializam outros fazeres.

Assim, entendemos as provocações das ações poéticas sobre as práticas do cotidiano, como Baudrillard (2002, p. 102) escreve sobre o hábito enquanto "descontinuidade e repetição (e não continuidade como o emprego sugere). É pela divisão do tempo em nossos esquemas 'habituais' que solucionamos o que pode ter de angustiante sua continuidade e a singularidade absoluta dos eventos". Na medida em que estas ações comuns do dia-a-dia operam na/pela linguagem, isto é, formalizam uma sintaxe – códigos, que implicam invariavelmente uma visibilidade social e se apresentam mobilizadas nos/pelos dispositivos da cultura (CERTEAU, 2009).

Uma artista contemporânea de interesse é Gabi Veit [http://www.gabiveit.it/] na sua produção específica de colheres, quando evoca outras associações entre sujeito/objeto e até inventa realidades de existência. Na série "Laster und Löffel Spoons" () a artista nomeia os sete pecados capitais (luxúria, gula, inveja, avareza, preguiça, ira, orgulho) para configurar seus objetos (figura 2). As partes côncavas, que se multiplicam, estendem, alongam, bem como as pegas (cabos), que se achatam, encurtam, trazem outras dimensões e proporções, texturas e formatos, para as colheres e terminam por evocar atenção e cuidado antes do pegar.





Figura 2: Laster und Löffel Spoons: luxuria, gula, invidia, avaritia, acedia, ira, superbia.

Fonte: http://ww`w.gabiveit.it/machen/spoons/laster-und-loffel/.

Acesso em: jun. 2020.

Outro projeto da mesma artista, "Creature" (2017) (figura 3) apresenta formas inspiradas no universo da botânica e elementos marinhos para criar colheres, que transfiguram seus usos reconhecidos do medir, cozinhar, servir e comer, ainda que os elementos estruturais (parte côncava e pega) guardem certa semelhança formal. Esta ação artística aponta a possibilidade de uso não mais como "síntese de uma operação cabível no mundo linear, lógico, sequencial", mas como "lampejos e intuições que não se encadeiam numa relação de antecedente e consequente, causa e efeito, condição e condicionado" (FERRARA, 1986, p. 120), e portanto diretamente vinculado à experiência do usuário.



As formas informam sobre o estado vigente de valores e neste trabalho artístico formulam narrativas singulares que desordenam as atividades domésticas (por exemplo o preparo e o consumo de alimentos) e são compreendidas como construção potencial para criar outras ordens culturais e sociais. Neste sentido, referenciamos Filiod (2004, apud SEGAUD, 2016, p. 103) que "aborda o habitar (e o coabitar) pela desordem doméstica".



Figura 3: "Creature" (2017) spoon, bronze and iron. Fonte: http://www.gabiveit.it/ machen/spoons/creatura/creatura-geschopf>. Acesso em: jun. 2020.

Outro artista e *silversmith* David Clarke [https://misterclarke.wordpress.com/], na coleção "Feed Me" (2010) (figura 4), reconfigura as colheres antigas de Sheffield⁷ a partir de seus materiais (zinco e estanho), combinando e ampliando partes, de maneira a criar objetos incomuns, que perdem a função primeira de alimentar. São objetos informuláveis, que questionam



379

contingências físicas e simbólicas na medida em que a forma impede o ritual convencional de comer e sugerem rastros das maneiras vigentes de usar. Nesta proposta as formas também são imperfeitas e impertinentes, desafiando o reconhecimento e o senso comum.



Figura 4: Coleção "Feed Me". Fonte: < http://misterclarke.files.wordpress.com/2010/09/sheff-1.jpg. Acesso em: jun. 2020.

Estes objetos atuam como articuladores entre dimensões distintas – visível e invisível, concreto e simbólico, material e imaterial, deslocam as narrativas comuns oriundas do cotidiano para então definirem outros lugares imaginários. Sem a preocupação do valor funcional ou utilitário dos objetos, promovem experiências, ainda que guardem indícios do conhecido.



380

Considerações finais

A colher é reconhecidamente uma ferramenta cultural de manuseio no cotidiano, que os artistas nestas experimentações descritas interferem, instaurando novas conformações – configurações reveladoras de incongruências quanto aos formatos e modos de uso. Os trabalhos artísticos apresentam uma coexistência entre estruturas plásticas e formulações simbólicas, ambas não possíveis para os padrões funcionais de consumo e as convenções de comportamento.

Assim, esta impossibilidade e descontinuidade de modelos culturais é assumido como um fenômeno perceptivo que provoca transgressões ao criar uma condição inventiva também por parte do usuário. Este, a partir destes novos princípios implícitos, pode exercitar outras condutas e a possibilidade de criar novos hábitos – "habitus", que retomado por Bourdieu (1972 apud SEGAUD, 2016, p. 127), afirma-se como um sistema individual, adquirido nas e pelas experiências práticas sociais, que se organiza para funções e nas ações do cotidiano.

Desta maneira, os artistas, enquanto criam, desestabilizam as superfícies-limites, potencializando outros modos de compreender e de instituir relações com o mundo. Ordenações de si e do espaço. Destas ações resultam objetos informuláveis, porque escapam à ordem: questionam contingências físicas e relações simbólicas, enquanto evocam novos comportamentos e usos. Na/pela materialidade da forma é proposta uma ação desviante que implica uma formulação da forma. Assim, a operação poética apresenta-se como uma modalidade de ação, de prática, que invoca a partir da regularidade dos gestos e do cotidiano, uma condição instável de outra natureza – um movimento subjetivo de transfiguração. Neste processo, o artista escolhe e modula, configurando uma convivência entre a ordem e a desordem, entre organizar e dispersar.



Notas

- ¹ "The individualized technical object corresponds most directly to the human dimension. The human individual is not dominated by it as he is in the mining or any other network. Nor does he dominate it, making it an extension of his hands or prosthetic device, as happens in component technology. He neither dominates nor is dominated but enters into a kind of dialectic" (SIMONDON, 1980, p. 9).
- ² "The humility of things" (MILLER, 2010, p. 50).
- ³ Os Cabeças Redondas (Roundhead) eram a oposição parlamentar ao governo de Carlos I (1625-1649) na Inglaterra. Eram em sua maioria puritanos burgueses e camponeses revoltados com o abuso do rei e liderados por Oliver Cromwell. Eles recusavam a usar as perucas brancas, com seus comuns volteios, repletos de cachos (MACAULAY, 1856).
- ⁴ "As formas industriais de Picabia, inspiradas em parte por seu entusiasmo por manuais e diagramas técnicos, contextualizam a era da mecânica, mas no entanto, sugerem disfunção e, esvaziam qualquer orgulho exagerado que geralmente resulta da conquista tecnológica. A máquina anunciada por Picabia não tem um objetivo conhecido, mas aponta um pensamento radical do status da arte no início do século XX, quando mostraram um potencial de substituir a mão do artista no processo criativo" (CHADWICK, 2017).
- ⁵ O grupo formado inicialmente por Peter Cook, Ron Herron, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene e Mike Webb, compartilhava a ideia de que era possível e necessário transformar por meio das tecnologias emergentes a arquitetura e o urbanismo. Suas propostas tinham sempre um caráter de ruptura com a tradição e as convenções formais, buscando articular os projetos com os sistemas de transporte e os de comunicação.
- ⁶ "Architects have to stop thinking in terms of buildings only. Built and physical architecture, freed from the technological limitations of the past, will more intensely work with spatial qualities as well as the psychological ones. The process of erection will get a new meaning; spaces will more consciously have haptic, optic and acoustic properties. A true architecture of our time will have to redefine itself and to expand its means. Many areas outside traditional building will enter the realm of architecture, as architecture and 'architects' will have to enter new fields. All are architects. Everything is architecture" (HOLLEIN apud Lucarelli, 2013).
- ⁷ Na idade média, a cidade de Sheffield já se destacava na fabricação de talheres. No século XIV foi famosa pela fabricação de facas de qualidade e no século XV liderou a fabricação de talheres e objetos de cutelaria.



Referências

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Castellani, Felipe Merker. "A poética de Georges Aperghis: uma abordagem sobre a noção de dispositivo artístico." In **arte_corpo_tecnologia**, edited by Monica Tavares, Juliana Henno, Helena Damélio, Alessandra Bochio, and Aline Antunes, 194-231. São Paulo: ECA/USP, 2014. Disponível em < http://www2.eca.usp.br/nucleos/gp_admd/wp-content/uploads/arte_corpo_tecnologia_vFinal_impressao.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

CHADWIK, Stephanie. Francis Picabia, Ideal. **Smarthistory**, October 23, 2017. Disponível em <<u>https://smarthistory.org/picabia-ideal/</u>>. Acesso em: jun. 2020.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da Tecnologia:** um convite. 3a. Edição. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos**: linguagem, espaço, ambiente urbano. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis**: an essay on the organisation of experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMBRICH, Ernst H. **The sense of order**: a study in the Psychology of Decorative Art. London: Cornell University Press, 1979.



LUCARELLI, Fosco. **Hans Hollein's Alles Ist Architektur (1968).** 2013. Disponível em http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/>.

Acesso em: jun. 2020.

MACAULAY, Thomas Babington. **The History of England from the Accession of James II**. Nova lorque: Harper & Brothers, 1856.

MOMALEARNING. **Object**. Disponível em < https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/>. Acesso em: 01 jun. 2020.

MORAES, Dijon de. Limites do Design. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press, 2010.

NOË, Alva. **Varieties of Presence**. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PETROSKI, Henry. **A evolução das coisas úteis**: clipes, garfos, latas, zíperes e outros objetos do cotidiano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em Artes Visuais. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002. p. 123-140.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

SIMONDON, Gilbert. **On the mode of existence of technical objects**. London, Canada: University of Western Ontario, 1980.

WILSON, Bee. **Pense no grafo!** Uma história da cozinha e de como comemos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014.

Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo auxílio à pesquisa (Processo n. 2018/05363-8) e ao CNPq (Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2).

Luisa Paraguai

Docente e pesquisadora na Faculdade de Artes Visuais, da PUC Campinas, e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia. Graduada em Engenharia Civil pela USP, com Mestrado e Doutorado em Multimeios pela Unicamp, e Pós-doutorado no Planetary Collegium, Milão. Atualmente em estágio Pós-doutoral no Media Lab / UFG. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Colaboradora da Leonardo Digital Review. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Contato: luisa.donati@puc-campinas.edu.br.



SONHO DE QUARENTENA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM REDE EM TEMPOS DE DISPERSÃO E PANDEMIA

DREAM OF QUARANTINE: NETWORKED CREATION PROCESSES IN DISPERSION AND PANDEMIC TIMES

Manuela Thayse Costa Silva

Introdução

Em março de 2020, profissionais, empresas e instituições dos três setores da economia brasileira foram obrigados a alterar seu ritmo de trabalho ou suspender suas atividades em decorrência da pandemia de COVID-19¹. Quando a situação se tornou emergencial em nosso país, a população brasileira se viu diante do desafio de escapar das aglomerações e entrar em regime de isolamento social. Toda forma de interação presencial passou a oferecer



riscos de contaminação e disseminação do vírus Sars-CoV-2. A dispersão dos grupos nos quais os nossos corpos estavam imersos tornou-se condição para a manutenção da vida humana, ao menos até que uma vacina eficaz contra a doença seja produzida e possa estar em circulação.

No calor desses acontecimentos, as professoras Adriana Hoffmann e Adriana Bruno iniciaram uma movimentação para a formação de uma rede de docentes e discentes na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Um dos principais objetivos da rede seria a criação de ações – pedagógicas, culturais, artísticas e outras – que pudessem mobilizar e unir pessoas em espaços virtuais para que as trocas e os diálogos acadêmicos se mantivessem. Com o passar das semanas, a rede ganhou novos adeptos e, atualmente, é formada por cerca de 50 pessoas distribuídas entre 20 instituições de ensino localizadas em quatro regiões do Brasil e em outros países da América Latina, tais como Colômbia, Uruguai e Argentina. Foi assim que nasceu a Rede Interinstitucional de Ações Coletivas de Universidades do Brasil e América Latina – RIA 40tena².

Neste artigo, apresentamos a ação Sonho de Quarentena³, criada especialmente para a rede RIA 40tena no início de abril de 2020 no âmbito do nosso grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA⁴. Para a construção deste texto, buscamos apoio nas abordagens da autobiogeografia (RODRIGUES, 2017) e da autoetnografia colaborativa (CHANG et. al., 2013, p. 17). Sendo assim, escrevemos a quatro mãos, ora na primeira pessoa do plural ora na primeira pessoa do singular, a partir de nossas experiências individuais e do nosso interesse comum pelo sonho como processo de criação.

O artigo está dividido em três partes. Em *No sonho da noite passada*, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues parte de alguns refereciais artísticos que a inspiraram na criação da proposta Sonho de Quarentena. Em seguida, em *Caramujo Sonhador*, Manuela Thayse Costa Silva delineia os

* + + ... anραρ. *

meandros de seus processos de criação que vieram a habitar e mover a ação a partir do momento em que aceitou o convite para integrar proposta. Na terceira parte, *Sonho de Quarentena*, apresentamos a ação em si bem como seus desdobramentos.

No sonho da noite passada

No sonho da noite passada, eu estava entre artistas. Meu amigo escultor, que já me apareceu em outros sonhos, tinha uma barba e cabelos que cobriam quase toda a sua cabeça. Para ocultar ainda mais a sua face, usava óculos escuros. Apresentei-lhe uma colega pesquisadora que produzia gravuras e esculturas. Deixei-os a sós, a conversar. Fui para uma outra sala onde eu deveria tabalhar nuns desenhos. Minha função era fechar os olhos abertos de todos os retratos que estavam numa imensa pilha de esboços. Enquanto eu trabalhava, explicava a alguém: - Veja, não é incrível? Você faz um traço curvo assim, insere alguns riscos curtos na parte convexa e pronto! Temos um olho fechado. Agora, olha-se para dentro. (Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, relato de sonho, 5 de outubro de 2019).

Os sonhos e o sonhar me fascinam, pois são inerentes a todos os seres humanos. Há mais de uma década compartilho, nas redes sociais, pequenos textos originados a partir de meus sonhos. Sinto prazer em articular tais narrativas, bem como em compartilhá-las com outras pessoas para, assim, iniciarmos conversas descompromissadas sobre o que nos aproxima como criaturas criadoras. À noite fecho os olhos no anseio de sonhar para ver mais e melhor. Pela manhã, recapitulo mentalmente os lugares por onde andei e, após fisgar elementos e enredos nas derivas oníricas, sento-me na cama e escrevo (Figura 1).



388



Figura 1. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Sonho, 2009. Gravura em linóleo. Dimensão da mancha gráfica: 10 x 10,5 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Sidarta Ribeiro afirma que "o mergulho nas múltiplas dimensões do sonho, arte quase completamente esquecida no mundo contemporâneo, pode e deve reativar o hábito ancestral de sonhar e narrar" (RIBEIRO, 2019, p. 36). O sonho tem ocupado lugar especial nos processos de criação de diversos artistas através dos séculos, direta ou indiretamente, muito embora nem sempre a dimensão onírica da criação artística tenha sido devidamente reconhecida e valorizada ao longo da história.

Albrecht Dürer (1471 - 1528), por exemplo, "deixou registrada a utilização de sonhos para obter valiosas imagens pictóricas" (RIBEIRO, 2019, p. 227). Ele valorizava as vivências oníricas, embora admitisse que as lembranças das imagens maravilhosas vistas em sonho costumavam

anpap.

se esvair logo ao acordar (MASSING, 1986). Um de seus sonhos mais famosos é um pesadelo apocalíptico de junho de 1525 (Figura 2). Nesse sonho, uma enorme coluna d'água inunda a terra, como se fosse o dilúvio bíblico. Segundo Massing (1986), a aquarela foi feita logo ao acordar, antes que a imagem do sonho pudesse desaparecer da memória do artista: "Sua descrição⁵ com a impressionante ilustração em aquarela constitui um documento único entre os escritos renascentistas sobre sonhos - tão dominados pelo peso da tradição – em sua reflexão sobre uma experiência pessoal imediata" (MASSING, 1986, p. 241, tradução nossa).



Figura 2. Albrecht Dürer, Visão de Sonho, 1525. Aquarela sobre papel, 30 x 43 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria. Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com. br/obras/view/489.



390

Outro artista que demonstrou interesse direto pelo assunto foi o pintor suíço Henry Fuseli (1741 – 1825). Ele ficou conhecido no movimento Romântico por pintar os sonhos e o sobrenatural (BURWICK, 2012) e declarou em seu 231º aforismo que, até aquele momento da história, pouco se sabia sobre o sonho na arte: "uma das regiões mais inexploradas da arte são os sonhos e o que pode ser chamado de personificação do sentimento [...]" (KNOWLES, 1831, p. 145 apud BURWICK, 2012, p. 488, tradução nossa).

Segundo Burwick (2012), o relato de sonhos na obra pictórica de Fuseli funciona como um vínculo que o artista estabeleceu entre a literatura e a prática da pintura. A partir dessa ligação, Fuseli criou um repertório onírico que pode ser observado em pinturas como *Príncipe Arthur e a Rainha das Fadas* (Figura 3), baseada no poema *A Rainha das Fadas*, do escritor inglês Edmund Spenser, ou em *O Sonho do Pastor*, inspirada no poema épico *O Paraíso Perdido*, de John Milton, ou ainda em *O Sonho da Rainha Catarina*, pintura criada a partir da cena 2 do ato IV da peça *Henrique VIII*, de Shakespeare (BURWICK, 2012).





Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel

Figura 3. Henry Fuseli, Príncipe Arthur e a Rainha das Fadas, 1785-1788. Óleo sobre tela, 100,5 x 106,9 cm. Kunstmuseum Basileia, Suíça. Fonte: http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch.

O artista inglês William Blake (1757 - 1827) também retratou o sonho da rainha Catarina (Figura 4). Para ele, o sonho era algo muito presente em seus processos de criação, pois o conectava à verdade, sabedoria, profecia, visão e à inspiração artística (KAUVAR, 1984). Kauvar (1984) observa que, no primeiro capítulo do poema *Jerusalem*, William Blake declara que tanto sua inspiração mitológica quanto os temas presentes no seu trabalho mais consolidado são gerados no processo do sonhar. A autora chama a atenção para o quão moderna já era a psicologia do sonho de Blake para aquele período, sugerindo inclusive que o artista antecipou algumas ideias de Freud:



392

Proponho mostrar que, como a concepção de Blake e Freud da dinâmica da psique são tão notavelmente semelhantes, eles devem ser lidos juntos, pois a explicação rigorosa de Freud sobre como a mente funciona é especificamente pertinente ao modo como a arte de Blake funciona. (KAUVAR, 1984, p. 21, tradução nossa).



Figura 4. William Blake, O sonho da Rainha Catarina (Série Henrique VIII de Shakespeare), 1825. Nanquim e aquarela intensificados com branco e ouro sobre grafite, 41,2 x 34,6 cm. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington. Fonte: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.11638.html.



Maria Walsh (2013) destaca que o discurso sobre o inconsciente é, sim, anterior a Freud, remontando ao século XVII. No entanto, foi Freud quem formalizou o conceito no despontar do século XX. Blake e outros artistas românticos vislumbraram conexões entre sonho e arte pela via da percepção, inspiração e das visões místicas que, de alguma forma, remetiam ao "olho interior" (CAMPBELL, 2013). Porém, embora ainda hoje "exista a visão romântica de que a arte decorre das erupções de um inconsciente mágico e inspirador" (WALSH, 2013, p. 2, tradução nossa), foi após a sistematização do conhecimento sobre o inconsciente que muitos artistas do século XX – pelo menos desde o surrealismo – e do século XXI passaram a se interessar pelo "trabalho do sonho" (FREUD, 2019).

O trabalho do sonho é aquele que transforma o pensamento latente em pensamento manifesto, não como uma tradução, mas como um processo que gera algo novo, de um estágio a outro. Ou seja, o trabalho do sonho é aquele que se debruça em compreender "como as imagens do sonho aparecem e, por sua vez, são distorcidas ao se contar o sonho" (WALSH, 2013, p. 11, tradução nossa). Segundo Freud (2019), o trabalho do sonho envolve os trabalhos de condensação e deslocamento, para:

[...] pesquisar as relações entre o conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos latentes e investigar os processos pelos quais estes se transformam naqueles. Pensamentos oníricos e conteúdo onírico se apresentam a nós como duas versões do mesmo conteúdo em duas linguagens diferentes, ou melhor, o conteúdo do sonho nos aparece como uma transposição dos pensamentos oníricos para outro modo de expressão, cujos signos e regras sintáticas devemos conhecer pela comparação do original com a tradução. (FREUD, 2019, p. 318).

Walsh (2013) sugere que o trabalho artístico tomado como trabalho do sonho pode ser considerado como uma espécie de escrita criativa

* + + anρaρ. *

ou mapa poético, o que nos inspira a considerar os processos de criação na arte contemporânea "a partir do encontro entre diferentes registros de significação, em vez de simplesmente ser uma tradução ilustrativa de desejos e sentimentos" (WALSH, 2013, p. 12, tradução nossa). Nesse sentido, tanto o trabalho do sonho quanto o trabalho do artista são instâncias processuais de criação.

Susan Hiller (1940 – 2019), artista reconhecida pela sua investigação dos sonhos e das visões, é uma das inspirações para a criação da ação Sonho de Quarentena. Detenho-me em seu trabalho *Dream Mapping*, de 1974, pois assim como na proposta Sonho de Quarentena, ele também parte dos processos individuais para, em seguida, expandir-se para o espaço comum, coletivo, de compartilhamento de narrativas e imagens provenientes do sonho e do sonhar.

Dream Mapping foi um evento artístico resultado de um longo processo que envolveu diversas etapas, desde a sua concepção até os encontros que envolveram participações de outras pessoas. Seu ponto culminante foram as três noites em que participantes dormiram ao ar livre numa fazenda em Hampshire, na Inglaterra, com o objetivo de sonhar e, depois, mapear os sonhos por meio de desenhos. Todos esses processos geraram diversos mapas oníricos individuais (Figura 5) que, mais tarde, foram reunidos e sobrepostos por Hiller, resultando num único mapa (Figura 6). Como Gallagher (2011) destaca, essa proposição gerou a consciência de uma comunidade orgânica a partir do compartilhamento dos sonhos.



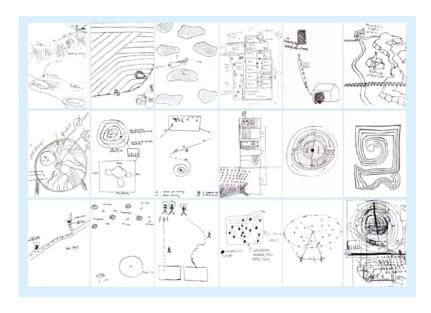


Figura 5. Susan Hiller, Dream Mapping, 1974. Evento. Mapas oníricos individuais dos participantes. Fonte: http://www.susanhiller.org.





Figura 6. Susan Hiller, Dream Mapping, 1974. Evento. Sobreposição dos mapas oníricos individuais dos participantes. Fonte: GALLAGHER, 2011, p. 51.



Segundo Walsh, em *Dream Mapping*, Susan Hiller buscou "mudar o sentido moderno ocidental do sonho como algo particular e individual para explorar a natureza coletiva do sonho e sua relação com a tecnologia" (WALSH, 2013, p. 12, tradução nossa). Neste trabalho artístico, Hiller "explora a proximidade do sonho com forças ocultas como a telepatia e é um desafio ao individualismo da abordagem de Freud" (WALSH, 2013, p. 13, tradução nossa).

A seguir, Manuela Thayse Costa Silva apresenta sua pesquisa e os processos de criação onírico-poéticos que foram pontos de partida para a integração do seu trabalho artístico à proposta Sonho de Quarentena. A partir do seu reposicionamento da esfera individual para a coletiva, importantes sentidos foram agregados pela artista à proposta por intermédio do conceito Caramujo-Sonhador.

Caramujo-Sonhador

Os sonhos que até então ocupavam apenas o cenário noturno da minha vida, passaram a ser o objeto de estudo do meu Trabalho de Conclusão de Curso⁶ (TCC), pesquisa na qual me propus investigar diálogos entre os meus sonhos e a minha prática artística. A pesquisa voltou-se para a questão do sonho como processo onírico de criação, consistindo inicialmente na implementação metodológica de um diário de sonhos intitulado *Sonhário* e na fundamentação teórica calcada na Psicologia Analítica de Carl G. Jung (2001). Com as primeiras leituras, logo percebi que os sonhos tinham grande importância no funcionamento da psique humana e minha pesquisa, consequentemente, estendeu-se para buscar a compreensão de termos como símbolo, inconsciente pessoal, inconsciente coletivo, arquétipos, Self (ou Si-mesmo) e processo de individuação, tendo em vista a estrutura interdependente na qual os sonhos estão engendrados na



dinâmica psíquica. Tais conceitos passaram a integrar minha percepção do mundo interior e, até certo ponto, definiram meus objetivos na pesquisa de graduação.

O referencial teórico em psicologia foi determinante também para a minha vivência da própria experiência onírica. Ao acolher as narrativas oníricas em uma escuta interessada, similar a como se davam os diálogos a partir de uma linguagem simbólica de imagens na arte, a cada noite vivenciava um envolvimento crescente com os sonhos. Apesar da profunda influência da psicologia analítica nos processos iniciais de vivência e de registro dos sonhos, o desenvolvimento da pesquisa, no entanto, passou a buscar processos de criação com objetivos prospectivos em arte. Busquei, então, compreender como os processos criativos poderiam mediar passagens do campo onírico ao campo poético. As conclusões se mostraram muito mais ricas e profundas do que supus inicialmente, tendo em vista os cruzamentos complementares estabelecidos entre as funções e processos da psique junguiana e a imaginação material bachelardiana que, por fim, culminaram num exercer criativo conduzido por um "onirismo poético".

Ao reposicionar a minha prática, busco materializar a ponte que os sonhos lançam entre interior e exterior para, assim, conduzir meus processos de autoconexão em criação artística e poética. Somadas ao viés psíquico, minhas referências também se nutrem da imaginação material que, dotada da "faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade" (BACHELARD, 1998, p. 18), pôde aprofundar e expandir meus processos criativos com os sonhos. Rompendo, então, com a postura meramente contemplativa da abordagem tradicional da imaginação formal - que concebe a imaginação como um desqualificante da imagem sempre reduzida à cópia ou representação, Bachelard propõe a ideia de imaginação material como processo dinâmico de transformação visual da realidade (CARVALHO, 2013). Assim, Bachelard nos convida



a um embate na profundidade da matéria, onde a imaginação atua como uma "oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior" (PESSANHA, 1985 apud CARVALHO, 2013, p. 109).

Voltada às substâncias, a imaginação material é munida das forças imaginantes dos quatro elementos fundamentais – água, ar, terra e fogo – que geram seivas de sonhos que nutrem e acionam sua poética específica (BACHELARD, 1998). Como pude experenciar e comprovar em meu TCC, meus inúmeros sonhos com rios, mares, lagos e tsunamis indicavam que a minha seiva onírica é a das águas. Este elemento possui uma dialética própria e reconduz o ser a um grande envolvimento "com as forças cósmicas, ocasião para a revelação de um si mesmo mais íntimo e profundo [...] a água simboliza o elemento psíquico capaz de nutrir de significados as muitas dobras da personalidade humana" (CARVALHO, 2013, p. 113).

Esta seiva de natureza aquática, manifestada em meus sonhos, revelou-me um imaginário onírico com o qual me identifiquei e no qual procurei me aprofundar. Ao me nutrir e submergir nas imagens poéticas das águas, passei a incorporar também as faculdades transformadoras da imaginação material exercendo uma percepção onírica-poética na minha prática artística. Ao enunciar o que há de poético no onírico e o que de onírico há no poético, cunho um processo de criação que dá continuidade ao sonho, sonhando no seu fazer. A cada pesquisa, meus processos de criação geram percepções sobre o fazer artístico e o autoconhecimento que naturalmente me conduzem às investigações seguintes. Assim, é da seiva onírica que me nutre que surgem as conchas e os caramujos como desdobramentos da minha pesquisa acerca dos elementos da cosmogonia das águas (ELIADE, 1991).



É noite, uso um vestido branco e sinto algo redondo e duro preencher minha barriga. De alguma forma consigo ver nas minhas entranhas um ovo branco e grande me preencher. Não entendo como sendo mamífera eu estaria grávida de um ovo e, ao olhar minha barriga de novo, vejo que não se trata de um ovo de pássaro, mas de um caramujo branco. Desconcertada, não sabia como aquilo tinha acontecido comigo e, entre as fortes contrações em que minha barriga se enrijecia, confesso ter sentido nojo de ter um caramujo na minha barriga. Mas isso não chegava a me tirar o senso materno de cuidar e proteger. As dores ficaram mais fortes, o bebê caramujo queria nascer, mas eu estava sozinha em um parque cheio de lagos e piscinas, bem longe de um hospital. Uma mulher vestida de branco percebeu meu sofrimento e se ofereceu para me ajudar. Ela me instrui a fazer o parto dentro de uma das piscinas. Entro na água, mas não alcanço o fundo. Toda vez que faço força para o ovo sair, eu afundo cada vez mais, ficando sem fôlego e força para fazê-lo nascer. Eu já estava preocupada em causar algum mal ao bebê caramujo e ele nascer morto, mas eu não conseguia tirar ele de mim. Ele não chegou a ter tempo de nascer. (Manuela Thayse Costa Silva, relato de sonho, 31 de dezembro de 2019).

Quando tive o sonho mencionado acima, debruçava-me sobre uma prática artística em ateliê na qual desenhava e pintava diariamente várias espécies de conchas univalves, marinhas e terrestres (Figura 7).





Figura 7. Manuela Thayse Costa Silva, Estudos de concha, 2020. Pastel e aquarela sobre papel Kraft. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo pessoal.

Os valores de morada das conchas, em *A poética do Espaço* (BA-CHELARD, 1974), inspiraram uma necessidade de incorporação psíquica e emocional destes objetos de estudo em meu processo criativo. À medida que desenhava as conchas, ao estudar suas formas e matéria, uma dupla travessia se realizava. Enquanto eu mergulhava em direção à profundidade dos vãos espiróides, naturalmente me via tecendo internamente aquele espaço espiralado em mim também. Neste processo, acessando as conchas por dentro, enraizei-me em sonhos mais profundos de acolhimento e restauração. Sonhos estes que logo se estenderam para os seres que já a haviam habitado. Os caracóis e caramujos me inspiravam sonhos marcantes devido aos seus corpos úmidos que

anpap.

instauram rios por onde passam. Através de uma curiosidade afetiva e sensível, fruto de um devaneio de habitar conchas, passei a me posicionar a partir da perspectiva do molusco para pensar, ou melhor, sonhar, um organismo vivo detentor de um metabolismo poético. Sonhando pela mão, criando imagens, passei a habitar as dimensões psíquicas da concha, no que compreendo assim tê-la fecundado oniricamente, dando ínicio a uma gestação simbólica de um caramujo.

O parto que não se realizou no meu sonho veio a ocorrer por meio da minha prática artística em devaneio. Em sua concha sonolenta, nasce o Caramujo-Sonhador. Ele cresce para dentro à medida que sonha e metaboliza autoconexões em manifestações poéticas. Na ação Sonho de Quarentena, fui convidada a criar um espaço para o Caramujo-Sonhador se manifestar e se desenvolver semanalmente, por meio das chamadas públicas feitas a participantes da ação nas redes sociais. O desafio de transitar da esfera individual à coletiva ativou conotações e significados mais amplos em meu processo artístico pessoal. Assim, foi colocando o Caramujo-Sonhador diante da experiência coletiva que ele passou a atuar como um porta-voz que, ao propagar sua natureza sonhadora nas redes sociais, teve por missão despertar as pessoas para seus próprios sonhos e conchas interiores num momento de fragilidade e isolamento, ao longo da ação Sonho de Quarentena (Figura 8), sobre a qual trataremos na próxima parte deste texto.



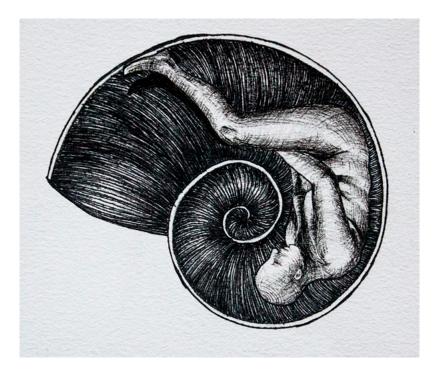


Figura 8. Manuela Thayse Costa Silva, Caramujo-Sonhador, 2020. Desenho número 1 feito para as chamadas on-line semanais da ação Sonho de Quarentena. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo pessoal.

Sonho de Quarentena

Cavernas ao redor do mundo eram pintadas por homens e mulheres na pré-história (Figura 9) e, "não havendo registro seguro de sonho antes do advento da escrita, é legítimo especular que os ícones rupestres criados por nossos antepassados representam seres tão presentes na vida deles que decerto ocorriam também em sua vida onírica" (RIBEIRO, 2019, p. 39).



Do mesmo modo, Ailton Krenak (2019) afirma que, para alguns povos tradicionais, sonhar não é abdicar da realidade. Sonhar é viver sendo informado pelos sonhos, nos quais uma pessoa pode "buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades" (KRENAK, 2019, p. 52).



Figura 9. Pintura rupestre, 9.300 anos, Cueva de las manos, Argentina. Fonte: https://www.cuevadelasmanos.org/foto-arte-rupestre.html.

Kaká Werá Jecupe também nos conta⁷ sobre o costume do povo Krahô de se reunir pela manhã, antes do início dos afazeres do dia, para compartilhar os sonhos da noite passada. Assim como para os Xavantes e outras etnias indígenas, Kaká afirma que esse momento se chama Roda



do Sonho e tem como objetivo criar um espaço de escuta para as narrativas oníricas que, ao serem contadas, vão ficando mais claras para o próprio sonhador ou sonhadora.

Entre os krahôs, que são um povo muito celebrativo, tem um que é o sonhador da tribo. Se está havendo uma reunião, uma dança em volta do fogo, ele deita com a cabeça voltada para a fogueira e dorme. Depois ele narra o sonho, no dia seguinte. Os povos lidam com o sonho como um momento de liberdade do espírito, quando o espírito vê tudo por todos os ângulos (JECUPE, 1999, p. 11).

Lima (2015), ao estudar a obra *A terra dos mil povos*, de Kaká Werá, chama a nossa atenção para a função da Roda do Sonho também como um momento de se encontrar orientações para as situações em pauta na aldeia. Neste caso, o sonho:

[...] não é visto como fruto do subconsciente, da imaginação, fruto de desejos reprimidos, de reflexos de nossa memória ou uma espécie de sintoma provocado por fatores externos ao ser, como pode entender a ciência tradicional; mas algo que vai além: momento em que estamos sem as vestimentas da razão, em que o espírito viaja e nos apresenta múltiplas dimensões, tornando isso parte da realidade. O sonho, assim, influencia, orienta, esclarece. (LIMA, 2015, p. 201).

É com este espírito de escuta e partilha de sonhos, com o objetivo de agregar pessoas em tempos de dispersão e, assim, gerar um momento coletivo para o vislumbre de caminhos, que propusemos a ação Sonho de Quarentena à rede RIA 40tena. Vivemos um momento crítico para a vida humana neste planeta e, assim como muitas pessoas, vimo-nos obrigadas a aderir ao isolamento emergencial, a habitar nossas casas e conchas, a olhar para os nossos interiores. Ao receber o convite para criar uma ação



artística para a rede⁸, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues percebeu que poderia testar o espaço virtual como lugar para compartilhar sonhos de modo mais amplo, criando uma Rede dos Sonhos movida pela ideia de mobilidade entre a janela que se abre para dentro (o sonho)⁹ e a janela que se abre para fora na quarentena (a tela do computador). Quando Manoela convidou Manuela Thayse Costa Silva para participar da ação, ambas deram início a uma trajetória permeada por experiências individuais e interesses comuns focados nas relações entre sonho e arte. Buscaram, assim, criar um lugar on-line, intermediado pelo conceito de Caramujo-Sonhador, para desenvolver uma escuta atenta dos sentimentos e sensações que estão a rondar as pessoas neste momento de tensões sociais, emocionais, políticas e econômicas.

A ação teve início no dia 18 de abril de 2020, na rede social Instagram (Figura 10), e foi encerrada em 27 de junho do mesmo ano. Aos poucos, um sonhário coletivo on-line foi tomando forma e se tornou estímulo para conversas, trocas, criações e compartilhamento de textos e imagens gerados a partir dos sonhos das pessoas participantes. O convite para participar da ação foi feito a uma gama ampla de pessoas, artistas ou não, nas redes sociais da RIA 40tena no Facebook, Instagram e em redes derivadas. À medida que as pessoas foram enviando sonhos para as postagens, fomos percebendo as potencialidades do próprio espaço virtual como Roda do Sonho. Entusiasmadas, descobrimos uma série de iniciativas similares¹⁰ que se espalharam rapidamente pela internet assim que o isolamento social começou no Brasil e no mundo.

Notamos que a pandemia, de certa forma, despertou um número considerável de pessoas para a dimensão interior do existir. Como desdobramento promissor desta ação, iniciamos conexões com outros estudiosos do sonho e estamos nos movendo na direção da criação de uma Rede dos Sonhos composta por ações artísticas, grupo de estudos, grupos de



compartilhamento de conteúdo online¹¹, projetos de extensão, pesquisa e iniciação científica¹² a serem desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - NuPAA.

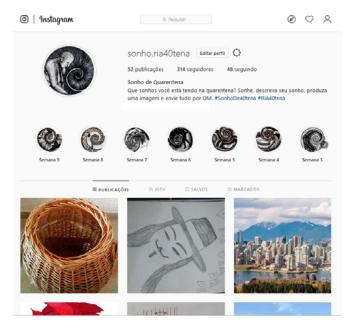


Figura 10. Sonho de Quarentena, 2020. Instagram. Fonte: Arquivo pessoal.

Por meio da ação Sonho de Quarentena percebemos que as narrativas oníricas exercem um papel fundamental na re/conexão entre razão e emoção na produção de auto/saberes e auto/conhecimento. A arte ligada ao sonho e ao sonhar, como a nossa experiência de confinamento tem nos revelado, pode contribuir não só para a nossa sobrevivência num presente inóspito, mas também para o aumento da nossa capacidade de

* + + .: anρaρ. +

aprender com o passado e de imaginar outros futuros possíveis, criando relações mais profundas com a vida e o viver, individual e coletivamente.

Notas

- ¹ Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde reconheceu a COVID-19 como uma pandemia: https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020
- ² Website da rede RIA 40tena: https://ria40tena.wixsite.com/ria40tena
- ³ Sonho de Quarentena: https://www.instagram.com/sonho.ria40tena
- ⁴ Endereço do grupo de pesquisa NuPAA no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil CNPq: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6237544308757036
- ⁵ "In the night between Wednesday and Thursday after Whitsunday I saw the appearance in my sleep how many great waters fell from heaven. The first struck the earth about 4 miles away from me with terrific force and tremendous noise, and t broke up and drowned the whole land. I was so sore afraid that I awoke from it. Then the other waters fell and as they fell they were very powerful and there were many of them, some further away, some nearer. And they came down from so great a height that they all seemed to fall with an equal slowness. But then the first water that touched the earth had very nearly reached it, it fell with such swiftness, with wind and roaring, and I was so sore afraid that when I awoke my whole body trembled and for a long while I could not recover myself. So when I arose in the morning I painted it above here as I saw it. God turns all things to the best". Texto de Albrecht Dürer situado abaixo da imagem do sonho (MASSING, 1986, p. 241).
- ⁶ COSTA SILVA, Manuela Thayse. Mar de Dentro: do onírico ao poético. 2017. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- ⁷ Informação verbal passada na primeira aula do curso O Poder do Sonho, em 2 de junho de 2020. Kaká Werá: https://www.kakawera.com
- 8 Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues foi convidada a participar da rede RIA 40tena pela



professora Gabriela Canale Miola, do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino Americana – UNILA.

⁹ Ao reconhecer a importância da pesquisa de Freud sobre os sonhos, Sidarta Ribeiro explica que: "[...] a prática de voltar-se para si e apenas falar livremente, a narração em voz alta da própria vida, exercida com naturalidade em tantas culturas mas violentamente reprimida no patriarcal Império Austro-Húngaro do século XIX, tomariam o mundo de assalto no século XX. A reabertura dessa janela da alma foi um grande acontecimento científico e social" (RIBEIRO, 2019, p. 30).

¹⁰ Ações similares e conteúdo sobre o sonho encontrados na internet desde o início da pandemia de COVID-19:

Eu sonhei na quarentena: https://www.instagram.com/eusonheinaquarentena/

Onironauta: https://www.instagram.com/p/CAOL-HFJHu9/

Sonhos confinados: https://www.instagram.com/sonhosconfinados/

Sonhos de uma guarentena: https://www.instagram.com/sonhos de uma guarentena/

Pesquisa UFRGS: https://www.ufrgs.br/coronavirus/base/o-que-voce-esta-sonhando-durante-a-pandemia/

I dream of covid: https://www.instagram.com/idreamofcovid/

Reves en confinement: https://www.instagram.com/revesenconfinement/

Pandemic Dream Archive: https://archivedream.wordpress.com/

Sonhos para adiar o fim do mundo: https://www.youtube.com/watch?v=95tOtpk4Bnw

Sonhos no Terceiro Reich: https://www.youtube.com/watch?v=dC3JSEIYWzQ

Oráculo GNT sobre Sonhos: https://www.instagram.com/tv/B_3NQeZI_5v/?igshid=119k-7fkoul5jc

https://www.bbc.com/portuguese/geral-52704871

https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2020/04/11/o-significado-por-tras-dos-sonhos-estranhos-durante-a-pandemia-do-coronavirus

https://www.metropoles.com/saude/coronavirus-pesquisa-diz-que-estamos-sonhando-parecido-durante-pandemia

https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2020/04/25/tem-tido-sonhos-estranhos-na-quarentena-especialistas-explicam-o-porque.htm

¹¹ Rede dos Sonhos: um sonhário coletivo. Disponível em https://www.facebook.com/ groups/sonhariocoletivo

¹² O projeto de iniciação científica Oniropoética: o sonho na criação artística foi aprovado pelo edital PRPI № 01/2020, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação da UFG, com vigência de agosto de 2020 a julho de 2021, acolhendo uma estudante do curso Artes Visuais Bacharelado da Faculdade de Artes Visuais da UFG, sob supervisão da professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BURWICK, Frederick. **The encyclopedia of Romantic literature**. Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd, 2012, p. 486-490.

CAMPBELL, Mary Baine. The inner eye: early modern dreaming and disembodied sight. *In*: PLANE, Ann Marie e TUTTLE, Leslie (eds.). **Dreams, dreamers, and visions**: the early modern Atlantic world. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, p. 33-48.

CARVALHO, Marcelo de. Conhecimento e Devaneio. Rio de Janeiro: Mauad, 2013

CHANG, Heewon; NGUNJIRI, Faith Wambura; HERNANDEZ, Kathy-Ann C. **Collaborative Autoethnography**. California: Left Coast Press Inc., 2013.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 4**: a interpretação dos sonhos (1900). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALLAGHER, Ann (ed.). Susan Hiller. London: Tate Publishing, 2011.

* + + anραρ. *

JECUPE, Kaká Werá. 500 anos de desencontros. [Entrevista concedida a] Ademir Assunção. **ISTOÉ**, São Paulo, n. 1555, p. 7-11, 21 jul. 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de Psicologia Analítica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

KAUVAR, Elaine M. Blake's Interpretation of Dreams: "Mental Forms Creating". **American Imago**, v. 41, no. 1, 1984, pp. 19–45. JSTOR, www.jstor.org/stable/26303803. Accessed 26 Apr. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Tarsila de Andrade Ribeiro. A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio e a questão do real-maravilhoso. *In*: SANTOS, Ana Cristina dos; DIOGO, Rita (org.) **O fantástico em Ibero-América**: literatura e cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 192-207. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/LIVRO_Ibero-America_22-01-2015.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

MASSING, Jean Michel. Dürer's Dreams. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 49, p. 238-244, 1986. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/751303. Acesso em: 10 jun. 2020.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial, *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DEPESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Inventações, 2017, Campinas. **Anais** [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

WALSH, Maria. **Art & psychoanalysis**. London: I. B. Tauris, 2013.



Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Professora Adjunto da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG, vinculada à linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA). Coordenadora do Grupo de Estudos de Metodologias, Métodos e Abordagens da Pesquisa em Arte (GEMMA). Contato: manoelaafonso@ufg.br

Manuela Thayse Costa Silva

Artista visual. Bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA). Investiga a dimensão interior do ser humano, materializando diálogos com o inconsciente por meio da prática artística com os sonhos. Contato: manu.tcs79@gmail.com



CORPALMA: TAROT E ORÁCULO

Paola Zordan / UFRGS
Liana Keller / UFRGS

Conjuntos de imagens impressas, de fácil manuseio, que podemos mover e demover em múltiplas combinações, as quais, ao serem observadas abrem "espaços ao pensamento" (WARBURG, 2010, p.165), são o que, dispostas em 79 painéis, compõem o que Aby Warburg chamou *Atlas menmosyne*. Este dispositivo de análises infinitas, apresenta, nas pranchas 51 e 50, cartas dos *tarocchi*, naipes italianos, os quais constituiam efetivas mnemotécnicas da estrutura social e dos valores europeus dos séculos XV e XVI. Chamado hoje de tarot¹, trata-se de um conjunto de imagens passíveis de diversas investigações históricas (KAPLAN, 1977; COUSTÉ, 1983; FARLEY, 2009), encontrados, com recorrências figurativas e ornamentais, em variações estilísticas e temáticas em Iluminuras desde o século XIV.

A iconografia que populariza essas imagens tem os baralhos nomeados como *Tarot de Marselha*, primeiramente xilogravuras e posteriormente gravuras em metal, a maior recorrência, popularizada por sua ampla

anpap.

propagação desde o século XVIII. As multiplicidades combinatórias e a contingência dos traçados de baralhos, especialmente via o contraste dos ricos baralhos manufaturados e os de impressão barata, vira matéria literária (CALVINO, 1991; COLOMBO, 2013). Diferente das alegorias clássicas, ainda que delas aproximadas, tais imagens possibilitam leituras nunca submisssas a um significado único e fechado, de modo que, por sua interpretação ser misteriosa e nunca circunscrita ao simbolismo canônico, comumente passam a ser chamadas de *arcanos*.

O presente trabalho apresenta uma proposta poética em torno dos arcanos de tarot e arcanos criados a partir de vínculos, intuições e situações cotidianas. Arcanos como Leitora, Ébrio, Mosca, Gás, Dor, entre outros, são criados num baralho que, como qualquer imagem passível de leituras combinatórias abertas à intuição, apresenta caráter oracular. Em seu aspecto mais amplo, a pesquisa na qual se inclui o trabalho aqui apresentado, pensa oráculos como dispositivos relacionais, os quais, em sua diversidade de signos, permitem, via diálogos e leituras, compreensão de sentimentos, visualização de afectos, racionalização de fatos e apreensão de forças nem sempre fáceis de serem discernidas. Produto dos sincretismos medievos, o tarot pode ser compreendido como "sistema sintético de pensamento" (COUSTÉ, 1977, p.12), cujo vitalismo opera de acordo com tendências contingentes e analogias referênciais.

Imaginação, jogo, aventura pessoal. O tarô conta a história de alguém que está procurando escrever a história do que não sabe. Obra-prima do pensamento analógico, a leitura dessa história é interminável: não só por seu caráter perpetuamente referencial, mas também porque cada leitor a transforma em outro livro cada vez que



a consulta. Esta talvez é a razão fundamental para que se aproxime, na atualidade, deste livro que pode ser todos os livros. (...) mesmo quando o consideramos apenas uma coleção de estampas organizadas segundo um modelo caprichoso, o poder sugestivo desse modelo tão apaixonante justifica a existência de todos os discursos e teses variadas que o seu mistério produziu (COUSTÉ, 1977, p. 16).

Junto aos estudos do cineasta Alejandro Jodorowsky, o tarot é pensando enquanto efetivo jogo da vida, no qual se apresenta um caminho a ser trilhado. Compreendido como "instrumento essencialmente projetivo" (JODOROWSKY, 2016, p.37) sem forma final, sem uma unicidade perfeita, trata-se de uma combinatória que não apresenta significações definitivas. Defendendo que o tarot nos ensina a ver segredos existenciais que estão diante de nós, o autor mostra que nenhuma carta é superior ou melhor que a outra. O arcano figura linhas de força e subjetivações num conjunto enunciativo, imanente ao que a imagem apresenta, como dispositivo e nunca como "verdade" sobre algo.

Com a filosofia da Diferença, um dispositivo pode ser compreendido como "conjunto multilinear" (DELEUZE, 1996, p.83) que traz entrelaçamentos de processos subjetivos, os quais implicam saberes e embates entre poderes. Ao produzirem um jogo, os arcanos dispostos aos leitores se desviam dos significados perenes e eternos das figuras conhecidas, permitindo a criação de singularidades que, ao invés de instaurar destinos e verdades, demonstram forças que atravessam os corpos e os territórios por eles percorridos.



416



Fig 1. Liana Keller, baralhos de tarô (acima) e oráculo (abaixo) junto às respectivas embalagens. 2014-2020. Fotografia de Paola Zordan

Os baralhos *corpalma*², cujo nome afirma a imanência psíquica das imagens, partem de proposições lúdicas e pedagógicas, nas quais artistas, estudantes, pesquisadores e convidados interpretam/performam arcanos. Inicia em 2014, tendo como principal referência imagens do *Tarot* de Marselha, mas não esse baralho apenas. As fotografias, registradas por uma câmera de aparelho telemóvel, são trabalhadas para comporem o projeto gráfico dos baralhos impressos. A captura das imagens é da artista, e, quando esta performa, a captura é feita por terceiros. Entre várias fotos tiradas em cada sessão, uma, escolhida juntamente com quem encena o arcano, é editada, com cortes e filtros, para obtenção da imagem final. Por vezes, as



cenas performativas implicam figurinos, adereços e outros elementos que fortuitamente estiverem ao alcance. Algumas vezes, registros fotográficos com pouca produção são suficientes para figurarem uma carta.

O projeto encontra ressonâncias na pesquisa de Fernanda Viana, sendo a referência mais recorrente a fotográfa belga Alice Smeets com o *Tarot* Rider-Waite, desenhado por Pamela Smith no início do século XX. Cem anos depois da edição do referido baralho, a série *The Ghetto Taro*, faz moradores de Porto Príncipe, capital do Haiti, se transformaram em arcanos. Com a intenção de mostrar a criatividade dos participantes as condições de vida dos haitianos, a fotógrafa utilizou materiais encontrados e reciclados para caracterizar seus personagens.



Fig 2. Arcano Maior XIII- A Morte. Fotografia de Alice Smeets.



Enquanto registro de experimentações performáticas e usos do corpo, temos um tipo de fotoperformance, ainda que se evidenciem fotografias encenadas, tendo em vista a produção de figurinos (mesmo improvisados) e a encenação de gestos. Como Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais, a proposta também organizou oficinas específicas e um projeto de ensino para a escola básica (KELLER, 2018). Nestas proposições de caráter pedagógico, assuntos pertinentes ao universo da fotografia, como enquadramento, composição, iluminação, foram tratados em sala de aula. No entanto, esse trabalho, por meio de produções fotográficas em dispositivos móveis, preza pela inventividade momentânea, sem grandes planejamentos. As encenações acontecem em lugares do cotidiano dos participantes, sendo nestes espaços colhido o material para as fotografias. A relação entre artista que captura o arcano encenado e quem o performa possibilita a fala e a escuta dos envolvidos. Em todas as circunstâncias, após todos serem fotografados, há compartilhamento de imagens, apreciação conjunta e diálogo acerca dos resultados, sendo escolhida uma imagem entre as várias obtidas. Essa conversa, a qual define elementos e tratamentos da imagem no produto final, pode se dar por meio de projeção, impressão das imagens ou até mesmo exibição nos próprios aparelhos fotográficos.





Fig. 3 Liana Keller, Arcano Maior do *Tarot XIII -* A Morte. Fotografia de Daniel Gustavo

Desde o dadaísmo encontramos obras que se utilizam de baralhos e tarôs em suas poéticas, cujas edições exprimem estilos, contextos e movimentos artísticos. Ao pesquisarmos a diversificada produção gráfica em torno destes materiais, novos tarôs e oráculos são criados. Além do trabalho de Liana Keller, em destaque devido a todo tratamento plástico do projeto e o uso profissional que a artista-tarológa faz da própria produção oracular, há mais estudantes desenhando seus arcanos. O projeto de pesquisa, que se vale das constelações de Aby Warburg para pensar

anρaρ.

coleções de imagens temáticas e iconografias específicas relacionadas a produções poéticas, se desenvolve em diversos braços, sendo o tarot, em especial os tarôs com o panteão afrobrasileiro, o desdobramento numa nova pesquisa. Todavia, independente de suas características visuais e elementos iconográficos, desenvolvidos nos baralhos criados individualmente por membros do grupo, começa-se a investigar artefatos oraculares enquanto práticas colaborativas. Tratam-se de dispositivos relacionais, advindos de todos os povos e continentes, tais como o Ifá iorubano, as runas, o I Ching, as cartas celestes, as árvores cabalísticas, entre outros. Todos estes glifos e ícones, suas combinatórias e esquemas, configuram as psicomaquias que respondem às formas pelas quais o pensamento se constrói para dar sentido à existência.



Fig.4 O Louco, arcano O, encenado por Daniel Gustavo. Foto Liana Keller

anρaρ.

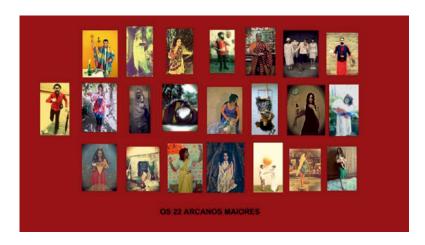


Fig.5 Deck completo Tarot Corpalma. Montagem Liana Keller, 2018

Notas

- ¹ Seguindo a grafia internacional, adotada nas traduções de Jodorowsky, a artista opta usar o T mudo e não a palavra tarô tal como é recorrente nas edições brasileiras.
- ² Os resultados visuais do projeto corpalma e demais trabalhos de Liana Keller podem ser visualizados em:

https://www.facebook.com/kellerliana/photos/

https://www.flickr.com/photos/lianatrapo/albums/72157641647658804

https://www.instagram.com/lianakeller_arte_tarot/?hl=pt-br

Acessos em julho de 2020.

Referências

CALVINO, Italo. **O castelo dos Destinos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



COLOMBO, Gisela. **El juego del colgado**. Santa Rosa/AR: Ameríndia Nexo, 2013.

COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a Máquina de imaginar**. São Paulo: Editora Global. 1983.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo**. In: O mistério de Ariana. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.

FARLEY, Helen. A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism. New York: I.B.Tauris, 2009.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **La vía del Tarot**. Sexta edição. Editora Siruela. Espanha, 2014.

______. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. **O caminho do Tarot**. São Paulo: Campos, 2016. (Selo Chave)

JODOROWSKY, Alejandro. Yo, el Tarot. Editora Siruela. Argentina. 2006.

KAPLAN, Stuart R. Tarô Clássico. São Paulo: Editora Pensamento, 1977.

KELLER, Liana Lacerda. **O tarot e a fotografia encenada: (re)construir significados**. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2018. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais), 2018.

Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/190182, acesso julho de 2020.

SMEETS, Alice. **The Ghetto Tarot**. Disponível em: http://www.ghettotarot.de acesso em maio de 2020.

VIANA, Fernanda. **Arcanos Performáticos: Ressignificações Fotográficas do Tarot de Marselha**. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto. Disponível em: http://docplayer.com.br/26870188-Arcanosperformaticos ressignificaco es-fotograficas-do-tarot-de-marselha-fernanda-figueiredo-figueiredo-demelo-viana.html acesso maio de 2020.



WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal, 2010.

______. Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

Paola Zordan

Bacharel em Desenho, Licenciada em Educação Artística, Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes Visuais e programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, coordena o grupo de pesquisa Arte, Corpo, ensino (ARCOE/CNPq), desenvolvendo produções transversais entre artes visuais, poesia e esquizoanálise. Contato: paola.zordan@gmail.com

Liana Keller

Arte Educadora, Artista Visual, Performer e Taróloga. É licenciada em Artes Visuais pela UFRGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2002 cria sua marca autoral de artes em diversos suportes, a Trapolândia. E no ano de 2012 inicia trabalhos na área da Arte Educaçã. Contato: lianatrapo@gmail.com

anραρ,

MEMÓRIAS DE UMA LAMPARINA: POÉTICAS DE LIBERTAÇÃO

Lucélia Maciel de Souza / UFG

Introdução

Tudo começou com as dores daqui, acessando as de lá. Nesta noite, enquanto tomava banho, visitei o Alívio¹. Ao dormir, acordei embaixo de um pé-de-pau², o flamboyant vermelho que fica em frente à casa de iaiá e ioiô³. Dormi aqui e acordei lá para lembrar do tempo que adormecia, não embaixo, mas em cima do flamboyant, árvore de tronco forte, que veio da África, assim como os meus ancestrais. Era o melhor lugar que eu tinha para estudar. Lá do alto eu observava todos os que estavam à minha volta. Era possível ver a casa de farinha onde ficavam os meus desenhos. Nessas idas e vindas, entre o processo de recordar e desenhar, entendo que cada linha que traço hoje é um pedaço de história que escrevo. Passado e presente se misturam e eu já não sei mais em que tempo vejo. Com a lamparina em punho, sigo iluminando, acompanho as linhas do meu traçado que começou ainda na infância. Percebo que cada parte que se alumia, no meu trabalho, é um pedaço da minha história que se acende.



A fuligem que me sufocava lá, é a mesma que sufoca cá. Lembro-me bem da parede marcada, onde a lamparina era pendurada. Então, sob a luz da arte e da lamparina, retomo o passado e revivo as memórias para revelar no presente, através da minha produção artística, experiências de uma época de criança que ainda são recorrentes.

Arrodeando por esses caminhos, neste trabalho chamo para perto os artistas Rosana Paulino e Dalton Paula, pois vou tratar aqui das opressões ligadas à violência dos silenciamentos. E como a minha experiência é o que me define, eu mulher não branca, nordestina, nascida na Fazenda Alívio, localizada na Chapada Diamantina, no interior da Bahia, penso que falar de mim, através de minhas produções, é um ato político. Assim, vou instaurando minhas poéticas de libertação.

Sendo assim, nesta pesquisa em arte desenvolvida em nível de graduação, utilizo como abordagem metodológica a autobiogeografia (RODRIGUES, 2017), pois considero que o lugar onde nasci e os deslocamentos geográficos que depois vivenciei influenciam profundamente a minha forma de lembrar, narrar e criar.

Poéticas de libertação

Minha poética é uma poética de libertação. No trabalho *Sentimento* (Figura 1), busquei imprimir a fuligem em algum suporte para materializar a agonia que sentia, transportando-a para algum outro lugar de forma que eu pudesse livrar-me desse sentimento. Construí uma lamparina com uma pequena garrafa de vidro e comecei a testá-la. Aproximei a chama de uma lona, impregnando assim tal superfície com as marcas negras dos resíduos pulverosos e espessos emitidos no processo. A impressão da fuligem produzida pela lamparina através da queima do querosene sobre o tecido de algodão faz-me ver esse sentimento de outro ponto de vista.



Assim, crio um espaço de agenciamento para refletir criticamente sobre as experiências.

Conhecer, perceber, sentir e apreciar outras poéticas de libertação, como o trabalho de Rosana Paulino, fez-me entender que a arte está além do que o que eu aprendi nas aulas de história da arte. Entendi que existem artistas com vivências parecidas com as minhas, mas que não estão presentes nos livros que nos são apresentados na academia. O encontro com o trabalho *Bastidores* (Figura 2) me fez entender que era essa a arte que fazia sentido para mim.

Rosana Paulino (2011) ressalta justamente a importância de nos atentarmos para a nossa verdade na produção artística para não cairmos no superficial. Neste sentido, a artista afirma que:

Devemos observar que na construção de sua poética é importante que o/a artista procure atender às necessidades profundas que o/a levaram a investir na fatura de uma obra, evitando assim o risco de se tornar superficial. Aquele que cria deve sempre estar atento para as coisas que lhe tocam profundamente, procurando nunca fugir ao desafio de lidar com estes assuntos, independentes de quais sejam suas escolhas, pois é este laborar que irá ajudar a compor sua poética, sua individualidade (PAULINO, 2011, p. 20).





Figura 1. Lucélia Maciel, Sentimento, 2018. Fuligem sobre lona, 100 x 70 cm. Foto: Paulo Resende. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2. Rosana Paulino, série Bastidores, 1997. Xerox transferido para tecido, bastidor de madeira e linha. Dimensão: 30 cm de diâmetro. Fonte: http://www.rosanapaulino.com.br

Na figura 2, podemos ver tecidos esticados nos bastidores, que além de remeterem aos afazeres domésticos femininos como a feitura do bordado, são imagens de mulheres negras em preto e branco. Elas aparecem



com as bocas costuradas de forma bastante agressiva, caladas à força, suturadas violentamente, silenciadas em um gesto de interdição da palavra, do grito, do som. Ao olhar pela primeira vez para esta produção artística me emocionei e pensei como alguém pode descrever tão bem o que sinto? Entendi o poder que a arte tem. Com a força desses trabalhos, descobri que não estava sozinha com as minhas dores, que existiam Rosana Paulino e tantas outras mulheres negras artistas. Nesse contexto, destaco também o trabalho *Corpo Indivíduo*, do artista Dalton Paula (Figura 3), que exibe dois corpos impedidos de se comunicarem devido ao uso da máscara de ferro que cobre toda a cabeça, sufocando-os, forçando-os ao silêncio, tornando-os corpos apenas receptores.



Figura 3. Dalton Paula, Corpo Indivíduo A, 2011. Fotografia 60 x 180 cm. Foto: Vinícius de Castro. Edição: Heloá Fernandes. Fonte: https://www.daltonpaula.com.

Na infância, sempre tive medo das sombras que me acompanhavam enquanto conduzia a lamparina acesa, mas a luz sempre me protegia e eu sabia que era só alumiá-las que, assim, as sombras fugiam. Por mais que chegassem próximo não me alcançavam. Porém, o temor tomava conta quando a luz da lamparina se apagava. Assim como descreve Conceição Evaristo na sua escrevivência:



Quando a luz da lamparina era apagada, a escuridão do pequeno cômodo, em que dormíamos, me doía. Ao apagar das luzes, minhas irmãs logo adormeciam, confrontadas com as lembranças de nossas falantes brincadeiras, em que, muitas vezes, a mãe era protagonista. Aí, sim, as noites e seus mistérios se abatiam sobre mim. E tudo parecia vazio a pedir algum gesto de preenchimento. Escutava ainda os passos de minha mãe se afastando. (EVARISTO, 2017, p. 77).

Mesmo estando hoje em Goiânia, longe do interior, foram vários os momentos em que os espaços que habitei ficaram vazios, sem luz. E, ao contrário de lá, eu não tinha as minhas irmãs deitadas ao meu lado, nem era possível ouvir os passos de minha mãe. Entretanto, no final de 2018, em uma conversa com o artista Dalton Paula, ganhei dele uma lamparina. Com ela em mãos, comecei a desenhá-la. Esse encontro se estendeu em visitas ao ateliê do artista onde, no ano seguinte, realizei as disciplinas Estágio I e Estágio II, obrigatórias em minha graduação. Este foi um encontro extremamente importante na minha vida, pois além de todo o aprendizado técnico proposto, foi no ateliê que o meu coração recebeu a primeira fagulha, começou a ser iluminado e, em meio à muita luz e afeto, essa feitura se desenvolveu. A fagulha foi alimentando as minhas memórias e, sob a luz da lamparina, fui revivendo essa história.

O trabalho, *Memórias* (Figura 4) foi desenvolvido no decorrer do ano 2019. São lamparinas que estão rasgadas, amassadas, quebradas, colocadas lado a lado umas das outras, cada uma com suas marcas, com suas especificidades, mas juntas. São corpos individuais unidos, formando um todo. O trabalho é composto por 35 desenhos, feitos com nanquim sobre papel kraft. Quando criança, eu tinha o hábito de desenhar nas paredes da casa de farinha de ioiô, e é pela semelhança das paredes presentes nas minhas memórias que opto por este tipo de papel. O desenho era o meu refúgio, pois enquanto desenhava saía do mundo real,



imergia em uma realidade imaginária, onde os perrengues não me alcançavam, onde eu tomava as minhas próprias decisões, onde viver não era estar sob a vontade do outro.



Figura 4. Lucélia Maciel, Memórias, 2019. Nanquim sobre papel kraft, 224 x 200 cm. Foto: Paulo Rezende. Fonte: Arquivo pessoal

Penso nesse passado que ainda é presente, já que as opressões continuam. Neste sentido, a artista Grada Kilomba (2019) pontua que, "às vezes, eu sinto que vivo num espaço onde o passado interrompe o meu presente, e onde o presente é vivenciado como se eu estivesse no passado" (KILOMBA, 2019, p. 18).

Articulando essas conexões entre passado e presente, elaborei o trabalho *Tenor* (Figura 5). Ele é composto por dez peças que são taças de vidro quebradas e servem como suporte para as lamparinas, construídas com lâmpadas incandescentes.

anpap.



Figura 5. Lucélia Maciel, Tenor, 2019. Instalação. Vidro, algodão e álcool. Foto: Paulo Rezende. Fonte: Arquivo pessoal.

A palavra "tenor" é um substantivo masculino e refere-se à mais aguda das vozes masculinas. Sua extensão normal é de cerca de duas oitavas. O dicionário explica que existem duas espécies de tenor: o lírico e o dramático. O tenor lírico tem uma voz aguda e mais leve que o tenor dramático, cuja voz é mais volumosa, mais possante e um pouco mais grave. Através da física é possível comprovar que tanto o lírico quanto o dramático são capazes de quebrar uma taça de vidro com o próprio grito, basta intensificar a voz no ponto de vibração ideal. Utilizando essa ideia como uma metáfora de poder, eu só consigo imaginar o quão opressor esse tenor pode ser e quantas de nós temos os nossos corpos quebrados e silenciados diariamente com o elevar dessa voz. Cada vez que isso

anpap.

ocorre nossa voz é subjugada. Então, neste trabalho penso na fragilidade e na delicadeza desse vidro, mas também no poder de todas essas extremidades pontiagudas quebradas e, principalmente, na potência do fogo que pode brotar do interior desses corpos (Figura 6).



Figura 6. Lucélia Maciel, Tenor, 2019. Instalação. Vidro, algodão e álcool. Foto: Paulo Rezende. Fonte: Arquivo pessoal.

Considerações finais

Nesse exercício de explorar poeticamente vozes e silêncios, como afirma o artista Dalton Paula, "desloco o discurso do silêncio ao tratar as questões relacionadas à invisibilidade e a supressão da voz e utilizo essa produção artística para o enfrentamento daquilo que considero mais doloroso,



porque faz parte de mim, são minhas experiências cotidianas" (PAULA, 2011, p. 19). Dessa forma, ao direcionar a luz da lamparina para a minha própria história, através de um *modus operandi* autobiogeográfico, busco compreender a minha prática artística como lugar de enunciação de outras histórias e confrontar as opressões cotidianas que se constituem na intersecção do machismo e do racismo. É assim que vou instaurando as minhas poéticas de libertação.

Notas

Referências

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

KILOMBA, Grada: **desobediências poéticas.** *In*: VOLZ, Jochen; PICCOLI, Valéria. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

PAULA, Dalton Oliveira de, **Corpo Silenciado**, 2011, 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011. 98 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf. Acesso em: 22 mai. 2020.



¹ Lugar onde nasci, na Chapada Diamantina, Bahia.

² Pé-de-pau, no nordeste do Brasil, é um termo popular usado para nos referirmos a qualquer árvore.

³ laiá é o tratamento usado em alguns lugares do interior da Bahia para avó. loiô é a forma masculina.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial, *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Inventações, 2017, Campinas. **Anais** [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

Lucélia Maciel de Souza

Mora e trabalha em Goiânia, Goiás. É graduanda do curso Artes Visuais Bacharelado na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). A partir de memórias de infância, desenvolve pesquisa artística usando o objeto lamparina como metáfora para discutir questões étnicas, sociais e de gênero. Contato: lluccellia26@gmail.com



Comite Patrimônio, Conservação e Restauro

ESTRATÉGIAS POLÍTICAS E RISCOS: O CASO DO ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS

POLITICAL STRATEGIES AND RISKS: THE CASE THE CULTURAL SPACE CASA DAS ONZE JANELAS

> Rosangela Marques de Britto Marisa de Oliveira Mokarzel

Entremeios

Como pensar as tramas históricas, os tempos atuais e os acontecimentos que possam muitas vezes se assemelhar aos que ocorrem em diferentes cidades, países e continentes? Realidades próximas ou distantes constituem-se em redes, criam similaridades, ressonâncias e se fazem reconhecer em ações da gestão governamental, da qual emergem decisões políticas, econômicas e sociais que afetam distintos lugares e histórias. Na verdade, fazem parte de uma narrativa contextual que se constrói há muito tempo. Percursos de dominação têm dimensão secular, e nós, latino-americanos, brasileiros, amazônidas, experimentamos essa dominação desde a nossa formação. Walter Mignolo (2017, p. 2) considera a



"colonialidade" – conceito introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano – como a face escura da modernidade. Trata-se de uma lógica de dominação e, para o autor, "a 'modernidade' é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a 'colonialidade'". Esse processo tem uma trajetória que vai do Renascimento até os dias atuais, perpassando por dois cenários mais evidentes – o do século XVI e outro que abrange o século XXI, configurado-se como um mundo interconectado, ordenado pelo capitalismo.

O cerne do argumento de Mignolo (2017) é a existência de uma matriz colonial de poder (MCP), que opera sob uma série de nós histórico--estruturais; e um desses nós diz respeito à hierarquia estética, na qual se inclui a arte e as instituições que podem administrar os sentidos e moldar as sensibilidades, estabelecendo normas "do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado" (MIGNOLO, 2017, p.11). A Amazônia, mais especificamente a cidade de Belém, foi fundada sob o domínio dessa matriz colonial e, como outras cidades brasileiras, teve a sua formação delineada por pensamentos e ações imperialistas, constituindo o seu legado cultural e artístico a partir de normas dominantes, que fizeram prevalecer a herança europeia. O prédio que abriga o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas é um dos patrimônios culturais herdados da colonização portuguesa. Foi construído em 1768 por Domingos da Costa Bacelar, a princípio, com o propósito de ser uma residência, mas depois foi adaptado pelo arquiteto italiano Antonio José Landi para sediar o Hospital Real, que funcionou até 1870. Somente em 2001 deixou a função militar que havia assumido anteriormente e passou para a administração do governo do estado. A Casa das Onze Janelas, desde que foi criada em 2002, firmou-se como um museu de referência em arte contemporânea na Região Norte do país.



Nos entremeios de sua história, a Casa das Onze Janelas e, tempos depois, a sala expositiva Ruy Meira, de natureza educativa, também voltada para medidas de conservação preventiva para as obras de arte em papel, vêm a ser palco de disputas políticas e econômicas. O processo colonizador, o jogo imperialista de interesses e poder, em pleno século XXI, continua a rondar as manifestações culturais e artísticas. Em um novo contexto, persiste na tentativa de exercer o seu controle após séculos do enganoso artifício civilizatório de domínio colonial.

Casa das Onze Janelas: pequeno histórico e as ameaças

A Casa das Onze Janelas integra o Núcleo Cultural Feliz Lusitânia (Fig. 1) que está associado ao projeto de restauração do núcleo urbano que deu origem à cidade de Belém. O projeto assume os vestígios colonialistas em sua própria denominação, visto que o Núcleo Feliz Lusitânia refere-se à área do entorno do Forte do Presépio, onde foi construído o primeiro agrupamento de casas de Belém. A primeira etapa do projeto foi concluída quatro anos antes da criação da Casa das Onze Janelas, em 1998, com a inauguração do Museu de Arte Sacra do Pará (MAS) e implantação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM).



Figura 1. Casa das Onze Janelas, no espaço do Núcleo Cultural Feliz Lusitânia. Foto: acervo Casa das Onze Janelas.

Dois anos antes da inauguração da Casa das Onze Janelas (2002), na perspectiva instalar o museu de arte arte contemporânea em um prédio do século XVIII, uma equipe interdisciplinar elaborou o projeto de adaptação do prédio para sediar o espaço museológico, enquanto outra equipe curatorial projetava a exposição que abriria o espaço. A intenção era propor uma convivência harmônica entre tempos distintos, pois o acervo moderno/contemporâneo e o prédio tinham histórias diferentes. O cerne do pensamento curatorial pautava-se no respeito às especificidades da edificação e, ao mesmo tempo, pretendia promover um diálogo tanto com o espaço arquitetônico quanto com o seu entorno. A grande exposição que inaugura a Casa já apresentava uma concepção que iria se firmar no decorrer dos anos: o projeto de ir além das salas expositivas, incluindo o jardim, a relação com a paisagem urbana e ribeirinha do entorno. Outra proposta relevante foi realizar uma exposição sem hierarquia, na qual os artistas locais e os mais

anρaρ.

reconhecidos no campo da arte contemporânea brasileira coabitariam um mesmo espaço e seriam articulados em função de suas propostas e não por valores distintivos de mercado ou de outra natureza.

O cuidado com a criação do museu ficou também referendado pelas consultorias, que contribuíram com ideias para a sua concepção. Uma das mais significativas foi de Ana Mae Barbosa, que visitou a equipe curatorial quando o projeto ainda estava sendo elaborado, assim como Franciza Toledo¹, que orientou a equipe de conservadores acerca das medidas para minimizar os efeitos maléficos do clima quente e úmido de Belém e da intermitência do sistema de ar condicionado sobre as obras de arte expostas nas salas expositivas do museu.

Os procedimentos gerenciais, preventivos, curatoriais e educativos foram fundamentais para gerar uma credibilidade em relação ao museu. A partir de 2002, a Casa das Onze Janelas passou a receber propostas de curadores e de artistas locais e nacionais que pretediam expor no museu. O espaço foi ganhando grande repercussão e cumprindo o seu papel museológico e de difusão tanto do acervo quanto do museu, estabelecendo também uma troca entre artistas locais e de outros estados.

Tempos depois, outra preocupação da equipe do SIM acerca da reestruturação da mostra inaugural da Casa, na Sala Ruy Meira, foi a criação do Gabinete de Papéis, em 2006. Esta sala situa-se no andar térreo da Casa e foi concebida como um espaço que prepara o visitante para as salas de exposições no andar superior, onde continuam sendo realizadas mostras experimentais.

O Gabinete de Papéis foi implantado com a função de conservação das obras expostas. Este equipamento expográfico era composto por um mobiliário que possibilitava a proteção e as condições estáveis às obras de arte, constituído de uma série de gavetas e trainéis, que, por sua vez, abrigavam painéis expositores para guarda de obras de arte, que poderiam

ser retiradas e/ou substituídas periodicamente. A realização do projeto do Gabinete de Papéis, iniciado em 2005, contou com o apoio financeiro da Fundação Vitae e a consultoria de Franciza Toledo, que orientou a criação de molduras-caixas, como método de controle microclimático passivo. A equipe do SIM, ao executar as referidas molduras-caixas, tomou as precauções e os cuidados devidos quanto à secagem, esterilização e completa vedação do microclima criado nas caixas. Para feitura dos móveis do Gabinete (Fig. 2), foi escolhido o aço como sustentação do mobiliário e nos painéis expositores foram utilizadas chapas de alumínio (verso) e vidro antirreflexo (frente), justificando-se a seleção desses materiais para evitar a biodeterioração (TOLEDO et al., 2006).



Figura 2. Trainéis expositores e a moldura-caixa, ao lado, painel com imagens dos processos de execução. Foto: Armando Queiroz, acervo Casa das Onze Janelas.

Com a criação do Gabinete de Papéis e com todos esses cuidados preventidos e de conservação, a Casa das Onze Janelas foi adquirindo cada vez

anpap.

mais credibilidade, servindo de referência não apenas para o Norte do país, mas também para outros estados. Todavia, depois de conquistar o devido respeito da população e da comunidade artística nacional, após 14 anos de existência, em 2016 foi decretada a extinção do museu. O motivo da sua extinção deve-se à criação de um Polo Gastronômico, que ocuparia todo o prédio do museu para implantação do projeto. Quem, de fato, estava à frente da criação do Polo nunca foi revelado com clareza, nem mesmo quando o governo do estado, pretendendo acalmar as vozes que se posicionaram contra o projeto, chamou alguns representantes do meio artístico, com o propósito de esclarecer a situação, que jamais foi esclarecida.

Soube-se, no entanto, através de informações, inclusive veiculadas em jornais, que a proposta provinha de grupos nacionais e internacionais com grandes interesses econômicos e turísticos na região. Dos escusos caminhos colonialistas contemporâneos, que seguem os fluxos globais e vão se impondo com o aval de governos locais. Em decorrência deste processo da Casa das Onze Janelas, uma das ações governo foi publicação do Decreto 1.568, de 17 de junho de 2016, determinando que o museu e seu acervo permanecem sob a gestão da Secretaria de Cultura no local atual até o início das obras do Polo Gastronômico "quando então serão transferidos para novo espaço a ser definido pela Secult". A gastronomia em compatibilidade com um consumismo em moda, pretende ocupar, não outro lugar disponível, mas o lugar de um museu que criou uma história e se fez presente no circuito da arte brasileira, e que logo se viu condenado à extinção.

Sala Ruy Meira: Gabinete de Papéis e a exposição educativa, novas ameaças

O Decreto n. 1.568/2016, que dispõe sobre o acervo da Casa das Onze Janelas não chegou a ser colocado em prática, sendo revogado pelo



Decreto n. 1.987/2018, que determina a continuidade do museu no lugar onde sempre funcionou e a transferência do Polo Gastronômico para o Parque do Utinga. Vale citar, que o partido político do representante do governo que propôs a sua extinção, paradoxalmente, foi o mesmo que criou a Casa das Onze Janelas e o Sistema de Museus. Em 2019, quando o governante de outro partido foi eleito, surgiram novas ameaças. Os meandros do poder, agora dentro de outro projeto, repetem a forma obscura de atuar, de fornecer informações e comunicar decisões. Desta vez, as ameaças estão voltadas para o Gabinete de Papéis e a sala educativa Ruy Meira, idealizada para trabalhar apenas com o acervo, privilegiando o processo educativo e a conservação preventiva das obras expostas em papel. O intento dos novos governantes é desmontar todo esquema conceitual da sala, para dar lugar a um memorial da alimentação.

Assim, os fantasmas concernentes à cultura gastronômica retornam e o museu permanece em estado de vulnerabilidade. Toda intenção de desmonte encontra-se novamente envolta em camadas de comunicados intrincados e imprecisos. Se a modernidade tem sua face obscura, o mundo contemporâneo segue a mesma trilha. Reconhece-se que a gastronomia é importante e pode representar uma das forças turísticas e culturais de uma cidade. É bom lembrar que o mundo contemporâneo testemunha uma série de mudanças, seja da ordem econômica, seja da ordem tecnonológica. Paula Sibilia (2015, p.29), pesquisadora das tecnologias digitais, comenta que "[...] foi se delineando, nos últimos anos, o surgimento de um novo regime de poder e saber, ligado ao capitalismo pós-industrial, que alguns denominam 'imaterial'". Neste novo regime, surgiu o processo de "gourmetização" dos alimentos – desde produtos comestíveis mais simples com roupagem sofisticada até produtos mais refinados.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) consideram que a lógica estética conquistou as áreas do beber e do comer, o item culinária ocupa



um grande espaço nos meios de comunicação, impressos e digitais. Para os autores, "cada vez mais, o beber e o comer são pensados, exibidos, são postos em cena nas mídias: tornaram-se objetos midiáticos ao mesmo tempo que objetos de interesse sanitário, cultural e de curiosidade estética" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 345). Por isso, confirmam que "na era hipermoderna a cozinha desfruta de um reconhecimento cultural sem precedentes" (Ibid., p. 347). Desta feita, não se pode aceitar, mas entender porque um museu legitimado pelo sistema de arte no Brasil, num período de três anos sofre duas ameaças em função de interesses gastronômicos. Para entender o absurdo da segunda ameaça, em 2019, seria importante conhecer o breve histórico da Sala Ruy Meira, observar como foi concebida a opção para ser um lugar privilegiado da educação e conservação preventiva de obras de arte em papel no museu.

A Casa das Onze Janelas foi inaugurada com a exposição de longa duração "Traços e Transições". Quatro anos depois, a Sala Ruy Meira, que fazia parte da exposição inaugural, foi repensada em 2006, para tornar--se um lugar articulado com as exposições temporárias de natureza mais contemporâneas: as das salas expositivas do segundo andar da Casa. O objetivo de manter o olhar voltado para o aspecto panorâmico da trajetória da arte contemporânea permanecia, todavia, o princípio norteador da mostra iria mudar. O nome escolhido para a exposição inaugural dessa segunda fase foi: "Traços e Transições Revisitada". A ideia era manter uma exposição de longa duração, com possibilidade de renovações periódicas. O diferencial é que havia a pretensão de privilegiar as obras em papéis, criar um Gabinete de Papéis e, para a sua criação, foram realizadas visitas a museus de outras cidades brasileiras que já haviam lançado mão desse procedimento. A intenção era manter o uso constante do acervo, tendo três eixos conceituais para serem colocados em prática de forma articulada, visando o processo educativo de pensar e fazer arte.



O primeiro eixo relacionava-se à história da arte brasileira, contada através de obras do acervo, por isso tecida e prevendo lacunas, todavia, com a possibilidade de inúmeros recortes e abordagens que facilitassem o entendimento do público sobre o que estava sendo narrado. O processo educativo tinha um campo vasto para atuação, a partir de várias entradas pela história da arte. Essa exposição, que inaugura a segunda fase, seque o princípio dos núcleos já existentes na primeira mostra: Transições (modernistas), Heranças Construtivas e Traços Contemporâneos I. Como dito, privilegia-se obras em papéis, ao mesmo tempo em que se integra, através da história da arte, os processos de conservação e educação. Trata-se de uma mostra didática em que a arte/educação é o foco principal, mantendo-se o objetivo de difundir um conhecimento que diz respeito ao processo educativo e à preservação da obra de arte, o que, na perspectiva da Museologia, compreende-se como as ações de preservação ligadas aos processos de salvaguarda do bem, que envolve a pesquisa, a documentação, a guarda em reserva técnica, a conservação e o restauro. Assim como nos processos de comunicação museológica, temos as ações socioeducativas e as exposições.

O segundo eixo centrava-se ao campo da Preservação, e formava o Gabinete de Papéis (Fig. 2) em si, localizado no centro da exposição. O acervo em papel ficava acondicionado em trainéis e mapotecas que podiam ser manuseados pelo público (Fig. 3). O objetivo era mostrar também, de forma didática, obras não expostas nas salas e desvelar como funciona uma reserva técnica. Os processos educativo e de preservação se entrelaçavam, destacando-se a conservação preventiva, compreendida como procedimentos "relacionados à adequação das condições ambientais, físico-quimicas, sob as quais uma coleção se encontra" (FRONER; SOUZA, 2008, p.9).





Figura 3. Gabinete de Papéis localizado na exposição. Foto: Acervo Casa das Onze Janelas.

O terceiro eixo – o Educativo –, tinha não somente a responsabilidade de pensar a mediação, os procedimentos educacionais e o conteúdo a ser trabalhado, como também funcionava como uma espécie de timoneiro que conduzia os entrelaçamentos dos três eixos. Por todas essas atribuições e importância, ocupava um espaço físico integrado à própria exposição, que se situava em uma das salas expositivas (Fig. 4) quase no final da mostra, onde havia uma mesa, bancos e uma mini biblioteca para o visitante consultar à vontade. Em frente havia um painel com a linha do tempo, associando, por décadas, os principais movimentos históricos e artísticos locais, nacionais e internacionais. Próximo à linha do tempo, havia um computador com dados sobre a exposição, sendo possível

апрар.

consultar como a mostra foi concebida, obter informações sobre as obras de arte e sobre a biografia dos artistas. Continha ainda dados sobre o acervo de todos os museus e memoriais gerenciados pelo Sistema Integrado de Museus (SIM), para que o público conhecesse não só a Casa, mas outros museus do SIM. Esses equipamentos educativos ainda dispunham de outra mapoteca, diferente da existente no Gabinete, com pranchas de imagens reproduzindo obras pertencentes ou não ao museu, que podiam ser consultadas livremente ou conforme o trabalho educativo proposto. Com essa ênfase ao setor educativo, havia a intenção de suprir as lacunas do acervo, possibilitando ao espectador montar visualmente aspectos históricos contínuos ou recortes específicos da história da arte.



Figura 4. O espaço educativo integrado à exposição Traços e Transições Revisitada. Foto: Acervo Casa das Onze Janelas.



Os princípios educativos que possibilitaram a criação dessa sala no térreo da Casa das Onze Janelas, previam um trabalho educativo intenso e funcionavam como um anteparo para entender as diferentes linguagens contemporâneas da arte que iriam ocupar as salas expositivas do segundo andar, voltadas para outra dinâmica discursiva. A estratégia era fazer a transição para o que seria exposto no andar superior e entender as propostas vigentes da arte contemporânea.

Fazendo uma relação entre a arte moderna e o que está por vir, no mundo atual, Arthur Danto (2006, p.149) comenta que: "a arte não estaria se movendo lentamente, mas o próprio conceito de história em que ela se movia, lenta ou rapidamente, tinha ele próprio desaparecido do mundo da arte, e nós, agora, estaríamos vivendo o que tenho chamado de tempos 'pós-históricos." E, nestes novos tempos, para este autor:

No nível da prática artística, contudo, não havia mais o imperativo histórico de entender os trilhos até o desconhecido estético. Na fase pós-histórica, existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nenhuma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, do que as demais (DANTO, 2006, p.150).

Os tempos pós-históricos seriam, portanto, mais complexos e sem hierarquias, pois uma categoria de arte não se sobrepõe à outra. Não se pode deixar de pensar também que muitas vezes as obras se tornam híbridas. Tudo isso dificulta a compreensão da arte contemporânea, exigindo um entendimento mais elaborado por parte do público, já que não há regras claras pelas quais se pautar. Por essa razão, está mais do que justificada a manutenção da Sala Ruy Meira, como um espaço privilegiado do processo educativo e de conservação preventiva. Tem-se ciência de que alguns problemas ocorreram, como a falta de renovação das obras no espaço expositivo. Apesar da mostra Traços e Transições Revisitada ter sido



concebida com perspectiva de alterações periódicas, a exposição manteve-se quase intacta durante todos esses anos, o que significa um engessamento no levantamento de questões que poderiam ter sido atualizadas. Outro descuido ,no que concerne aos procedimentos educativos, foi a retirada do computador da sala e assim não se teve mais acesso aos dados museológicos tanto referentes ao acervo exposto quanto aos pertinentes à Casa e aos outros museus do Sistema. Quanto à preservação, mantiveram-se os aparelhos desumidificadores, o controle do ar condicionado e a observação por parte da equipe de conservação² das molduras-caixas, para observar o surgimento de mofo e outros agentes.

Os problemas aqui apresentados, no entanto, não seriam motivo para se criar estratégias de desmonte de conceitos curatoriais sedimentados no campo da história da arte, da preservação e da educação, para pôr em prática estratégias políticas e econômicas, com o intuito de instalar, no lugar do Gabinete de Papéis, um memorial da alimentação. Em 2019, sob essa mesma nova gestão³ que propôs implantar o memorial da alimentação, foi iniciado um novo projeto curatorial para os espaços expositivos do museu, incluindo-se a Sala Ruy Meira. O memorial só não foi implantado porque foi divulgado, por meio digital, a denúncia de "desmonte" do Gabinete de Papéis. A Secretaria de Cultura e o SIM receberam severas críticas advindas de um grupo de grande resistência da sociedade civil, representado pelo Movimento Casa das Onze Janelas⁴, que logo se posicionou sobre esta situação.

Neste sentido de bucar um diálogo entre os representantes do sistema da arte e a gestão cultural do museu, houve uma audiência pública convocada pela Secretaria de Cultura do Estado, a partir da demanda do Movimento Casa das Onze Janelas, realizada no dia 3 de junho de 2019⁵, com a presença do titular da SECULT e do Diretor do SIM e sua equipe. Naquela ocasião, foi explicado ao público os princípios curatoriais, de



preservação e educativo adotados para a criação da nova exposição e o seu respectivo equipamento expográfico. Em 9 de outubro de 20196, após as reformas no museu, este espaço foi reaberto ao público e a mostra "Percursos na Arte Brasileira", na sala Ruy Meira, com curadoria da atual equipe do SIM. No final do circuito expostivo, em um canto da sala, foi alocado o mobiliário do Gabinete de Papéis, pintado em outra cor, com as mesmas obras da versão incial, mas sem as informações sobre seus processos de execução e sua finalidade preservacionaista para acervo em papéis. O espaço educativo, também foi totalmente desmontado.

Considerações sobre um pensamento imperialista

A Casa das Onze Janelas possui em seu acervo obras de artistas como Adriana Varejão, Alex Flemming, Amilcar de Castro, Armando Queiroz, entre outros. A possibilidade de trabalhar com obras desses artistas e de tantos outros pertencentes a diferentes coleções do museu, já demonstra a força do acervo e o potencial educativo, que pode tramar ações, reflexões e formular propostas, visando à difusão do conhecimento e estimular a sensibilidade e percepção do mundo por via da arte. A Sala Ruy Meira, com o seu Gabinete de Papéis, nesta última versão ainda doinibiliza ao público gravuras e desenhos de artistas renomados, como Tarsila do Amaral, Volpi e Manoel Pastana, com suas pranchas preenchidas de arte decorativa, que apontam para o que conheceríamos, tempos depois, como *design*.

Questiona-se novamente: Como a lógica de dominação criada e minada por uma Matriz Colonial de poder pode ameaçar duas vezes, em tão pouco tempo, um museu de arte contemporânea, representativo para a Região Norte? Por que decretar o fim de uma potência educativa e de preservação, que podem ser trabalhadas no campo da arte e da cultura, disseminando conhecimentos, ativando subjetividades e sensibilidades? Walter



Mignolo (2017, p.14) acredita que "muito precisa ser feito, mas a crescente sociedade política global indica que as opções decoloniais aumentarão exponencialmente, e assim contribuirão para remapear o fim da estrada para a qual a civilização ocidental e a matriz colonial de poder nos levaram."

A opção decolonial, neste caso, é não silenciar, ativar um pensamento que possa construir argumentos e denunciar situações como esta, em que em plena Amazônia, uma potente riqueza cultural e artística se vê em situação de risco, primeiramente devido ao projeto do Polo Gastronômico proposto por grupos nacionais e internacionais, com o apoio do Governo do Estado; depois, em outra gestão do governo, devido ao propósito de levar adiante a criação de um memorial da alimentação, teve-se como consequência a desmontagem do Gabinete de Papéis. Nas imprecisas e obscuras informações, a certeza do futuro da Casa das Onze Janelas e do destino do Gabinete de Papéis da Sala Ruy Meira se dilui, ficando registrado apenas este relato da crença na força do processo decolonial, que traça novas cartografias e permite ouvir o som das vozes que habitam territórios silenciados.

Notas

anρaρ.

¹ Franciza Toledo faleceu precocemente, em 12 de outubro de 2010. Ela era arquiteta/ conservadora especialista em conservação de museus de Pernambuco; dedicou-se aos estudos acerca das estratégias de conservação de acervos em museus em locais de clima quente e úmido, bem como em sistemas alternativos de controle ambiental em condições tropicais. Esteve em Belém prestando consultoria em dois momentos – um em 2001/2002, no processo de implantação dos museus; e depois em 2005, para orientações do projeto do Gabinete de Papéis.

² Por orientação de Toledo foi feita a inserção de algumas "fitas medidoras, cuja leitura visual em uma escala de cores (tons de azul e rosa) não é muito precisa" (TOLEDO et al., 2016).

³ Referimo-nos à Secretaria de Cultura do Estado, ao SIM e à direção do museu.

- ⁴ Movimento da Casa das Onze Janelas, criado em 2016, composto por artistas, produtores culturais, dentre outros; e um núcleo organizador que mobilizou a participação da sociedade local, com ações e manifestações defendendo a permanência do museu, através da realização de várias ocupações artísticas no Jardim, de dois abraços no museu, aulas públicas e oficinas.
- ⁵ AGÊNCIA PARÁ: PORTAL DO ESTADO. Atualizada em 9 de outubro de 2019. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/15518/ Acesso em: 28 fev. 2020.

AGÊNCIA PARÁ: PORTAL DO ESTADO. Espaço Cultural Casa das Onze Janelas será reaberto com quatro exposições. Atualizada em 9 de outubro de 2019. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/15518/ Acesso em: 28 fev. 2020.

Referências

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus; Edusp, 2006.

DIÁRIO OFICAL DO ESTADO. **Decreto nº 1.568, de 17 de junho de 2016.** Cria o Polo Gastronômico e dá outras providências. Belém: Diário Oficial do Estado, 20 de junho de 2016.

DIÁRIO OFICAL DO ESTADO. **Decreto nº 1.987**. Extingue o Polo Gastronômico. Belém, publicado em 21 de fevereiro de 2018.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio. **Preservação de bens patrimoniais:** Conceitos e Critérios. Belo Horizonte: Lacicor/EBA/UFMG, 2008.

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

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092017000200507&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 abr., 2019.

* + anρaρ.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

TOLEDO, Franciza; BRITTO, Rosangela; MAUÉS, Renata; VELOSO, Tânia. O gabinete de Papéis do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e a Conservação de Obras de Arte. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 12. 2016, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: ABRACOR, 2016. p. 1-8.



PROJETO ARQUIVO BARRIO DESAFIOS ARQUIVÍSTICOS

Barbara Carneiro Drummond Alves / UERJ

Fernando Goffredo Rocha Braga / UERJ

Orientações Gerais

O Projeto Barrio tem como principal atividade a organização de um arquivo digital a partir de documentos físicos acumulados pela professora Sheila Cabo acerca do trabalho de Artur Barrio ao longo dos anos. São cartas, fotografias, recortes de jornal, textos críticos e convites para exposições, divididos em pastas e listados em planilhas.

Além do trabalho imediato de arquivologia, catalogação, pesquisa por fontes, datas, localizações virtuais e geográficas, peças de quebra cabeça faltando, o projeto também levanta e amplia discussões sobre

anρaρ.

o poder do registro, a hierarquia e autoridade de ser porta voz, onde e como, quais critérios utilizados na escrita de uma história. O autor é sempre influenciado pelo seu próprio tempo, seu próprio registro ocular, seu próprio referencial, que implica nas escolhas de palavras e metodologia quando imprime um registro. Em nossa bibliografia, O Mal de arquivo, de Jacques Derrida, aborda os aspectos psicológicos, a partir de Freud, do arquivamento, este que também se dá na vida pessoal. Judeu, Derrida usa do seu conhecimento a respeito da vida de Sigmund Freud para dissertar a respeito do conceito de impressão associado ao registro.

Em vinte de abril de 1970, quando os policiais chegaram ao Parque Municipal de Belo Horizonte para averiguar as quatorze Trouxas Ensanguentadas dispostas num rio, os próprios habitantes curiosos, assistindo e interagindo junto à cena que poderia ser considerada a de um crime, especularam que fosse aquilo obra do Esquadrão da Morte. Tratava-se, na verdade, da segunda parte da obra Situação T/T, do artista português Artur Barrio. Tomava lugar o evento "Do Corpo à Terra", que reuniu ali durante três dias artistas cariocas e mineiros. A primeira parte deste trabalho consiste nas preparações das Trouxas, na noite do dia 19 ao 20 de abril. O material utilizado foi carne, ossos, sangue, barro, espuma de borracha, pano, cabos, facas, cinzel e sacos.



lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavrões. Após, meti um pedaço de carne nas T.E." (BARRIO, 2008, http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/2.html).

A fase externa consistiu no transporte da obra, a qual o artista, em seu blog, se refere como lixo, para a base de concreto que seria reservada a uma obra consagrada adquirida pelo MAM, de novo, segundo Barrio em seu texto documento. As Trouxas foram deixadas pelo artista no local às 18h que, na manhã seguinte, ao retornar, foi informado que, porque as Trouxas chamaram a atenção de uma rádio-patrulha que fazia a ronda periódica durante a noite, houve transtornos entre os seguranças do museu a respeito do que fazer em relação à obra. A burocracia do MAM impediu qualquer ação imediata até o momento em que o trabalho foi recolhido e levado ao depósito de lixo, às 13h.

O significado atribuído ao gesto de profanar é o de restituir o uso do sagrado aos homens. A obra de duas partes de Barrio, que conta com o "lixo", uma obra de arte feita de material pouco nobre, insalubre, dentro do salão de exposições e, em seguida, a sua retirada do pedestal de uma escultura para o depósito de lixo, levanta a provocação do artista quanto à profanação da obra de arte e sua aura. Além disso, há uma subversão do caráter mercadológico da Obra de Arte, visto que as Trouxas Ensanguentadas são tratadas como lixo; tanto como material quanto como trabalho são descartáveis. A obra, se recusando a ser bem de consumo, não contribui com o sistema de arte.

Contemporâneo ao momento de produção das Trouxas Ensanguentadas, Barrio escreve:

Manifesto:

contra as categorias de arte

contra os salões



contra as premiações contra os júris contra a crítica de arte Fevereiro de 1970 – Rio de Janeiro (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.262)

O artista acredita que os materiais utilizados em seus trabalhos e sua proposta de criar situações momentâneas antes de objetos, registros que, se não feitos por filme ou fotografia, que fossem pela retina ou pelos sentidos, são suficientes para provocar a contestação do sistema de arte. Acredita, assim, estar subvertendo a lógica de uma estética elitista que opera de cima para baixo lançando o confronto de sua matéria prima perecível de baixo para cima.

O exemplo de registro que se torna trabalho se deu no formato dos CadernosLivros, os quais Barrio enfatiza não serem livros de artista. Em visita autorizada ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, examinei sete CadernosLivros originais, um dos quais, referente ao trabalho performático 4 dias e 4 noites estava lacrado pelo próprio artista. Os exemplares têm datas que variam entre os anos da década de 1970. Alguns contêm estudos, ensaios, roteiros, esboços para trabalhos que mais tarde foram executados em galerias ou na rua. Há escritas e esquematizações que podem ser consideradas teorias do artista sobre seu próprio trabalho. Em alguns CadernosLivros, há páginas preenchidas com tintas, recortes colados, anedotas, anotações que não parecem se referir diretamente a nenhum trabalho. Minha curiosidade aparece em relação ao ato do registro e de que forma estes cadernos intitulados CadernosLivros se tornam objetos de arte, quão coerente é a institucionalização de seus cadernos com o discurso político do artista, por qual razão pertencem ao acervo de um museu, por que não são livros de artista?



Mesmo depois de um histórico de múltiplas profanações, a obra de Artur Barrio perpassa por mais um sacrifício, parte de um ritual, também chamado de jogo por Giorgio Agamben. Enquanto Barrio provoca o mercado e o sistema de arte, discute a aura e a morte da mesma com sua obra de arte feita de "lixo", que profana a própria profanação da morte, o mercado de arte, fruto do Capitalismo _ considerado religião por Walter Benjamin, citado por Agamben _ é capaz de se apropriar daquilo que não tem uso e consagrá-lo. Mesmo consagrado, retirado do uso dos homens, o Capitalismo torna possível o consumo do sagrado, como é o caso de Artur Barrio e sua obra. Hoje, seus CadernosLivros, registros de suas práticas e desenvolvimentos, são artigos de acervo de museu, obedecendo à Instituição e ao Mercado.

O objetivo da pesquisa é a estruturação mínima de uma metodologia por meio da qual abordaremos a complexa relação entre, de um lado, os objetos perecíveis e situações mínimas produzidos pelo artista luso-brasileiro Artur Barrio, e de outro, o registro do circunstancial, do efêmero e do perecível. Regist(r)os, a propósito, é o nome da exposição retrospectiva sobre a obra do artista na Fundação Serralves, Porto-Portugal, realizada entre 14 de outubro a 24 de dezembro de 2000.

Partindo dos conceitos de presença da obra e o contraste deste fenômeno com a recordação, tanto assim os de reunião (institucional) e ausência, enunciados por André Malraux em seu museu imaginário, recorreremos ao desvendamento dos mecanismos da recordação e o conceito de memória encobridora evidenciados por Freud e do mal de arquivo de Derrida, que nos adverte acerca do poder instituidor do arquivo e que recordar se dá por ato, pela reprodução da ação, e não pela marca gráfica (pela palavra).

Alguns dos resultados desta pesquisa em que estamos formalmente engajados foi a produção de um texto em que, pela observância estrita da relação dialética entre o objeto do estudo (documentos do arquivo do

* + + ... anραρ. *

pessoal do artista) e o método inspirado nas leituras acima, nos conduziu à conclusão consoante a qual o registro da ação (das situações), em Barrio, não se conformaria aos parâmetros estritos do registro de performance, mas que seria de outra natureza. Os documentos seriam o registro, mas teriam autonomia e se constituiriam em outra obra, sem, por óbvio, excluir aquela que lhe servira de substrato.

Por se esquivar do registro fiel de uma Situação (esta irrepetível), o registro seria lembrança encobridora que não nega os eventos, mas que não pode ser admitida como memória pura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2012

BARRIO, Artur. *Manifesto*, 1969. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (Orgs.), **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp.262-263.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'Archive**. Edition Galilée, 1995. **Mal de Arquivo, uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. (1899). *Lembranças Encobridoras*. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, vol. III, 1976, pp. 333-354.

MALRAUX, André. Le Musée Imaginaire. [Paris]: Gallimard, imp. 2008. Publicação original:1947.

ARTUR BARRIO E CRISTINA MOTTA. **Artur Barrio**, 2008. Disponível em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em 10 de julho de 2020.



460

Barbara Carneiro Drummond Alves

UERJ, Rio de Janeiro/RJ. Email: ongakudrummond@gmail.com

Fernando Goffredo Rocha Braga.

Bacharel em Direito pela Universidade Federal Fluminense em 2007, Graduando em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, bolsista (modalidade Iniciação Científica - Voluntário) do Projeto Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e pós-colonialismo na América Latina (Brasil, Argentina e Chile), orientadora Dra SHEILA CABO GERALDO.



REALIZAÇÃO

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

ANPAP / Biênio 2019-2020

Presidente: Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues – PPGACV/FAV/UFG

Vice-Presidente: Cleomar de Sousa Rocha – PPGACV/FAV/UFG

1ª Secretária: Vera Lucia Didonet Thomaz – CPA/ANPAP

2ª Secretária: Lêda Maria de Barros Guimarães – PPGACV/FAV/UFG

1° Tesoureiro: Hermes Renato Hildebrand – PPGAV/IAR/UNICAMP

2ª Tesoureira: Lara Lima Satler – PPGIPC/FCS/UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

REITOR

Prof. Dr. Edward Madureira Brasil

VICE-REITORA

Profa. Dra. Sandramara Matias Chaves

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Prof. Dr. Jesiel Freitas Carvalho

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Profa. Dra. Lucilene Maria de Sousa

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Prof. Dr. Robson Maia Geraldine

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Laerte Guimarães Ferreira Júnior



PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Profa. Dra. Jaqueline Araujo Civardi

DIREÇÃO DA FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Prof. Dr. Bráulio Vinicius Ferreira / Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães / Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTER-DISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior / Profa. Dra. Renata de Lima Silva

COORDENAÇÃO DO MEDIA LAB

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha

APOIO

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, chamada CNPq/MCTIC nº 04/2020 - Linha 2: Eventos Nacionais ou Internacionais

ORGANIZAÇÃO

Coordenação Geral

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues. FAV/UFG Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha. FAV/UFG



Secretaria

Profa. Dra. Vera Lucia Didonet Thomaz. CPA/ANPAP Profa. Dra. Lêda Maria de Barros Guimarães. FAV/UFG

Tesouraria

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand. IAR/UNICAMP Profa. Dra. Lara Lima Satler. FIC/UFG

Assessoria

Anna Beatryz R. Cardoso. MEDIA LAB/UFG Julia Mariano. MEDIA LAB/UFG Reuben Lago. MEDIA LAB/UFG

Design

Eloá Augusta Ribeiro. Daniel Barros Moreira.

Sistema de Informação

Prof. Dr. Daniel Paz de Araújo. CEATEC/PUC-Campinas

Coordenação da Monitoria

Cleomar de Sousa Rocha Hermes Renato Hildebrand Leda Maria de Barros Guimarães

Monitores

Amauri Batista de Souza Anna Carolina Mendes Ramos Aurisberg Leite Matutino



Brenda Christine Figueira Pettirini

Carolina Brandão Piva

Daniela corrêa da silva pinheiro

Débora Marques Moraes

Frederico Carvalho Felipe

Helder Amorim Silva Borges de Deus

Monike Cardoso de Sousa

Paula Barbosa da Silva

Rosane Andrade de Carvalho

Wagner Falcão Carlos

Wallace Rodrigues dos Santos

Yasmin Marques de Freitas

CONSELHO EDITORIAL

Comitê de Curadoria

Ana Maria Albani de Carvalho. PPGAV/IA/UFRGS

Francisco Eduardo Coser Dalcol. PPGAV/IA/UFRGS

Franciele Filipini dos Santos. PPGARTE/IdA/UnB. (Suplente)

Comitê de Educação em Artes Visuais

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. PPGAV/CEAD/UDESC

Robson Xavier da Costa. PPGAV/CCHLA/UFPB

Ana Luiza Ruschel Nunes. PPGE/SCHLA/UEPG. (Suplente)



Comitê de História, Teoria, Crítica de Arte

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro. PPGMiT/FAAC/UNESP.

Carlos Henrique Romeu Cabral. PPGAV/CAC/UFPE.

Tatiana da Costa Martins. PPGAV/EBA/UFRJ. (Suplente).

Comitê de Poéticas Artísticas

Luisa Angélica Paraguai Donati. PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC Campinas

Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso. PPGAV/EBA/UFRJ Claudia Vicari Zanatta. PPGAV/IA/UFRGS. (Suplente)

Comitê de Patrimônio, Conservação e Restauro

Maria Herminia Olivera Hernández. PPGAV/EBA/UFBA Luiza Fabiana Luiza Neitzke de Carvalho. ICH/UFPEL Rosangela Marques de Britto. PPGARTES/ICA/UFPA. (Suplente).

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Rodrigues Suarez [UEPG]

Agda Regina de Carvalho [Instituto Mauá de Tecnologia]

Alexandra Cristina Moreira Caetano [NDNP]

Alice Jean Monsell [UFPEL]

Ana Cavalcanti [UFRJ]

Ana Fabíola Pedrosa de Vasconcelos [USP]

Ana Luiza Ruschel Nunes [UEPG]

Ana Maria Albani de Carvalho [UFRGS]

Andréa Brächer [UFRGS]



Andréia Machado Oliveira [UFSM]

Angélica D'Avila Tasquetto [UFSC]

Ariane Daniela Cole [Universidade Presbiteriana Mackenzie]

Beatriz Rauscher [UFU]

Carlos Alberto Barbosa [USP]

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega [UFRJ]

Carlos Henrique Romeu Cabral [UFPE]

Caroline Alciones de Oliveira Leite [UFF]

Cesar Augusto Baio Santos [UNICAMP]

Cíntia Mariza do Amaral Moreira [UFRJ]

Clarissa Ribeiro Pereira De Almeida [UNIFOR]

Claudia Zanatta [UFRGS]

Cleomar de Sousa Rocha [UFG]

Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta [UFPR]

Daniela Kern [UFRGS]

Daniely Meireles do Rosário [UFPA]

Dilson Rodrigues Midlej [UFBA]

Donizeti Pessi [UEPG]

Edgar Franco [UFG]

Eduarda Azevedo Gonçalves [UFPEL]

Erinaldo Alves do Nascimento [UFPB]

Fabiana Vidal [UFPE]

Fabio Nunes [UNESP]

Fabiola Cristina Alves [UFPB]

Felipe Bernardes Caldas [UFRGS]



Fernando Oliva [MASP]

Flavya Mutran Pereira [UFRGS]

Francisco Angelo Meyer Ferreira [IFPE]

Francisco Eduardo Coser Dalcol [UFRGS]

Gerda Margit Schütz Foerste [UFES]

Gil Costa [UNIFESSPA]

Guilhermina Pereira da Silva [Universidade do Porto]

Gustavo Henrique Torrezan [SESC]

Helena Kanaan [UFRGS]

Helio Custodio Fervenza [UFRGS]

Henrique Lima Assis [CEPCA/SEDUC-GO]

Hermes Renato Hildebrand [UNICAMP]

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior [USP]

Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy [UFPA]

Isis de Melo Molinari Antunes [UFPA]

Janice Martins Sitya Appel [UFRGS]

Janilson Lopes de Lima [IFPB]

José Eliézer Mikosz [UNESPAR]

Julia Rocha Pinto [UFES]

Karine Gomes Perez Vieira [UFSM]

Katiucya Perigo [UNESPAR]

Laurita Ricardo De Salles [UFRN]

Lêda Maria de Barros Guimarães [UFG]

Luciana Borre Nunes [UFPB]

Luciano Vinhosa Simão [UFF]



Luisa Angelica Paraguai Donati [PUC Campinas]

Luiz Alberto Ribeiro Freire [UFBA]

Luiz Sergio da Cruz de Oliveira [UFF]

Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho [UFPEL]

Lurdi Blauth [Universidade Feevale]

Madalena De Fatima Pequeno Zaccara [UFPE]

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues [UFG]

Marcos Martins [UFES]

Maria Beatriz de Medeiros [UnB]

Maria Betânia Silva [UFPE]

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva [UDESC]

Maria Cristina Mendes [UEPG]

Maria das Vitórias Negreiros do Amaral [UFPE]

Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de Mattos [Centro Universitário Moura Lacerda]

María del Rosario Tatiana Fernández Méndez [UNB]

Marisa de Oliveira Mokarzel [UNAMA]

Maria Herminia Hernández [UFBA]

Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso [UFRJ]

Maristela Salvatori [UFRGS]

Milton Sogabe [UNESP, Anhembi Morumbi]

Mirtes Oliveira [Anhembi Morumbi]

Moema Martins Rebouças [UFES]

Monique Marie Allain e Palomino [ANPAP]

Nara Cristina Santos [UFSM]



Natasha Marzliak [PUC Campinas]

Nathália Vieira Serrano [Fundação Oswaldo Cruz]

Nelson Silva Junior [UEPG]

Nivalda Assunção de Araújo [UNB]

Orlando Franco Maneschy [UFPA]

Pablo Alexandre Gobira De Souza-Ricardo [UEMG]

Patrícia Dias Franca-Huchet [UFMG]

Paula Almozara [PUC Campinas]

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira [UFRGS]

Paulo Roberto de Oliveira Reis [UFPR]

Rafaelle Rabello [UFPA]

Raphael do Sacramento Fonseca [CPII]

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro [UNESP]

Renata La Rocca [UNIMEP]

Renato Torres [UEPG]

Ricardo Roclaw Basbaum [UERJ]

Robson Xavier da Costa [UFPB]

Rodrigo Montandon Born [UFRN]

Rosa María Blanca Cedilho [UFRGS]

Rosana Pereira de Freitas [UFRJ]

Rosana Soares [UFRB]

Roseli Amado da Silva Garcia [UFRB]

Sandra Borsoi Minetto [UEPG]

Sandro Ouriques Cardoso [UFRGS]

Shannon Figueiredo de Souza Botelho [CPII]



Silvio Perini Zamboni [UNB]
Suzete Venturelli [Anhembi Morumbi]
Tatiana Martins [UFRJ]
Thiane Nunes [UFRGS]

Valter Frank de Mesquita Lopes [UFAM]

Vera Lucia Didonet Thomaz [ANPAP]

Yiftah Peled [UFES]



