Origens

Organizadores

Manoela Afonso Rodrigues

Cleomar Rocha

Origens

Organizadores

Manoela Afonso Rodrigues

Cleomar Rocha

anpap©
associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas

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)

Origens [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 978-65-995244-0-0

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

21-68600 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

No 28º Encontro Nacional da Anpap, em 2019, a palavra **Origens** sinalizou os percursos de pesquisadoras e pesquisadores, de suas investigações e temas, bem como destacou o nosso lugar, enquanto Associação, ao longo de mais de três décadas em que se inscrevem as nossas histórias, escritas de muitas mãos e inspirações.

Para ambientar o tema, a Cidade de Goiás foi escolhida para abrigar o evento. A primeira capital de Goiás, reconhecida em 2001 pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial, apresenta, para além da origem secular do Estado de Goiás, uma cativante e ativa cena cultural, cuja aderência com a Anpap mostra-se fecunda e fundante. Mais que isso, a revisão dos modelos colonialistas de formação da cultura "universal" e, em particular, da goiana, suscita discussões de interesse contemporâneo permeadas por questões decoloniais, considerando a relevância das expressões e da formação em artes, bem como as estratégias culturais de articulação e identificação sociais existentes atualmente.

A partir dessa temática, e com a abertura necessária para que outros assuntos aderentes aos comitês da Associação fossem elencados e discutidos, foram selecionados um total de vinte e cinco (25) textos para compor este livro. O conteúdo se organiza em dezoito (18) artigos e sete (7) resumos expandidos que obtiveram as melhores avaliações da Comissão Científica em 2019. Observa-se, no conjunto de trabalhos aqui apresentados, a própria condição plural da Anpap como Associação.

Destaca-se, também, a pluralidade das pesquisas que, mais do que discutir o tema Origens, apontam para a originalidade das inquietações que motivam os nossos pares a refletir sobre as artes visuais a partir de perspectivas diversas.

Desse modo, o Comitê de Curadoria nos apresenta dois (2) artigos, o Comitê de Educação em Artes Visuais selecionou cinco (5) artigos e dois (2) resumos, o Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte igualmente nos brinda com a seleção de cinco (5) artigos e dois (2) resumos; o Comitê de Poéticas Artística nos apresenta cinco (5) artigos e dois (2) resumos e o Comitê de Preservação, Conservação e Restauro nos apresenta um (1) artigo e um (1) resumo.

Os temas, origens e desdobramentos de cada texto evidenciam que o que nos move tem diversos pontos de partida, ramificados pela consciência de formação e expressão da arte, aglutinante que torna imagens ricas em tons e matizes. Essa polissemia dá conta não apenas dos nossos Comitês, mas contribui para que nos reconheçamos plurais, seja nos modos de pensar, posicionar e argumentar, segundo as bases da pesquisa que nos funda. E é nesse contexto que nos identificamos, não por termos como ponto de partida uma origem comum, mas sim por vislumbrarmos nossas singularidades entrelaçadas em pluriverso.

Na polifonia de Origens, temas como curadoria expositiva e museal, bem como a formação de acervos, se apresentam nos textos do Comitê de Curadoria. No Comitê de Educação em Artes Visuais a problemática se assenta em elementos das poéticas, estéticas e pedagogias, nas contribuições de acervos universitários, nas manifestações vivas que trazem cultura e arte para as ruas, na formação do arte-educador e ainda, olhares atentos para a participação da mulher e das pessoas com deficiência na construção e recepção da arte.

O Comitê de Teoria, História e Crítica da Arte discute, nos textos selecionados, a apropriação da imagem, a fotoperformance, os olhares incomuns na fotografia e na gravura, em perspectivas diacrônicas e sincrônicas, brasileiras e estrangeiras. Já o Comitê de Poéticas Artísticas apresenta retratos, performances, sons, quebra-cabeças e quadrinhos, em lugares que extrapolam tempos, espaços, distâncias e agentes. Para finalizar, entre memórias e alegorias, estão os textos do Comitê de Preservação, Conservação e Restauro. Aí estão não como marcas do fim das discussões, mas como movimento de retomada das reflexões que, desde a nossa Origem, são mola e motivo de formação e expressão, crítica e criativa, de subjetividades que marcam uma área de conhecimento: a ARTE.

Manoela Afonso Rodrigues

Cleomar Rocha

Sumário

Comitê Curadoria

THE MACHINE AS SEEN AT THE END OF MECHANICAL AGE:
A CURADORIA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....**13**

Franciele Filipini dos Santos

EXPERIENCIAR A AMAZÔNIA: A VERTIGEM
DOS CORPOS NO ESPAÇO.....**36**

Orlando Maneschy / Guido Couceiro Elias / Maria Christina Barbosa

Comitê Educação em Artes Visuais

OLHOS E MÃOS: UM OBJETO PROPOSITOR POÉTICO PARA
PROVOCAR ENCONTROS.....**61**

Andrea Hofstaetter

PINACOTECA UFPB: IMPACTO DE UM ACERVO UNIVERSITÁRIO.....**76**

Robson Xavier da Costa

CORDÃO CARNAVALESCO "ÚLTIMA HORA": UMA TRADIÇÃO
ARTÍSTICA E CULTURAL DE CARNAVAL DOS RIBEIRINHOS DA
AMAZÔNIA PARAENSE.....**96**

Jalva Farias Teles / Dra. Rosangela Marques de Britto

ESTÉTICA EPISTEMOLÓGICA E AUTOBIOGRAFIA:
EXPERIÊNCIAS REFLEXIVAS NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO
EM ARTES VISUAIS.....**111**

Ana Paula Aparecida Caixeta / Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

O PROCESSO CRIADOR NA DOCÊNCIA DE ARTES VISUAIS.....**128**

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

MULHERES NA FOTOGRAFIA: QUAIS ESPAÇOS OCUPAMOS?.....**144**

Lia Kim Kool / Sarah Zewe Uriarte

ALUNO DEFICIENTE VISUAL E A AULA DE ARTE: APLICAÇÃO DE UM
MÉTODO TÁTIL-SINESTÉSICO ATRAVÉS DE UMA PRANCHA TÁTIL.....**153**

Luís Müller Posca

Comitê História, Teoria e Crítica de Arte

OS TRÊS TEMPOS DA ORIGEM DA APROPRIAÇÃO DE IMAGEM.....**162**

Dilson Rodrigues Midlej

ORIGENS TITUBEANTES DA FOTOPERFORMANCE
RELATO DE PESQUISA.....**179**

Luciano Vinhosa

GRAVURA ARTÍSTICA EM SÃO PAULO-1950/70: TRÂNSITOS,
ARTICULAÇÕES, ENSINO E POÉTICAS.....**193**

Maria Luisa Luz Tavora

AS ORIGENS DA ABCA E SUA TRAJETÓRIA
ENGAJADA: DA MODERNIDADE AOS TEMPOS ATUAIS,
SETENTA ANOS DE CRÍTICA.....**210**

Lisbeth Rebollo Gonçalves / Cláudia Fazzolari

O ESTADO DA ARTE INCOMUM: PARALELOS ENTRE PSICANÁLISE E ESPIRITISMO EM IDEIAS ESTÉTICAS DO MODERNISMO PICTÓRICO FRANCÊS.....228
Milena Guerson Lamoia

REFLEXÕES SOBRE ORIGENS E TRÂNSITOS EM ANTONIO DIAS: OUTRA ABORDAGEM.....236
Tatiana da Costa Martins

MEMÓRIA AFETIVA E EDIÇÃO DE FOTOS: UM ESTUDO DE CASO.....249
Bruno Vinelli Nunes de Oliveira Araújo / Robson Xavier da Costa

Comitê Poéticas Artísticas

"ECOS HUMANOS" E "LUPUS NOCTIS": CONEXÕES E DESDOBRAMENTOS CRIATIVOS ENTRE HISTÓRIA EM QUADRINHOS E PERFORMANCE.....260
Edgar Silveira Franco

A GRAVURA, O CUPIM E O FIM DE TARDE: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM IMAGENS GRÁFICAS SOBRE A PAISAGEM 280
Renato Torres

FLAUTA MÁGICA.....300
Laurita Ricardo de Salles

PROPOSIÇÕES VAGANTES: PROSPECÇÕES SOBRE A ROTA DA SALGA.....321
Eduarda (Duda) Gonçalves / Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar/ Raquel Ferreira

PAISAGENS INVENTADAS: REPRESENTAÇÃO E MODOS DE ESPACIALIZAÇÃO A PARTIR DE UMA POÉTICA DE QUEBRA-CABEÇA.....338

Sandro Ouriques Cardoso

TECNOLOGIAS DA IMAGEM E LUGARES DE FALA.....357

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral / Luisa Paraguai

A CRISE DA IMAGEM DE SI: O AUTORRETRATO DISSOLVIDO PELO ESPETÁCULO.....367

Wallison Santos Diniz

Comite Patrimônio, Conservação e Restauro

ATHOS BULCÃO: PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E INVISIBILIDADE ARTÍSTICA.....377

Emyle dos Santos Santos / Maria Herminia Olivera Hernández

QUESTIONAMENTOS ACERCA DO PATRIMÔNIO: ENTRE ORIGENS E ALEGORIAS.....396

Luisa Nobrega de Moraes

Comitê Curadoria

THE MACHINE AS SEEN AT THE END OF MECHANICAL AGE: A CURADORIA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

THE MACHINE AS SEEN AT THE END OF MECHANICAL AGE: CURATORSHIP AND ITS CONTRIBUTION TO A HISTORIOGRAPHY OF CONTEMPORARY ART

Franciele Filipini dos Santos / UnB

A análise da situação expositiva *The Machine as Seen at the of Mechanical Age* apresentada nesse artigo, resulta do contexto de pesquisa que fora construído no decorrer da realização do doutorado, em que sete exposições de "Arte, ciência e tecnologia" (A_{CT}) foram discutidas sob três focos de abordagem: a busca pela inserção, pela legitimação e a consolidação dessa produção como arte. Retomar as exposições selecionadas permitiu situá-las no panorama histórico e crítico, bem como perceber suas significativas contribuições para a Historiografia da Arte Contemporânea ($HA-C_{ontemp}$) e os caminhos percorridos pela A_{CT}.

Nesse momento de pesquisa, investigou-se ainda, a existência desses três momentos (inserção, legitimação e consolidação) e sua correlação

à duas circunstâncias significativas no sistema da arte hoje: uma delas refere-se à produção de arte contemporânea e a produção de A_{CT} como esferas distintas, e por vezes excludentes – hipótese que pode estar relacionada ao momento de urgência e necessidade de demarcação existencial, de assentimento artístico, bem como de estratégias políticas para apoio e fomento de projetos de pesquisa; enquanto que a outra circunstância, refere-se à produção de arte contemporânea como aquela que agrega a produção de A_{CT} – hipótese que pode ser identificada no momento de consolidação e aceitação dessa produção como arte. Ressalta-se que essa "união" é percebida nesse estudo em meio a momentos de confronto e tensão entre as produções artísticas, seus agentes e instituições da arte.

Na exposição *The Machine as Seen at the end of Mechanical Age* ocorrida no Museu de Arte Moderna/MoMA de Nova Iorque, de 27 de novembro de 1968 a 09 de fevereiro de 1969, esses confrontos foram amenizados e até mesmo descontruídos no projeto curatorial concebido por Karl Gunnar Pontus Hultén – diretor de diversas e importantes instituições artísticas, como o Museu Moderno de Estocolmo (1957-1972), o Centro Georges Pompidou, em Paris (1973- 1981), o Palácio *Grassi-Stucky*, em Veneza (1984-1990), o Salão de Artes da Alemanha Ocidental (*Kunst-und Austellungshalle)*, em Bonn (1990) e o Museu Jean Tinguely, em Basel (1995). Além dessas atuações, é relevante mencionar que Hultén criou juntamente com Daniel Buren, Serge Fauchereau e Sarkis, o "Instituto de Altos Estudos em Artes Plásticas" em Paris, um laboratório voltado para a realização de pesquisas interdisciplinares, interesse pelo qual prezava em seus projetos, como torna-se perceptível na abordagem que segue sobre *The Machine*.

Dentre as várias exposições organizadas por Hultén, tais como: *Le Mouvement* (1955 – Paris); *Bewogen Beweging* (1961-1962 – Amsterdam); *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962- Estocolmo); *American Pop Art: 107 forms of Hope and Despair* (1964

– Estocolmo); *Dada* e *She-A Cathedral* (ambas em 1966 - Estocolmo); *Andy Warhol* (1968 – Estocolmo); *Utopians and Visionaries, 1871-1981* (1971 - Estocolmo); *Les Réalismes 1919-1939* (1980 - Paris); *Futurismo e futurismi* (1986 – Veneza); *Territorium Artis* (1992 - Bonn) e *The True Story of the Vandals* (2001 - Suécia), entre outras mostras, é possível perceber seu intenso trânsito e inserção na cena artística desde meados do século XX até início do século XXI.

Nas instituições e exposições em que esteve à frente, Hultén trabalhou com a ideia de um espaço museal elástico e aberto, estabelecendo diálogos entre diferentes áreas do conhecimento, e destas, com o público:

> O conceito de museu aberto configurou para a curadoria, exposições interdisciplinares, especialmente no Centro Pompidou, onde esteve como diretor (1973-81). Hultén promoveu a integração da arte, literatura, filmes, ciência, teatro e música, com o que ele denominou de "museu sem paredes", abrangendo concertos, palestras, debates, projeções etc. Ele usou de estruturas transparentes para as exposições, criando um confronto mais direto entre as pessoas e os trabalhos. (PETERSENS, 2009:1)

Em *The Machine as Seen at the end of Mechanical Age,* concebida a partir de um pedido inicial do MoMA para realizar uma exposição sobre arte cinética, Hultén apresentou como contraproposta a ideia de fazer uma exposição que, segundo ele, teria um tom mais crítico, bem como temático em relação à máquina – elemento fundamental para a maior parte da arte nos anos 1960 – e que ao mesmo tempo, apontava para transformações que sinalizavam o fim da era mecânica.

De acordo com o *press release* produzido pelo próprio MoMA sobre *The Machine as Seen at the end of Mechanical Age*, intitulado *The Museum of Modern Art* (25 de novembro de 1968), a exposição tratou da história de como os artistas perceberam e interpretaram as máquinas desde o séc. XV

até o século XX. Perspectivas poéticas que compreenderam posicionamentos que foram desde a devoção e a idolatria pela máquina até um profundo pessimismo e amedrontamento também causados por ela, tida por alguns artistas como inimiga dos valores humanísticos, caminhando em direção a destruição do homem, ao considerar a possibilidade de substituição e superação do humano pelo sistema maquínico.

A mostra contou com a presença de mais de 200 obras de arte, apresentando pinturas, esculturas, desenhos, impressões, fotografias, filmes e trabalhos desenvolvidos com a computação gráfica. *The Machine as Seen at the End of Mechanical Age* partiu das primeiras representações de máquinas feitas por Dürer e da Vinci, terminando com peças de Nam June Paik e Jean Tinguely (Hultén, 1968). Isto é, incluiu obras e objetos selecionados devido as suas relevâncias como precedentes para o desenvolvimento de manifestações e dos trabalhos artísticos executados até o ano de 1968.

> A exposição organizou-se a partir de dois tipos de mecanismos funcionais: o automóvel e a câmera, sem a intenção de mostrar a evolução de cada um deles, e sim, destacar seus valores simbólicos, adquiridos na sociedade da década de 1960.
>
> O carro e a câmera (como motocicletas, barcos, aviões e armas) são máquinas com que muitas pessoas sentem um laço emocional forte, como extensões íntimas de seus corpos. O carro foi escolhido tanto porque é provavelmente a máquina mais típica do século XX e porque é quase certo que é o dispositivo mecânico que mais afeta nossas vidas privadas, todos os dias. Como tal, ele não só atende a um propósito prático, mas tornou-se um símbolo, um foco para as nossas fantasias, nossas esperanças e os nossos medos. A câmera, em conjunto com algumas fotografias e filmes, foi escolhida porque é um processo de tomada de imagem, dispositivo mecânico-químico, que forneceu

> a base para grande parte da nossa maneira de ver, e é, portanto, particularmente apropriada em uma exposição de arte. (Hultén, 1968:3)

Dentro destes dois tipos de mecanismos – o carro e a câmera – os trabalhos foram apresentados de acordo com os seguintes eixos temáticos, identificados pelos respectivos ícones, apresentados a seguir:

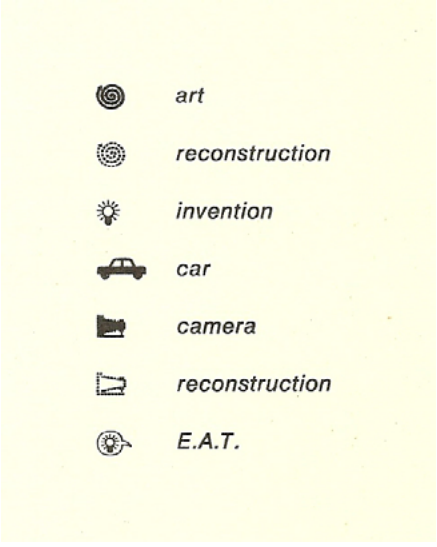

Fig. 1 - Ícones que representaram os eixos temáticos de organização das obras na exposição. Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age.* (Hultén, 1968:14)

A partir desses eixos Hultén explorou o confronto entre obras e público na exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, sob o foco de evidenciar e discutir a presença e a apropriação das

máquinas na vida cotidiana, a partir do trabalho de vários artistas, como por exemplo: Leonardo Da Vinci, Henri de Tolouse-Lautrec, Marcel Duchamp e Raoul Hausmann, que abordaram a máquina como tema de suas obras, como pode ser visto a seguir.

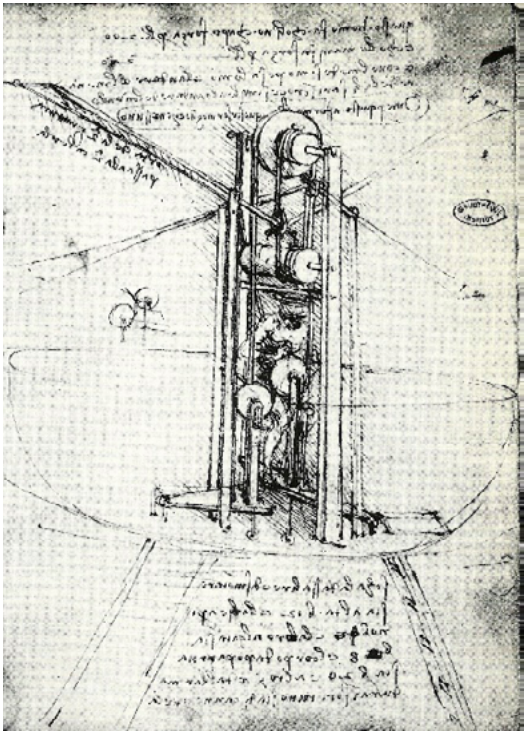

Fig. 2 - Leonardo Da Vinci. *Drawings for flying apparatus.* (c. 1485-1490).
Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

Fig. 3 - Henri de Tolouse-Lautrec. *The Motorist. (1986)*. Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

Obras que possuem significados simbólicos impregnados de expectativas críticas, que alimentavam o imaginário social, diante das possibilidades que as máquinas suscitavam aos vários aspectos da vida cotidiana, colocando questões que convergem para uma questão macro, de repensar os limites da condição humana.

Fig. 4 - Marcel Duchamp. *Nude Descending a Staircase, Nº 3.* (1916). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

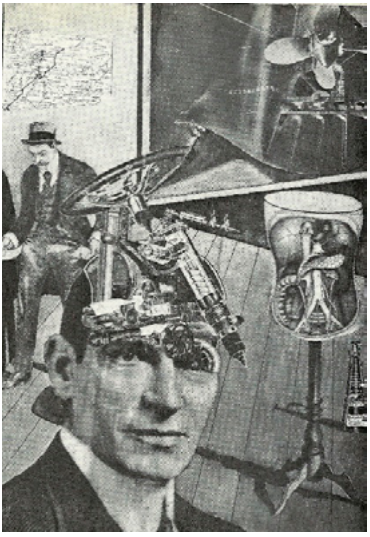

Fig. 5 - Raoul Hausmann. *Tatlin at Home.* (1920). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

Outros trabalhos, como os de Nam June Paik, Ettore Bugatti, Jean Tinguely, Marian Zazeela e La Monte Young, exploraram a máquina e suas possibilidades de recursos no campo artístico, ou seja, a máquina como novo meio de expressão da arte.

Fig. 6 - Nam June Paik. *McLuhan Caged.* (1967). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age.*

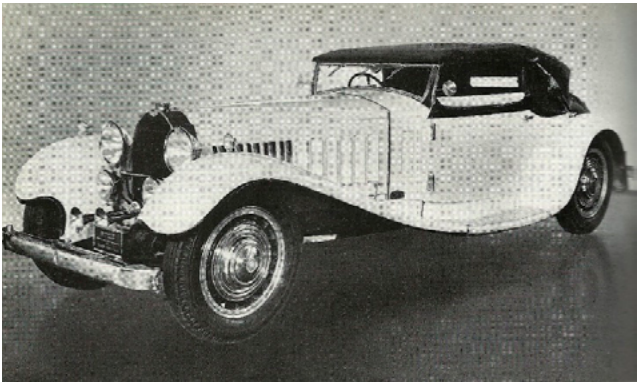

Fig. 7 - Ettore Bugatti. *Bugatti Type 41 – La Royalle.* (1931). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

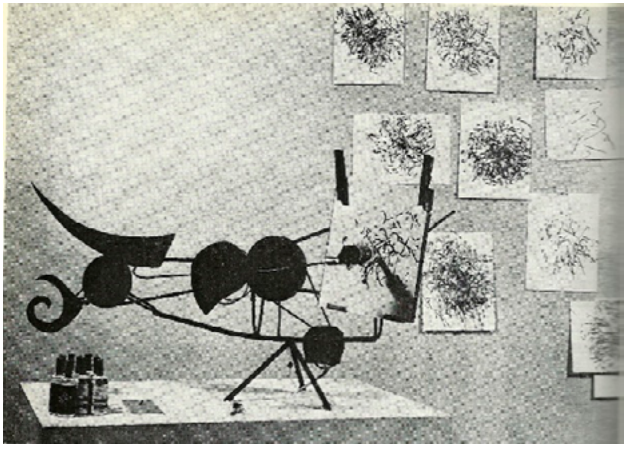

Fig. 8 - Jean Tinguely. *Meta-matic Nº 8.* (1958). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

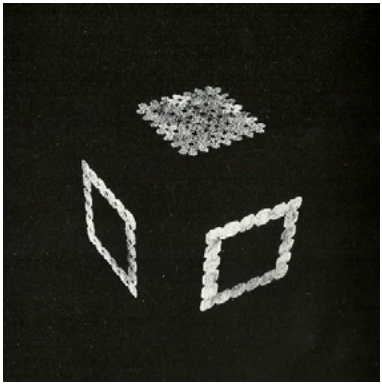

Fig. 9 - Marian Zazeela e La Monte Young. *Title To Be Determined.* (1967-1968). Fonte: Catálogo da Exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

Nessa possibilidade da máquina como meio de expressão e potência artística, encontram-se muitos trabalhos que colocaram o público diante de situações que apresentaram um dispositivo maquínico como parte integrante da poética, buscando, estabelecer um diálogo, ou, questionamentos sobre a existência das máquinas, seus fins primeiros, e posteriormente, seus usos subversivos ou realocados, como é o caso da obra de Paik, *Mc Luhan Caged* (1967), assim como da obra de Jean Tinguely, *Meta-matic Nº. 8*, que consistia em uma máquina produzindo "arte".

Segundo as palavras de Hultén (1968) no prólogo do catálogo da respectiva exposição, ressaltou-se o status da tecnologia com um campo de conhecimento que vinha assumindo um posicionamento crítico, problematizando o entendimento da máquina apenas como ferramenta, que somente imita nossos músculos, para uma compreensão da máquina como um sistema, que auxilia e altera nossa forma de pensar.

> (...) a tecnologia de hoje está passando por uma transição crítica. Estamos cercados por manifestações exteriores da culminação da era mecânica. No entanto, ao mesmo tempo, a máquina mecânica - o que pode ser mais facilmente definida como uma imitação de nossos músculos - está perdendo a sua posição dominante entre as ferramentas da humanidade, enquanto dispositivos eletrônicos e químicos - que imitam o processo do cérebro e do sistema nervoso - estão se tornando cada vez mais importantes. (Hultén, 1968:3)

Além desse importante aspecto, Pontus Hultén procurou evidenciar na exposição a crescente relação de colaboração entre artistas e engenheiros para a execução de trabalhos artísticos, e, neste sentido, convidou o grupo *Experiments in Art and Technology (E.A.T.),* que tinha como objetivo buscar estabelecer uma relação de trabalho mais estreita entre indústria, engenheiros e artistas, para promover um concurso que selecionasse três trabalhos para integrar *The Machine.* O *E.A.T.* concordou em organizar a competição incentivando o desenvolvimento de trabalhos produzidos por engenheiros em parceria com artistas, tendo como critério de avaliação julgar os trabalhos que obtiveram maior êxito na interação entre engenharia e arte.

De acordo com Klüver e Rauschenberg (1967), para que a relação de trabalho fosse bem-sucedida entre artistas e engenheiros, cada um precisaria operar livremente dentro de seu próprio campo, cabendo ao *E.A.T.* a criação de uma intersecção dessas áreas. Nesse sentido, para garantir uma interação produtiva e contínua, o *E.A.T.* trabalhou com um padrão de inovação técnica em projetos colaborativos, explorando novas possibilidades que beneficiariam a sociedade como um todo.

A chamada da competição promovida pelo *E.A.T.* foi publicada no *The New York Times* do dia 12 de novembro de 1967 e mencionava que os trabalhos realizados por artistas e engenheiros selecionados na ocasião,

participariam da exposição que ocorreria um ano depois, no MoMA/ NY. A competição ofereceu três prêmios: um para o primeiro lugar e dois prêmios de segundo lugar, destinados aos engenheiros, devido a sua contribuição técnica para a colaboração. Para a análise dos trabalhos apresentados, o júri foi composto por cientistas e engenheiros, que não necessariamente estavam familiarizados com a produção de arte contemporânea. Os critérios que nortearam o julgamento dos trabalhos foram: "Primeiro, quão inventivo e imaginativo é o uso da tecnologia? Em segundo lugar, em que medida o engenheiro e o artista colaboraram com sucesso?" (Hultén. 1968:199)

Segundo informações do catálogo da exposição foram recebidas mais de duzentas obras, realizadas com os mais variados meios, advindas de nove países. Antes de ser deliberada a seleção do júri, houve uma pré-seleção por parte de Hultén, que selecionou nove trabalhos que antecederam o resultado da competição. Consta ainda que, entre outras propostas interessantes encontravam-se algumas obras ambientais que ocupavam salas inteiras, as quais, devido às dimensões e ao espaço disponível para a exposição tiveram que ser descartadas.

No que diz respeito as obras premiadas, os jurados declararam que: "Evidente é a percepção de que nem o artista, nem o engenheiro, sozinhos, poderiam ter alcançado os resultados" (HÚLTÉN, 1968:199), destacando, portanto, a condição *sine qua non* de diálogo entre as diferentes áreas de conhecimento para dar *corpus* à *Heart Beats Dust: Cone Pyramid,* que ocupou o 1º lugar, e *Cybernetic Sculpture* e *Fakir in ¾ Time*, que ficaram nas posições de segundo lugar. Ainda de acordo com o júri, "O inesperado e o extraordinário, que se experimenta ao visualizar estas peças, resultam da inventividade e imaginação (...)" (HULTÉN, 1968:199). Assertiva que ressalta a proposição inicial da competição promovida pelo *E.A.T.,* em que a tecnologia foi pensada para além de sua finalidade primeira, abrindo-se efetivamente às possibilidades de diálogo poético/artístico.

Em contrapartida às considerações realizadas pelos jurados, assim como do conteúdo do anúncio da competição proposta pelo *E.A.T.*, pontuam-se alguns aspectos operacionais dessa etapa de seleção que fez parte de *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, que podem ser questionados enquanto premissas, embora as regras da competição fossem claras em relação a premiação, que destinava-se apenas aos engenheiros, e, seu quesito de avaliação, que dispensava o conhecimento sobre a arte contemporânea nos trabalhos produzidos. Outro ponto que foi estabelecido anterior à competição, mas que também chama a atenção, refere-se à composição do corpo de jurados, que excluiu a participação de artistas ou de especialistas em arte, a fim de valorizar as questões técnicas e experimentais (Hultén,1968). Aspectos que vão de encontro à intersecção prevista pelo *E.A.T.*, sua defesa de um estreito diálogo entre arte/engenharia/ciência, e a indispensável relação colaborativa entre artistas/engenheiros. Situação que nos leva a defender que parte dos agentes envolvidos na concepção dos trabalhos, isto é, os artistas, não poderiam ter sido simplesmente ignorados, ou deixados de lado nesses momentos.

Além desses aspectos pontuais da competição que evidenciam alguns desencontros entre o discurso defendido pelo grupo *E.A.T.* e o modo como ele estabeleceu as regras do concurso, destacam-se alguns pontos referentes à exposição, no sentido de enfatizar suas contribuições para o campo da curadoria em arte, assim como para uma possível $HAC_{ontemp.}$

Desse modo, parte-se do eixo norteador estabelecido por Hultén, de agregar nessa mostra obras que tratassem da relação homem-máquina, independentemente de o posicionamento evidenciar posturas a favor ou contra a máquina, reunindo trabalhos que remetessem a essa relação por meio de representações - em que os trabalhos articulavam poeticamente essa relação; ou, por exibir propostas artísticas tornadas possíveis pelas condições que a máquina oferecia. Outro aspecto importante

dessa situação expositiva refere-se à abordagem atenta de Hultén, de demarcar a transição do entendimento da máquina no fim da era mecânica para uma compreensão da máquina como um sistema, que poderia alterar nossa forma de pensar, além de simular processos cognitivos. Entendimento que se reflete de modo mais intenso na produção de A_{CT} realizada nas últimas décadas.

Percebe-se que as atitudes tomadas por Hultén foram significativas para o campo da arte, ao oferecer para o público do final da década de 1960, a experiência de estar diante de uma expressiva produção artística, colocando lado a lado, obras de artistas já legitimados pelo sistema da arte, como Da Vinci e Lautrec, e experimentações como os trabalhos de Paik e Tinguely, com o objetivo de estabelecer diálogos poéticos e reflexivos entre obras de diferentes momentos da arte (e sua história). Um encontro que dialoga com a HAC_{ontemp} defendida nessa pesquisa, à medida em que coloca a produção de A_{CT} em diálogo com as demais produções artísticas, além de favorecer uma prática curatorial efetiva, que é definida de acordo com Tadeu Chiarelli (2014), como uma prática que preza pelo conteúdo poético/artístico, ao mesmo tempo em que é capaz de suscitar um diálogo crítico reflexivo com os diferentes públicos.

É, portanto, por meio desse entendimento do que é essencial para a prática curatorial que destaca-se a relevância do projeto curatorial de Hultén em *The Machine*, pois sua concepção curatorial encontra ressonâncias nas preocupações e objetivos de alguns importantes curadores que habitam a cena artística atual, como é o caso de Paulo Herkenhoff (2008), Glória Ferreira (2010), Solange Farkas (*In* SANTOS 2009), Barnaby Drabble (2003), Christiane Paul (2011) e Steve Dietz (In GRAHAM & COOK, 2010). Posicionamentos que colocam como um dos pontos centrais da curadoria a necessidade de prezar, sobretudo, pela produção artística exposta, pensando em possibilidades expositivas que potencializem a leitura de seus

conteúdos, respeitando as particularidades das obras em questão, propiciando um diálogo crítico, que acesse camadas de significação inerentes as obras, entre elas, bem como com os contextos expositivos específicos.

A retomada de *The Machine* também é vital para sinalizar a importância de uma HAC_{ontemp} que não restrinja a produção de arte, ciência e tecnologia à uma historiografia à parte, existente em um universo paralelo e homônimo, e sim, como uma produção artística que habita e alimenta o sistema da arte atual. Uma posição que está impregnada de divergências e questões polêmicas, mas que se ampara na abordagem realizada pelo historiador da arte Shanken *(In* GASPARETTO, 2014), que ressalta a necessidade de romper com o status de autonomia ou de semi-autonomia do que ele denomina de *New Media Art*, a fim de facilitar o seu reconhecimento pelo *mainstream* da arte contemporânea, por acreditar que tal autonomia hoje não se justifica mais, como ocorreu nos anos de 1980 e 1990, levando à realização de exposições e festivais específicos. Circunstâncias que nos levam a posição de defesa da permanência de editais específicos para a viabilização da produção de A_{CT}, sem, no entanto, restringir tais obras a um circuito expositivo específico, bem como a uma historiografia específica da arte, ciência e tecnologia.

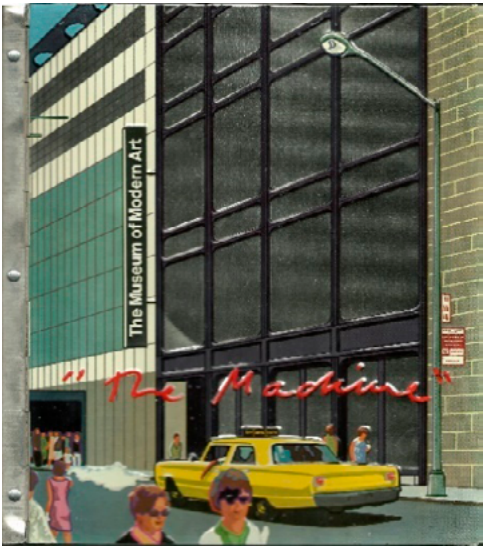

Fig. 10 - Catálogo da exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (*MoMa/ NY*, 1968). Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Outro aspecto referente à exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968) a ser considerado, diz respeito ao catálogo da mostra, a começar pela sua capa, feita em lâminas de metal e parte da imagem em alto relevo, constituindo-se como um "catálogo-objeto", que remete ao diálogo homem-máquina pela sua manufatura e elementos simbólicos impressos. Nele vemos representado o público que passa na rua e adentra o museu, vê-se a sinalização do MoMA e em um plano à sua frente, em destaque pela cor e pelo tamanho da fonte, as palavras *The Machine,* trazendo ainda a imagem de um carro - elemento que atuou como um dos mecanismos conceituais e organizacionais da exposição. Corrobora-se a importância desse catálogo como uma documentação que contribui para acessar o projeto curatorial de Hultén, incluindo parte

do processo seletivo realizado pelo *E.A.T.,* bem como um número expressivo de imagens das obras expostas, acompanhadas de breve descrição das respectivas propostas artísticas, constituindo-se em um significativo "dossiê" para pensar e delinear uma possível HAC_{ontemp}.

The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age também se mostra relevante e atual, por investir e abordar a relação sobre a necessidade do trabalho colaborativo, em especial através da parceria com o *E.A.T.,* e que hoje encontra ressonância na produção de $A_{CT,}$ com *um modus operandi* ainda mais intenso entre artistas, engenheiros, designers, programadores, entre outros profissionais, para viabilizar a execução de tais obras. No cenário internacional pode-se citar, por exemplo, o Instituto ART+COM, fundado em 1987 por Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss, com o apoio do Governo de Berlim e da Telekom-Berkom (GRAU, 2003), com o objetivo de desenvolver trabalhos artístico-científicos que explorassem as esferas da arte, da comunicação e design mediados pelo computador. Na cena brasileira deve-se destacar o sólido trabalho colaborativo da equipe interdisciplinar SCIArts desenvolvido desde 1995, assim como o grupo multidisciplinar Poéticas Digitais, atuante desde 2002, com obras expostas no Brasil e no exterior.

Produções artísticas que transitam nos mais diversos espaços expositivos, físico ou virtual, e que ao retomar *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* suscitam um contexto expositivo que propõe um diálogo tanto com o passado, quanto com o presente, prospectando possibilidades e caminhos futuros.

Percebe-se a contribuição dessa exposição e de seu projeto curatorial para a HAC_{ontemp}, devido à potencialidade das problematizações e aspectos acima abordados, para pensar o contexto artístico contemporâneo, como por exemplo, no que diz respeito à abertura dos espaços museais para a realização de exposições de A_{CT}, bem como para refletir a

inserção, legitimação e consolidação dessa produção artística no sistema da arte atual. Além disso, acrescenta-se o fato de que, hoje, com um distanciamento temporal e histórico, é possível considerá-la como um marco referencial enquanto exposição, que teve como mote abarcar a presença da máquina no campo artístico, seja como tema, seja como meio de expressão, tratando de tais questões em um renomado espaço museal, institucional e legitimador da arte.

Notas

[1] Tradução da autora. Original: *This concept of the open museum led him to curate interdisciplinary exhibitions, especially at the Centre Pompidou, where he was appointed Director (1973-81). Hultén proned the integration of art, literature, film, science, theater and music within what he called a 'museum without walls' embracing concerts, talks, debates, screenings etc. His use of transparent structures for display created a more direct confrontation between people and works.* Aqui é importante lembrar que André Malraux, escreveu *Museum without walls/ Le Musée Imaginaire*, em 1935.

[2] Não foi possível encontrar em jornais da época, textos sobre a receptividade dessa mostra pelo público em geral, bem como, imagens que mostrassem a expografia de The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, contudo, obteve-se êxito na busca pelo catálogo publicado em 1968.

[3] Tradução da autora. Original: *The car and the camera (like motorcycles, boats, aircraft, and guns) are machines with which many people feel a strong emotional tie, as intimate extensions of their bodies. The car was chosen both because it is probably the most typical machine of the twentieth century and because it is almost certainly the mechanical device that most affects our private, everyday lives. As such, it not only fulfils a practical purpose but has become a symbol, a focus for our fantasies, our hopes, and our fears. The camera, together with some photographs and films, was chosen because it is a picture-making, mechano-chemical device, which has provided the basis for much of our way of seeing and is therefore particularly appropriate in an art exhibition.*

[4] Tradução da autora. Original: *(…) technology today is undergoing a critical transition. We are surrounde by the outward manifestations of the culmination of the mechanical*

age. Yet, at the same time, the mechanical machine - which can most easily be defined as an imitation of our muscles - is losing its dominating position among the tools of mankind; while electronic and chemical devices - which imitate the process of the brain and the nervous system - are becoming increasingly important. (Hultén, 1968:3)

[5] O *E.A.T.* havia sido fundado em 1966, pelos engenheiros Billy Klüver e Fred Waldhauer e os artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman.

[6] Entre os vários projetos desenvolvidos pelo *E.A.T.* têm-se: *American Artists in India; Projects Outside Art: Rooftop Gardening; Children and Communication; Artists and Television, Ocean, Some More Beginnings* e o Pavilhão da Pepsi Cola, em Osaka, realizado em 1970, que se configura como um dos maiores projetos colaborativos realizados pelo grupo.

[7] Os prêmios foram doados pela Foundation on Automation and Employment, o primeiro prêmio; e McCrory Corporation e Trans-Lux Corporation, os segundos prêmios.

[8] Prêmio de primeiro lugar no valor de $3.000 e dois prêmios de segundo lugar no valor de $1.000 cada.

[9] Os jurados foram: *James M. Brownlow, International Business Machines Research Laboratories; Michael D. Golder, Plastic Research and Development Center, Celanese Plastics Company; Cyril M. Harris, Professor of Electrical Engineering and Architecture, Columbia University; John W. Pan, Bell Telephone Laboratories; and William G. Rosen, Special Assistant to the Director, National Science Foundation, and Executive Secretary of the Committee on Academic Sciences and Engineering of the Federal Council for Science and Technology. (Hultén, 1968:199)*

[10] Tradução da autora. Original: *First, how inventive and imaginative is the use of technology? Second, to what extent have the engineer and the artist collaborated sucessfully?*

[11] Segundo a Fundação Tsai (http://tsaifoundation.org/), a competição promovida pelo *E.A.T.* gerou mais de 140 inscrições de diversos países. De acordo com Billy Klüver (2003), todas as obras inscritas na competição foram exibidas na exposição *Some More Beginnings: Experiments in Art and Technology*. Segundo Klüver, esta foi uma das primeiras grandes exposições de arte e tecnologia, inaugurada no Museu do Brooklyn,

em novembro de 1968. Uma abordagem mais detalhada de *Some More Beginnings* pode ser encontrada em http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cc/francieli_filipini_dos_santos.pdf.

[12] Foram eles: *Heart Beats Dust: Cone Pyramid, Cybernetic Sculpture, Fakir in ¾ Time, Arm* (1967-1968); *Proxima Centauri* (1968); *Toy-Pet Plexi-Ball* (1968); *ELLI* (1968); *Studies in Perception, I* (1968); e *Picture-Frame* (1968).

[13] Os três trabalhos premiados são apresentados na tese de minha autoria, disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/20261, páginas 91-95. Os outros seis trabalhos pré-selecionados por Hultén podem ser conferidos no anexo A da tese, páginas 231-235.

[14] Original: *Evident is the realization that neither the artist nor the engineer alone could have achieved the results.*

[15] Original: *The unexpected and extraordinary, which one experiences on viewing these pieces, result from inventiveness and imagination* (…).

[16] Como é o caso da "Bienal Internacional de Arte e Tecnologia – Emoção Art.ficial", promovida pelo Laboratório de Mídias Interativas, Itaulab (SP), que no período de 2002 a 2012, trouxe à público obras e questões advindas da possibilidade da tecnologia como um sistema de criação artística, bem como de exposição. Outras exposições significativas são: "Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80" (1985), "Arte e Tecnologia – Ciberarte: zonas de interação" (1999), que integrou a 2ª Bienal do Mercosul e "Arte Cibernética: acervo do Itaú Cultural" (2011).

[17] Disponível em: www.artcom.de

[18] Sistema de Controle de Informações e Artes (SCIArts). Os integrantes vem de diversas áreas de conhecimento, como o físico, fotógrafo, engenheiro de *software* e doutor em semiótica, Fernando Fogliano; o artista plástico e doutor em semiótica, Milton Sogabe; o matemático, artista multimídia e doutor em semiótica, Hermes Renato Hildebrand; a artista multimídia e doutora em ciências da comunicação, Rosangella Leote; e a artista multimídia, Júlia Blumenschein.

[19] O grupo foi criado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, como um desdobramento do projeto wAwRwT iniciado por Gilbertto Prado em 1995. Atualmente o grupo é composto por Gilbertto Prado, Agnus Valente, Ana Elisa Carramaschi,

Andréa Graciano, Andrei Thomaz, Leonardo Lima, Luciana Ohira, Maurício Trentin, Nardo Germano e Sérgio Bonilha.

Referências

E.A.T. Fundação Tsai Disponível em: http://tsaifoundation.org/.

GASPARETTO, D. A (Org.). **Arte-ciência-tecnologia:** o sistema da arte em perspectiva. [Livro eletrônico] 1ed. Santa Maria: Editora Lab Piloto, 2014. Disponível em: < http:// artedigitalbr.wix.com/circuito>

HULTEN, Pontus. ***The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age.*** New York: Museum of Modern Art, 1968. (catálogo)

PETERSENS, Magnus af. ***The exhibitions of Pontus Hultén***. *The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube (part one)*. Course in art and contemporary culture. Autumn 2009.

SANTOS, Franciele Filipini dos. **A Contribuição de Exposições de Arte, Ciência e Tecnologia a partir de 1968 para a Historiografia da Arte Contemporânea.** 2015. 240f. Tese (Programa de Pós-graduação em Artes – Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SHANKEN, Edward A. **Historicizar Arte e Tecnologia:** Fabricar um Método e Estabelecer um Cânone. In: DOMINGUES, Diana (Org.). Arte, Ciência e Tecnologia. São Paulo: Unesp, 2009. p. 139-163.

SHANKEN, Edward A. ***New Media, Art-Science, and Contemporary Art:*** *Towards a Hybrid Discourse?* Disponível em: http://artnodes.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-shanken/artnodes-n11-shanken-eng. Acesso: outubro de 2011.

SHANKEN, Edward A. https://artexetra.wordpress.com/.

The Museum of Modern Art. Nº 123. Press Preview: 25 novembro, 1968. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4149/releases/MOMA_1968_July-December_0081.pdf?2010. Acesso: maio de 2012.

Franciele Filipini dos Santos

Doutora em Artes/UnB, ênfase em Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES 2011/15). Bolsista FUNARTE "Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet". Mestre em Artes Visuais/UFSM, ênfase em Arte e Tecnologia. Especialista em Arte e Visualidade/UFSM. Licenciada e Bacharel em Desenho e Plástica/UFSM.

EXPERIENCIAR A AMAZÔNIA: A VERTIGEM DOS CORPOS NO ESPAÇO

EXPERIENCING THE AMAZON: THE VERTIGEM OF BODIES IN SPACE

Orlando Maneschy/ UFPA

Guido Couceiro Elias / UFPA

Maria Christina Barbosa / UFPA

Ao pensar sobre o tema "Origens", uma das questões suscitadas por esta edição do encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, buscando uma certa gênese para as discussões da arte no cenário contemporâneo na região Norte, somos levados a um momento embrionário que se estabeleceu como período de virada na cena artística e cultural da Amazônia: a realização do Seminário As Artes Visuais na Amazônia (1984), pela Fundação Nacional de Arte – Funarte. Instaurando um eixo entre Belém e Manaus, o evento ativou um campo de experiências, com falas e trocas, entre artistas e pensadores em torno das matrizes visuais da região e corroborou um cenário potente de reflexão para as artes produzidas nesse território, sendo referência até os dias atuais.

O cerne deste artigo é perceber aquele momento como ponto de inflexão e o que dali ecoa aos nossos dias, chegando até à exposição Experiência Vertigem e as atividades relacionadas a essa mostra.

O Seminário

Desenvolvido pela Fundação Nacional de Arte – Funarte, por meio de seu então Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, no escopo do projeto Visualidade Brasileira, o seminário As Artes Visuais na Amazônia foi realizado entre os dias 8 e 9 de novembro de 1984, em Manaus, em colaboração com a Coordenadoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Amazonas, em paralelo ao VII Salão Nacional de Artes Plásticas, que teve a participação de diversos artistas da região.

As falas proferidas no seminário, e publicadas posteriormente, reuniram artistas visuais, acadêmicos e poetas, dentre eles Osmar Pinheiro, Carlos Zílio, Renan Freitas Pinto, Miriam Limoeiro, João de Jesus Paes Loureiro, Vicente Cecim e Thiago de Mello, coligando ideias que intensificaram o desejo de aprofundar pesquisas na região, desde as questões da produção cultural e artística, passando pela visualidade amazônica até o colonialismo, como podemos verificar no texto do escritor e cineasta Vicente Cecim.

> Historicamente, a falência do Ocidente culto instituído, aristotélico e cartesiano, pragmático enfim, tem sido uma crença estúpida contagiosa e exportada dos quatro cantos magros do mundo, num dos quais nos incluímos, embora devamos estar solidariamente em todos eles: uma crença que afirma que só os dias despertos existem, sendo todo o resto fantasma, isto é: a parte dos sonhos.

> Aí se instala o reduto central da opressão, desse Ocidente auto-suficiente e, em decorrência, rancoroso, reduto que as nossas confrontações libertárias com o colonialismo devem atacar cada vez mais.
>
> As fábulas do Ocidente culto são, assim, quando existem, frequentemente documentos de um terror. (CECIM, 1985, p. 11).

Transcritas, as conferências foram referenciais para a organização de textos aos quais se somaram com reproduções de obras de artistas contemporâneos da região vinculadas ao tema abordado, bem como com desenhos produzidos em viagens etnográficas do período colonial nesta territorialidade, amalgamadas no livro As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional, cuja conceituação e coordenação editorial foram desenvolvidas pelo professor pesquisador Evandro Vieira Ouriques. O livro – uma co-edição da FUNARTE com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura – Semec/Belém-PA, que tinha à frente o poeta João de Jesus Paes Loureiro -, se tornaria referência sobre as artes na Amazônia, sendo não apenas um marco do período, mas base de investigações e matriz para um aprofundamento reflexivo sobre a produção visual artística neste ambiente, no território amazônico, demarcando profundamente as pesquisas que o professor Paes Loureiro iria desenvolver na Universidade Federal do Pará nas décadas seguintes, bem como a produção de outros participantes.

Contexto

No início dos anos 1980 havia na Região Amazônica um desejo intenso de debates por parte do meio artístico, intensificado com a luta pela liberdade e ações voltadas à redemocratização do país. Nesses primeiros

anos a FotoAtiva se estabelece em Belém como sendo um espaço que se tornaria deflagrador de experimentações, processos de aprendizagem, sensibilização e sociabilidade a partir de oficinas de fotografia, capitaneadas pelo fotógrafo Miguel Chikaoka.

Neste cenário, e com o ensejo de incrementar discussões sobre a visualidade regional foi engendrado um projeto sobre as artes visuais na Amazônia, no período em que o curador Paulo Herkenhoff – que veria a se dedicar à arte produzida na região -, esteve como diretor à frente do INAP, tempo em que a Funarte empenhou-se intensamente a olhar as regiões do país, buscando deslocar a atenção dada quase que prioritariamente ao Sudeste, estimulando projetos direcionados ao fazer artístico de diversas localidades.

É nesse contexto, entre os anos 1980 e 1990, que uma equipe de curadores com Fernando Cocchiarale, Nadjia Peregrino e Ângela Magalhães, atuando na Funarte, circularam pela região, participando de debates e realizando oficinas de artes visuais e projetos de incremento, propagando parte da produção em exposições e publicações nacionais.

Este conjunto de ações, impulsionou uma prática de olhar para as especificidades de um lugar que já vinha sendo exercitado, afetando positivamente o cenário artístico, de forma com que nomes emergentes consolidassem seus projetos aumentando seu trânsito no país e exterior, como Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Osmar Pinheiro dentre outros.

Nas décadas seguintes diversos projetos estimularam e difundiram a produção da Região Norte, com destaque para a fotografia artística do Estado do Pará, ativada por um fluxo cada vez maior de curadores que passaram pela região e ampliaram a visibilidade dos criadores, bem como por projetos autorais e coletivos que se destacaram alavancando a produção em mostras que ultrapassam limites geográficos. No anos 1990 há um cenário muito criativo e o grupo Caixa de Pandora passa a desenvolver

projetos experimentais com imagem, expondo não só em Belém, mas em Minas Gerais, Distrito Federal e no Paraná e os participantes tomaram parte em publicações e mostras nacionais e internacionais.

Entre o final do século XX e início do século XXI, quando carreiras individuais e coletivas estavam se firmando, a pesquisa em artes também passa a se consolidar na UFPA oficialmente junto a Pro-reitoria de Pesquisa em 2006, já no primeiro governo Lula, em uma conjuntura de ações afirmativas voltadas às universidades e à arte e cultura, com um programa de fomento do governo federal para estas áreas. Na sequência foi concebido um projeto para a constituição de um acervo de obras de arte que nascessem a partir de experiência íntima com a Amazônia.

Contemplado pelo edital *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010*, da Funarte, o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência* – que originalmente reuniria obras de seis artistas -, deu origem à *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, articulando a produção de 31 artistas que integraram o núcleo inicial dessa Coleção, instaurada em duas mostras: *Amazônia, Lugar da Experiência*, no Museu da Universidade Federal do Pará, e, *Entre Lugares,* no Museu Casa das Onze Janelas, com obras de Acácio Sobral, Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Cláudia Leão, Danielle Fonseca, Dirceu Maués, Éder Oliveira, Elza Lima, Grupo Urucum, Keyla Sobral, Lucas Gouvêa, Lúcia Gomes, Luciana Magno, Luiz Braga, Jorane Castro, Maria Christina, Melissa Barbery, Miguel Chikaoka, Octavio Cardoso, Oriana Duarte, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Raquel Stolf, Roberta Carvalho, Roberto Evangelista, Rubens Mano, Sinval Garcia, Thiago Martins de Melo, Val Sampaio e Victor de La Rocque, adquiridas tanto em editais públicos, quanto, em grande parte, por doações e pelo estímulo a doação realizada por parte da curadoria do projeto, num diálogo com os artistas, em trabalho coletivo.

Neste primeiro momento o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência* espalhou-se para além do ambiente museológico, ocupando diversos espaços da cidade, como o Cinema Olympia, onde foram realizadas sessões do filme *Invisíveis Prazeres Cotidianos,* de Jorane Castro, bem como duas intervenções urbanas, uma de Lucas Gouvêa e outra de Éder Oliveira.

Ainda foi realizado um ciclo de debates: *Seminários Conversações: Olhares sobre a Amazônia 1 e 2*, ambos no Museu da Universidade Federal do Pará - Mufpa, onde pudemos propiciar ambiente para manifestações diversas de filósofos, escritores, críticos, curadores e artistas visuais discutindo questões que atravessavam da arte à política, passando por filosofia, antropologia, educação etc. Os eventos foram transmitidos pela internet, através da parceria empreendida com a Casa Fora do Eixo – Amazônia e Pós TV, ampliando desta maneira o acesso ao evento.

Objetificando criar ferramentas destinadas a ampliar alcance do projeto, desenhamos um site (www.experienciamazonia.org) lançado em 13 de dezembro de 2012), no qual figuram os eventos e as obras do acervo de artes visuais presentes no momento inicial da Coleção Amazoniana, bem como ali estão os textos de curadores e dos próprios artistas, disponibilizados para *download*, colaborando para o compartilhamento e o fluxo de conhecimentos, em sintonia com a proposta de construir uma coleção pública, feita através de edital público, obrigatoriamente propiciando acesso gratuito ao público espectador.

O livro *Amazônia, Lugar da Experiência: Processos Artísticos na Região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* foi lançado em 2013, a partir da premiação do edital *Conexões Artes Visuais – MinC/Funarte/Petrobrás*, em parceria com a UFPA, possibilitando, assim, que obras, mostras e textos de pesquisadores sobre a região fossem reunidos. O volume foi disponibilizado para estudantes, pesquisadores, artistas, bibliotecas e interessados em geral, de maneira gratuita, e o arquivo digital em PDF está disponível na internet para *download*.

Importante entender que a Coleção Amazoniana opera questões que atravessam o território e se encontram em processo de reverberação a ecoar desde a década de 1980, com o seminário As Artes Visuais na Amazônia, e ativam reflexões que buscam se deparar, ou re-encontrar algo deflagrado nos debates sobre o imaginário amazônico e a experiência de estar e viver na região - com múltiplas perspectivas de narrativas do ecológico integradas à sua história -, atravessada por potências e fracassos, lugar-morada de projetos abandonados, com cicatrizes de um futuro do pretérito que nunca chegou, mas também de vivências profundas de contato com culturas e, fundamentalmente, com o bioma amazônico, como aponta Paes Loureiro: "Discutir uma fala amazônica sobre a cultura, significa também pensar na reconstrução dos modos de vida que garantam os homens, aos homens concretos da região, o estabelecimento de relações com a natureza, com a ordem social e seus símbolos." (LOUREIRO, 1984, p.114). Buscar perceber como esse entendimento foi substancial para múltiplos processos engendrados no período e como ecoam na atualidade, é essencial para a compreensão da história e do tempo presente e do que vem sendo ativado na perspectiva da Amazoniana.

Entre as exposições e processos museológicos empreendidos na Coleção Amazoniana, em suas seções Moda e Artes Visuais, bem como em seu]Arquivo[, a terceira exposição do acervo da Amazoniana: Experiência Vertigem – Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, reuniu obras de arte incorporadas ao acervo entre 2014 e 2017, e foi realizada no Mufpa, no período entre 15 de março e 26 de maio de 2019, com um conjunto de obras contemporâneas e modernas, de artistas com complexas relações com a Amazônia, evidenciando reflexões sobre as especificidades do lugar, em suas dimensões políticas, passando por experimentos estéticos e discussões sobre identidades e violência.

Ativar potências presentes em processos e condutas do experienciar e criar na região é um dos motes de construção do acervo da Amazoniana

e encontra-se em um dos vértices a nortear a exposição Experiência Vertigem, que é o convite para olhar a Amazônia e romper com o pensamento colonizado que insiste em se manter quando se empreende uma busca pela compreensão deste lugar.

Na exposição é reunido um conjunto de novas aquisições que, a partir de vivências singulares, e adquiridas a partir de contextos relacionais para além de discursos hegemônicos, sinalizam processos que vão das micropolíticas às demandas emergenciais da sociedade, passando por experiências singulares de estar na vida. Buscamos aqui ativar questões presentes em algumas obras, que sinalizam temas tais quais identidade, apagamento e invisibilidade de uma parte marginalizada da população, e enfatizar a história amazônica - não do ponto de vista oficial da classe dominante -, mas presente em outras *Amazônias*, invisibilizadas, mas existentes e vividamente traduzidas pelos olhos de artistas que estão em íntimo contato com esse território.

A obra de Nina Matos intitulada Glorious Jungle abre a exposição Experiência Vertigem; não é a primeira obra a ser vista quando se adentra o primeiro salão do Mufpa, mas é colocada, de forma pontual, ao lado do texto de apresentação da exposição. A obra da série que a artista denomina de Tributo, Alegorias, Posteridade e Espiritualidade, de 2014, é composta de diversas camadas simbólicas. Matos fala em um bate-papo promovido pelo projeto no museu, durante o período de visitação à exposição, que sua obra é originada a partir do contato com o Álbum das Festa das Creanças, produzido pelo governo do estado do Pará, contendo fotografias de crianças de escolas públicas vestidas de alegorias da pátria, bem como símbolos dos continentes e de religião da época da Belle Epoque belenense, período fruto da exploração do látex no final do século XIX e início do século XX, conforme relatou a artista. Sobre esse álbum podemos acrescentar que:

> Antes do declínio da borracha, edições as mais diversas eram publicadas no Pará, como a do *Álbum da Festa das Creanças*, (editado em Paris pela Ailland & Cia.), que traz descrições e fotografias do evento, ocorrido em 07 de setembro de 1905, com seus carros alegóricos, porta estandartes, figuras de destaque e até a imagem de um carrossel. (MANESCHY, 2008, p. 24).

Nina traz à luz essas crianças que foram apagadas da história. Isso porque, segundo a artista, esses seriam, possivelmente, os poucos registros existentes, visto que sendo estudantes de grupos escolares, advinham de famílias de baixa renda. Em função disso Matos transporta os pequenos para uma imagem emblemática, coabitando com mapas antigos e azulejarias, evidenciando camadas temporais e remontando um passado de disputas de terras, disputas essas que não acabaram e que se atualizam no intenso e ininterrupto desmatamento que a região enfrenta nos dias atuais, com toda uma sorte de desrespeitos e violência para com a gente da região e com a natureza. Glorious Jungle, uma obra aparentemente delicada, é executada sobre madeira da Amazônia e não em tela, reiterando, matericamente, o apagamento não só de parte da sociedade, mas da própria natureza.

Nina Matos
Figura 1.Nina Matos, Glorious Jungle 2014, Mista sobre madeira 20 X 40 cm. Fonte: Experiência Vertigem, exposição no Museu da Universidade Federal o Pará (MUFPA) , Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Belém, Pará.

Na sequência da edição da mostra tem Somos Todos Invisíveis, de Keyla Sobral, uma instalação de *led* cuja frase-título passa seguidamente pela tela. A artista enfatiza a invisibilidade de várias camadas da sociedade, principalmente as minorias subjugadas pelo poder que não opera dentro de mínimos critérios de direitos humanos ou da Constituição brasileira. A mesma invisibilidade identificada nos discursos do tempo presente, no desenho de um país que exclui parte da população, como sinaliza Bhabha:

> [...] toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ele emerge em formas culturais não – canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos objets d'art ou para além da canonização da 'ideia' de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. (BHABHA, 1998, p.240).

A obra de Sobral, posicionada no início da exposição, parece apontar para um jogo complexo de questões engendradas nas demais obras exibidas pela curadoria: sujeitos marginalizados emergem em trabalhos pujantes de existência, corpos empoderam-se e experiências propiciam modos subversivos de experimentar a vida.

Na parede em frente à obra de Sobral está o guerreiro Kamayurá (1978) de Milton Guran, imagem fruto dos primeiros contatos do fotógrafo documentando indígenas. Guran iria se dedicar a várias causas, dentre elas a relatórios de demarcação de terras indígenas. Sua primeira incursão a uma aldeia indígena como repórter fotográfico foi em uma cerimônia de Jawari, quando os Kamayurá receberam os Suyá.

> Eu cheguei nessa aldeia indígena como repórter fotográfico, não como antropólogo. Mas eu não era um repórter padrão – eu já tinha toda uma informação sobre o que era a diversidade cultural indígena. Então eu já cheguei nessa aldeia favorável a essa situação, aberto a essa novidade. Eu atuei tecnicamente como repórter: registrei e documentei os aspectos do acontecimento que era o motivo da reportagem, bem como outros aspectos daquela cultura, a construção

> da casa, os rituais. Me informei sobre seus processos. Sendo assim, fiz uma cobertura profunda, engajada, (...) Tudo bastante próximo, dialogando com eles. Em momento nenhum me senti mobilizado para representar a minha sociedade diante daqueles indivíduos: eu me senti mobilizado para representar aqueles indivíduos diante da minha sociedade. Então pensei: eu estou aqui, então eu tenho que levar o jeito que eles são para lá. Não para que as pessoas os vejam como eu os vejo, mas sim como eles têm que se mostrar para aquela sociedade. (Guran, 2013, p.1).

A conduta de Guran se consolidaria ao longo de uma trajetória voltada para a construção de olhar o outro, com grande dedicação aos povos indígenas, como os Xavantes, os Kayapó e os Yanomami, tendo a este povo dedicado uma reflexão antropológica mais aprofundada. Todavia o contato com os Kamayurá seria determinante em seu processo de fotógrafo e posteriormente antropólogo. Na exposição, em determinado ângulo é possível visualizar a frase de Sobral Somos Todos Invisíveis passar no peito do indígena.

Também refletindo sobre os povos tradicionais, mas reportando-se ao período colonial Luciana Magno, com Miranha e Iuri (2018), realiza um ato performático utilizando duas ilustrações de indígenas feitas durante expedições científicas dos viajantes europeus Johann Baptiste Von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius na Amazônia, no século XIX, com o intuito de conhecer a fauna e a flora da região. Magno se apropria das ilustrações que figuram classificadas nos livros dos viajantes como fauna amazônica, relegando aqueles personagens a uma posição inferior. Diante dessa desconfortável categorização, Luciana se apresenta como um deles, tal qual as ilustrações, promovendo a errata da classificação daqueles indígenas, reposicionando-os como civilização de terras amazônicas. A pintura corporal é feita com fuligem recolhida de prédios da cidade,

numa demarcação circunscrita desse povo na cidade, em processos de mestiçagem e aculturação.

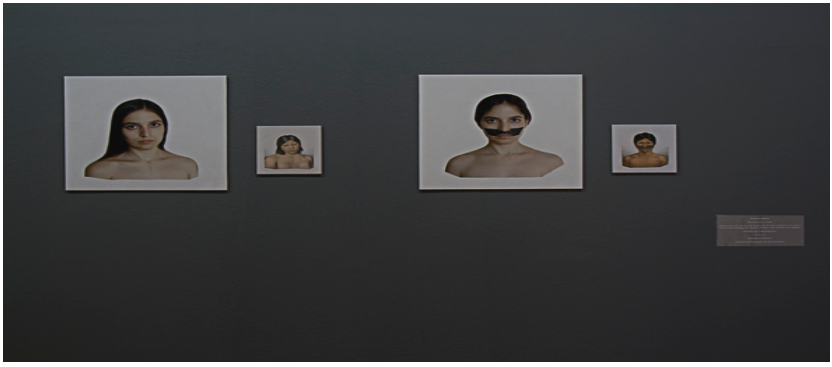

Figura 2. Luciana Magno, Miranha e Iuri, 2018, Fotografia e desenho 20 x 25 cm e 13 x 11 cm.. Fonte: Experiência Vertigem, exposição no Museu da Universidade Federal o Pará (MUFPA), Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Belém, Pará.

Operações distintas foram empreendidas por artistas presentes na mostra nas quais se vê processos de subjetividade apontando para experiências de corpo em estado de performance. Marise Maués, em Loess (2015), fica sentada por cerca de sete horas e meia, aguardando o subir e descer das marés em um igarapé, pequeno riacho na floresta, até a água cobrir seu rosto. Nas imagens o processo limite de embate do corpo com a natureza. Danielle Fonseca em sua ação performática para fotografia Série Martelo sem Mestre (2015) irá ativar uma reflexão filosófica sobre o corpo e a dobra deleuziana ao surfar em um piano que vai se desmontando ao longo do processo, soltando suas teclas no rio mar - nas águas barrentas do Amazonas e seus afluentes. Victor de La Rocque se dedicará

também a questões de corpo, tempo e existência em O Açougueiro [Autoretrato com alcatra] (2013), performance orientada para fotografia e vídeo: ao cobrir seu rosto com uma peça de carne, de La Rocque parece sinalizar para uma prótese, uma máscara de carne que não revela aquilo que esconde.

> Quando você se sentiu colonial, sentiu a ferida colonial. Então a questão é o que fazer: viver com ela em silêncio ou encontrar maneiras de curar as feridas coloniais. A descolonialidade é um caminho para curar as feridas da colonialidade. E já que as feridas coloniais não são físicas, mas mentais (que Ngũgĩ wa Thiong'o entendeu claramente na expressão "descolonizando a mente", assim como Frantz Fanon na epígrafe), e as feridas mentais são infligidas por palavras e suposições que sustentam as palavras. (MIGNOLO, 2016, p.24).

Antonio Ferreira, o Feirante (2016) é uma pintura de Jair Junior. O artista conta que, desde 2006, traz para a sua obra a propaganda popular de Belém, anúncios de feirantes, dos "abridores de letras", que, por serem populares e não industrializadas, são consideradas "menores". Jair Junior tem interesse no deslocamento do popular para o espaço museal, o que nos leva a fazer um paralelo com o que fala João de Jesus Paes Loureiro no livro As Artes visuais na Amazônia:

> A visão oficial e "bem-pensante" da cultura amazônica, refletindo a separação qualitativa entre o alto e o baixo, tem entendido rigidamente como alto a cultura de procedência alienígena e , como baixo, a produção local, regional. O período da consagração desse modelo foi à época da borracha. O alto viria de fora, tinha acesso fácil aos meios de legitimação como teatros, jornais, etc. E era, também instrumento legitimador do bom gosto social, tanto que frequentar

> espetáculos dessa procedência era sinal de refinamento. O baixo compreendia a manifestação local e não legitimado, relegada a uma luta pela sobrevivência e afirmação. (PAES LOUREIRO, 1985. p. 113).

Jair Junior cria uma propaganda do próprio feirante, não o tratando como sua mercadoria, mas buscando uma forma mais humana de trazer esse comerciante para dentro de sua obra/propaganda, esmaecendo essa dicotomia da arte e artesanato, como o próprio artista fala:

> Tenho muita dificuldade de entender isso, quem é artista, quem produz, quem está numa galeria, num museu é quem é convidado. Eu tenho muita dificuldade de dividir também quem é artista, quem é artesão., Então, essa questão toda que a arte me deu uma visão de tentar me igualar a todos. (Jair Junior, 2019).

Nessa busca pelo popular, pelo limite entre o legitimado pela arte e a cultura popular o artista traz para dentro da sua obra, não apenas as características da propaganda de rua belenense, como também, e mais contundente, a pessoa por detrás da propaganda de rua, o feirante, parte de sua história ou talvez um histórico desse sujeito, colocando não só a propaganda popular para dentro de uma instituição da arte, como também o próprio cidadão, que para além da imagem, é convidado a estar ali e dialogar sobre seu fazer.

Anna Kahn, com sua fotografia Mulher Mormaço | Série Sem Medo do Escuro (2016) revela as festas populares da Amazônia. Esta série desenvolvida em Belém percorres bailes populares e as baixadas, cenas de festa, cenas de crime com um olhar muito peculiar sobre a urbe. Entre dor e alegria Kahn revela uma cidade, por vezes, pouco acessada e reconhecida pela população, e rompendo com estereótipos da imagem da cidade, adentrando bairros, cenas e periferias pouco visibilizadas no cenário da arte.

Operando na ruptura, o Zero Cruzeiro (1974-78) de Cildo Meireles, traz em uma das faces um alienado mental internado em uma instituição pública, e em outra um indígena Kraô, último de sua tribo dizimada, como relata o próprio artista:

> Aí eu resolvi me utilizar, no caso do cruzeiro, exatamente de segmentos marginalizados. Eu tinha feito um trabalho que era o *Sal Sem Carne*, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospital mental. E eu não sou fotógrafo, mas fiz uma série de fotos. E quando eu voltei pra Brasilia, comecei a revelar essas fotos do hospital mental. Eu fui em diferentes dias, diferentes horários, e sempre aparecia lá no fundo um personagem, no mesmo canto. Quando eu vi aquelas fotos e a repetição da figura, eu voltei lá e fui falar com a diretora, que era uma freira. Perguntei: quem é esse? "Esse aí já está há dezessete anos, ele chegou, foi pra esse canto e, desde o momento em que ele acorda até a hora de dormir, ele fica aí. Ele come aí, passa o dia inteiro…" Aí voltei pra fotografar ele, que são as fotos que eu usei no *Zero Cruzeiro* e no *Sal Sem Carne*, na capa do disco. O cara era um catatônico e, de tanto esfregar a cabeça, ele cavou uma depressão no muro de alvenaria ao longo desses anos. Tinha um buraco na altura da testa de tanto ficar lá. Então, eu tinha essa imagem e resolvi usar. E os índios, no caso, foram de um material que meu pai deixou, um dossiê que ele fez sobre o massacre dos índios Kraôs, no norte de Goiás – massacre que foi denunciado por um pastor protestante. (Meireles, 2013, p. 19).

Mignolo irá afirmar que *A cura descolonial requer construção para reexistir em vez de energia para apenas resistir*. (Mignolo, 2016, p. 7). Essa cura requer revisão e atenção continuadas. Percebemos que alguns artistas vêm lançando um olhar arguto para os impactos de processos dessa ordem. Cristovão Coutinho, que além de artista é curador ativando distintos espaços ao longo de sua carreira em Manaus, irá com a bandeira queimada

O NÃO PAÍS – Adita-Adura (1985–2017) refletir e reativar questões sobre a democracia, do período da redemocratização aos tempos atuais. Também aguçando uma perspectiva crítica por meio de vídeo com uma bandeira em chamas, Paula Sampaio, na obra intitulada Árvore (2015), finaliza um amplo processo iniciado nos anos 1990, quando começa a frequentar o grande lago gerado pela implementação da usina hidrelétrica de Tucuruí, inaugurada em 1984 no Pará. Com uma área de 2.600 km^2 alagada para a formação do lago, essas águas fizeram submergir parte da floresta, criando uma "floresta fossilizada" como denomina a artista.

Figura 3. Paula Sampaio, Árvore, 2015, video. Fonte: Experiência Vertigem, exposição no Museu da Universidade Federal o Pará (MUFPA), Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Belém, Pará.

Na obra Sampaio liberta simbolicamente uma árvore, ritualística, transpondo inicialmente a imagem da árvore utilizada como bandeiras que navegaram pelo rio, tremularam no vento, e finalmente levá-la ao lago de Tucuruí, onde árvores petrificadas permanecem como epitáfios da vida que ali havia. Sampaio hasteia sua bandeira e põe fogo, até virar

cinzas, num simbolismo de libertação da árvore. De forma muito poética a artista ratifica o descaso sobre um território drasticamente devastado com a criação do lago de Tucuruí, incluindo áreas de reservas indígenas e núcleos urbanos, afetando a vida de aproximadamente 10 mil famílias onde ainda perdura um amplo processo de destruição.

Devastação e violência que afetam natureza e pessoas são vistas em obras como de Sávio Stoco com a instalação Amazônia, Esfíngie (2012), que adentra os processos de desmatamento e da imagem construída sobre a própria região; Nayara Jinknss, com sua fotografia Todo mundo viu, ninguém falou um *a* (2019), constitui um retrato do povo subalternizado e vivendo na miséria das grandes periferias, no qual se vê um saco plástico cujo conteúdo é composto de pés e cabeças de frangos, o alimento mais barato para aqueles que nada têm.

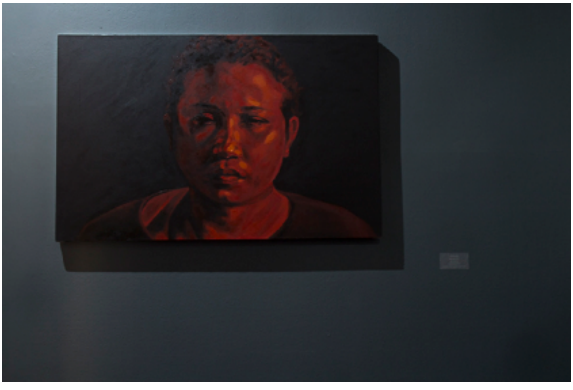

Figura 4. Éder Oliveira, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 70 x 110 cm.
Fonte: Experiência Vertigem, exposição no Museu da Universidade Federal o Pará (MUFPA), Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Belém, Pará.

É sobre essas pessoas marginalizadas que Éder Oliveira vem se debruçando e seu trabalho. Duas obras do artista fizeram parte da exposição Experiência Vertigem. Duas pinturas revelam o amazônida de formas diferentes, mas enfatizando o segregação sofrida por esses que na região são a maioria da população. Oliveira retrata os personagens de forma abstrata usando apenas uma tonalidade de cor, a cor que simboliza uma variante do tom de pele amazônico em Sem Título (J.C.B.T.SET – 14) – Série Monocromos (2016).

> Essa nossa cor é um cartão de visita para o medo. Belém tem uma sensação de insegurança muito grande e isso esta muito materializado no racismo, no preconceito, então eu discuto de uma forma estética o retrato mas ele está muito imbricado, ele esta muito junto com uma questão social, política que é o racismo.(Oliveira, 2019).

Figura 5. Éder Oliveira, Sem título (série Monocromos), 2016. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Fonte: Experiência Vertigem, exposição no Museu da Universidade Federal o Pará (MUFPA), Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Belém, Pará.

Na obra o artista se detém na representação de um pixel com um código utilizado no momento de detenção pela polícia; o código faz referência a essa cor da pessoa que está sendo presa, e aparece nas páginas policiais dos jornais, mas como o próprio artista diz, seria marginalizada mesmo se não estivesse nessas páginas. Oliveira ainda enfatiza que suas obras não são retratos dessas pessoas, não se trata do individuo retratado, mas sim de folhas policiais, um retrato do outro, que é exposto em jornais de grande circulação.

Essa questão que Oliveira enfatiza é de especial relevância, pois coloca de forma contundente a questão do racismo institucionalizado, a forma que se concretiza a discriminação do povo amazônico em seu próprio local, isso é, na Amazônia.

Também sobre marginalizados são as telas de Rafael Matheus Moreira. Amapô (2018) e Paolete (2018) retratam travestis que frequentam a rodovia de acesso à cidade de Belém. São corpos marginalizados, colocados em situação de subcidadania. Preocupado com essas questões sociais, o artista peruano Giuseppe Campuzano, com a colaboração de Carlos Pereyra, produz Dolorosa (2007), imagem performática da virgem peruana que Campuzano, no seu projeto Museu do Travesti, irá ativar *En su agenda política la idea trillada del deseo se radicaliza por la fulgurante necesidad subversiva de Ciudadanía, ese otro gran Deseo reprimido nuestro.* (BUNTINX; TORRES, 2008).

Corpos rearticulados e espaços reinventados estão presentes no trabalho de Juliana Notari: Mimoso (2014), vídeo instalação em que a artista vai ao extremo para discutir nossas relações e animalidade. Em uma performance na qual ela é puxada por um búfalo na Ilha do Marajó, Notari amplifica sua relação com o animal ao saber que o mesmo seria castrado, incorporando o processo de castração em sua performance, ingerindo o testículo do animal cru em um processo ritualístico. Também com um

processo de profunda concentração que beira a ritualística, Paulo Meira irá em A.M.D.A. (2017) realizar uma narrativa em que memória e esquecimento atravessam o personagem a costurar cabeças de peixes em uma linha, misto de corda, cabo de âncora que amarra e desalinha memórias presentes na voz em off que narra os nomes das inúmeras ilhas que compõem a Belém insular.

Nesses ambientes múltiplos, a Belém de Kurt Klagsbrunn e as Palafitas de Fernando Lindote misturam-se às paisagens abstratas de Aloísio Carvão, a Lua de Osmar Dillon e uma árvore de Oswaldo Goeldi. Tudo isto finalizando com as vozes de sujeitos entrevistados por Patrick Pardini e José Alberto Colares, no audiovisual transcrito para vídeo O Rio Morreu de Nóis (1984), produzido antes do fechamento da barragem de Tucuruí. Mas a crise continua a nos envolver.

Entretanto, a arte surge como estratégia de ressignificação e de disparos para que experiências não sejam esquecidas, corpos sejam empoderados e espaços potencializados. São operações vistas aqui. Múltiplas são as perspectivas desses artistas, cuja fricção com o mundo resulta em modos de existência, materializada em arte e potência, conexões, ressonâncias e distinções que pulsam acolá do imaginário; no frêmito, vertigem.

Referências

ACSELRAD, H. **Planejamento autoritário e desordem socioambiental na Amazônia: crônica do deslocamento de populações em Tucuruí.** Revista de Administração Pública. Rio de Janeiro, v. 25 n. 4, p. 53 - 68, 1991.

BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUNTINX, Gustavo; TORRES, Susana. **El Travestismo en Las Colecciones de Micromuseo**. Disponível em: https://www.micromuseo.org.pe/publicaciones/itinerarios/itinerarios2.html. Acesso em: 07 Jul. 2008.

CECIM, Vicente. O colonialismo na Amazônia. *In*: VIEIRA, Evandro Ouriques (coord. Ed.) *et al.* **As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional.** Belém: FUNARTE, 1985.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Fora do Centro, dentro da Amazônia: fluxo de arte e lugares na estética da existência.** In: Paulo Herkenhoff. (Org.). Amazônia, ciclos de modernidade. 1ed.São Paulo: Zureta, 2012, v. 1, p. 133-144.

LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica sobre a cultura. *In*: VIEIRA, Evandro Ouriques (coord. Ed.) *et al.* **As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional.** Belém: FUNARTE, 1985.

MEIRELES, Cildo. **Carbono entrevista Cildo Meireles.** (Entrevista realizada por Marina Fraga e Pedro Urano em agosto de 2013). Revista Carbono #4. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/. Acesso em: 07 Maio. 2016.

MIGNOLO, Walter. Decolonizing Sexualities: Foreword by Walter Mignolo**.** *In:* **Critical Legal Thinking - Law and the Political -.** Disponível em: http://criticallegalthinking.com/2016/11/03/decolonizing-sexualities-foreward-walter-mignolo/. Acesso em: 05/04/2018.

O INDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA (Blog). **Milton Guran - Do fotojornalismo à antropologia visual. (**Entrevista com Milton Guran em **31/08/2013**). Blog Olha Vê, 2010. Disponível em: http://povosindigenas.com/milton-guran/. Acesso em: 05 maio. 2019.

JUNIOR, Jair. **Experiência Vertigem – visita + bate-papo**. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

MATOS, Nina. **Experiência Vertigem – visita + bate-papo**. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

MAGNO, Luciana. Experimentações Corpo - Paisagem / Arte – Natureza, Belém, PA: 15 mar. 2019.

OLIVEIRA, Éder. **Experiência Vertigem – visita + bate-papo**. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

Orlando Maneschy

Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais | PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Contato: orlandomaneschy@gmail.com.

Guido Elias

Estudante de Artes Visuais na Universidade Federal do Pará (UFPA). Participou da exposição coletiva 'Do Instagram para o Circular' pela galeria Belém Photos em 2016. Participou do XXV (2016) e XXVII (2018) Salão de Arte Primeiros Passos CCBEU. Foi premiado no VII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2017). Participou da Mostra de Ciência, Cultura e Arte da Faculdade de Artes Visuais (2017). É bolsista de Iniciação Científica (IC) na Coleção Amazoniana de arte da UFPA. Contato: guidocelias@gmail.com.

Maria Christna Barbosa

Artista visual, produtora cultural e pesquisadora independente. Especialista em Comunicação Científica da Amazônia. Foi Gerente Geral de Artes Visuais e Audiovisual do Instituto de Artes do Pará. Participou de exposições de artes visuais dentro e fora do Brasil e realizou quatro individuais. Cumpriu residência artística no Canadá, e foi premiada em mostras e e projetos. Contato: machristina.arquivo@gmail.com.

Comitê Educação em Artes Visuais

OLHOS E MÃOS: UM OBJETO PROPOSITOR POÉTICO PARA PROVOCAR ENCONTROS

EYES AND HANDS: A POETIC PROPOSER OBJECT TO GENERATE ENCOUNTERS

Andrea Hofstaetter / UFRGS

Introdução

Este artigo apresenta a pesquisa em desenvolvimento no projeto de pós-doutoramento intitulado Um objeto propositor poético: objetos de aprendizagem e referenciais artísticos, com início em agosto de 2018 e término previsto para julho de 2019. A pesquisa tem como conceitos principais: Objeto de Aprendizagem Poético e Pedagogia do evento, buscando possibilidades para a criação de materiais didáticos a serem utilizados em situações de aprendizagem na disciplina de Ensino de Artes Visuais, na Educação Básica. Também se pauta pela busca de referenciais artísticos propositivos e participativos, que poderão contribuir com a intenção de aproximar a atuação pedagógica de uma intencionalidade artística.

Outras ideias que interessam nesta investigação são: material didático, objeto de aprendizagem e objeto propositor. Esses conceitos estão sendo estudados desde 2009, num percurso de pesquisa que se debruça sobre

criação, uso e avaliação de materiais didáticos e objetos de aprendizagem para Artes Visuais na Educação Básica. Vários materiais já foram produzidos, tendo sido seu processo de criação, os referenciais artísticos e as reflexões teóricas pertinentes expostos em artigos anteriores. Nessa etapa da investigação está em desenvolvimento a criação de um novo material, entendido como Objeto Propositor Poético, e o aprofundamento do estudo dos conceitos de Objeto de Aprendizagem Poético e de Pedagogia do Evento.

Também está sendo abordada a A/r/tografia (ou Artografia), como concepção de pesquisa e atuação docente na área de Ensino de Artes. A/r/t é uma metáfora para: Artist (artista), Researcher (pesquisador) e Teacher (professor). Grafia refere-se à forma de escrita ou de representação da pesquisa feita pelo professor/artista/pesquisador. Essa forma de conceber pesquisa ligada ao ensino e à produção poética teve origem na Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica, UBC, Canadá, há aproximadamente duas décadas (DIAS e IRWIN, 2013).

A construção do Objeto Propositor Poético, nesse processo, é entendida como forma de atuação artográfica, intencionando-se produzir, com seu uso, uma experiência de criação poética. Esse objeto poderá ser utilizado em situações de aprendizagem em Artes Visuais, em diferentes níveis de ensino, ou em outros contextos de aprendizagem. O material, em si, pode ser visto como proposição artística e educativa, ao mesmo tempo em que abre-se à criação poética dos utilizadores. Duas importantes referências artísticas para essa criação são os dois artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, cuja obra propositiva tem grande interesse para essa investigação.

Situando o percurso investigativo

Esta proposta de pós-doutoramento faz parte de um percurso iniciado em 2009, através de sucessivos projetos de pesquisa, ligados à atuação

em ensino e em extensão, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O projeto atual teve início em março de 2018 e intitula-se A criação de materiais didáticos como ato poético. É interesse central nessa trajetória refletir sobre processos de aprendizagem em Artes Visuais a partir da produção e utilização objetos de aprendizagem, materiais educativos e jogos, com e sem uso de tecnologias digitais.

Os conceitos que pautaram as reflexões teóricas e as produções práticas ao longo dos últimos anos foram: os próprios conceitos de material didático e de objeto de aprendizagem; as ideias de objeto propositor e de professor propositor, com referência principal em Mirian Celeste Martins (2005), o conceito de objeto propositor poético, desenvolvido em pesquisa de doutorado de Tatiana Fernández (2015); e outros conceitos encontrados em produções da área, tal como o de dispositivos sensíveis para a produção de experiências de aprendizagem, descoberto no material educativo da exposição LUPA – Ensaios Audiovisuais, realizada pelo Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, em 2016.

Pretende-se, numa perpectiva mais abrangente, apontar possibilidades para a inserção de novos recursos pedagógicos no contexto escolar ou em outros espaços educativos. Intenciona-se contribuir com o trabalho na docência, dando a ver formas alternativas de produzir propostas e materiais, através de uma atuação autoral e também poética, acreditando-se que a ação do professor/propositor/pesquisador em situações de aprendizagem poderá aproximar-se do que pode ser produzido em contato com obras artísticas que requerem participação e ação do público.

Espera-se contribuir com o campo de produção de materiais para proposições de aprendizagem em nossa área, entendendo-se que uma das funções do educador é produzir objetos propositores, desencadeadores de processos de criação e pensamento singulares com os estudantes dos diversos níveis da educação.

Para embasar a construção de objetos propositores poéticos se faz necessário buscar referenciais artísticos propositivos, que exigem um outro modo de relacionar-se com o objeto artístico e com o espaço de exposição, envolvendo também a interação com ouros sujeitos e a realização de ações. Desde a modernidade e especialmente no contexto da produção artística atual, denominada de arte contemporânea, há vários artistas que criam dispositivos provocadores de ações por parte do público, que se torna co-autor da obra. São trabalhos que ultrapassam a contemplação e que se abrem à participação ativa dos sujeitos provocados.

A ideia de experiência é outra importante contribuição para pensar no que se pretende criar com a utilização desse tipo de material. Parte-se do pressuposto de que o trabalho docente em Artes Visuais é a produção de experiências artísticas de aprendizagem, que envolvem todos os participantes, visando abrir espaço para as invenções de cada um. Um autor referencial para essa questão é John Dewey, para quem toda experiência é educativa, envolvendo a corporalidade e a constituição da subjetividade.

Objetos de aprendizagem poéticos

O conceito de objeto de aprendizagem poético (OAP), é referenciado na pesquisa de doutoramento de Maria del Rosario Tatiana Fernández Méndez, que assina outros textos como Tatiana Fernández, defendida em 2015 e intitulada O evento artístico como pedagogia. Os OAP são entendidos como uma forma de reversão do conceito de Objeto de Aprendizagem (OA) e de uma concepção de ensino-aprendizagem a ele relacionado, pensando-se no seu surgimento, ligado ao uso das tecnologias na educação. De acordo com a autora:

> Trata-se da apropriação da concepção de Objetos de Aprendizagem (OA), que aparece no começo do século XXI na literatura associada, por uma parte, ao uso de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) na educação, geralmente por pesquisadores do campo das mídias digitais, tecnologia e educação; e por outra, ao discurso da denominada Economia da Aprendizagem (Learning Economy). (FERNÁNDEZ E DIAS, 2015, p. 2)

Em relação ao conceito de Objeto de Aprendizagem, temos que:

> Os OA se definem como objetos especialmente desenhados para aprender. É, de fato, uma definição muito ampla que pode incluir planos de aula até livros didáticos. O que distingue estes artefatos de outros recursos educacionais (livros, revistas, filmes, mapas, móveis, equipamento, material, instrumentos) é que são objetos que contém em si um processo pedagógico. São, portanto, criados com uma intenção pedagógica, pensados para um determinado processo de aprendizagem. Os OA são dessa maneira, recursos especializados. Por este motivo se reconhecem como objetos de aprendizagem e, embora o termo seja aberto a muitas possibilidades, existem diversas propostas para denominar, definir e estabelecer parâmetros. (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 187)

Inicialmente, a concepção de OA corresponde a uma visão mecanicista e econômica da aprendizagem, podendo "ser instrumentos de hegemonização na educação, enquanto os OAP apontam processos de singularização que conduzem à pluralidade, ocupando o espaço conceitual da educação e da arte por caminhos invisibilizados" (Idem). Há uma transposição da ideia inicial de OA para um território poético. Ou seja:

> Os OAP são, portanto, objetos especialmente pensados para reinventar e reconstruir conhecimento que continua a se transformar.

> Isso significa provocar novas formas de pensar e se relacionar com os conhecimentos. Assim, pensar na construção de OAP já é, em si mesmo, um ato poético que exige pensar nas dimensões em que acontece a experiência estética e pedagógica. (FERNÁNDEZ E DIAS, 2015, p. 9)

Os Objetos de aprendizagem poéticos, como dispositivos sensíveis, provocam encontros e novos agenciamentos entre os sujeitos, os objetos, os espaços, os processos e resultados das aprendizagens. Abrem-se ao inusitado, possibilitam contágios, contaminações e hibridações, que, por sua vez, podem mudar as formas de aprender e conhecer (FERNÁNDEZ E DIAS, 2015).

Existem poucos objetos de aprendizagem criados para o ensino de artes visuais e aqueles que estão disponíveis na rede ou de outra forma, não estão abertos à criação poética e à invenção. Muitos até mesmo deixam de lado a experiência estética. Estruturam-se a partir de um modelo cientificista que pretende transmitir certo conteúdo e testam a aprendizagem com respostas previamente programadas, que serão consideradas certas ou erradas. Esse modelo pouco contribui a uma aprendizagem significativa das visualidades porque omite a importância da imaginação, do diferente, do dissidente, do subjetivo e do coletivo na construção do conhecimento e do saber visual. A reflexão crítica e a produção poética não encontram lugar nestas situações (FERNÁNDEZ, s/d).

Através da criação e do uso de OAP, cuja concepção estabelece paralelos com ações artísticas propositivas, educadores em artes visuais passam a "compreender sua prática pedagógica como uma prática criativa e poética da mesma maneira que o estudante possa pensar seu estudo como um ato criativo e poético" (FERNÁNDEZ, s/d, s/p).

Um outro aspecto, que nos leva a seguir para a ideia de pedagogia como evento, relacionada à criação e uso de OAP, é que a autora os entende como poéticos não por evidenciarem um discurso, que seria o do

autor. "Nem se atentam a circunscrever o que poderia ser uma poética do pedagógico. São poéticos porque movimentam eventos" (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 201).

Pedagogia como evento

A ideia de pedagogia como acontecimento ou como evento, referenciada em Dennis Atkinson (2008, 2014) e também utilizada por Tatiana Fernández (2015), vem contribuir com a intenção de criar alternativas ao cotidiano escolar, propondo-se, a partir de uma intencionalidade poética, ações, diálogos e relações disruptivas. Para Atkinson as situações educativas são espaços políticos e de dissenso, nos quais pode irromper o novo, o inesperado e até o indesejável. Um evento ou acontecimento é algo que perturba o estabelecido, porque é da ordem do aqui e agora e, talvez, do ainda não.

Um evento, nessa perspectiva, é considerado como um distúrbio, uma ruptura na forma usual de pensar e atuar. Dessa forma, pode precipitar a aprendizagem, porque requer o estabelecimento de novas relações entre o que é conhecido e o que ainda não é. Um evento nunca ocorre isoladamente. Está sempre encadeado a outros eventos.

Pensar a aprendizagem como evento ou acontecimento tem relação com uma concepção de aprendizagem relacional. O conhecimento se produz na relação entre vários elementos. Dessa forma não pode ser entendido como verdade pré-determinada. Alain Badiou, citado por Dennis Atkinson denomina de "procedimento da verdade" aquilo que é provocado nesses encontros. Ensinar e aprender não se trata de estabelecer verdades, mas de encontrar verdades produzidas nos diálogos entre muitos, que, por sua, vez, poderão ser transformadas a partir de outros diálogos e encontros. A cada evento de aprendizagem se produzirão reprocessamentos de verdades encontradas anteriormente (ATKINSON, 2014).

> A pedagogia do evento procura dar espaço a procedimentos da verdade na aprendizagem, isto é, dar espaço ao imprevisível. Este tipo de pedagogia nas artes visuais não pode se situar no discurso de reprodução social e cultural que procura ensinar valores e formas estabelecidas, nem pode se situar no discurso crítico que procura ensinar ferramentas para questionar estes valores e formas, pois enquanto estes partem da ideia de que o estudante não pode pensar por si mesmo, não haverá espaço para a produção, ou poiese. Para uma pedagogia do evento é importante que exista espaço para personalizar o conhecimento construindo novas formas. (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 29)

Dennis Atkinson (2014) propõe o que chama de anti-pedagogia, no sentido de haver uma necessidade de rompimento com a normatização na educação. Toda norma prevê comportamentos e resultados, não abrindo brechas para o imprevisto e imprevisível. E a riqueza do que se precipita no evento é justamente aquilo que não foi previamente programado através da norma.

Atuar nos vazamentos do imprevisível que se processa nos acontecimentos ou eventos envolve situações de risco. Pressupõe lidar com aquilo que surge inesperadamente e que pode até não ter sido desejado, porque implica em aceitar o que vem do outro. Esses pensamentos não são estranhos ao campo da produção artística. Toda proposição poética carrega em si algo da ordem do ainda-não. No campo da educação em arte, portanto, podem-se potencializar os diálogos a partir de uma perspectiva que considera a dimensão aberta dos encontros com objetos artísticos e com aquilo que podemos produzir a partir dos mesmos, no encontro com o outro.

> O encontro entre o evento pedagógico e o evento artístico se move na metáfora da construção que envolve fazer e produzir. Fazer estabelece uma relação com a matéria e com o ambiente e determina

> uma relação social que está sujeita a uma vontade, portanto é criativa. A produção, diferentemente, deixa espaço ao emergente, ao que ainda não é e que foge de uma vontade ou da previsão (portanto não é criativa). Esta dupla condição é para Jan Jagodzinski e Jason Wallin (2013) práxis e poiesis: na concepção grega "práxis (prattein) se refere ao ato de fazer ou ao poder expressivo da vontade." (p. 85). Já a poiesis se refere à 'pro-dução' (poiein) que é "debelar a verdade sem alguma conexão com considerações práticas ou intento voluntário" (Ibidem). Eles nos lembram que produzir é provocar uma transformação de algo que vai do que é ao campo virtual do que pode ser. (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 28,29)

Tanto no campo da educação em arte como no campo da produção artística se opera com a noção de evento. Em ambos os casos o que importa é a abertura para o que ainda não foi pensado, na criação de procedimentos de verdade em relação a contextos do fazer e da produção. Não há formas e práticas universais, mas relacionadas a contextos, portanto, fraturadas e reconfiguradas. A verdade estaria ligada, então, a eventos que transformam realidades.

> O conceito de evento pedagógico de Atkinson [...] que se estende ao conceito de evento artístico, se relaciona à experiência estética deweyana na ênfase sobre o corpo em sua experiência com o mundo, isto é, sobre a existência. Para ele, a ideia de existência implica em um estar (being there) em um lugar particular de tal maneira que a diferença permita estabelecer relações, estruturas, posições e identidades entre os seres. (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 97)

O pensamento de John Dewey é trazido por Fernández, relacionado à ideia de evento pedagógico e de evento artístico, para apontar a que tipo de experiência se está referindo. Seria a experiência como o 'estar

sendo', como algo em processo, em constante produção, que envolve um corpo em ação, que muda, que está vivo. Não é experiência como algo acabado e memorável, que já se completou num passado. Também não é o que se passa fora do corpo.

> Dewey advoga pela compreensão da arte como uma experiência significativa onde a emoção, o pensamento e a ação fazem parte da mesma dinâmica. Numa experiência vital não é possível dividir o prático do intelectual nem do emocional. As emoções unem as partes da experiência em um todo, o intelectual dá nome ao significado e o prático indica que o organismo interatua com os eventos e artefatos do seu contexto. A relação entre o corpo e o mundo na estética somática deweyana se acerca à preocupação fenomenológica pela experiência do mundo, uma experiência que para Maurice Merleau-Ponty é corporificada, intersubjetiva e situada. (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015, p. 42)

O corpo assume posição central nessa abordagem, já que a experiência e a experiência estética situam-se no domínio do corpo e não no do discurso teórico. Trata-se de um 'saber corporificado', que pode se relacionar com diversos discursos teóricos (FERNÁNDEZ MÉNDEZ, 2015). Nesse sentido, parte-se, nessa investigação, para a produção de um OAP ou de um objeto propositor poético (OPP), pautado pela centralidade do corpo, em transformação e em diálogo aberto, enquanto produzindo, vivendo e participando de eventos artístico-pedagógicos.

A/r/tografia

A Artografia é entendida como pesquisa viva, que requer ou só existe com envolvimento pessoal, integrando aspectos relacionais com outros

sujeitos envolvidos. É uma forma de ação interventiva no contexto de atuação. Trata-se de pensar a pesquisa de modo criativo e inventivo não somente no que toca aos aspectos daquilo que vai sendo produzido, mas também em sua forma de apresentação ou compartilhamento de resultados. Esses poderão ser apresentados através de procedimentos artísticos – literários, visuais e performativos.

A Artografia tem buscado consolidar, entre outros interesses, a prática de arte como forma legítima de pesquisa. Para além de uma simples metodologia, é pedagogia, é processo, é "encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais" (DIAS e IRWIN, 2013, p. 28). É um modo de proceder inventivamente para dar conta do que escapa ao discurso convencional na pesquisa em ciências humanas, campo do qual se busca, em arte, por proximidade de interesses, metodologias e formas de abordagem na prática da pesquisa.

Conforme Rita Irwin (DIAS e IRWIN, 2013, p. 30), a artografia tem caráter reflexivo, recursivo, refletivo e responsável. Esses aspectos relacionam-se com o modo como trabalhos artísticos e de educadores contemporâneos podem servir de impulso para a forma de realizar pesquisa e de produzir conhecimento em artes. Além de haver um caráter de invenção em relação ao modo de fazer e de apresentar pesquisas, há aspectos éticos e relacionais a serem considerados. Diz a autora:

> O trabalho dos a/r/tógrafos é reflexivo, recursivo, refletivo e responsável. Reflexivo, ao repensar e rever o que aconteceu antes e o que pode advir; recursivo ao possibilitar que suas práticas espiralem por meio de uma evolução de ideias; refletivo ao questionar seus próprios preconceitos, suposições e crenças; responsável ao assumir o encargo de agir eticamente com seus participantes e colegas. (DIAS e IRWIN, 2013, p. 30)

A realização da pesquisa artográfica tem natureza rizomática, pois se elabora numa teia de conexões que se estabelecem de acordo com cada contexto e em relação aos sujeitos envolvidos. "As questões relacionais estão em todos os aspectos da a/r/tografia" (DIAS e IRWIN, 2013, p. 31). Sendo elaborada na relação entre diferentes sujeitos, está ligada a diferentes formas de ver, sentir e interpretar conhecimentos.

Não há modelos nem para a realização da pesquisa e nem para a apresentação de seus resultados. Os projetos artográficos serão divulgados e compartilhados da forma que for criada através do processo. Como em qualquer pesquisa, porém, seus resultados terão que levar a novos patamares de compreensão da realidade e dos conhecimentos sobre os quais se debruça. Os modos de apresentação, por serem artísticos, não deixam de atender a responsabilidade de atuar e transformar a realidade relacionada à pesquisa. Conforme Irwin, "A/r/tógrafos também terão de estudar como intervenções podem transformar determinados contextos" (DIAS e IRWIN, 2013, p. 34).

De acordo com um grupo de pesquisadores da Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica (UBC), no Canadá, que analisam e apresentam uma compilação de pesquisas realizadas através da artografia, essa é uma forma de pesquisa híbrida, baseada na prática (DIAS e IRWIN, 2013). E é realizada "através de um processo contínuo de fazer arte, qualquer forma de arte, e escrever, mas não separados ou ilustrativos um do outro" (DIAS e IRWIN, 2013, p.100).

Por ser ligada a situações de vida e, por isso, por ser pesquisa viva, os problemas de pesquisa podem surgir e mudar no decorrer do processo. É um estado dinâmico que se transforma no percurso. De acordo com os pesquisadores deste grupo (da UBC), a pesquisa artográfica pode se mover em diferentes direções ao mesmo tempo, podendo ser vista como uma espécie de metodologia de situações, mesclando produção artística

e prática educativa. Nesses encontros e conexões emergem saberes e significados para os conhecimentos.

No projeto de pesquisa aqui apresentado entende-se que a criação de um objeto propositor poético e sua utilização em situações de aprendizagem em Artes Visuais, é uma proposta artográfica, na medida em que se conectam e atravessam modos de produção artística e de prática educativa. O objeto 'Olhos e mãos', que será apresentado na próxima seção, e que inclui os 'Óculos de realidade especial ou inventada' e as 'Luvas de sensação', pode ser visto e experimentado como uma proposição artística. E também como uma proposta educativa, pois foi criado tendo como base de referência algumas formas de manifestação artística e pretende, através de seu uso em experiências compartilhadas, criar condições para a produção de conhecimentos relativos aos referenciais artísticos em questão e a novas maneiras de ver, sentir e atuar sobre a realidade, artisticamente, esteticamente, inventivamente e conscientemente.

O objeto propositor poético 'Olhos e mãos'

O Objeto Propositor Poético (OPP) elaborado nesse processo intitula-se, como já mencionado, 'Olhos e mãos'. Trata-se de um conjunto de dispositivos que tem como suporte o corpo e que provocam descobertas a partir do corpo através de algumas extensões corporais poéticas (Figuras 1 e 2). Esse OPP foi elaborado com a intenção de criar condições de exploração sobre modos de perceber as relações do corpo com o espaço e com outros corpos.

Juntamente aos dispositivos corporais 'Óculos de realidade especial ou inventada' e 'Luvas de sensação', há alguns protocolos de ações sugeridas, com o seu uso, tomando por referência as atividades de Allan Kaprow. Nestas, o artista propõe a realização de algumas experiências na relação entre corpos, que movem-se e relacionam-se por meio de algumas ações

delimitadas pelo protocolo criado por ele. Nessas proposições são questionados os modos de viver e de relacionar-se, as formas de considerar o outro e de comportar-se em relação ao outro, ao meio e a si mesmo/a.

Figura 1. Óculos de realidade especial ou inventada, 2018.
Fonte: arquivo pessoal.

Figura 2. Luvas de sensação, 2019.
Fonte: arquivo pessoal.

Este OPP, além de propor experiências através de sugestões previamente elaboradas, prevê também a atuação dos usuários sobre os próprios objetos e sobre seu uso, na forma de elaboração de novas propostas de ver e sentir, como também de protocolos de ações a serem criados no momento de utilização. O público alvo inicial são jovens e adultos, prevendo-se sua utilização por estudantes de Educação Básica e Superior, de diferentes faixas etárias.

Conclusão

O OPP criado nessa investigação vem sendo experimentado com diferentes públicos, procurando-se observar de que forma ocorrem as relações dos sujeitos com o material, dos sujetitos entre si e com aquilo que é proposto. Também é importante observar de que forma os sujeitos atuam sobre o material de maneira inventiva. Tem se buscado refletir sobre as potencialidades do objeto para outros usos e recriações, a partir daquilo que é experimentado em diferentes contextos.

A reflexão sobre os conceitos de Objeto de Aprendizagem Poético e sobre Pedagogia do evento muito contribuíram para repensar processos de educação em Artes Visuais, intermediados por materiais criados a partir de uma perspectiva pautada na ação poética do/a professor/a. Pretende-se aproximar o evento pedagógico do evento artístico, não necessariamente sendo possível distinguir um do outro.

Um possível desdobramento desse projeto é a elaboração de um material digital dirigido a professores contendo os referenciais artísticos da proposta e apontamentos sobre os conceitos presentes no trabalho, com o fim de estimular a criação e uso de outros dispositivos poéticos propositivos e participativos, pensados como Objetos Propositores Poéticos.

Referências

ATKINSON, Dennis. Pedagogy against the State. **The International Journal of Art & Design Education.** Volume 27, p. 226-240, outubro de 2008. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1476-8070.2008.00581.x. Acesso em 18 ago. 2018.

ATKINSON, Dennis. **Pedagogy of the Event.** 2014. Disponível em: https://www.kettlesyard.co.uk/wp-content/uploads/2014/12/onn_atkinson.pdf. Acesso em 18 ago. 2018.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte:** A/r/tografia. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Maria del Rosario Tatiana. **O evento artístico como pedagogia.** Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, PPGArte, 2015.

FERNÁNDEZ, Tatiana. **Objetos de aprendizagem poéticos para o ensino das artes visuais.** Brasília: Universidade de Brasília, s/d. Objeto de aprendizagem digital. Disponível em: http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/oap_oficina/index_oapnew.htm. Acesso em 24 ago. 2018.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. **Objetos de aprendizagem poéticos:** máquinas para construir territórios de subjetivação. Santa Maria/RS: Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP, 2015, p.3481-3495.

LUPA – Ensaios Audiovisuais. **Caderno do Professor.** Material Educativo. Belo Horizonte: Museu de Artes e Ofícios, Programa Educativo, 2016.

MARTINS, Mirian Celeste (Org). **Mediação:** Provocações Estéticas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-Graduação. V.1, n.1, out. 2005.

Andrea Hofstaetter

Doutora (2009) e Mestre (2000) em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo PPGAV/IA/UFRGS; Licenciada em Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas (1994) pela FEEVALE. Professora Associada do Departamento de Artes Visuais, IA, UFRGS. Integrante do GEARTE - Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, FACED/UFRGS. Pós-doutoranda PPGEDU/FACED/UFRGS. Contato: andreaho@terra.com.br.

PINACOTECA UFPB: IMPACTO DE UM ACERVO UNIVERSITÁRIO

PINACOTECA UFPB: IMPACT OF A UNIVERSITY COLLECTION

Robson Xavier da Costa / UFPB

INTRODUÇÃO

Pinacoteca é um termo oriundo do antigo grego "*pinacothêkê*", *pnax – akos*, quadro e *thêké* caixa e do Latim "*pinacotheca*" e compreende uma galeria ou museu de arte que abriga em seu acervo pinturas e objetos de arte. Entre as pinacotecas mais importantes do mundo estão a Pinacoteca de Brera, em Milão, Itália, detentora de um dos maiores acervos de pintura italiana e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que abriga importantes coleções de arte brasileira e exibe exposições temporárias de arte contemporânea.

Nas universidades brasileiras a presença de pinacotecas ainda é algo raro, alguns exemplos são a Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo; a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ambas na grande Porto Alegre e no

Nordeste brasileiro são exemplos de Pinacotecas universitárias a PINA da UFAL, em Maceió, Alagoas e a Pinacoteca UFPB, em João Pessoa, Paraíba.

A Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) foi fundada em 1987 pelo Artista/Educador Hermano José (1922 – 2015), a partir da reunião de obras de artistas nordestinos, adquiridas pela administração da UFPB, por meio de doações dos artistas que expuseram na instituição. Nas duas primeiras décadas (1980 e 1990) o acervo inicial foi ampliado e hoje conta com cerca de 200 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras e algumas esculturas, de artistas paraibanos e nordestinos. Após mais de 30 anos de existência o acervo tornou-se referência para Arte Paraibana. Apesar da importancia do mesmo, a Pinacoteca UFPB funciona desde sua fundação em instalações provisórias, nas dependências da Biblioteca Central da UFPB, apresentando condições inadequadas para a conservação e exposição das obras sobre sua salvaguarda, mesmo com o esforço dos diversos Coordenadores responsáveis pelo equipamento cultural ao longo da sua existência.

A maior parte das obras do núcleo original do acervo estavam acondicionadas no porão da antiga Coordenação de Extensão COEX da UFPB, que funcionava em um edificio na Praça Rio Branco, centro da cidade de João Pessoa, onde lecionaram importantes artistas/educadores como Arthur Cantalice, Euclides Sá, João Câmara Filho, Gilvan Samico, Montez Magno, Roberto Lúcio, etc.

A presença de um equipamento cultural do porte de uma Pinacoteca no ámbito de uma Universidade Pública Federal, no contexto do Nordeste Brasileiro, é uma possibilidade da instituição garantir formação, preservação, divulgação e manutenção de um acervo de artes visuais representativo para a região.

Durante nossa gestão como coordenador da pinacoteca da UFPB, resolvemos desenvolver um estudo de público nesta instituição cultural,

seguindo os parâmetros utilizados pelo Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (GPAMI) e pelo Laboratório de Artes Visuais Aplicadas e Integrativas (LAVAIS), em 2015, durante o estudo de públicos em museus na Paraíba desenvolvido na Estação Cabo Branco e Estação da Artes em João Pessoa[1].

Os "estudos de públicos" (*visitor studies*) ou as "pesquisas de visitantes de museus" (*museum visitor research*), favorecem o conhecimento das demandas do público para cada instituição museal, apontando o que os visitantes fazem e esperam do museu. Segundo Bitgood e Shettel (1997, p.6) os estudos de públicos compreendem:

1. Pesquisa e desenvolvimento de público;
2. Desenho e desenvolvimento de exposições;
3. Desenho e desenvolvimento de programas;
4. Desenho de instalações em geral;
5. Serviços para o visitante.

Nesta investigação utilizamos os parâmetros acima para compor o estudo de públicos realizado na Pinacoteca UFPB no ano de 2016, tendo como objetivo: conhecer os interesses, hábitos e necessidades do público frequentador da Biblioteca Central da UFPB, potenciais visitantes da Pinacoteca UFPB, que funciona nas suas dependências (Figuras 01 e 02).

Em meados de 2015, assumimos o cargo de Gestor da Pinacoteca UFPB, no ano de comemoração dos 60 anos de fundação da UFPB. Organizamos a Curadoria da exposição "Pinacoteca UFPB: acervo emancipado" apresentando um recorte expressivo do acervo, que há alguns anos não era exibido na cidade. Esta iniciativa contou com o apoio de toda equipe da Pinacoteca e da Curadora do Casarão 34, Valquíria Farias. Em um

esforço para superar as limitações e obstáculos, que passamos atualmente no serviço público brasileiro, disponibilizamos acesso a população do Estado da Paraíba a um dos mais significativos acervos históricos da Arte Paraibana, visando cumprir a guarda, conservação, formação e divulgação da Arte Paraibana, fortalecendo o vínculo entre a Pinacoteca UFPB e a comunidade em geral.

Figura 01 – Fachada da Biblioteca Central da UFPB.
Fonte: www.artesvisuaisparaiba.com.br.

Figura 02 – Espaço de exposições temporárias da Pinacoteca UFPB.
Fonte: www.ccta.ufpb.br/pinacoteca.

Pensamos o acervo da Pinacoteca UFPB como um bem público que precisa ser conservado e disponibilizado como fonte para pesquisa, documentação e como espaço de educação e formação, objetivando cumprir sua função social em relação a Arte Paraibana, ou seja, propomos um "acervo emancipado", parafraseando Rancière no libro "o espectador emancipado" (2012). A seleção dos trabalhos do acervo da Pinacoteca da UFPB que apresentamos na exposição realizada no Casarão 34, com 17 trabalhos restaurados, demonstrou para o público da grande João Pessoa a importância do acervo de artes visuais da UFPB.

Em 2016 constatamos um aumento significativo do fluxo de visitantes nas exposições temporárias da Pinacoteca UFPB, que passaram a ser apresentadas com frequência mensal, com aberturas divulgadas na internet, nas redes sociais e nos sites oficiais da UFPB. Diante disso, implantamos o estudo de públicos, objetivando avaliar o impacto do acervo da Pinacoteca junto a comunidade universitária da UFPB, a partir do uso da metodología qualitativa, com aplicação de questionários junto ao público frequentador da Biblioteca Central da UFPB, estudantes e servidores, em diferentes horários e días da semana. A pesquisa foi desenvolvida entre os meses de Março e Julho de 2016, com apoio do GPAMI e do LAVAIS.

1. Pinacoteca UFPB: considerando a história

Em 28 de fevereiro de 1987 o então Reitor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Prof. Dr. José Jackson Carneiro de Carvalho, assinou a portaria de criação da Pinacoteca UFPB, considerando a necessidade de manter viva a memória artística do Estado da Paraíba, Brasil e valorizar a Arte como patrimônio Cultural, apoiando e incentivando a expressão artística e estimulando a descoberta de novos talentos locais.

No ano da criação da Pinacoteca UFPB, o acervo catalogado tinha cerca de 150 obras, algumas de valor artístico considerável para a arte local, contando com trabalhos de Raul Córdula (1943 -), Francisco Brennand (1927 -) e João Câmara (1944 -). A pinacoteca da UFPB foi criada visando o desenvolvimento de atividades de ensino, pesquisa e extensão no campo da cultura, estimulando as artes visuais, por meio do registro, preservação e divulgação das manifestações e valores artísticos da Paraíba.

Este equipamento cultural surgiu por uma necessidade da comunidade acadêmica e dos artistas locais quanto a criação, organização e manutenção de um acervo da Arte Paraibana. Seria um espaço aberto à comunidade. Inicialmente vinculada à Coordenação de Extensão – COEX/ UFPB e subordinada à Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários – PRAC/ UFPB e posteriormente sobre a responsabilidade do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), subordinada e supervisionada pelo Departamento de Artes. No ano de 2012, com a criação do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), passou a ser um equipamento cultural deste Centro, ligado ao Departamento de Artes Visuais (DAV) e tem como objetivos desde sua fundação:

1. Restauração, preservação e divulgação do acervo artístico da UFPB;
2. Expansão do acervo por meio de compra, doações, legados, empréstimos e/ou transferências;
3. Desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre as artes visuais;
4. Promoção de cursos regulares e/ou periódicos, conferências, congressos, simpósios e seminários;
5. Organização de exposições permanentes e temporárias.

O equipamento cultural foi instalado temporariamente no segundo piso da Biblioteca Central da UFPB, considerando que todo o acervo de Artes Visuais existente nos diversos setores da UFPB, deveriam ser incorporados ao acervo da Pinacoteca UFPB, até hoje, depois de 32 anos após sua fundação, uma parcela significativa do acervo de obras de arte da UFPB continua fora do acervo da Pinacoteca UFPB. Se considerarmos que um dos objetivos da Pinacoteca UFPB é estimular a aproximação da produção histórica das artes visuais da Paraíba com as novas gerações de artistas, docentes e discentes da UFPB.

Atualmente, o acervo da Pinacoteca UFPB é composto por mais de 200 obras contando com pinturas, desenhos, gravuras e esculturas e pode ser considerado um dos mais significativos acervos históricos das artes visuais paraibanas. Devido às condições inadequadas de acondicionamento das obras, o acervo teve de ser submetido a uma primeira etapa de restauração, um proceso iniciado em 2012, na gestão da Profª. Drª. Lívia Marques e em processo de finalização. Inicialmente, foram selecionadas 22 obras, das quais 17 foram restauradas até 2016.

34 pinturas deste acervo foram reapresentadas ao público da cidade de João Pessoa na exposição "Pinacoteca UFPB: Acervo Emancipado", realizada entre os meses de Novembro de 2015 e Março de 2016, no Casarão 34, galeria municipal, localizada no Centro da cidade. Essa exposição teve uma expressiva visitação de mais de 2.000 pessoas e foi divulgada nas principais mídias do Estado da Paraíba.

As pinturas expostas na exposição apresentaram técnicas diversas, com obras da década de 1950 até a década de 1990, com influências impressionistas, expressionistas, cubistas, etc. Dividimos a exposição por temas: paisagens, retratos, abstrações, etc. Essa exposição pode ser considerada uma das mais importantes do ano de 2015/2016 realizadas no Estado da Paraíba, Brasil (Figuras 03 e 04).

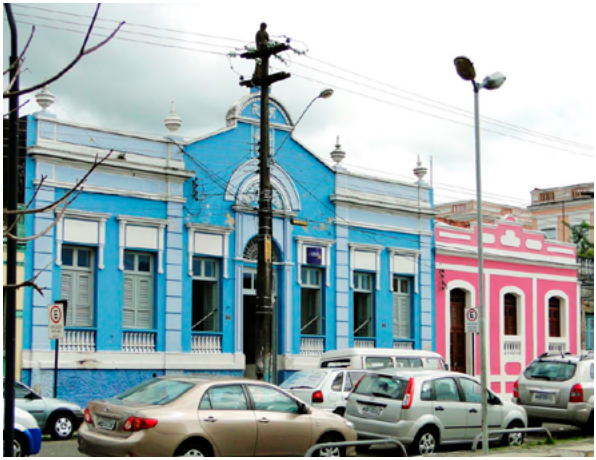

Figura 03 – Fachada Casarão 34 – João Pessoa – PB. Fonte: www.panoramio.com

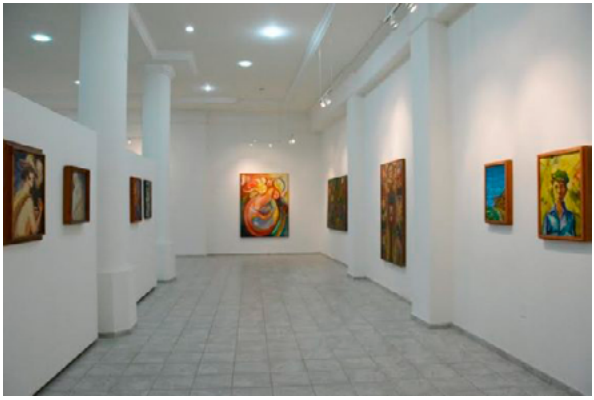

Figura 04 - Exposição Pinacoteca UFPB: Acervo Emancipado – Casarão 34. Fonte: www.paraibaonline.net.br

Atualmente, ainda existe expectativas em adquirir condições adequadas para a guarda do acervo da Pinacoteca UFPB, bem como, a possibilidade de ampliar o acesso direto do público ao mesmo. Em 2016 criamos o Projeto de Pesquisa "Acervo Pinacoteca UFPB: divulgação e formação de público para as artes visuais" objetivando a realização de exposições internas (no espaço expositivo para exposições temporárias da Pinacoteca UFPB, localizado no térreo da Biblioteca Central da UFPB) e externas (em outras instituições culturais da cidade de João Pessoa e outras cidades da região); por meio da realização de oficinas, *workshops*, congressos, seminários, palestras, debates sobre o acervo de artes visuais da Pinacoteca da UFPB.

Devido à importância do acervo citado, tormou-se um compromisso da nossa gestão, disponibilizar o acesso aos trabalhos à comunidade acadêmica e ao público em geral, fomentando o interesse pela Arte Paraibana, visando cumprir sua função social, de conservação e formação de públicos para as artes visuais.

O acervo da Pinacoteca UFPB também é fonte de pesquisa para a comunidade acadêmica, como campo de estágio para os discentes dos cursos de graduação e pós graduação em Artes Visuais da UFPB (licenciatura e bacharelado), fomentando o interesse pela pesquisa sobre a Arte Paraibana, ajudando na divulgação e possível ampliação do atual acervo, bem como, favorecendo sua conservação e divulgação.

Um dos maiores problemas para manutenção do acervo da Pinacoteca UFPB é a falta de estrutura física e equipamentos adequados para o funcionamento do equipamento cultural, tornando necessária uma adequação do espaço físico. Ao implantarmos este projeto de investigação buscamos possibilitar o acesso de voluntários e bolsistas, que possam auxiliar nos processos de pesquisa, catalogação, conservação, organização e divulgação junto à comunidade acadêmica e ao público em geral, para

que a Pinacoteca UFPB cumpra sua função social. Esse acesso foi intensificado na atual gestão da Pinacoteca da UFPB, sob a coordenação do Prof. Dr. Gabriel Bechara Filho, do Departamento de Artes Visuais da UFPB e vice-coordenação da Museóloga Marisa Rodrigues da PRAC UFPB.

O trabalho de campo nas exposições realizadas pela Pinacoteca UFPB no ano de 2016, aconteceu no seu próprio espaço expositivo para exposições temporárias, por meio da aplicação de técnicas de observação e questionários.

Contamos com a colaboração de técnicos administrativos, pesquisadores voluntários e uma bolsista, selecionada por meio do edital do Programa de Extensão (PROBEX UFPB 2016).

2. Investigação: Pinacoteca UFPB e seus públicos

Esta investigação consistiu em uma pesquisa qualitativa com estudo de caso (YIN, 2001), a partir da observação e aplicação de um questionário junto ao público da Pinacoteca UFPB, localizada no térreo da Biblioteca Central da UFPB, campus I, em João Pessoa, Paraíba, Brasil, entre os meses de Março e Julho de 2016.

O instrumento de coleta de dados foi aplicado junto aos visitantes pela bolsista PROBEX 2016, Miriam Marques Machado e por voluntarios do Projeto de Pesquisa. Buscamos observar o comportamento do público durante à visita e identificar os significados e motivações da mesma.

Esta pesquisa buscou a interpretação dos fenômenos observados e a atribuição de significados, na qual o pesquisador é fundamental e o contexto cultural e ambiental é a fonte principal de dados. A pesquisa qualitativa na modalidade de estudo de casos, segundo Serra (2006, p.82) objetiva esgotar o conhecimento sobre um caso exemplar, que pode ser considerado modelo ou referencial, mesmo que não seja generalizável.

Segundo Yin (2005) o estudo de caso é um tipo de pesquisa empírica que analisa fenômenos contemporâneos em seu contexto real, em situações onde as fronteiras entre os elementos estudados não estão muito claras, necessitando do uso de múltiplas fontes de evidência para esclarecê-las. O pesquisador pode estudar múltiplos casos ou casos exemplares. Ele é aplicado quando não é possível controlar os fenômenos estudados e esses são atuais, devendo ser estudados em seus contextos. Para concretização desta Pesquisa, foram necessárias as seguintes etapas:

a) Iniciar revisão e atualização da catalogação do acervo da Pinacoteca UFPB (em 2015-2016);

b) Revisão bibliográfica referente à Arte Paraibana, curadoria, expografia e estudos de públicos em museus (2015-2016);

c) Divulgação digital por meio do site e das páginas da rede social da Pinacoteca UFPB;

d) Elaboração dos instrumentos de coleta e realização de pesquisa de campo.

e)Tabulação e análise dos resultados da pesquisa.

O público alvo para a investigação foi composto pelos servidores e estudantes de Graduação e Pós-Graduação da UFPB frequentadores da Biblioteca Central.

O instrumento de coleta de dados (questionário) foi aplicado junto aos visitantes, utilizamos como critérios para tabulação os seguintes itens: dados demográficos (endereço, faixa etária, sexo, idade do depoente), dados de participação (contatos anteriores com a instituição e a mediação

da qual participou – quando foi o caso), fatores emocionais (sentimentos, identificação com lugares e obras), fatores ambientais (motivação da visita, facilidade na mobilidade, identificação com a sala de exposição).

Durante a pesquisa de campo aplicamos 60 questionários com o público frequentador da Biblioteca Central da UFPB no térreo, onde estava localizada a Pinacoteca UFPB, dos quais 58 foram considerados válidos para esta pesquisa.

O fluxo mensal de visitantes, segundo constava no livro de assinaturas das exposições temporárias da Pinacoteca UFPB em 2016 foi em média de 400 pessoas, predominantemente, de estudantes de graduação e de pós-graduação da UFPB, bem como, servidores técnico administrativos e docentes da Universidade. Embora a Pinacoteca UFPB seja um equipamento cultural com cerca de 32 anos de existencia (29 anos em 2016), funcionando regularmente, das 8h às 21h, de segundas as sexta-feiras, nas dependências da Biblioteca Central da UFPB, constatamos que o maior fluxo de visitas acontece durante a abertura oficial das exposições, ou seja, uma vez por mês.

De acordo com os dados coletados, dos 58 visitantes, 44 eram jovens na faixa etária de 18 a 30 anos, universitarios, solteiros, cursando graduação; entre eles 4 são adultos, casados entre 31 a 70 anos, e 3 entre 51 e 70 anos, ambos com pós-graduação, atuando como profissionais técnicos administrativos ou de nível superior da UFPB. 7 visitantes entre 31 e 70 anos não declarou sua situação civil (gráfico 01).

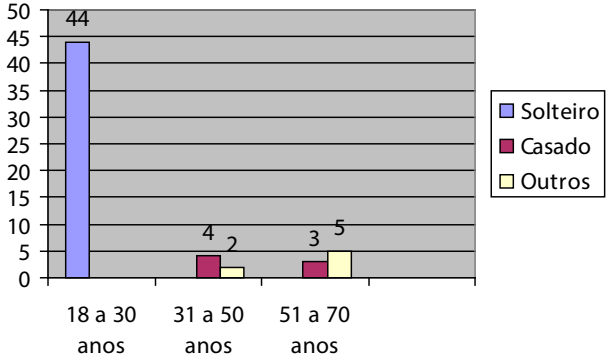

Gráfico 01 – Idade e Situação Civil dos Visitantes da Pinacoteca UFPB. Fonte: acervo do investigador. 2016.

Entre os 58 questionários respondidos válidos, dois respondentes tinham Ensino Médio, 46 tinham Ensino Superior e 10 tinham pós-graduação em áreas diversas. Os principais cursos de graduação citados foram: Bilbioteconomia, Ciência da Informação, Direito, Psicopedagogia, Ciências Sociais, Ciências Biológicas, Engenharia Mecânica, Engenharia Ambiental, Ecologia, História, Filosofia, Farmácia e Educação Física. Os cursos de pós graduação citados foram: Ciência da Informação, Meio Ambiente e Direito.

As informações coletadas demonstram que o grupo de visitantes da Biblioteca Central da UFPB é formado por jovens estudantes de graduação e de pós-graduação da UFPB, predominantemente, solteiros, com formação em diversas áreas de conhecimento, envolvendo as grandes áreas de Ciências Humanas, Exatas, da Natureza e da Saúde. Público que pode ser considerado de clase média e alta, com bom nível de instrução e formação acadêmica. Entre os visitantes 16 são servidores técnicos administrativos ou de nível superior, atuando na Biblioteca Central da UFPB.

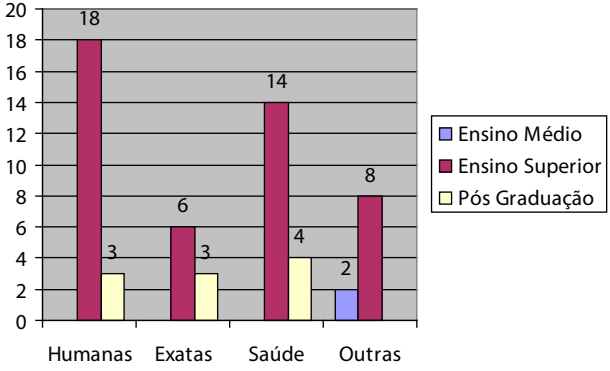

Gráfico 02 – Formação acadêmica dos visitantes da Pinacoteca UFPB.
Fonte: acervo do investigador. 2016

Dentre os 58 respondentes todos afirmaram que não conhecem o site da Pinacoteca UFPB, nem seu acervo, ou seja, 100% dos visitantes desconhecem esses recursos. 32 responderam que não conhecem a Pinacoteca UFPB; 26 conhecem e costumam visitar as exposições temporárias, 18 conhecem a menos de um ano e 8 ha mais de um ano. 30 visitantes costumam frequentar outras instituições culturais da cidade e 28 não frequentam nenhuma instituição cultural de João Pessoa.

Os dados apontam que embora os estudantes da UFPB costumem frequentar regularmente a Biblioteca Central, não visitam a Pinacoteca da UFPB, ou desconhecem sua existência, o que demonstra a necessidade de mais investimentos na divulgação por parte da gestão atual da UFPB, para atrair visitantes para as atividades desenvolvidas pela Pinacoteca UFPB.

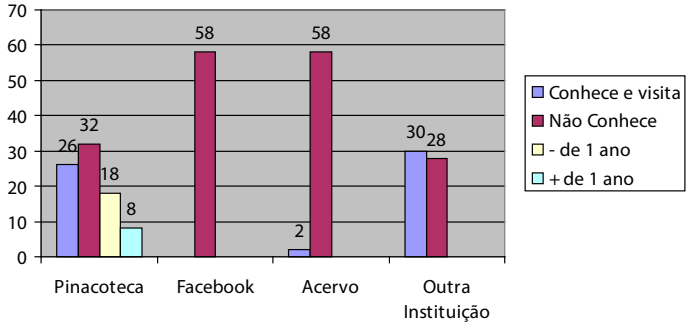

Gráfico 03 – relação dos visitantes com a Pinacoteca UFPB.
Fonte: acervo do investigador. 2016.

Ao serem questionados sobre a importancia da manutenção de um acervo de obras de arte na UFPB, os visitantes responderam que é muito importante para manter e divulgar a cultura paraibana e nordestina, permitindo a preservação da cultura regional. 100% afirmou que é necessário maior divulgação das ações da Pinacoteca nas Redes Sociais, na Mídia Televisiva, nos Murais da UFPB e a realização de ações que envolvam os estudantes da Universidade.

Considerações finais

Esta investigação demonstrou a necessidade de investimento contínuo na área de divulgação das ações realizadas pela Pinacoteca UFPB e no estudo de públicos, sejam exposições temporárias, exposições do acervo, palestras e *workshops*, no ámbito da Universidade ou fora dela. Apesar dos 32 anos de existencia, o acervo de obras de Arte Paraibana

e nordestina da Pinacoteca UFPB ainda continua pouco conhecido do público em geral, necesitando de um espaço adequado para o funcionamento de exposições permanentes e temporárias do seu acervo, garantindo com isso a divulgação necessária para sua valorização enquanto patrimônio cultural local.

Durante a observação verificamos que o público da Biblioteca Central, nem sempre, costuma utilizar a biblioteca apenas como espaço para pesquisa bibliográfica, empréstimo de livros e periódicos, sem prestar atenção ao seu entorno, as atividades culturais que são desenvolvidas nos diversos setores da biblioteca, e na Pinacoteca UFPB, muitas vezes passam despercebidas.

A responsabilidade da UFPB na manutenção, catalogação, conservação e divulgação do acervo da Pinacoteca UFPB é um compromisso selado com a comunidade paraibana desde a sua fundação em 1987 e necesita ser encarada como uma política cultural da instituição, deve ser incluída na Lei Orçamentária Anual (LOA) da Universidade, garantindo recursos específicos para seu funcionamento adequado.

A Pinacoteca UFPB tem uma função sociocultural inquestionável, é um dos poucos acervos públicos de obras de arte do Estado da Paraíba, no entanto, apesar dos esforços dos seus ex e atuais coordenadores e servidores, a falta de política cultural planejada para médio e longo prazo, minimiza o impacto do acervo frente ao seu público/alvo.

Referências

BITGOOD, Stephen; SHETTEL, Harris. An overwiew of visitor studies. **Journal of Museum Education**, Washington: Roundtable, v. 21, n. 3, p. 6-10, 1997.

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

SERRA, Geraldo G. **Pesquisa em arquitetura e urbanismo**: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: Edusp – Mandarim, 2006. Parcialmente disponível em: www.google.books.com. Acesso em: janeiro 2013.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Bibliografia consultada

DA COSTA, Robson Xavier. **Percepção ambiental em museus paisagens de arte contemporânea**: a legibilidade do Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Orientadora Profª. Drª. Gleice Elali. Natal, RN, Brasil: PPGAU, 2014.

_____. Análise sintática do espaço expositivo: estudo do *layout* da Estação Cabo Branco em João Pessoa e sua relação como patrimônio urbano. In: **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP**, Cachoeira, Bahia, Brasil, 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/robson_xavier_da_costa.pdf.

_____. Imagem na história: imaginação histórica e história visual. In: **European Review of Artistic Studies**. Volume 01, nº 02, 2010, p. 34 a 47. Disponível em: http://www.eras.utad.pt/docs/historia_visual.pdf.

_____. Museus como espaços de contradição: a construção do lugar da arte na arquitetura contemporânea. In: **Anais do V Encontro de História da Arte da UNICAMP**. Campinas, São Paulo, Brasil: IFCH UNICAMP, 2009. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Robson%20Xavie%20-%20VEHA.pdf.

_____. Corpo museu: imagens entre fronteiras. In: **Revista Conhecimento & Diversidade.** Volume 04, nº 09, Niterói, RJ, Brasil: Unisalle, 2013. Disponível em: http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/1240/894.

MARTIN, María Izabel Martínez; LOPEZ, Virgínia Garden e RODRÍGEZ, Teresa Ruíz (Orgs). **Estudios de Públicos de Museos en Iberoamérica**. Madrid – España: Observatorio Iberoamericano de Museos (OMI). Março a Outubro de 2014. Disponível em: http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/06/14850-1.pdf. Acesso em: 13.09.2016.

Notas

1 COSTA, Robson Xavier da; COUTINHO, Viviane dos Santos e SANTOS, Aracy Guimarães dos. Olhares extremos: wayfinding e mediação cultural na Estação Cabo Branco e Estação das Artes em João Pessoa – PB. In: TOLENTINO, Átila Bezerra e BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs.). Caderno Temático de Educação Patrimonial: práticas e diálogos interdisciplinares. Vol. 6. João Pessoa – PB: IPHAN PB – Casa do Patrimônio da Paraíba, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/caderno_tematico_06_.pdf. Acesso em: 15.11.2017.

Robson Xavier da Costa

Artista Visual, Professor, Pesquisador e Curador. Docente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE e atual coordenador) e de Computação, Comunicação e Arte (PPGCCA UFPB); docente/pesquisador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pós-Doutor (PGEH MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN); Mestre em História (PPGHUFPB); Especialista em Educação Especial (UFPB) e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Email: robsonxavierufpb@gmail.com.

CORDÃO CARNAVALESCO “ÚLTIMA HORA”: UMA TRADIÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL DE CARNAVAL DOS RIBEIRINHOS DA AMAZÔNIA PARAENSE

CARNAVALESCO BLOCK "ÚLTIMA HORA": AN ARTISTIC AND CULTURAL TRADITION OF CARNIVAL OF THE BORDERING THE AMAZON PARA.

Jalva Farias Teles / UDESC / UFPA

Dra. Rosangela Marques de Britto / UFPA

Introdução

A comunicação apresenta uma análise do Cordão “Última Hora”, tradição artística e cultural dos ribeirinhos da Amazônia, como uma prática carnavalesca secular, que envolve a arte do teatro, da música e das comédias que satirizam sobre assuntos em voga. O trabalho postula a revitalização histórica da cultura local por meio do estudo do saber-fazer das máscaras que compõem um dos elementos visuais da plasticidade dos elementos

que compõem o cordão, a indumentária dos personagens e suas máscaras. No primeiro tópico apresentamos o local da pesquisa de campo, em seguida uma descrição reflexiva sobre os personagens, indumentárias e a organização da apresentação do Cordão "Última Hora" pela narrativa de memórias dos artistas/brincantes. Ao final, apresentamos as memórias dos participantes, como forma de contextualizar a tradição da festividade e sua singularidade como carnaval ribeirinho ou de rio, enfatizando a importância desta festividade local a ser ensinada ou mesmo integrar o currículo da disciplina de Arte nas escolas, como forma de preservação desta prática cultural local.

Preservação das Culturas populares ribeirinhas em Cametá (PA)

Um dos aspectos relevantes a ser considerado no estudo sobre cultura é compreender as práticas culturais como resultado social de uma coletividade, que podem ser transmitidas oralmente, através de lembranças e relembranças dos mais idosos para os mais jovens, estabelecendo-se de maneira informal, expressando ideias, valores, anseios, costumes e conceitos de uma sociedade, que se tornam imprescindíveis para construir ou reafirmar a identidade de um povo. A cultura se consolida a partir de relações dinâmicas, pois possui estilo próprio e mobilidade no espaço e no tempo. Como afirma Peter Burke (2006, p. 41): "Embora o passado não mude, a história precisa ser reescrita a cada geração, para que o passado continue inteligível para um presente modificado".

Como uma dinâmica de relação social, o carnaval é uma das mais ricas manifestações da cultura brasileira. Nesta prática cultural, em cada espaço/local da nação ela se realiza com características próprias, peculiaridades locais e semelhanças que se aproximam. Este artigo é parte da

pesquisa do mestrado profissional realizado no âmbito do Programa do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Pará (ProfArtes/UFPA), tendo como objetivo estudar a dinâmica desta manifestação que se caracteriza como carnaval ribeirinho, realizado anualmente na cidade de Cametá, no estado do Pará, situado na região Norte do Brasil. Lembrando que Cametá destaca-se por ter o carnaval como uma de suas práticas culturais mais expressivas.

O município de Cametá localiza-se na margem esquerda do rio Tocantins (Figura 1), na microrregião de Cametá, de acordo com o IBGE (2018) possui cerca de 3.122,0 km^2 de extensão territorial e população estimada em 136.390 habitantes.

A cidade possui práticas culturais bastante diversificadas, das quais destacamos: o bangue, o samba de cacete, a síria, as festas de santos e o carnaval, que permeiam a vida da população que vive tanto no espaço urbano quanto no rural. O munícipio de Cametá abrange inúmeras ilhas, dentre as quais destacamos aquelas que tradicionalmente apresentam manifestações carnavalescas que dão ênfase aos cordões: "Tem-Tem", "Turema", "Pacovotuba", "Furtado", "Vila de Juba", dentre outras. O estudo enfatiza a ilha Tem-Tem, comunidade que se destaca no cenário carnavalesco local, por haver ali um dos cordões carnavalescos mais antigos do município: O Cordão "Última Hora", sendo este grupo cultural o objeto da pesquisa em andamento.

Figura 1. Localização do município de Cametá em relação ao estado do Pará, com destaque ao rio Tocantins onde se situa um de seus afluentes, o rio Tem-Tem, na comunidade deste rio moram membros do grupo "Última Hora". Fonte: IBGE, 2010.

Neste Cordão, pretendemos identificar suas características e memórias/histórias de constituição da festividade, discutindo as mudanças ocorrentes nas últimas décadas, em especial no objeto de estudo da pesquisa, que se refere à estrutura artística das máscaras carnavalescas, sua visualidade e plasticidade. A pesquisa trata dos processos criativos de utilização das máscaras como ferramenta comunicacional empregada nos processos de ensino/aprendizagem para a disciplina de Artes, que será abordada na escola municipal de ensino fundamental "General Osório". Enfatizamos que o foco desta comunicação consiste em relatar os processos histórico/memorial desta agremiação carnavalesca ribeirinha, via o estudo do Cordão "Última Hora", como meio de preservação desta manifestação cultural.

Neste sentido, ressaltamos a produção artesanal das máscaras como um processo cultural em que se deve pensar nas formas pelas quais as

culturas nacionais também contribuem para "costurar" as diferenças em uma única identidade construída a partir de diversos e plurais processos inter e/ou transculturais. Sobre os processos dinâmicos e plurais de constituição de identidades, citamos Stuart Hall (2005), ao afirmar que muito embora as identidades nacionais também estejam sendo deslocadas pela globalização, esse fenômeno contribuiu para a mobilidade das identidades culturais, desintegrando-as, homogeneizando-as e, por conseguinte, tornando-as fracas. O autor explicita que os processos de abertura das culturas nacionais à exposição e às influências externas dificultam "conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural" (HALL, 2005, p. 74).

Desse modo, o choque com um conjunto de identidades culturais é um traço marcante da contemporaneidade, sendo possível afirmar que é interessante até que isso ocorra, por certo há um enriquecimento, uma troca cultural, mesmo estando cientes de que é praticamente impossível não se deslumbrar com tudo isso, sem recusar a tensão entre o global e o local, que, ideologicamente, é permeada por outros interesses. Inegavelmente, a globalização exerce múltiplas influências sobre as identidades, desenvolvendo uma diversidade de situações inéditas e possibilidades de identificação, tornando as identidades cada vez menos originais e permanentes.

As culturas não podem ser pensadas como puras. Todo povo recebe influências culturais de diversos povos. O Brasil, por excelência, recebeu influência ameríndia, europeia, africana e asiática. É esta diferença que proporciona a riqueza cultural de cada grupo, comunidade e sociedade. Para Hall (2009):

> Outro efeito desse processo foi o de ter provocado um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições de identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas. Esses processos constituem a segunda e a terceira consequências

> possíveis da globalização, anteriormente referidas – a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades (HALL, 2009, p. 23).

A cultura, assim como a identidade, é hibrida, constituída a partir de fluxos migratórios, pois uma pessoa pode ter nascido em um país, morado em outro e pertencer a várias religiões, com isso, as identidades convergem formando a sua identidade específica. Muitos padrões culturais podem sofrer mudanças em função deste trânsito sociocultural ou sincretismos, bricolagens ou ainda por questões de assimilação, pertencimento e, sobretudo, a não aceitação de uma única identidade.

Sobre a questão de identidade cultural, Stuart Hall (2003) faz uma discussão enfatizando uma concepção diferente sobre identidade. Neste sentido, o autor afirma que é importante entendê-la, buscando uma maior compreensão sobre este conceito. Nessa concepção, o sujeito passa a assumir identidades diferentes em momentos diferentes, uma vez que estas não são unificadas em um "eu" coerente. Desse modo, o autor ressalta que dentro de nós existem identidades que são contraditórias em diferentes direções (HALL, 2003). A partir dessa visão, pode-se afirmar que o sujeito não possuía uma identidade fixa, uma vez que a identidade vai sendo formada de acordo com os sistemas culturais que os cercam.

O estudo sobre a concepção de identidades se faz relevante para entendermos e lançarmos uma luz a partir deste filtro conceitual sobre o longo do tempo de constituição dos processos de formação e de organização (ou não) do Cordão Carnavalesco "Última Hora", assim como as maneiras como este grupo vem sendo modificado ou ressignificado pelos seus membros/brincantes e artistas. Estas reflexões sobre esta manifestação cultural realizada em Cametá (PA), conhecida como Carnaval das Águas, torna-se importante, no intuito de entender os diversos cordões

que o compõem, para assim obtermos uma visão mais ampliada do seu significado ou ressonância dentro da própria comunidade.

É interessante a argumentação de Hall (2003) de que dentro de uma mesma nação temos várias diferenças culturais, de línguas, hábitos e costumes, rompendo com aquela ideia de nação homogênea, com uma identidade cultural unificada. Neste sentido, seguindo Hall (2003), é importante ressaltar que:

> [...] à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as *identidades culturais* intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2003, p. 74, grifos do autor).

Assim, vale ressaltar que é preciso saber lidar com as diferenças culturais existentes e perceber que através do contato entre as diferentes culturas é impossível manter as identidades culturais ilesas, não obstante, esse processo vem ocorrer na comunidade que vive nos afluentes do rio Tem-Tem.

É notório que homens e mulheres, desde a sua existência, vêm construindo e reconstruindo, inovando e renovando como ocorre nas manifestações culturais dos ribeirinhos da região Tocantina, pensando e repesando, criando e recriando produzindo e reproduzindo a cultura nativa. Assim, a cultura constitui-se como uma história viva do homem com seus costumes e tradições, que fazem parte de suas experiências, diferenciando-o enquanto ser social. Dentro desse contexto, o Brasil possui um legado cultural bem diversificado e muito rico nesse cenário, onde o carnaval se apresenta como ícone cultural nacional.

Contudo, não se pode buscar unidade no carnaval do Brasil, pois em cada espaço do país adapta-se e reconfigura seus elementos visuais e

plásticos constituintes, como exemplo, o fenômeno de cor, criação cênica, em especial destacamos a *performance* que ocorre na ilha Tem-Tem, em Cametá (PA), considerado um carnaval com características ribeirinhas, pois sua rua de desfile dos grupos é o rio Tocantins e seus afluentes, sendo que a musicalidade marca o ritmo diferencial importante e determinante, assim como a dinâmica pulsante das cores presentificadas pelas vestimentas de seus brincantes sobre os barcos regionais, associado ao contexto das nuances de cores verde da floresta e o tom de terra barrenta do rio, este conjunto compõe o cenário natural da paisagem local.

Ilhas do município de Cametá e suas manifestações carnavalescas

O carnaval de Cametá destaca-se, também, pelos cordões carnavalescos ribeirinhos, dentre estes o "Última hora", pertencente à localidade do Tem-Tem, que, a partir de nossas entrevistas, segundo relatos do Sr. Antônio de Carvalho Mendonça (70 anos), surge com a característica onde "os homens se vestiam de moças".

O cordão é formado pelos seguintes personagens: o primeiro palhaço, o segundo palhaço, o psiqueiro, o comédia (personagem que entoa versos e poesias em voz alta), além dos cavalheiros. Segundo o depoimento do Sr. Alquimides Vital Batista, as damas não eram mulheres, naquele tempo só homens participavam e vestiam-se de mulheres. Confirma o Sr. Alquimides Vital Batista:

> Era mais respeito, por exemplo, a senhora não ia consentir que a sua filha fosse ao meio de vinte homens, andar o dia inteiro e chegar de noite. Hoje você sabe como é mulher, então se era vinte cavalheiros vestidos de homem era vinte meninos, assim vestidos de mulher (Vital Batista, entrevista concedida em 23/02/2019).

No que se refere às fantasias, há diferenças entre os personagens. A do palhaço, por ser muito bem enfeitada, tudo é minunciosamente trabalhado, diferente dos cavalheiros, que pode ser lisa com várias cores. As cores simbólicas do Cordão "Última Hora" são: vermelho, amarelo, azul e verde. Usa-se como acessório também, o cabeção ou as máscaras, que são feitas de papelão, com moldes de forma de barro. Essa forma de barro é forrada com papelão, depois passa-se a goma e forra; quando seca ela solta e vai para pintura, de acordo com a criatividade dos envolvidos na confecção. Assim afirma o Sr. Alquimides Vital Batista:

> É muito bacana dona, o carnaval do interior, eu gosto do carnaval daqui, é diferente! Do interior é bom porque você tem o que escutar, têm as poesias, é tipo quase um teatro, o carnaval naquele tempo era bom porque era ensaiado por mestre, hoje qualquer uma tira comédia, naquele você gostava da comédia, que só tinha quem, só se aguentasse de rir (Vital Batista, entrevista concedida em 23/02/2019).

O cordão "Última Hora", segundo o Sr. Alquimides Vital Batista (um dos coordenadores-do cordão), ao entrevistar o sr. Aquiles Ranieri (irmão da fundadora do cordão), a senhora Cornélia Ranieri (falecida) havia relatado que o cordão teria sido fundado em fevereiro de 1934, no dia da comemoração do aniversário do filho de um amigo dela. A programação seria para celebrar o aniversário: com uma ladainha em ação de graças e depois uma festa dançante ao som do samba de cacete. Ela convidou os amigos para fazer uma surpresa ao pai do aniversariante, preparou algumas máscaras em forma de barro, formato de rosto humano, forrada com papel de embrulho ou jornal velho colado com goma de tapioca da mandioca. A princípio, seria apenas uma surpresa, revelada apenas para quem iria participar da brincadeira.

No dia do evento, ao anoitecer, a sra. Cornélia Ranieri reuniu cerca de 10 pessoas entre homens e mulheres, sendo que os homens se vestiram de mulher e as mulheres de vestiram de homem, e ficaram fora da sua residência aguardando o chamado, quando o samba de cacete mandou sua primeira fornada, os mascarados subiram dançando e se misturaram aos convidados.

As vestimentas são coloridas, tendo como principais cores o vermelho, amarelo, azul e branco, feitas de cetim, conforme exposto nas Figuras 2 e 3.

Figura 2. Primeiro palhaço, um dos personagens do Cordão "Última Hora", no rio Tocantins. Foto da autora, 2019.

Figura 3. Apresentação Cordão "Última Hora", em um barracão na comunidade. Foto da autora, 2019.

As máscaras (Figuras 4 e 5) eram feitas de cuias retiradas de uma árvore chamada cuieira, que produz uma fruta popularmente chamada de balde, de onde se faz as cuias que servia para confecção das máscaras, depois passaram a ser feitas de papelão, logo depois passaram a ser feitas de barro.

Figura 4. Molde da Máscara do primeiro Palhaço do Cordão "Última Hora". Foto da autora, 2019.

Figura 5. Máscara de dois brincantes do Cordão "Última Hora", feitas com material reciclado. Foto da autora, 2019.

A máscara contém detalhes evidentes em sua forma: lábios e olhos grandes, rosto com pequenas pontas, dentre outros. O processo de criação do sr. Vital, que identifica um ser com características autênticas. É possível verificar uma similaridade em termos do processo de criação – forma, cores e materiais. O formato das sobrancelhas torna-se olhos atentos e a boca evidenciada com diferente posicionamento. As máscaras simbolizam a diversidade no processo de criação em relação ao contexto estético.

Considerações Finais

Compreender e analisar as peculiaridades dos cordões carnavalescos dos ribeirinhos cametaenses nos remete a pensar no carnaval a partir de uma dimensão pluralizada, a partir da arte e suas minúcias. Essas, por sua vez, concretizam-se através das diferentes manifestações culturais que se organizam e se apresentam expressando suas particularidades.

Os cordões de carnaval das áreas ribeirinhas são práticas culturais que nos permitem associar o real e o imaginário, onde homens e mulheres se transformam ao incorporar seus personagens utilizando-se máscaras, fantasias e músicas. É nessa diversidade cultural que podemos perceber o encontro das manifestações tradicionais com as modernas.

Verifica-se que as máscaras são, além de arte, expressões de criatividade, poesia e a subjetividade. Há uma carga comunicacional que precisa ser lida sobre as vivências singulares refletidas através das máscaras. Portanto, as máscaras são produções que ao serem mescladas às minhas reflexões. compuseram o cenário das descobertas acerca das expressões culturais ribeirinhas.

Como pesquisadora, foi possível sentir, pensar e manifestar por meio de registro a análise imagética, de performance, considerando-se as máscaras como símbolos iconográficos que nos fazem pensar sobre as manifestações corporais que refletem a sua visão de mundo.

Referências

BHABHA, Homi K**. O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

BURKE, Peter. **Variedade de História Cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Thomaz Tadeu (org.). **Identidade diferenças**: as perspectivas dos Estados culturais. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: EDUFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA-**IBGE**, [2018]. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticasnovoportal/sociais/educacao/9171-pesquisa-nacional-por-amostrade-domicilios-continua-mensal.html?=&t=destaques . Acesso em: 04 jun. 2019.

SANTOS, Jose Luiz dos. **O que é Cultura**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REVISTA novo Tempo Amazônia, Cametá, ano I, n° 1, 2002.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970

Notas

[1] Goma: Massa grudenta originária da tapioca extraída da mandioca, após ser cozida cria textura e efeito de colagem.

[2] Fornada: Termo popular da região Tocantina para se referir a uma sequência de músicas no mesmo ritmo.

Jalva Farias Teles

Mestranda em Artes Visuais ProfArtes/Udesc/UFPA (2018); Graduada em Educação Artística com Habilitação em Desenho pela Universidade da Amazônia (1999), especialista em educação especial inclusiva pela UNIASSELVI (2014), Docente da Prefeitura municipal de Cametá e da Secretária de Estado e Educação do Pará.

Rosangela Marques de Britto

Doutora em Antropologia pela UFPA (2014), Mestre em Educação pela Universidade da Amazônia (1998), especialista em Interrelações Arte Escola pela UFPA (1995). Docente da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e da Rede do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes) Coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Artista Plástica. Membra da ANPAP/CPRC.

ESTÉTICA EPISTEMOLÓGICA E AUTOBIOGRAFIA: EXPERIÊNCIAS REFLEXIVAS NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS

EPISTEMOLOGICAL AESTHETICS AND AUTOBIOGRAPHY: REFLECTIVE EXPERIENCES IN THE CONTEXT OF FORMATION IN VISUAL ARTS

Ana Paula Aparecida Caixeta / UnB

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira / UnB

Introdução

O Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Brasília tem em seu currículo disciplinas específicas para pensar experiências reflexivas no contexto teórico da arte. Com ementa livre, as disciplinas denominadas: *Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte* abrem espaço para movimentos dialógicos ao permitirem liberdade quanto às temáticas desenvolvidas, especialmente quando trabalhadas a partir de um movimento de coerência entre o que o docente pesquisa e quais as emergências são evocadas

pelos discentes. Desse modo, criam-se dinâmicas relevantes tanto pelo viés teórico como pela dimensão prática, em que o tema da ementa é elaborado a partir de questões provocadas por outras experiências vivenciadas em sala de aula e pensadas por uma trajetória de pesquisa que cada docente desenvolve ao longo da sua carreira.

Considerando os inúmeros esforços de se pensar o ensino superior em Artes Visuais, especialmente na formação em licenciatura, o texto em questão optou por trazer discussões consideradas necessárias, quando se reflete sobre as escolhas temáticas acerca de disciplinas ministradas na graduação e quais os efeitos de se trabalhar com olhares dialógicos entre o que se pesquisa e o que se pensa em sala de aula. Assim, a partir de experiências pontuais vivenciadas por nós, em uma disciplina semestral sobre Estética e outra sobre Pesquisa Autobiográfica, é que questões são trazidas como possibilidades investigativas acerca de movimentos teóricos e metodológicos no que tange a formação em Artes Visuais, em especial, a formação em licenciatura.

Assumimos que o estudo aqui proposto consiste em analisar tais experiências como forma de pensar o espaço universitário e formativo enquanto ambiente reflexivo, cujas nuanças dessas experiências levam a estratégias pedagógicas que corroboram com possibilidades teóricas no contexto do ensino das Artes Visuais. Não está em questão propor, aqui, uma teoria ou métodos, mas movimentar um debate sobre possibildades de se pensar gestos pedagógicos atentos às novas emergências da contemporaneidade. Nesse sentido, ao longo desse processo experiencial, observamos determinadas situações propostas em sala de aula, tais como: a relação com o conceito de estética e o objeto artístico, bem como, a dimensão do reconhecimento de si a partir de fotografias pessoais em que reverberaram sentidos atrelados às questões culturais e sociais, condizentes com o cotidiano dos estudantes. Tais situações serão explicitadas a seguir, considerando os discursos, culturas, questões sociais e individuais

e reverberações sensíveis acerca de reivindicações discentes quando se trata de pensar as pedagogias nesse contexto formador.

Vale salientar que a escolha por uma parceria reflexiva acerca de dois temas trabalhados por professores distintos se consolida pela certeza de que diálogos entre processos formadores promovidos por docentes no contexto de ensino e pesquisa fomentam debates qualitavitos e consideravéis, especialmente por trazer para a discussão algo da prática experienciada/observada.

Caminhos para uma estética epistemológica a partir da experiência em sala de aula

O início de 2018, do ponto de vista de quem estava inserido no contexto formativo em Artes Visuais, foi simbólico ao considerar os resquícios de 2017 como sinalizadores de um movimento de aversão à arte, especialmente por questões provenientes de efeitos estéticos. Sejam pelas polêmicas relacionadas à exposição *QueerMuseu* ou pelos predicativos esvaziados dados aos elementos e manifestações artísticas dos últimos tempos, não dá para negar a necessidade de se discutir estratégias conscientes quanto aos processos de experiências sensíveis com a arte. E sobre isso, nada mais categórico do que evocar o espaço da arte no contexto educativo, especialmente de uma educação em artes visuais. Assim, ao elaborar uma proposta de discussão e conteúdo para o semestre daquele período, tais emergências foram fundamentais, pois movimentaram a necessidade de levar para a sala de aula situações estéticas importantes de serem discutidas enquanto temas para estratégias de ensino que almejem refletir sobre tais fenômenos contemporâneos.

Mesmo com uma intenção atenta às situações da atualidade e apesar da identificação de uma problemática emergente de reflexão,

impasses surgiram: como discutir efeito estético quando, na verdade, identifica-se, no século XXI, um certo silenciamento da Estética enquanto disciplina filosófica necessária nos estudos das Artes Visuais? Seria possível nortear certas discussões sem deixar-se manter no caráter opinativo e partir para uma reflexão, cujos gestos de movimento são estéticos e filosóficos, bem como epistemológicos? Por que as ideias de uma educação estética parecem não alcançar teorias construídas quanto aos processos de entendimento do sensível?

Percebe-se que os impasses anunciados demonstram um ponto em comum: a necessidade de compreensão de aspectos teóricos concernentes à Estética, a uma história das teorias da Estética, como possibilidade de entedimento acerca dos efeitos sensíveis provenientes das relações de experiência com a arte. Não cabe à reflexão em questão dar respostas ou norteamentos às perguntas sinalizadas, contudo, é de relevância compreender que essas perguntas, ainda sem respostas, são motes para o trabalho que venho desenvolvendo no Departamento de Artes Visuais da UnB e junto ao grupo de pesquisa em que atuo. Amparada nos debates da teoria da Epistemologia do Romance (2018), fui ao encontro de fundamentações que me induziram pensar sobre o silenciamento de importantes teorias que dizem respeito às relações sensíveis entre sujeito/objeto, promulgadas por Immanuel Kant (2010; 2015).

Nos estudos de doutoramento, pude lidar com discussões estéticas sobre um objeto estético, no caso literário, que se propunha transgressor a partir da insistente escrita confessional do autor. Tal dinâmica de pesquisa encaminhou-me para reflexões importantes e uma delas no que diz respeito à ideia de efeito estético – pensada por Wolfgang Iser (1996) a partir de desdobramentos acerca da teoria da recepção de Robert Jauss (1979), considerando uma fonte inevitável de discussão preconizada por H.G. Gadamer (1997). Desse modo, motivada por angústias que já vinham

da feitura da tese e da experiência em sala de aula, cheguei à possibilidade de elaborar uma disciplina naquele semestre que pudesse contemplar uma discussão basilar da Estética, indo ao encontro de alguns suportes para alcançar reflexões acerca dos fenômenos atuais em torno da Arte e do espaço que ocupa.

A proposta e seu aporte teórico

Elencadas as problemáticas maiores que deram energia para o empreendimento da disciplina em questão, veio a necessidade de se pensar em um aporte teórico que contemplasse os anseios iniciais de cogitar o estudo da Estética fora do espaço da Filosofia. Identificado um público cujas discussões filosóficas quanto à Estética eram parcas, pude pensar melhor em qual discurso amparar-me para analisar didaticamente teorias importantes quanto ao pensamento acerca da relação sujeito e obra de arte. Sendo assim, escolhi o livro *O que é estética?*, do Marc Jimenez (1999), para trazer as discussões e nortear os debates sobre as emergências já sinalizadas anteriormente.

A proposta foi ousada, porém, com resultados positivos. Consistiu em fazer a leitura de todo o livro de Jimenez (1999), do início ao fim, como forma de lidar com a construção de seu pensamento acerca da estética sem se perder em textos diferentes e de diferentes autores e aportes. O que justificou essa escolha foi a provocação feita por Suassuna, em seu livro *Iniciação à Estética* (2009), em que assume ser mais relevante, no ensino da graduação, passar pela leitura atenta ao livro inteiro do que transitar por inúmeras teorias e discussões sem assimilar inteiramente nenhuma delas.

A ementa proposta tinha como escopo: diálogos e reflexões acerca da Estética a partir de leituras que promovessem a incursão ao contexto da arte, da criação e de seus variados processos. Foi apresentado o

objetivo geral: ter contato com algumas discussões básicas de Estética, buscando conhecer, por meio de leituras e reflexões, sua relevância junto à consciência do processo criativo, considerando questões filosóficas em diálogo com a trajetória da razão sensível na arte. O eixo norteador do curso levou-me a pensar especificidades necessárias a serem desdobradas a partir da leitura de Jimenez (1999), sendo elas: apresentar o contexto da palavra "estética" na modernidade; compreender as principais influências filosóficas no contexto da arte; refletir sobre autonomia estética e tradição; considerar o nascimento da estética moderna e suas implicações atuais junto às relações sujeito/objeto; pensar a estética enquanto criação e recepção no contexto do efeito.

Além dos norteamentos apresentados, as estratégias de ensino para lidar com tais envergaduras consistiram em leitura, exposição teórica e debate do texto-base. Foram sugeridas apresentações em todas as aulas de objetos estéticos trazidos pelos alunos, de modo que pudessem ser vistos e fruidos posteriormente à exposição teórica. Também foi proposto um seminário a ser apresentado por eles, cuja escolha temática era livre, porém, com auxílio das leituras empreendidas em sala de aula mais a leitura complementar de *O belo autônomo*, de Rodrigo Duarte (2015). Como um dos instrumentos avaliativos, tivemos a elaboração de um texto em caráter de pequeno artigo para contemplar as discussões anunciadas pelos seminários.

Os desdobramentos

Firmado o acordo da proposta da disciplina e dando início ao semestre, tanto as leituras e debates bem como as participações pontuais com os objetos estéticos trazidos pelos alunos foram enriquecedores e cumpriram com as expectativas iniciais: *envolver boa parte da turma nos debates*

sensíveis acerca do gesto filosófico e de se pensar a Estética como estratégia pedagógica quanto à consciência das relações sensíveis com objetos. Contudo, devido a um semestre atípico, em que uma greve estudantil foi deflagrada, um esvaziamento aconteceu e os seminários, previamente agendados, foram suspenos em detrimento da situação.

Embora a condição inusitada tenha reconfigurado o planejamento inicial, mantive o principal instrumento avaliativo, o texto acadêmico, em que os estudantes pudessem ter espaço de discussão teórica e reflexiva acerca do que vinha sendo debatido ao longo dos meses, especialmente por exercerem a reflexão em primeira pessoa, contudo, sem manter-se no modo opinativo e de senso comum.

Muitos dos textos entregues trouxeram temáticas relevantes do ponto de vista do estético e do efeito estético, especialmente discussões acerca da pichação, da condição da mulher no contexto da arte urbana, nas situações de sexo e sexualidade e nos debates sobre o estético e o sublime. Vale ressaltar que muitos alunos voltaram-se para reflexão sobre seu próprio trabalho poético, pensando-o esteticamente enquanto a intrínsceca relação entre forma e conteúdo, cuja representação poética se dá por meio da manifestação sensível da ideial, tal como nos fez entender F. Hegel (2001).

Considerações para uma estética epistemológica

Diante da experiência compartilhada neste texto e motivada, atualmente, pelas discussões de uma estética epistemológica como possibilidade pedagógica no contexto do ensino das Artes Visuais, as vivências na disciplina discutida fortaleceram ainda mais a necessidade de debate e teorização sobre questões cuja Estética fundamenta. Desse modo, parece-me clara a relevância de se provocar dinâmicas em que a teoria não é

negligenciada, mas evocada enquanto movimento imprescindível para se lidar com a consciência do estético acerca de um universo cada vez mais complexo quanto às relações sensíveis do sujeito com o mundo.

Entendo, até aqui, como a arte se ocupa de discursos negligenciados e silenciados, cujos tabus e moralismos são assumidos como predicativos de definição da arte, o que é um problema, do ponto de vista, inclusive, da estética moderna e contemporânea. Desse modo, acredito que empreendimentos que evoquem uma discussão amparada por teorias da Estética promovam reflexões importantes sobre tais fenômenos, especialmente numa conteporaneidade saturada de visualidades, cujos discursos *a priori* (Kant, 2010) sufocam a expeirência estética e levam a reducinismos problemáticos no que diz respeito à arte. De modo geral, tem-se como emergência a necessidade atual de saber lidar com os efeitos sensíveis provocados por essas novas dinâmicas de relações.

Caminhos para uma pesquisa autobiográfica: o processo formativo do sujeito

A oferta da disciplina de Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte 3 representou uma possibilidade de contemplar questões pontuais acerca da minha pesquisa de doutorado. Considerei pertinente pensar aspectos que tangenciavam o processo de reconhecimento do sujeito como um caminho de formação e conscientização da função docente. Tal processo, inicialmente vivenciado por mim no contexto da pesquisa de doutorado, ganhou amplitude no desenvolvimento da Pesquisa de Iniciação Científica, bem como, nas orientações de TCCs, repercutindo de forma contundente no planejamento e na realização da referida disciplina para os alunos. Acredito que, ao conjecturar um caminho de pesquisa autobiográfica a partir de um movimento que pudesse promover um espaço de

problematizações em sala de aula, contribuiria para fomentar reflexões acerca dos processos de formação vivenciados pelos alunos. Movimento que residiu no "[...] reconhecimento da subjetividade do sujeito, [...], na convivência e participação democrática [...], na construção de um conhecimento não fragmentado e não alheio à experiência dos alunos" (CARBONELL, 2016, p. 55). Nessa perspectiva, cabe frisar que o autor enfatiza a questão do conhecimento que é associado com a seleção e hierarquização dos diversos conteúdos do currículo. Questiona o que se deve ou não ser ensinado e quais os efeitos do currículo explicito ou oculto para o contexto formativo dos sujeitos.

Ao enfrentar o desafio de preparar um planejamento sobre a conjuntura proposta pela disciplina, ou seja, uma temática livre associada com o campo de pesquisa do professor, ponderei quais seriam os possíveis caminhos: seguir um caminho relacionado com a questão do cotidiano e do currículo em artes visuais, ou então, estabelecer conexões entre o processo formativo e o reconhecimento do sujeito a partir do campo da pesquisa narrativa e autobiográfica. Escolhi trilhar os efeitos de um caminho autobiográfico, que desvelasse questões pontuais e, ao mesmo tempo, subjetivas em relação ao processo formativo em artes visuais. Um caminho pedagógico que, embora apresentasse congruências com a necessidade de aporte teórico da disciplina, também pudesse contribuir com nuances atreladas a um efeito [curricular] oculto. Não tenho por intenção aprofundar concordâncias ou discordâncias acerca do que quer um currículo, pois entendo que, ao "[...] analisar nossos quereres, fazeres e dizeres constituidores do funcionamento de um currículo" (CORAZZA, 2001, p. 13), estou a procura de uma abertura que possa indicar outros caminhos, ou seja, outros modos de pensar o conhecimento e a formação em artes visuais. Destaco que ao priorizar um panorama que contemplasse a pesquisa autobiográfica, aventurei-me por caminhos desafiadores. Caminhos que até então, foram enfrentados num percurso solitário,

característico de uma pesquisa de doutorado, entretanto, nessa empreitada, chegou o momento de compartilhamento das angústias e desafios vivenciados. Dividir angústias que desafiam a existência do sujeito, em especial, aquelas presentes numa perspectiva autorreflexiva sobre a vida, privilegiando uma narrativa que vislumbre o reconhecimento de si. Nesse sentido, acentuei o meu comprometimento com uma disciplina que contemplou o campo da autobiografia como caminho de pesquisa e de formação (SOUZA, 2006). Inclusive, ajuizei ser relevante apontar aspectos que, inicialmente, transitassem pela compreensão do conceito de sujeito e de individuo em contextos sociais e culturais (TOURAINE, 2011).

O contexto conceitual e metodológico da disciplina

A concepção conceitual e metodológica relacionada com a construção da disciplina, advém da pesquisa de doutorado, quando investiguei fragmentos narrativos de experiências de vida com o intuito de desvelar e compreender o caminho e o sentido de ser professor. Acreditei na relevância e ampliação dos estudos da pesquisa autobiográfica como um caminho que vislumbra uma percepção do sujeito no tocante as estruturas formativas. Essa perspectiva conceitual permeou parte do percurso da disciplina como alicerce para compreender a si mesmo. Tal percepção colabora para uma reflexão acerca do reconhecimento de si, justamente por representar uma forma de dizer de si e sobre si, a partir de referências que se configuram no modo como experimentamos a vida. Cabe salientar que o movimento de reconhecimento de si, provocado pelos atravessamentos estéticos no contexto de vida dos sujeitos, permitem identificar elementos importantes no que tangem processos de formação docente. Tais processos, instigam, por meio de um olhar do particular, o tocar de questões coletivas que se repetem no âmbito do processo formativo do sujeito, ou seja, as memórias e as relações afetivas evidenciadas por artefatos.

No caso especifico da disciplina, foram elencados como recurso para o contexto metodológico, de viés prático em sala de aula, fotografias pessoais e recordativas que apontassem memórias da época de infância e de escolarização. Inicialmente, foi solicitado na primeira semana de aula que os alunos observassem uma foto 3x4 que estivesse em seu poder naquele momento. A partir da imagem, responderiam determinadas questões: Quem sou eu? O que eu vejo nesta foto? Quem eu vejo nesta foto? O que representa esta foto? Em que momento esta foto foi tirada? Tais perguntas mobilizaram os alunos no sentido de pensar acerca da sua própria representação/identificação como sujeito. A atividade promoveu também uma reflexão sobre a temporalidade biográfica, apontando questões que tencionavam os diferentes tempos que atravessam a formação do sujeito (PINEAU, 2003). Inevitavelmente, estas repercussões estavam associadas com a data e o momento em que foi tirada a foto 3x4, assim como, as discussões que enfatizaram o lugar de sujeito e de individuo vivenciado pelos alunos, em tempos e espaços distintos.

Posteriormente, outras atividades práticas aconteceram em consonância com o aporte teórico. Por exemplo, ao tratar sobre a questão que envolvia a leitura da própria vida e a escrita da experiência de formação com base na época de escolarização (CATANI, 2005), foi solicitado aos alunos que apresentassem fotografias da época de escolarização, em especial, os denominados "postais escolares". Fotografias que acionariam os sentidos atribuídos pelo sujeito que experimentou a vida escolar, reconstruindo sua trajetória de formação. A partir da projeção da imagem fotográfica em sala de aula, os alunos comentavam verbalmente sobre a escolha da imagem e posteriormente produziram um fragmento narrativo que contextualizasse a experiência/lembrança escolar. A partir dessa experiência foi possível refletir sobre a configuração que envolve a formação do sujeito e, por sua vez, da história na qual o mundo representa o cenário pessoal e social das vivências. Durante o desenvolvimento da

atividade, acentuei para os alunos o papel determinante que todos poderiam estabelecer acerca da própria vida. Nesse ponto, o entendimento da narrativa como recurso teórico e metodológico foi fundamental, possibilitando a concepção de histórias de vida a partir da percepção e reflexão dos acontecimentos vividos. Segundo Delory-Momberger (2011, p. 341), "é a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida e que dá uma história a nossa vida", onde as ações e as pessoas presentes nesse universo particular tornam-se episódios e personagens segundo uma organização do próprio acontecimento. Assim, construímos relações entre eles, damos um lugar e um significado às situações e experiências que vivemos a partir da narrativa.

Nessa perspectiva, ao trazer alguns exemplos pontuais dessa experiência em sala de aula, assevero que o campo da narrativa e da autobiografia representa um cenário promissor para a dimensão da pesquisa e da formação em artes visuais. Sobretudo, ao vislumbrar que a história de vida inscrita pelo sujeito carrega repertórios imagéticos, no caso específico das imagens fotográficas que serviram como recurso para a disciplina, sinalizando traços, rastros e vestígios de uma temporalidade biográfica que se escreve no tempo da vida e da experiência.

Reflexões finais

Trazer o campo da experiência pedagógica de sala de aula para a arena do texto representa um mecanismo promissor de dialogicidade para pensar o processo de formação em artes visuais, tanto dos docentes como dos alunos envolvidos – em especial, quando refletimos sobre duas disciplinas que possuem a mesma nomenclatura, porém, com especificidade particular ao docente que assume a mesma, reportando o seu esforço de pesquisa e articulação teórica e prática.Tal intensidade presente no

processo de organização da disciplina perpassa interesses de ambas as partes, no entanto, existe um interesse que sobrepõe as razões pessoais: o desejo de compartilhamento de ideias, projetos e intercâmbios teóricos. Aliar o contexto de pesquisa que envolve a estética epistemológica com o campo da pesquisa autobiográfica pressupõe construir interfaces dialógicas e processuais.

Embora as condições discursivas das duas temáticas sigam construções epistêmicas próprias, com convergências e divergências, é no movimento de reflexão acerca da consciência do sensível, sobre si e àquilo ao qual se relaciona, que se amparam os anseios do diálogo aqui proposto. Especialmente por considerarmos que, no campo do ensino reflexivo, há a necessidade sumária de se lidar com as experiências cotidianas como mote para debates entre teoria e prática. Desse modo, pressupõe-se que o contexto de formação docente em que considera ementas cujas exposições teóricas não distenciem de um universo representativo e cotidiano, promove uma prática menos estática, mais propositiva e, consequentemente, mais reflexiva. Especialmente, quando os esforços voltam-se para um olhar que destaca as experiências sensíveis, individuais e coletivas, como parte da construção reflexiva, mas também teórica, sobre como lidar com aquilo que a percepção promulga.

Notas

[1] O currículo completo do Curso de Licenciatura em Artes Visuais pode ser acessado aqui: https://matriculaweb.unb.br/graduacao/curriculo.aspx?cod=5665

[2] As disciplinas em questão foram ministradas no 1º semestre de 2018.

[3] Reflexões sobre a Disciplina: Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte 2 [STCHA 2], ofertada no 1º semestre de 2018.

[4] O El País publicou um texto relevante a respeito da polêmica em torno da exposição: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

[5] Tanto Marc Jimenez (1999) quanto Thierry de Duve (2009) sinalizam um século XX preocupado em distanciar-se da Estética, especialmente de resquícios de uma estética clássica e moderna, em detrimento de novos rumos da arte, cuja forma e experiência lidam com configurações mais fluidas e, por que não, aleatórias. Entendo que ambos discordam desse distanciamento, haja vista que isso fragiliza aspectos relacionados à consciência da experiência sensível, facilitando discursos universais, delimitadores e de senso comum.

[6] Grupo Epistemologia do Romance (PósLit/UnB/CNPq). A teoria da Epistemologia do Romance (ER) se propõe uma teoria complexa e de olhar comparatista, cujos debates, nascidos das discussões de Wilton Barroso Filho (2003) e efetivada junto ao grupo homônimo ao longo de quase duas décadas, tem como escopo pensar o objeto estético a partir de bases filosóficas importantes para o conhecimento: a estética, a epistemologia e a hermenêutica. Neste processo reflexivo, evoca-se a relevância da estética enquanto possibilidade teórica e reflexiva acerca das sensações causadas pelo movimento entre leitor/expectador/interator e obra de arte.

[7] Tese defendida em agosto de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, de título Glauco Mattoso, o antikitsch. O trabalho consistiu em pensar o espaço da arte, no caso, da arte literária do autor como espaço antiestético, de modo a contemplar questões complexas da condição humana, reverberadas pelo gesto confessional e autoficcional.

[8] Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/22767

[9] Curricularmente, a disciplina de Estética é ofertada pelo Departamento de Filosofia com pré-requisito e sem oferta obrigatória para o Curso de Artes Visuais Essa informação pode ser conferida no currículo dos cursos, disponível no Matrícula Web: https://matriculaweb.unb.br/graduacao/

[10] https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/euestudante/ensino_ensinosuperior/2018/05/02/ensino_ensinosuperior_interna,677832/em-assembleia-estudantes-da-unb-deflagram-greve-geral.shtml

[11] Reflexões sobre a Disciplina: Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte 3 [STCHA3] ofertada no 1º semestre de 2018 com a seguinte temática: Ateliê Autobiográfico: histórias, aprendizagens e narrativas de formação em artes visuais a partir de uma abordagem teórica e prática com ênfase nos estudos sobre autobiografia, formação, pesquisa narrativa e aprendizagens.

[12] A Tese de Doutorado: MO(VI)MENTOS AUTOBIOGRÁFICOS: historiando fragmentos narrativos de experiências de vida docente e discente em Artes Visuais foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa: Culturas da Imagem e Processos de Mediação.

[13] Disponivel em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5091

Referências

BARROSO, Wilton; BARROSO, Maria Veralice (orgs). **Estudos epistemológicos do romance**. Brasília: Verbena Editora, 2018.

CARBONELL, Jaume. **Pedagogias do século XXI:** bases para a inovação educativa. Tradução: Juliana dos Santos Padilha. Porto Alegre: Penso, 2016.

CATANI, Denice Bárbara. As leituras da própria vida e a escrita de experiências de formação. **Revista de FAEEBA** – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 14, n. 24, julho/dezembro, p. 31-40, 2005. Disponivel em: www.uneb.br/revistadafaeeba/files/2011/05/numero24.pdf Acesso em 19 maio de 2013.

CORAZZA, Sandra. O que quer um currículo? Pesquisas pós-críticas em educação. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em educação. In: Revista em Educação: Belo Horizonte, v. 27, n. 01, abril, p. 333-346, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/edur/v27n1/v27n1a15.pdf Acesso em: 10 setembro 2013.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo:** textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015.

DUVE, Thierry de. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. Tradução: Patricia Chittoni Ramos Reuillard. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 16, Nº 27, Novembro/2009. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18187 Acesso em: 12 janeiro de 2019.

GADAMER, H. G. **Verdade e Método** 1. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética** I. Tradução: Marco Aurélio Werle – 2ª ed) São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de juízo.** Tradução: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura.** Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Ed. Universitária São Francisco, 2015.

PINEAU, Gaston. **Temporalidades na formação:** rumo a novos sincronizadores. Tradução: Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2003.

SOUZA, Elizeu Clementino de. **O conhecimento de si:** estágio e narrativas de formação de professores. Rio de Janeiro: DP&A; Salvador, BA: UNEB, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 10ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TOURAINE, Alain. **Um novo paradigma para compreender o mundo de hoje**. Tradução: Gentil Avelino Titton. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

Ana Paula Aparecida Caixeta

Doutora e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília; graduada em Letras e Artes Plásticas. É professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília e líder do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance.

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

Doutor em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Mestre em Educação pelo PPGE da UFF/Niterói/RJ e Licenciado em Educação Artística/História da Arte pela UERJ. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais Universidade de Brasília e credenciado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UnB.

O PROCESSO CRIADOR NA DOCÊNCIA DE ARTES VISUAIS

THE CREATIVE PROCESS IN VISUAL ARTS TEACHING

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva / UDESC

Introdução

Apresentamos um recorte de um questionário online com 51 professores, cuja ampla maioria têm formação em Artes Visuais e faixa etária de 25 a 49 anos, ocorrendo uma pessoa antes dos 25 anos e, também, uma única pessoa na faixa dos 60 anos. Entrevistadas por demanda espontânea, das 51 participantes, 40 são mulheres e 11 são homens, a maioria tem origem e é residente no estado de Santa Catarina.

A coleta está vinculada ao projeto "Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Artes: estudos comparados entre Brasil e Argentina" e os dados foram analisados considerando a separação de duas questões descritivas que, por volume de respostas, foram tratadas em dois artigos. Analisaremos neste artigo as respostas à pergunta: Como acontece seu processo criador na docência em artes?

O estudo destacou a rede de relações próximas ao grupo de pesquisa, via internet e, portanto, apresenta um contingente amplo de professores efetivos, com boa formação. Desses, cerca de 66% ampliaram seus estudos para além da graduação.

Os dados de Hillesheim (2018) mostram um cenário diferente, no estudo da pesquisadora somente 26% de professores têm formação entre os que atuam na rede pública estadual de Santa Catarina fato que corrobora com a leitura de que o estudo que apresentamos toma por público profissionais próximos às universidades e com formação na área.

Na leitura dos dados de identificação, também foi possível perceber que a polivalência ainda resiste na prática pedagógica e que prevalecem diferentes nomenclaturas para nominar os cursos de formação dos egressos participantes (Educação Artística, Arte-educação, Artes Visuais), também Teatro, Música e Cinema e um professor de Língua-portuguesa/inglês que atua ministrando aulas de artes na escola.

Um dos objetivos do estudo foi analisar dados referentes a profissionais egressos dos cursos de formação no estado de Santa Catarina, assim das 51 entrevistadas, somente quatro, realizaram sua formação básica em outro estado.

Organizamos o artigo em dois tópicos a saber, o primeiro que apresenta as contribuições da Pedagogia Histórico-Crítica (PHC) para o ensino de Artes Visuais e um segundo apresentando a visão sobre o processo criador na perspectiva das docentes participantes da pesquisa. Ao final, o texto tece um conjunto de considerações buscando articular a problemática dos egressos de cursos de Artes (e suas diferentes nomenclaturas), preponderantemente Artes Visuais com as falas dos professores a fim de relacionar as duas perspectivas.

Pedagogia Histórico-Crítica: contribuições para o ensino de Artes Visuais

O presente tópico pretende abordar as contribuições da Pedagogia Histórico- Crítica para o ensino de Artes Visuais, buscando ressaltar algumas das problemáticas vivenciadas pelos professores de artes. Partimos da questão proposta por Saviani , evidenciando o lugar do professor como responsável pelo processo de aprendizagem, a relevância da seleção dos conteúdos mais significativos e finalizamos com a reflexão acerca do processo criador na docência.

Analisemos a questão proposta por Saviani (1991) que adaptamos para a disciplina de artes "Para que serve ensinar uma disciplina como [artes] aos alunos concretos com os quais se vai trabalhar? Em que essas disciplinas são relevantes para o progresso, para o avanço e para o desenvolvimento desses alunos?" (SAVIANI, 1991, p. 79).

Embora o autor exemplifique com outras disciplinas da matriz curricular, vamos utilizar a indagação como fio condutor de nosso estudo. Partimos da hipótese de que saber responder à pergunta amplia as possibilidades de formação estética, de uma atuação emancipadora na docência da disciplina de artes na escola. Consideramos assim o processo criador na docência, como uma das possibilidades de fortalecimento da perspectiva que toma o professor como um intelectual orgânico, capaz de conduzir o processo de aprendizagem, organizando os conteúdos de forma a socializar os conhecimentos mais elevados na escola pública, que recebe os estudantes mais alijados dos processos de acesso e domínio dos conhecimentos produzidos socialmente pela maioria e tomados como seu pela elite.

Saviani (1991) dá sequência a sua análise problematizando a necessidade de transformação do saber elaborado em saber escolar, considerando o aluno concreto e não o aluno abstrato, idealizado nos manuais escolares.

Nesse particular, podemos dizer que no campo das Artes Visuais, seria como transformar os conteúdos extraídos dos processos artísticos, técnicos, históricos, filosóficos e materiais, e seus processos de produção em diferentes contextos históricos, produzidos por homens e mulheres que experimentam formas de dialogar com o mundo, em conhecimentos escolares. Igualmente, produzindo percepções singulares, mas que dizem respeito a um todo social, ressignificando criticamente os conteúdos pedagógicos mais relevantes. Desse modo ressalta-se a preocupação em não reduzir o potencial estético no processo de adaptação para a sala de aula.

Saviani esmiúça esse processo de modo a não deixar dúvidas da necessidade de identificar os conteúdos mais relevantes bem como as formas de organização desses saberes na escola. Nesse sentido, esclarece a concepção de pedagogia no sentido mais amplo:

Assim, a questão central da pedagogia é o problema das formas, dos processos, dos métodos; certamente, não considerados em si mesmos, pois as formas só fazem sentido na medida em que viabilizam o domínio de determinados conteúdos. (SAVIANI, 1991, p. 79).

Qual a especificidade da pedagogia do ensino de artes? Como os educadores filiados à PHC organizam a pedagogia no ensino de artes? Certamente não há uma única forma, nem vamos fornecer um manual de instrução de como aplicar na prática essa proposta, até porque o conteúdo a ser ensinado é que vai determinar a metodologia mais adequada para que o estudante aprenda. Mas é possível identificar correlações entre as pedagogias apresentadas por Saviani e seus desdobramentos para o ensino de Artes Visuais. Alguns autores já propuseram essa análise, como Ferraz e Fusari (1992), Pessi (1994) e Rosa (2005), as autoras, em seus estudos tiveram a intenção de mostrar desdobramentos para o ensino de Artes Visuais.

Quais as possibilidades da PHC na escola? Identificamos os limites de uma proposição crítica no sistema capitalista, mas dialeticamente a

escola se constitui como um espaço de contradição em oposição à visão de que a escola está fadada a ser um espaço de reprodução das condições de dominação. O ato educativo requer considerar a prática social como ponto de partida e ponto de chegada do processo pedagógico, como aborda Saviani (2011, p. 233),

> [...] o ato educativo é mediação no seio da prática social. Mas não se trata de entender, aí, a prática social de forma empírica, isto é, na forma como ela se apresenta à nossa percepção imediata. Trata-se de entendê-la de forma concreta [...]

A necessidade de formação de professores com alto impacto, de acordo com Saviani (2013), e com a devida valorização profissional é fundamental para uma práxis educativa também no campo da arte. Segundo o autor, só com essa valorização da atividade docente que os jovens se colocam na tarefa de construir uma formação longa e densa na direção de uma formação como intelectual.

A experiência social e não o mundo idealizado é a base da produção do conhecimento. A arte é produzida socialmente e portanto possui uma autonomia relativa, e mesmo quando se transfigura é expressão do movimento de produção da vida.

Na teoria sócio-histórica, que Saccomani (2016) fundamenta em Lukács, a ideia de reflexo da realidade não implica uma visão passiva do processo criador. Isto é, não há nada que se produza no campo do pensamento que já não esteja de alguma forma engendrado na vida cotidiana. Desse modo, as relações mais complexas também dialogam com a realidade social de forma mais intensa, mesmo que, contraditoriamente, como aponta a autora, por vezes, formas de continuidade e, por vezes, formas de ruptura com aquilo que já está posto. Ao reproduzir a realidade não há somente um ato mecânico, há também um reflexo do ato criativo

de outro, das aprendizagens da vida cotidiana que não necessitam de reflexão para sua execução porque já estão incorporadas nos modos de fazer (formas de continuidade). Por exemplo, ao espremer uma bisnaga de tinta, não elaboramos toda a tecnologia disponível nela se comparada aos processos de produção da tinta no Renascimento, isso não acontece, pois usamos a bisnaga como um reflexo do cotidiano, uma tecnologia já incorporada e que não causa estranhamento.

Tanto Vygotsky (2009) como Saccomani (2016) partilham da concepção de que a reprodução é uma forma de inserção no campo da cultura. Reproduzir, experimentar, reconstruir os processos cotidianos desenvolve a imaginação, é parte do processo criador. "Por detrás de todo processo criativo, está todo o conjunto de apropriações que o indivíduo efetivou, concretizando as objetivações humanas como parte de sua individualidade." (SACCOMANI, 2016, p. 106). Tomando como base essa perspectiva, ressaltamos a importância do ensino de artes na escola, que está justamente calcada na possibilidade de ampliar o repertório dos estudantes de modo que diferentes produções artísticas possam ser parte dos conhecimentos abordados na escola.

Voltamos à pergunta de Saviani posta no início deste tópico, buscando responder que na PHC o processo pedagógico se inicia pela definição dos conteúdos, pelas formas mais elaboradas que o estudante terá acesso. Um conjunto de saberes escolares, do campo da arte e suas relações com temas atuais, saberes que emergem dos problemas sociais e que podem dialogar com diferentes problemáticas, mas as mais relevantes para compreender a arte e seus processos de produção que reverberam na atualidade.

No processo pedagógico do ensino de Artes Visuais, temos diferentes modos de conhecimento, do saber científico que diz respeito ao conhecimento produzido socialmente e que foi organizado de forma

teórico-prática em livros, materiais didáticos, audiovisuais, entre outros e saberes do campo da experimentação artística que também requer um saber sistematizado de processos e técnicas, inclusive para romper com uma aplicação determinada dessas técnicas e uma dose de liberdade, de licença poética, de imaginação e criação.

O processo criador visto pelos docentes de Artes Visuais

Buscamos desenvolver essa problematização por conta de alguns aspectos que passamos a descrever. O primeiro deles diz respeito ao modelo de formação vigente em que há de modo geral, uma dicotomia entre o fazer artístico e o fazer docente. Depois, apresentamos o debate acerca do "professor-artista", que em leitura já apresentada por Fonseca da Silva, Hillesheim e Schilichta (2016), o slogan, mesmo com a intenção de valorizar a docência como processo de criação artística, também reforça mais um papel à já tão desmotivada carreira docente.

Considerando esse panorama, dividimos as respostas à pergunta "Como acontece seu processo criador na docência em artes?" em três premissas: 1) as que vinculam o processo criador ao aluno, ou a atividades desenvolvidas com o aluno; 2) as que vinculam o processo criador como produto da atividade artística; e o terceiro grupo, 3) que aborda os processos de produção e panejamento de sua atividade docente, considerando o ponto de vista do professor. Uma das respostas é bastante contundente, segundo o professor/professora: "Praticante não acontece. Algumas situações didáticas necessitam de intervenção jurídica para poder acontecer." (Questionário respondido no período de dezembro de 2018 a abril de 2019). A fala nos remete imediatamente às condições de trabalho dos professores e professoras nas escolas. Como desenvolver plenamente sua atuação na perspectiva de ensinar artes convivendo cotidianamente com

situações de violência, falta de estrutura e apoio e muitas vezes inexistência de equipe pedagógica?

No contexto da pergunta sobre o processo criador, somente uma fala dedicou-se a abordar os aspectos referentes à violência ou à dificuldade de atuar na profissão, mas em outras questões solicitadas no questionário o tema aflorou mais livremente. Inclusive do ponto de vista da solidão do professor de artes na escola, que por questão de carga horária, na maioria das vezes torna-se necessário um único docente que atende todas as turmas de uma escola, enquanto que em áreas, como Matemática e Língua portuguesa, o fato do professor ministrar quatro ou cinco aulas semanais faz com que em uma escola existam diversos professores e portanto um círculo de debate maior. Mas escolhemos abordar neste artigo somente as respostas sobre o processo criador.

Selecionamos para a premissa 1 as respostas que vinculam o processo criador como produto da atividade artística, algumas falas que revelam a concepção de processo criador:

Depoimento 2:

> "Os alunos trazem provocações, o conteúdo é adaptado transversalmente para atingir áreas de interesses e assuntos que têm necessidade de um debate em sala de aula. O processo se dá em ver como posso trazer o conteúdo de forma interessante e que dialogue com o contemporâneo deles, para não ficar um conteúdo raso e simplesmente informativo."

Depoimento 14:

> "Espontaneamente e quanto mais meus alunos se envolvem e participam das aulas, mais motivada me sinto para ensiná-los."

Depoimento 47:

> "Nasci artista e professora, foi a arte que me escolheu. Com muito panejamento e didática inovadora."

As três falas, corroboradas por outras 18, filiam-se às concepções espontaneístas vinculadas ao ideário escolanovista e, na atualidade, a perspectiva do aprender a aprender. Certamente é fundamental ter em vista o interesse dos estudantes como ponto de partida, mas o professor é o responsável pelo processo de organização da aprendizagem. Identificar os conteúdos, organizar as melhores metodologias e desenvolver o processo educativo é tarefa do professor. Embora a desqualificação da formação docente é um elemento necessário para justificar os baixos salários; os professores a revelia do sistema encontram formas de ampliar sua formação. Uma das falas aponta claramente essa realidade: "Em constante transformação/revisão. Através da pós-graduação, mestrado e doutorado pude revisar minhas próprias práticas docentes. Permanentemente fazendo cursos, investindo em livros, visitas a espaços culturais, participando de encontros, congressos, seminários. Conversando/compartilhando experiências com colegas da área na própria instituição, entre outros". (Questionário realizado entre dezembro de 2018 e abril de 2019).

Ressaltamos que os questionários foram realizados com um grupo em que 66,6% dos professores seguiram com formação depois de concluir a graduação, 5,9% possuem mestrado em curso, 13,7% já concluíram o mestrado, 9,8% possuem doutorado incompleto e 5,9% doutorado completo. Outro dado bastante interessante é que a maioria completou sua formação em universidades públicas.

Na premissa 2, as respostas que vinculam o processo criador como produto da atividade artística; recebeu quatro respostas. Ressaltamos

duas que são bastante comuns nas leituras que dicotomizam o processo criador, entre quem ensina e quem produz artisticamente.

Depoimento 5:

> "Acontece paralelo a minha prática como artista visual buscando atualizar e trabalhar os conteúdos conforme a contemporaneidade."

Depoimento 11:

> "A partir da minha concepção de professor artista e desenvolvimento de minha experiência estética, pensando a metodologia da escola, materiais de uso obrigatório e seu contexto."

As falas vão ao encontro da concepção de artista criador. Para Vazquez (1998) a arte é uma forma peculiar de trabalho criador, mas o processo criador não acontece só no âmbito da arte. Para a teoria marxista, o processo criador acompanha os homens e mulheres porque precisam produzir sua existência, quando mais humanizados, mas necessidades possuem e, portanto, o processo criador está evidenciado nessa busca. Para Vazquez (1998, p. 85), "A criação artística e, em geral, a relação estética com as coisas é fruto de toda história da humanidade e, por sua vez, é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem no mundo objetivo". Assim, na docência, o processo criador também é evidenciado, pois o professor toma como ponto de partida o contexto do estudante, que por meio da mediação dos conhecimentos, sistematizados pelo professor de artes, amplia seu olhar sobre o mundo, problematiza as especificidades da arte, aprende e desse modo retorna à prática social para reelaborá-la.

Na terceira premissa, que aborda os processos de produção e panejamento de sua atividade docente, considerando o ponto de vista do professor, o processo criador aparece descrito em 26 respostas que colaboram para a elevação do trabalho docente na categoria professor de artes como responsável pela condução didática do processo de aprendizagem.

Apresentamos algumas falas descritas no questionário que apontam essa abordagem a partir da pergunta "Como acontece seu processo criador na docência em artes?":

Depoimento12:

> "Através de pesquisas, viagens, filmes, formações, eventos culturais e expositivos."

Depoimento 21:

> "Nesse último [refere-se aos conteúdos] item considero os conteúdos e técnicas aprendidos na universidade, as conversas que por vezes tenho com alguns colegas acadêmicos da área, experiências que vivenciei ou relatadas por outros durante o percurso formativo e conhecimentos teóricos sobre o ensino de artes para entender como posso apresentar esses conteúdos, sob que ótica irei abordar as artes visuais em minhas aulas. Esse último é também o que penso ser mais importante e o que mais me faz falta quando preciso, porque ele dificilmente contempla o que preciso em sala de aula".

Depoimento 33:

> "Em constante transformação/revisão. Através da pós-graduação, mestrado e doutorado pude revisar minhas próprias práticas do-

centes. Permanentemente fazendo cursos, investindo em livros, visitas a espaços culturais, participando de encontros, congressos, seminários; conversando/compartilhando experiências com colegas da área na própria instituição, entre outros."

Assim identificamos nessa terceira perspectiva algumas palavras-chave articuladas à mediação docente, presente nas falas são elas: ampliação do repertório, estudo e aprofundamento, trocas entre os pares, processo pedagógico em constante transformação, produção de recursos para apoio à docência, relação teoria e prática, conhecimentos do campo das artes, disposição para a formação continuada e para o aprofundamento por meio de pesquisa. Muitas delas fundamenta-se na perspectiva sócio-histórico, e também na perspectiva psicológica.

Considerações Finais

Como já abordado, este estudo é parte de uma coleta de dados maior cujo objetivo é analisar as condições didático-pedagógicas dos egressos dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais e seus nomes correlatos do estado de Santa Catarina. Dada a quantidade de dados coletados da fala de um grupo de 51 participantes, selecionamos uma questão descritiva sobre o processo criador na docência como tema a ser analisado. Igualmente sistematizamos um conjunto de pressupostos da PHC, uma pedagogia brasileira pensada para a escola de modo geral e neste artigo sistematizada para o ensino de artes.

Procuraremos responder nessas considerações finais à pergunta elaborada por Saviani para outras disciplinas, mas que adaptamos para o ensino de artes. "Para que serve ensinar uma disciplina como [artes] aos alunos concretos com os quais se vai trabalhar? Primeiramente porque é

um direito social de estudantes terem acesso à educação estética. A arte é um conhecimento humano produzido historicamente e os conhecimentos advindos dessa área são necessários para compreender a trajetória da humanidade, especificamente as condições de produção desse percurso. Os processos de seleção dos conteúdos mais relevantes de artes e a escolha das melhores estratégias de aprendizagem são atribuições do professor de artes com uma formação qualificada.

Observamos nos dados coletados três premissas presentes nas falas dos professores participantes que nos levam a identificar diferentes perspectivas de concepções de ensino e de aprendizagem. Na primeira, o processo criador se dá na relação com o estudante a partir de abordagens ativas advindas do ideário pedagógico da Escola Nova, nesse cenário o processo pedagógico é centrado na atividade do estudante e o professor é um facilitador da aprendizagem que é focada nas necessidades postas pelo estudante.

Na segunda premissa, o processo criador está centrado na atividade artística do professor, como expressão da experiência e possivelmente fundamentado em Dewey (2010), guardando então uma relação com as práticas ativas também. Mas como foram poucas as respostas nessa premissa, fica difícil apontar uma conclusão.

Já a terceira premissa, que fundamenta-se na ação propositora do professor, como intelectual que alimenta o processo criador, há várias relações possíveis de se estabelecer com a PHC. Como já destacado na descrição dos dados, as palavras-chave recorrentes: ampliação do repertório, estudo e aprofundamento, trocas entre os pares, processo pedagógico em constante transformação, produção de recursos para apoio à docência, relação teoria e prática, conhecimentos do campo das artes, disposição para a formação continuada e para o aprofundamento por meio de pesquisa podem construir uma relação com os pressupostos da PHC no

que diz respeito aos aspectos históricos não lineares, a ampliação do repertório, a valorização dos conteúdos e o papel do professor como intelectual responsável pelo processo pedagógico.

A escola é o espaço de socialização dos saberes, além de reconhecer as experiências dos estudantes como parte integrante do processo pedagógico inclusive para que eles se reconheçam com sujeitos que aprendem e interferem na sociedade, é também responsabilidade da escola alavancar a formação desses estudantes, ampliando seus saberes e oportunizando conexões aprofundadas em relação à arte e seu contexto.

Finalizamos considerando que o percurso é ainda bastante longo para sistematizarmos as principais questões postas no ensino de artes na perspectiva da PHC, mas que buscamos fazer algumas aproximações a partir do campo das Artes Visuais e do seu ensino considerando os dados levantados. Igualmente o processo criador na docência do ensino de artes se dá por meio das formas mais amplas de aprendizado do professor, formação continuada em nível de pós-graduação e da formação social e política buscando investigar o papel da arte na sociedade atual e suas formas de ruptura bem como os modos de desenvolvimento dessa temática na escola.

Notas

[1] Ressaltamos que Dermeval Saviani, pedagogo brasileiro, principal idealizador da Pedagogia Histórico-Crítica (PHC) que comemorou recentemente 50 anos de existência. A PHC fundamenta-se no materialismos histórico e dialético defendido por Karl Marx (1818-1883).

[2] Fazemos aqui uma adaptação do conceito de intelectual orgânicos de Gramsci.

[3] Sobre este tema, ver: Fonseca da Silva (2019).

[4] Saviani (2007) reflete sobre cinco pontos que podem orientar a prática pedagógica, partindo da prática pedagógica inicial e retornando para ela, em um nível de elaboração mais aprofundada.

Referências

DEWEY, John. **Arte Como Experiência.** São Paulo, Martins Fontes, 2010.

FERRAZ, Maria Heloisa C. de T.; FUSARI, Maria Felisminda de R. **Arte na educação escolar.** São Paulo: Cortez, 1992.

HILLSHEIM, Giovana Bianca Darolt. Mercado de arte e sua interface com o trabalho docente: estratégias do capitalismo cultural. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa; SCHILICHITA, Consuelo Alcioni Borba Duarte; HILLSHEIM, Giovana Bianca Darolt. A formação do artista-professor-pesquisador: as condições de ensinar, fazer e pesquisar arte. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 25., 2016, Porto Alegre – POA. Anais [...] [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões / Nara Cristina Santos; Ana Maria Albani de Carvalho; Paula Ramos; Andréia Machado Oliveira (org.). Porto A. São Paulo: ANPAP, 2016. p. 241-255.

FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa. Políticas e currículo na licenciatura em artes visuais: pesquisas do Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte (OFPEA/BRARG). **Revista Espaço do Currículo**, Paraíba, v. 12, n. 5. 2019.

PESSI, Maria Cristina Alves dos Santos. **Aos professores de arte**: o que fundamenta nossas ações? In: ALVES, Jucélia; SABINO, Zélia. (org.). O ensino da arte em foco. Florianópolis: EdUFSC, 1994.

SACCOMANI, M. C. S. **A criatividade na arte e na educação escolar**: uma contribuição à pedagogia histórico-crítica à luz de Georg Lukács e Lev Vigotski. Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

SAVIANI, Dermeval. **A pedagogia histórico-crítica**, as lutas de classe e a educação escolar. Germinal: Marxismo e Educação em Debate, Salvador, v. 5, p. 25-46, 2013.

SAVIANI, Demerval. **Educação em diálogo**. Campinas: Autores Associados, 2011.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. Edição Comemorativa. Campinas: Autores Associados, 2007.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-crítica**: primeiras aproximações. Campinas: Autores Associados, 2007

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

VIGOTSKI, Lev. S. **Imaginação e criação na infância:** ensaio psicológico. Apresentação e comentários de Ana Luiza Smolka. Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

ROSA, Maria Cristina da. **A formação de professores de arte**: diversidade e complexidade pedagógica. Florianópolis: Insular, 2005.

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Professora doutora do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Atua na Licenciatura em Artes Visuais e nos Programas de Pós-Graduação em: Artes Visuais, Educação e no PROFARTES. Coordena o projeto em rede Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados Brasil e Argentina. É Diretora Geral do Centro de Artes da UDESC e membro do CEAV da ANPAP. Contato: cristinaudesc@gmail.com

MULHERES NA FOTOGRAFIA: QUAIS ESPAÇOS OCUPAMOS?

Lia Kim Kool / UNIVALI

Sarah Zewe Uriarte / UNIVALI

Nos dias atuais é comum ouvirmos falar em representatividade, conceito que de maneira genérica significa sentir-se representado, olhar alguém em quem conseguimos nos enxergar, e entender que isto pode ser um fator decisivo em nossas escolhas. Nas discussões feministas representatividade importa na medida em que ao vermos outras mulheres ocupando espaços, sejam profissões, espaços de poder, cargos públicos e outros, entendemos que esta é também para nós uma possibilidade. Porém ocupar espaços não é suficiente, é preciso construir outras narrativas, outras epistemologias que falem da nossa presença e contribuição e que consigam enxergar as áreas a partir de um olhar diverso, que nos inclua e escute. É o que a filósofa Djamila Ribeiro chama de descolonização epistemológica, e diz que

> [...] um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento. (RIBEIRO, 2017, p. 31).

Na década de 60 Linda Nochlin lança um texto intitulado "Porque não houve grandes mulheres artistas?". O título do texto, em princípio polêmico, foi capaz de gerar discussões acaloradas antes mesmo de que se pudesse compreender o pensamento de Linda: de que a frase estava ali para ser questionada, e não respondida. Percebemos que Nochlin se interessa em levantar questionamentos que construam uma visão crítica sobre o cenário das mulheres na arte.

Trazendo a situação para a fotografia, um dos questionamentos que impulsionaram esta pesquisa veio do contato de uma das pesquisadoras com profissionais de fotografia, quando estes disseram que mulheres fotógrafas costumam trabalhar com ensaios de gestantes e recém-nascidos, assuntos "tipicamente femininos". As aspas aqui colocadas são para reafirmar, em conformidade com toda a história e teoria feministas, a não concordância com esta divisão de assuntos em função de gênero, determinando possíveis interesses meramente apoiados em seu sexo biológico e identificação de gênero (homem – mulher).

Se as e os próprios profissionais da fotografia acabam por reproduzir uma visão tão limitada da área, não valeria a pena investigar como vem se dando a formação profissional em fotografia no país? Entendíamos, de maneira superficial, que possivelmente poucas bibliografias e materiais nos cursos da área traziam mulheres que participam do universo fotográfico como contribuintes no processo histórico de desenvolvimento da fotografia e enquanto profissionais da área em diferentes vertentes. Daí o interesse em entender a questão da representatividade das mulheres na fotografia. Ainda, pensando um pouco mais a frente, quais seriam os possíveis efeitos desta representatividade na formação de mulheres fotógrafas?

Nosso panorama inicial deu-se em uma pesquisa rápida na BNTD (Biblioteca Nacional Digital de Teses e Dissertações) utilizando as palavras-chave "fotógrafas mulheres". São inúmeros os trabalhos que tratam

da representação da mulher em relação à aspectos físicos e nudez em trabalhos fotográficos. Porém, apenas dois trabalhos parecem discorrer sobre a produção fotográfica feita por mulheres. Assim entendemos que a representatividade de mulheres na fotografia possivelmente não vem sendo contemplada da melhor maneira. E por acreditarmos que é também a partir da representatividade que pessoas pertencentes a um mesmo grupo se sentem aptas a fazerem determinadas escolhas, inclusive no âmbito profissional, esta ausência das mulheres poderia apresentar-se como um problema.

A partir deste tema optamos por investigar como as mulheres são contempladas na formação superior em fotografia, especificamente enquanto autoras e referências. A pesquisa teve caráter documental e bibliográfico, contemplando os passos de realização de encontros para discussão do referencial teórico; busca por cursos de graduação em Fotografia utilizando como referência o Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior e-MEC (http://emec.mec.gov.br/) do Ministério da Educação; contato com os cursos de graduação em Fotografia no estado de Santa Catarina para acesso aos planos de ensino; elaboração de lista geral de referências bibliográficas; análise das referências tendo como foco o gênero de autor(a), ano de publicação e disponibilidade nas bibliotecas da universidade; sistematização dos dados; e elaboração do relatório final.

A busca no e-MEC foi realizada na opção Consulta textual, filtro "Nome do curso" e palavra-chave "Fotografia". Foram encontrados 87 cursos em todo o território brasileiro, distribuído nas 5 regiões do país como pode ser observado na Figura 1.

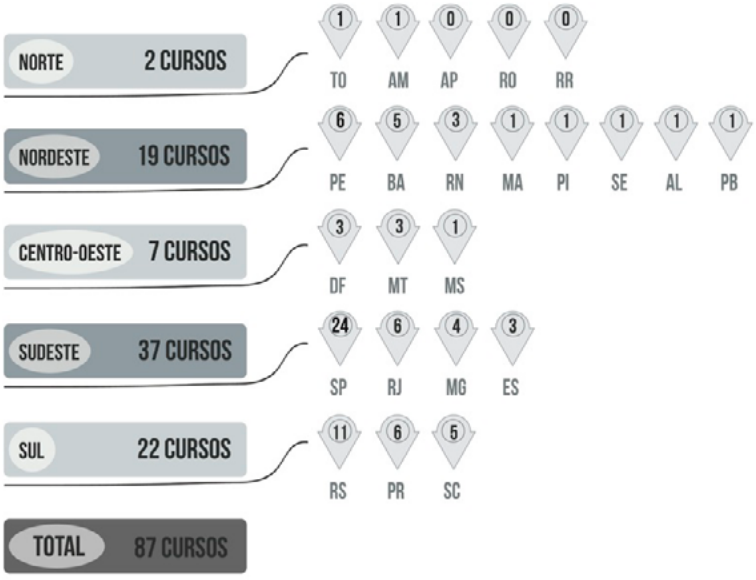

Figura 1: Panorama brasileiro. Fonte: criada pelas autoras

Optou-se pelo foco nos 5 cursos presentes em Santa Catarina, na UNIVILLE (Universidade da Região de Joinville), UNIVALI (Universidade do Vale do Itajaí) em dois campi, UNIASSELVI (Centro Universitário Leonardo da Vinci) e Centro Universitário FACVEST também em múltiplos campi. Até a data de coleta de dados do MEC (ano de 2017), em funcionamento constavam UNIVILLE, UNIVALI campus Itajaí, UNIVALI campus Florianópolis e FACVEST em Lages. Em nossos contatos, apenas os dois cursos da UNIVALI nos retornaram.

Estabelecido este cenário, passamos ao foco da pesquisa que são as autoras presentes nas referências bibliográficas dos cursos. A lista geral de livros foi construída a partir dos materiais recebidos pelas coordenações e

constou com 45 títulos diferentes, podendo ser consultada no item Anexos. A categorização foi feita por meio de uma tabela em que constavam: gênero do autor(a), ano de publicação e disponibilidade na biblioteca dos cursos. Esta consulta foi feita via site da biblioteca (https://siaibib01.univali.br/pergamum/biblioteca/index.php) com o filtro "título" e a opção "busca em todas as bibliotecas". Os dados encontrados seguem nas Figuras 2, 3 e 4.

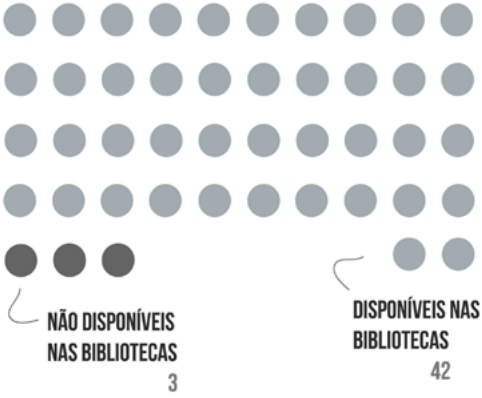

Figura 2: Disponibilidade das referências. Fonte: criada pelas autoras

Como podemos observar quase todo o material, 42 livros de um total de 45, está disponível para consulta nas bibliotecas. Esta é uma medida importante para entendermos também como o referencial é possivelmente utilizado em sala de aula de maneira efetiva. No que diz respeito ao ano das publicações, dividimos em três grupos: publicados na década de 90, de 2000 a 2009, e de 2010 a 2019. O resultado se encontra abaixo na Figura 3.

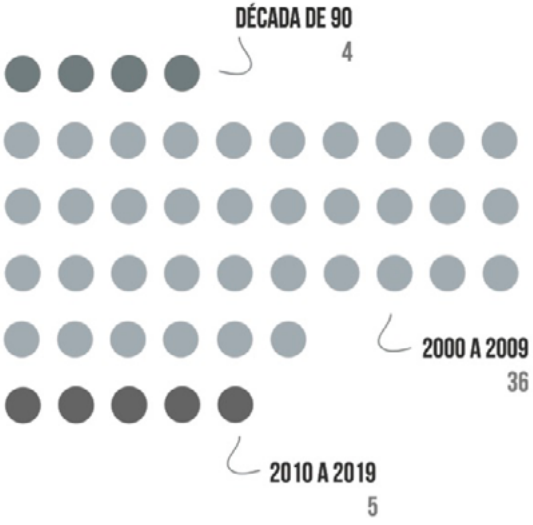

Figura 3: Ano de publicação das referências. Fonte: criada pelas autoras

Com apenas 4 publicações da década de 90, a lista de referências tem grande parte do seu acervo entre os anos 2000 a 2009 e alguns materiais mais recentes. Por se tratar de uma área que lida com o desenvolvimento tecnológico, pensamos ser interessante um número maior de livros recentes que tragam atualizações da área. Porém, não podemos descartar a possibilidade de que professores e professoras da área utilizem outros materiais e ferramentas que não entraram na lista, como produções audiovisuais, conteúdo de imagem e referenciais da internet.

Já no que diz respeito ao gênero de autoria dos livros a situação é alarmante. Dos 45 itens que compõem a lista de referências, apenas 6 foram escritos por autoras mulheres e 1 em parceria entre um autor homem e uma autora mulher, conforme podemos visualizar na Figura 4.

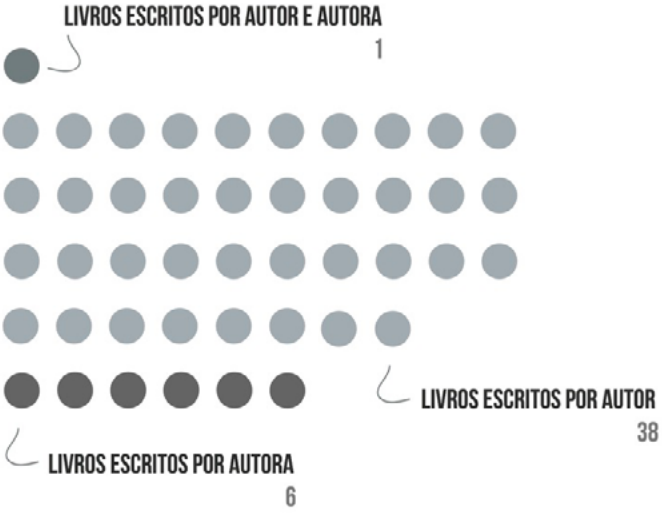

Figura 4: Gênero de autores das referências. Fonte: criada pelas autoras

Talvez esta figura já consiga nos trazer uma imagem do espaço que as mulheres vêm tendo na formação dos cursos superiores de Fotografia, que neste caso significa apenas 13,33% das bibliografias utilizadas no curso. É importante lembrar também que nenhum dos livros citados na lista de referências era específico a respeito do tema, trazendo foco para mulheres fotógrafas ou inventoras da fotografia. Caso apareçam em outros materiais utilizados, como citamos anteriormente, os espaços oficiais como planos de ensino continuam sendo ocupados majoritariamente por homens, e a história e produção da fotografia vem sendo, assim, protagonizada por eles.

Após a análise das bibliografias descobrimos esta inquietante e questionável diferença entre a presença das mulheres e dos homens nas

referências usadas nos cursos estudados. Estes dados corroboram as hipóteses que havíamos levantado a partir do contato anterior com materiais de fotografia, onde se notava a ausência de mulheres em suas diferentes vertentes da linguagem, e de trabalhos que vinculem mulheres à fotografia fora do âmbito da representação do corpo feminino por homens. Podemos entender esta ausência a partir de Ribeiro, quando esta diz que a falta de acesso a determinados espaços por estes grupos localizados em um patamar menor hierarquicamente "faz com que [suas] produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente." (RIBEIRO, 2017, p.65)

É importante lembrar, porém, que muitas mulheres têm se envolvido e sido protagonistas na fotografia, apesar de tantos empecilhos, e seu reconhecimento e valorização são de extrema relevância para, como dito anteriormente, sanar ainda que temporariamente estas lacunas causadas por suas condições sociais. Ainda, vale trazer que não somente estas mulheres precisam de sua devida visibilidade, mas é crucial para o e a estudante de fotografia que seus cursos possibilitem uma visão ampla da área, o que acontece quando buscamos trazer materiais que falam de lugares distintos. Trazendo novamente Ribeiro, "Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias." (RIBEIRO, 2017, p. 77)

Assim, buscou-se neste trabalho trazer estes outros olhares, entendendo-o como uma das ações necessárias dentro de um espectro muito maior de necessidade de revisão, reconstrução e abertura para outros saberes e epistemologias.

REFERÊNCIAS

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

Lia Kim Kool

Aluna do segundo ano do Ensino Médio do Colégio de Aplicação UNIVALI e bolsista de pesquisa PIBIC, vinculada ao Laboratório de Fotografia do CAU. Contato: lia_kool@edu.univali.br

Sarah Zewe Uriarte

Artista visual e professora. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina na linha de Processos Artísticos Contemporâneos sob orientação da prof. Dra. Regina Melim e graduada em Tecnologia em Fotografia pela Universidade do Vale do Itajaí. Professora responsável pelo Laboratório de Fotografia do Colégio de Aplicação UNIVALI e orientadora de pesquisas PIBIC, incluindo esta. Contato: sarahuriarte@gmail.com

ALUNO DEFICIENTE VISUAL E A AULA DE ARTE: APLICAÇÃO DE UM MÉTODO TÁTIL-SINESTÉSICO ATRAVÉS DE UMA PRANCHA TÁTIL

Luís Müller Posca / UnB

Durante os anos de docência na disciplina Arte (2008 – 2016) em escolas públicas no interior do Estado de São Paulo. Lecionei para uma grande quantidade de alunos que apresentam necessidades educacionais especiais. A proposta da inclusão regulamentada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9.394/96), no seu art. 58, cap. V, institui a Educação Especial como "modalidade escolar para educandos portadores de necessidades especiais, preferencialmente na rede regular de ensino" (BRASIL, 1996).

Diante dessa legislação, avanços foram feitos, como por exemplo o surgimento da Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência - Estatuto da Pessoa com Deficiência, Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015 (BRASIL, 2015). Porém, falhas ainda persistem nesse processo da educação inclusiva. Trouxe essa discussão a princípio, a fim de que pudéssemos pensar no ensino de Arte para alunos deficientes visuais. Afinal, incluir o discente não visual em uma aula de Artes Visuais, sem maiores recursos

que possam, de fato, fazê-lo compreender e fruir sobre as obras de arte apresentadas em sala de aula não seria reproduzir uma exclusão social? Qual função a aula de Arte vai exercer na educação desse aluno?

Defendemos que o ensino de artes visuais também é pertinente aos alunos que não dispõem do recurso da visão e que esse discente possa desfrutar de momentos de fruição sobre as obras de artes visuais em sala de aula, não apenas de forma oral, como geralmente acontece, mas utilizando-se de seus outros sentidos, como canais multissensoriais. Nesse sentido, explicita Duarte (2011, p. 22):

> As palavras da nossa língua falada e escrita e os objetos do mundo possuem significado na nossa vida quando, e se, para essas palavras e coisas existem na nossa mente padrões neurais, imagens mentais, que a elas correspondem, preenchendo-as de sentido.

Assim, entendemos que aquele indivíduo que não tem memória visual precisa se cercar de recursos sensoriais que possam ativar em sua mente o sentido necessário para o entendimento de um objeto ou uma obra visual, e não só ouvir a percepção oral ou escrita de outrem. Para demonstrar a possibilidade desse ensino multissensorial, buscamos ações fora do ambiente escolar que atestam a possibilidade de se proporcionar situações de apreciação de obras de artes visuais para esse público, encontramos as seguintes exposições "*Hoy toca el prado*", "Sentir pra ver" e o projeto "*Unseen Art*", todas de 2015[1]. Tais ações foram o ponto de partida para se pensar um material didático adaptado e pertinente para o ensino das obras de arte em ambiente escolar da educação básica. Morais (2009) explicita a preocupação e motivação para que pesquisas tragam à tona a capacidade dos alunos deficientes visuais, enfatizando o direito a uma aprendizagem significativa do aluno não visual, também, nas aulas de arte:

> Seria possível ensinar artes visuais para uma criança não-visual? Como transformar cores, formas e linhas em representações acessíveis a uma pessoa cega? Partindo destes questionamentos, [...] no contato com a realidade da criança não-visual, e principalmente, na busca incansável de conscientizar as pessoas ditas "normais", que a criança cega pode, e deve, se desenvolver como um ser integral, não considerando somente suas limitações, mas, sim, suas potencialidades (MORAIS, 2009, p. 3).

Essa importância, de se desenvolver as potencialidades dos alunos não visuais em Arte, não fica restrita apenas à inclusão dos discentes, mas também à inserção dos docentes de arte; Nesse sentido, a partir da criação de uma prancha tátil transpondo uma pintura para formas táteis[2] (Figura 1), foi proposto um método didático-pedagógico cujo objetivo era criar uma experiência estética dentro do ambiente escolar para alunos não visuais e seus professores de Arte.

Figura 1. Processo de construção de prancha tátil, 2017. Resina acrílica, 29,7 x 20,7 cm. Fonte: Acervo pessoal, São Paulo.

A criação desse método didático-pedagógico foi embasado pelos estudos de sinestesia e Arte em Heyrman (2005), Kandinsky (2000), Sacks (2007), Cytowic (1995), Reily (2008), Marques (2016) e Presa (2008). Tomando como exemplo a prancha tátil criada nessa pesquisa, sugerimos alguns passos a serem levados em consideração ao se trabalhar com esse material na escola de Educação Básica:

- Em um primeiro momento, faz-se a contextualização sobre a obra que pode ser explorado pelo arte-educador de maneira expositiva. No caso da obra "Girassóis", de Vincent Van Gogh, podem ser dadas informações sobre a predominância da cor amarela na pintura.
- Depois, esses alunos podem conhecer, concretamente, a flor girassol. Nesse momento, o professor proporciona ao aluno sentir o cheiro e a textura dessa flor. É possível, ainda, relacionar a flor à produção de mel das abelhas, remetendo-o, nesse sentido, a uma memória gustativa.
- No momento da apreciação da prancha com a obra de Van Gogh ao aluno não visual, além da estimulação tátil, propomos que seja colocada uma melodia alegre, como música de fundo, em nosso caso, a sinfonia "*Arabesque*", de Debussy foi a escolhida, por se tratar de uma melodia que espelha as celebrações de formas na natureza. Uma essência com aroma da flor girassol foi espirrada no ambiente e, uma bala de mel foi oferecida para que, assim, a experiência sensorial fosse completa: ao mesmo tempo, quatro sentidos ativados ao mesmo tempo. Com isso, provocando uma atmosfera sinestésica, para além do tato, no momento de apreciação estética da prancha.

Vale ressaltar que o intuito dessa experiência foi demonstrar que, dentro do ambiente escolar, também é possível que recursos adaptados possam auxiliar o discente e o docente nas aulas de Arte. Por essa razão, realizamos, essa proposta com dois alunos deficientes visuais que cursam os anos iniciais do Ensino Fundamental[3].

Uma vez realizados os dois primeiros momentos da experiência (sondagem sobre a aula de Arte e a leitura do livro negro das cores)[4], partimos, finalmente, para a experiência tátil-sinestésica fazendo uso da prancha tátil. Assim, contextualizamos os alunos sobre o quadro "Girassóis", de Van Gogh e, na sequência, fizemos algumas perguntas para averiguar o conhecimento de cada um sobre a cor amarela e a flor de girassol. Parte dessa experiência estética está relatada abaixo:

O Aluno B afirma já ter ouvido falar da flor do girassol e, quando perguntado sobre a sua cor, diz: "Já lembrei, é amarelo" e a Aluna A afirma: **"**Eu já vi muitas flores amarelas, eu já também vi o girassol".

Além desse questionamento, trouxemos à tona uma associação gustativa sobre o que estava sendo comentado e, ao mencionar a produção de mel das abelhas vinda do pólen dessas flores, oferecemos uma balinha de mel a esses alunos, tendo, ainda, como pano de fundo, a melodia da música "*Arabesque*", de Debussy. O Aluno B mostrou uma reação maior quando a música foi inserida. "**Aluno B**: Eu acho isso legal. Eu gosto de música de girassol".

Após esse procedimento, entregamos a prancha aos alunos e propusemos a apreciação tátil. Mal tocou a prancha, o Aluno B, que tem cegueira total, exclamou: "Olha, é girassol!". A Aluna A disse: "Ele tem uma flor que é o girassol [...] Estou sentindo a bolinha do girassol. Ai, acho que tem um aqui também".

Enquanto tocavam a prancha, a essência de girassol foi espirrada no ambiente e coletamos as seguintes percepções: "**Aluno B**: Olha, que bom.

[...] Sim, tem cheiro de flor". "**Aluna A**: Acho que tem mais de um [girassol] e estou sentindo um cheiro, parece cheiro de pessoa que já tomou banho. É cheiroso".

No momento da apreciação, averiguamos, ainda, a percepção dos discentes sobre o lugar em que tais girassóis estão na representação tátil. Na percepção de ambos, houve a associação ao vaso: "**Aluna A**: Vaso ou pote. É um vaso mesmo", "**Aluno B**: Estão em um vaso".

A conclusão a que os sujeitos chegaram após a experiência, no caso da Aluna A, foi uma associação sinestésica ao final do momento de apreciação tátil: "Acho que eu tô pensando que as flores são cheirosas. Acho que a cor amarela é cheirosa".

Quando o Aluno B foi questionado sobre a possibilidade de ter outras pinturas que pudessem ser tocadas na escola, afirmou que seria melhor: "Sim, porque ela [a professora] conta tudo e eu não pego na mão; só fica na lousa e eu gosto de sentir as coisas na mão".

Conclusão

Após essa checagem do método, atestamos as hipóteses levantadas nesta pesquisa sobre a condução de uma aula de Arte que não conta com recursos adaptados aos alunos deficientes visuais. A prancha é, portanto, muito eficaz, quando apresentada em ambiente sinestésico. Isso porque as associações a gostos, cheiros e sons familiares desses alunos facilitam a apresentação do que é novo (a pintura adaptada). Assim, as referências exteriores que esses alunos trazem em suas memórias podem ser facilmente alcançadas para auxiliar a ideia de cores e, também, a ideia artística de retratar algo concreto e facilmente encontrado pela criança em seu cotidiano, o girassol. Nesse caso, por intermédio da multissensorialidade, esses sujeitos exploraram e conseguiram acessar memórias sensitivas;

chegaram a conclusões brilhantes, como o fato de "a cor amarela ser cheirosa", além de se orgulharem por poderem ter à mão obras que eles pudessem, de maneira autônoma, explorar sem intervenções.

Assim, é importante que resgatemos, a ideia de que a garantia da inclusão nas escolas de ensino regular foi uma grande conquista para as crianças que apresentam algum tipo de deficiência. Todavia, de nada adianta incluir essas crianças em um sistema de ensino sem que haja uma preparação, adequação profissional e material que as acolha de forma adequada. Buscamos, com o estudo da sinestesia, relacionar a ideia de que a Arte está ligada essencialmente aos sentidos humanos, pois, mesmo com a ausência da visão, outros estímulos podem ser desencadeados. Logo, se a Arte é universal e está intrínseca aos seres humanos, as pessoas deficientes visuais não podem ser colocadas à margem e é nosso dever, como professores e pesquisadores da área de Artes Visuais, pensar em maneiras de mediar e de permitir o acesso desses sujeitos.

Demonstramos, portanto, que existe a possibilidade de se levar essa iniciativa inclusiva para a escola de Educação Básica e que, por meio dela, podemos pensar uma aula de Artes Visuais que vai exercer a sua função também com os discentes não visuais, promovendo momentos de fruição e emoção autônomas, para que eles possam ser "tocados" pela Arte por meio do *olhar de seus sentimentos*.

Notas

[1] As duas exposições, Hoy toca el prado, Sentir pra ver e o projeto Unseen Art foram três ações artísticas de 2015 voltadas para o público em geral, com foco nas pessoas deficientes visuais que utilizou diversos recursos tecnológicos como a impressora 3D para promover a acessibilidade nas artes visuais.

[2] A prancha utilizada foi criada pelo artista José Alfonso Ballestero-Álvarez especificamente para servir de objeto para a pesquisa. Após a escolha da obra, o artista delimita o tamanho e o volume da prancha e inicia um processo escultórico com a massa de modelar oil clay e o uso de estecas. Após esse trabalho de reprodução, o artista cria um molde preenchendo toda a extensão da obra com silicone. Uma vez criada essa matriz de silicone, esta é preenchida com resina plástica. Depois da secagem, tem-se a prancha tátil de fato. Em seu verso, é fixado um fundo em material E.V.A. para que a prancha não deslize no momento da apreciação.

[3] Os dois Alunos deficientes visuais colaboradores dessa pesquisa foram nomeados como Aluno A (menina com baixa-visão de 6 anos) e Aluno B (menino deficiente visual congênito de 7 anos), ambos foram autorizados pelos seus pais a participar da pesquisa.

[4] Foram elaboradas algumas perguntas iniciais para checar como era a aula de arte de cada sujeito de pesquisa, especialmente com foco em materiais didáticos adaptados às suas condições. No segundo momento, foi realizada a leitura do livro negro das cores de Cottin e Faría (2006) cuja história narra as percepções sinestésicas das cores por uma criança deficiente visual proporcionando apreciação tátil das ilustrações.

Luís Müller Posca

É doutorando em Artes Visuais pela Universidade de Brasília – UNB, Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU e Professor efetivo do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima - UFRR. Tem experiência em Artes Visuais e Arte Educação. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre o Ensino de Arte, Formação de Professores, o uso das tecnologias para a Inclusão nas Artes Visuais e as emergências do espaço urbano de Boa Vista-RR. Contato: luis.mp@msn.com.

Comitê História, Teoria e Crítica da Arte

OS TRÊS TEMPOS DA ORIGEM DA APROPRIAÇÃO DE IMAGEM

THE THREE TIMES OF THE ORIGIN OF APPROPRIATION OF IMAGE

Dilson Rodrigues Midlej / UFBA

No decorrer de estudos e leituras desenvolvidos sobre assuntos da História da Arte e, em especial, com a experiência docente dessa disciplina, pudemos perceber a constância, a reverberação e a influência de imagens criadas anteriormente pelos mais variados artistas e escolas que foram, muitas vezes, reelaboradas em épocas posteriores para servir a propósitos os mais variados. Hoje, esse fenômeno conhecido como *apropriação de imagem* assume diversos aspectos. Contudo, dada a sua natureza híbrida e especificidade, é difícil apontar quando teve origem.

Como já pudemos caracterizar antes,[1] entendemos a apropriação de imagens como um procedimento operacional constituído por vinculações de propostas artísticas a imagens ou conteúdos de obras de arte de outros períodos históricos e que se materializa em fenômeno que pode ainda ser entendido como exercício colaborativo entre artistas, voluntária ou involuntariamente. Pelo fato de hibridizar a imagem anterior com outra recente, a apropriação de imagem problematiza aspectos identitários

e de individualidades nesses modos de fazer em conjunto em dois (ou mais) tempos históricos distintos que dificilmente são conciliados na obra recente que se vale de imagens-fonte apropriadas. Definir as origens da apropriação de imagem descortina-se aparentemente como uma tarefa impossível, se bem que essa constatação não nos impede de tentar aferir alguns dos aspectos vinculados às suas origens, e que pode ser inicialmente abordada por meio da observância de três fatores que configuram etapas distintivas da caracterização da origem da apropriação de imagem. É isto que buscamos explorar como objeto de análise nesse texto.

O presente artigo e várias informações aqui elencadas resultam de pesquisas anteriormente desenvolvidas e aprofundadas em doutoramento, em que se utilizou uma combinação de três métodos: Análise e Síntese; Analítico Comparativo; e Histórico. O primeiro foi aplicado na identificação e análise dos dados coletados, enquanto o segundo permitiu a análise na verificação das semelhanças e diferenças dos elementos formais, temáticos ou de tendências nas obras dos artistas, em contraposição às fontes iconográficas às quais estariam associadas. O terceiro foi adotado preponderantemente no sentido do entendimento dos contextos sociopolíticos e culturais em que se realizaram as produções de artistas brasileiros que compuseram a amostragem analisada, nos períodos históricos passado e atual, considerando o repertório de conhecimento da História da Arte, tanto em nível imagético, quanto do contexto sócio-histórico.

Os deslocamentos físicos e simbólicos proporcionados pela apropriação de imagem estão presentes na História da Arte Contemporânea. Contudo, esses deslocamentos continuam a causar estranheza ao grande público, às vezes pelo fato de ele não reconhecer os elementos anteriores (criados por outro artista) presentes em obra artística atual ou, se as reconhece, vinculá-las a juízos de valor que na maioria dos casos se configura no senso comum como falta de perícia manual e técnica em termos de

criação de formas próprias. A recepção e a decodificação do fenômeno da apropriação de imagem pelo público perceptor apresenta-se como a etapa final de um ciclo de três tempos que constituem a origem da apropriação de imagem, o que significa que o perceptor tem uma efetiva e ativa participação no processo. Enquanto que essa codificação do perceptor fecha o final do ciclo, a historicidade da imagem, iniciada a partir do ponto em que a imagem original é criada plasticamente pela primeira vez (e que servirá de imagem-fonte a futuras apropriações), constitui o primeiro tempo da origem desse fenômeno.

Em termos de historicidade da imagem, John C. Welchman (2001, p. 195) considera que a apropriação já se encontrava escrita na história dos objetos da Antiguidade e que a apropriação da cultura ocidental originou-se a partir de um dos maiores exercícios históricos de posse material: a anexação e absorção de outras culturas europeias e mediterrâneas pela Roma Republicana do século II a.C. e pelo Império Romano a partir do final do século I a.C., estendendo-se ao século III da Era Cristã.[2] Uma análise da escultura *Augusto de Primaporta*, dos Museus do Vaticano — uma cópia romana em mármore de uma estátua de cerca de 20 a.C. —, é um bom exemplo da tendência da arte romana de transmitir mensagens reforçadas por referências a obras de períodos anteriores. Deve-se atentar que possivelmente nem todos os romanos daquela época teriam apreendido todas as referências apresentadas naquela escultura, mas a frequência das citações visuais presentes na arte romana sugere que "[...] a história do retrato romano, como a de muitos outros ramos da arte romana, é uma história de associação constante e de negação (ou de afastamento consciente) de imagens passadas." (DAVIES, 2010, p. 199)

Essa afirmativa de que a apropriação já se encontrava escrita na história dos objetos da Antiguidade não é estranha a muitos outros autores, entre os quais Penelope Davies, que comenta ser a pintura mural da Sala

de Ixion (ca. 63-79 d. C., na Casa dos Vettii, em Pompéia), um tema grego e que muitas pinturas romanas representavam ou recriavam temas gregos. Os poucos nomes registrados de pintores mostram que pelo menos alguns deles ativos na civilização romana eram de origem grega. Adicional a isso, há casos suficientes de pinturas ou elementos individuais de pinturas muito semelhantes entre si, o que indica que os artistas romanos terão se servido de livros de cópia. Em alguns dos casos, eles terão mesmo trabalhado a partir de um original grego, adaptando livremente a imagem aos seus próprios fins (DAVIES, 2010, p. 225). Isso significa que a própria dinâmica da arte das antigas civilizações comportava em si a estratégia de reutilização de formas e aproveitamento de estilos dos artistas à medida que se observava suas conquistas técnicas e inventivas de estruturação de composições e uso de cores e se podia replicá-las. É neste escopo que, por exemplo, se conhece as características das obras do famoso pintor grego Polignoto de Tasso sem que tenha subsistido nenhuma de suas pinturas originais.[3] (ROJAS; CRESPÁN; TRALLERO, 1979, p. 24)

As características de suas composições e recursos pictóricos são conhecidas pela literatura, que registra a enorme influência que Polignoto exerceu em seus contemporâneos e nas gerações seguintes, tal como se observa na pintura de vaso em técnica de figuras vermelhas do Pintor dos Nióbidas, do acervo do Museu do Louvre.

Nesta historicidade de imagens, uma fonte muito valorizada e popularizada na arte ocidental foi o da imagética cristã. Ela também se vale de elementos pagãos e da tradição dos fatos narrados, que constituem o Velho Testamento, associando-os a personagens do Novo Testamento ao tratar da arte paleocristã. Assim, a arte paleocristã utilizou elementos de culturas religiosas anteriores, criando um sistema de concordâncias (uma tipologia) que viria a ter uma importância de longo alcance. (DAVIES, 2010, p. 246-247)

Alain Besançon (2006, p. 33-34) também menciona que os cristãos encontraram "[...] nos modelos da escultura e da pintura antiga, material

para ilustrar os seus dogmas. Os tipos canônicos do Orador, de Hermes, de Júpiter, o conjunto da iconografia imperial, foram rapidamente retomados, desviados, adaptados". Assim, na arte paleocristã, a imagem de Orfeu, destacada pelo nimbo ao redor de sua cabeça, era assimilada como Cristo. (PANOFSKY; SAXL, 2015, p. 68, nota 26)

Nesse âmbito da historicidade das formas artísticas, a tentativa de busca da origem da apropriação de imagem parece-nos assumir as características de um conteúdo que se assemelha aos explorados pela que se convencionou chamar de História das Ideias, por ser ela

> [...] a disciplina dos começos e dos fins, a descrição das continuidades obscuras e dos retornos, a reconstituição dos desenvolvimentos na forma linear da história. [...] Torna-se então a disciplina das interferências, a descrição dos círculos concêntricos que rodeiam as obras, as sublinham, as ligam entre si e as inserem em tudo o que não é obra.
>
> [...]
>
> Génese [sic], continuidade, totalização: tais são os grandes temas da história das ideias, e tal é o que a liga a uma certa forma, hoje tradicional, de análise histórica.[4] (FOUCAULT, 2014, p. 186-187)

A História das Ideias, na opinião de Michel Foucault (2014, p. 185), narra a história dos aspectos laterais e das margens, não a história das ciências, mas a dos conhecimentos imperfeitos e mal fundamentados que nunca conseguiram alcançar ao longo de toda uma vida obstinada a forma da cientificidade.[5] Ao atravessar as disciplinas existentes, tratá-las analiticamente e reinterpretá-las em seus sentidos, "Constitui então, mais do que um domínio marginal, um estilo de análise, uma perspectivação." (FOUCAULT, 2014, p. 185-186)

Essa perspectivação que a História das Ideias possibilita ao tratar analiticamente os fatos históricos parece desafiar a própria noção de origem, ao se valer de conhecimentos que no dizer de Foucault são imperfeitos e mal fundamentados, mas imprescindíveis para a análise mais completa e satisfatória dos fenômenos históricos. Este raciocínio parece-nos asseverar a crença de que a utilização pelos artistas de imagens de obras anteriores desafia a própria noção de origem e atesta que

> A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também – e mesmo mais exatamente – o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113)
>
> [...]
>
> O originário volta sempre – mas não volta *simplesmente*. Ele usa de desvios e de dialéticas, que têm suas próprias histórias e suas estratégias. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 115. Grifo do autor)

Esse sinal ou seu sintoma mencionado por Didi-Huberman, trazido imprevisivelmente de muito longe e que volta ao presente como estratégia compositiva observada em muitas obras de arte, levanta questionamentos acerca de reinterpretações e reutilizações de formas artísticas e expressivas e, em especial da noção de *origem*. Como, então, se pode estabelecer a origem de algo que se materializa em dois tempos históricos distintos?

Sabe-se que fatores relativos a *origem* são caracterizados como uma preocupação do Modernismo, considerado em termos de sua produção artística e de sua teorização e historização, enquanto que na

Pós-modernidade Ihab Hassan propôs considerar outros fatores que se afastariam das preocupações deterministas de *começo*, *início* ou *nascedouro*. Neste âmbito, Steven Connor comenta que Ihab Hassan, embora continue a afirmar não haver ruptura absoluta entre o Modernismo e o Pós-modernismo,[6] já que "[...] a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, presente e futuro [...]" (HASSAN, 1982, p. 264 *apud* CONNOR, 2012, p. 93-94), agora Hassan tem muito mais confiança para estabelecer os termos que permitam ver o Pós-modernismo como oposto ao Modernismo, e não como reformulação dele.

O estudo de Ihab Hassan sobre essa relação do Modernismo e Pós-modernismo oferece um quadro representativo dessas formas de oposição, das quais se encontra "Origem/Causa" como pressuposto do Modernismo e, em contraposição, "Diferença-Diferença/Vestígio", como característica do Pós-modernismo. O mais irônico é que esse autor utilizou a estruturação binária para comunicar estruturação e ideias não binárias do Pós-modernismo:

> [...] Hassan teve de fazer uso da lógica binária para promover as próprias coisas que parecem opor-se à lógica binária, as idéias de dispersão, deslocamento e diferença; ele nos oferece diferença *em oposição a* origem, ironia *em oposição a* metafísica, e assim por diante, projetando a sensação de que essas relações paralelas de sintomas culturais poderiam ser entendidas ao infinito sem jamais ameaçar a oposição modernismo/pós-modernismo que as sustenta e produz. (CONNOR, 2012, p. 95. Grifos do autor)

Como é sabida, a utilização da apropriação de imagem integrou várias manifestações tanto das vanguardas históricas, quanto da arte contemporânea, como se observa na atuação situacionista, ainda que esta preveja a condenação da obra de arte pelo *détournement* (ou seja, pelo desvio, subversão ou corrupção).[7] *Détournement* foi um conceito

importante para os situacionistas e ao se apropriarem da arte existente e ao alterá-las, subverteram antigas ideias e criaram novas. Um exemplo da aplicação desse conceito se evidencia em Asger Jorn (1914 - 1973) com suas *Desfigurações* (Figuras 1 e 2), iniciadas em 1959 e que consistiam em pinturas por cima de telas de segunda mão e reproduções encontradas em brechós. Naquele mesmo ano produz o livro *Mémoires*, de textos e imagens subvertidos, feito em colaboração com Guy Debord e que fora encadernado com lixa para romper a prática usual de guardar livros na estante. (DEMPSEY, 2010, p. 214)

Figura 1 - Asger Jorn. *Grande beijo do cardeal da América*, 1962. Óleo sobre tela, da série *Desfigurações*, 92 x 73 cm. Fonte:<http://www.bawagpskcontemporary.com/files/BCF/Ausstellungen/2006/Asger-Jorn/Presse/Fotos/8.jpg>. Acesso em: 23 jun. 2016.

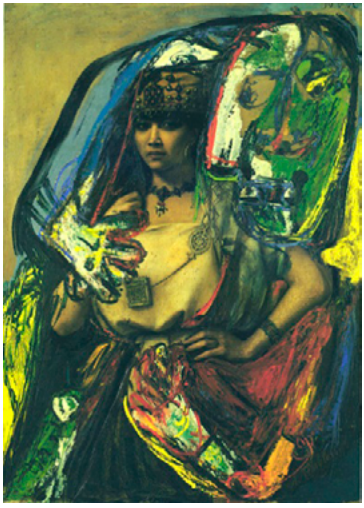

Figura 2 - Asger Jorn. *O barbeiro e a berbere*, 1960-62. Pintura sobre reprodução, da série *Desfigurações*. Dimensões não informadas na fonte. Fonte:<http://www.wikiart.org/en/asger-jorn/the-barber-and-the-berber-defiguration-1962>. Acesso em: 23 jun. 2016.

Com suas *Desfigurações*, Asger Jorn evidencia um aspecto da apropriação de imagem que não é tributário da imagem original no sentido de considerá-la memória do passado ou resgate de memória e sim elemento plástico constitutivo aproveitado da imagem anterior e na qual ele interfere, ou melhor, desfigura, para usarmos o vocabulário do artista. Ao ser materializada como manifestação simbólica pelo artista, esta desfiguração assume-se como nova concepção, na qual a imagem anterior apresenta-se não somente como elemento constitutivo, mas também semântico.

Uma vez que a apropriação de imagens pode referenciar, interpretar ou mesmo questionar as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes, ao recontextualizá-las no tempo atual, lhes são conferidos novos

sentidos e, nesse âmbito, a intenção de acréscimo valorativo às obras recentes dependeria da "qualidade" do discurso visual do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), do grau de criticidade inerente à maioria dos processos apropriacionistas e ao fato de a geração de valor artístico ser algo concedido socialmente.

O deslocamento de valor em termos de obras plásticas se daria pela escolha do artista-fonte ou de obra identificada ou admirada pelo artista atual e pela possibilidade deste de estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a possibilidade de reestruturá-los no novo contexto. Assim se explica o interesse de muitos artistas, em vários períodos históricos, na reinterpretação de obras existentes e, neste sentido, a prática da apropriação de imagem parece concentrar pouca relevância às origens das imagens, ou mesmo ao sentido de precedência, prevalência ou ainda de invenção de uma imagem em relação à outra.

No nosso entendimento, o acréscimo qualitativo de valor à obra de arte recente também funciona como estratégia legitimadora da apropriação, o que significa serem os processos legitimatórios os responsáveis pelo estatuto sociocultural da apropriação e, dentre esses, encontram-se o de *valor artístico* e o recurso da *citação*. A *citação* implicaria a utilização pragmática de algo preexistente (texto, imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer o aceite público de uma nova ideia ou obra.

Por ser a apropriação um *recurso poético*, manifesta na sua aparência essa singularidade de semelhança com outra obra. Essa constatação ou identificação resulta da migração de um detalhe ou totalidade de uma obra específica de um artista ou de certas qualidades plásticas expressivas de um tempo histórico distinto para outro, compondo um processo que pode ser ao mesmo tempo *translacional* — no sentido de translação de um elemento compositivo, uma forma, uma imagem —, quanto

transnacional — no sentido de abrangência geográfica de regiões e culturas diferentes.

O processo migratório de imagens se constitui, portanto, como *procedimento operatório* do artista promotor da apropriação, que poderá ou não vir a ser utilizado, a depender das estratégias e preferências do artista compondo, assim, a segunda "origem" da imagem.

A confrontação desses elementos apropriados em seus novos contextos pode, todavia, variar de uma aparente imperceptibilidade em termos formais ou estilísticos para uma grosseira justaposição de elementos expressivos radicalmente divergentes. O primeiro caso pode ser constatado na junção de duas paisagens integrantes da pintura de Nicolaes Berchem (1620-1683) (Figura 3), onde a cena clássica apropriada do estilo italiano é mesclada a uma bucólica paisagem holandesa. Já o segundo se evidencia nas mencionadas *Desfigurações*, de Asger Jorn.

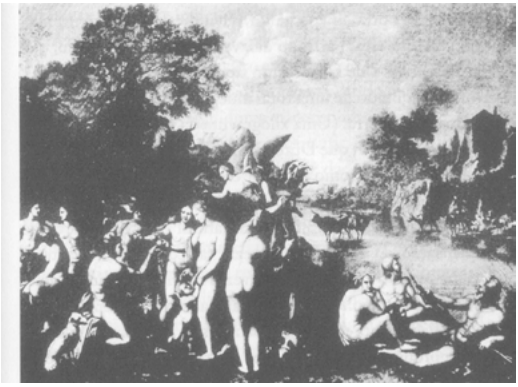

Figura 3 - Nicolaes Berchem, a partir de gravura de Marcantonio Raimondi. *O julgamento de Páris,* ca. 1650. Pintura sobre tela. Dimensões não especificadas na fonte. Museu Etnológico de Villa d`Este, Tivoli. Fonte: Warburg (2015, p. 359).

Na pintura de Nicolaes Berchem, *O julgamento de Páris* (Figura 3), de cerca de 1650, se constata a utilização de cerca de 70% de sua composição extraída da gravura homônima de autoria de Marcantonio Raimondi (Figura 4), gerada a partir de um desenho de Rafael Sanzio (1483-1520) que se perdeu. A composição de Rafael Sanzio, por sua vez, foi inspirada em um painel de um sarcófago romano, constituindo-se, portanto, em uma tradução criativa da arte da Antiguidade. A parte restante do quadro é complementada por uma inusitada paisagem holandesa, no que Warburg (2015, p. 361) classificou de "[...] um estilo esplendidamente misto entre o italiano e o holandês". A contraposição de estilos distintos e temáticas tão distintas resulta em uma composição hibrida que concilia ambientes intrinsecamente desconexos, mas que são reestruturados em uma nova visão por meio da fantasia criadora do artista. A decodificação dessas duas referências imagéticas, contudo, desafiam o perceptor a perceber essa conexão ou pelo menos a utilização de referencial clássico por meio da temática principal retratada e referendada pelo título.

Figura 4 - Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Rafael Sânzio. *O julgamento de Páris*, ca. 1515-1516. Gravura em cobre, 29,2 x 43,5 cm.
Fonte: Warburg (2015, p. 351).

Já a terceira "origem" da apropriação de imagem estaria associada, a nosso ver, à recepção da obra, restrita à identificação pelo perceptor da apropriação de imagem e a apreensão ou decodificação de seus sentidos. Esta identificação pelo fruidor da operação de transferência de imagem feita de um contexto a outro é uma das maiores problematizações que a apropriação de imagens levanta. A identificação dessa operação, pelo perceptor, potencializaria a compreensão da proposta artística ou, na pior das hipóteses, possibilitaria contrastar um dado lastro de valores em relação à nova disposição da imagem, no contexto contemporâneo, aumentando, assim, as possibilidades interpretativas. Ainda que alguns trabalhos artísticos possam apresentar certo grau de dificuldade de reconhecimento da vinculação de uma obra atual em relação a uma anterior, mesmo uma possível não identificação da referenciação histórica (relativa a qual imagem anterior, obra ou estilo se conecta) isto não implica, necessariamente, em não entendimento ou invalidação da proposta poética, mas, seguramente reduz a força do trabalho artístico, pois uma parte cognitiva essencial dele é perdida. É nesse âmbito que parece se inserir uma das mais controversas e infundadas críticas feita à arte contemporânea: a de que o público precisaria de uma bula escrita para uma fruição mais responsável e, no caso da apropriação de imagem, alegar a necessidade de subordinação do entendimento de obras que utilizam apropriações em função de prévio conhecimento da História da Arte que o público necessitaria possuir.

A apropriação, por ser um procedimento operatório de causalidade, implica obrigatoriamente um resultado substancialmente distinto da obra-fonte, independentemente de se proceder à realização de uma cópia integral da totalidade da obra anterior ou de se mimetizar visualmente algum aspecto ou detalhe da obra-fonte. Esse resultado distinto da obra-referente, em nível de significação, é fruto do novo contexto em que a apropriação é materializada e percebida e parece constituir-se na

verdadeira razão da existência e da utilização da apropriação. A aplicação da apropriação, na prática, resulta em um padrão de causalidade que conecta dois (ou mais) fatos artísticos, em que o surgimento do primeiro induz, origina ou condiciona a ocorrência do segundo.

Assim, uma vez aplicada, a apropriação de imagem garante novos sentidos e, a depender do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), "qualidades" presentes ou percebidas no discurso visual anterior podem vir a ser agregadas à nova produção.

Face ao exposto, concluímos que a fonte da imagem ou etapa de partida geradora da posterior apropriação consiste no primeiro tempo da origem da apropriação de imagem e que esta etapa se vincula a duas outras subsequentes para concluir seu ciclo de "origem"; são elas: a escolha de imagem precedente e sua reutilização em uma nova obra, que configura o segundo tempo e que tem por princípio a intencionalidade do artista apropriador e que pode promover a comunicação de valores distintos da imagem-fonte; e o terceiro tempo, este restrito à recepção e decodificação do fenômeno de apropriação de imagem pelo público perceptor, o que faz com que a participação do fruidor seja ativa na criação de sentidos a partir dos estímulos proporcionados na obra artística. Estes três tempos constituiriam, então, em conjunto, a origem da apropriação de imagem.

Notas

[1] Em artigo nos Anais do 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas e outros textos de nossa autoria.

[2] Ele conclui isso a partir do enfoque dado pela exposição *The? Exhibition?* à coleção antiga do Ashmolean Museum, Oxford, ocorrida de dezembro de 1991 a maio de 1992. A mostra ficou mais conhecida por *The Curator's Egg*.

[3] Segundo informa o geógrafo e viajante grego Pausânias (ca. 115-180 d.C.), em sua *Descrição da Grécia*, onde relata que na *pinakotheke* grega — localizada em uma das alas dos

Propileus da Acrópole de Atenas — se exibiam pinturas dele e de outros artistas. Nesta mesma obra, Pausânias procedeu a longas descrições das pinturas de Polignoto (WOODFORD, 1983, p. 50-51), o que possibilitou que especialistas contemporâneos pudessem identificar sua influência em obras de outros artistas e em outras técnicas, como a pintura de vasos. A pintura de Polignoto, todavia, era mural, de grandes dimensões e utilizava ampla gama de cores.

[4] Ressalta-se que Foucault não faz a defesa da História das Ideias. Pelo contrário, ele caracteriza sua descrição arqueológica justamente como abandono da História das Ideias, recusa sistemática dos seus postulados e dos seus procedimentos (FOUCAULT, 2014, p. 187).

[5] O autor exemplifica: "[...] história da alquimia mais que da química, dos espíritos animais ou da frenologia mais que da fisiologia, história dos temas atomísticos e não da física [...] análise das subliteraturas, dos almanaques, das revistas e dos jornais [...]" (FOUCAULT, 2014, p. 185).

[6] Referindo-se ao Posfácio de Ihab Hassan em *The Dismemberment of Orpheus*, acrescentado na edição de 1982.

[7] Asger Jorn, em seu ensaio *Peinture détournée* (*Pintura desviada*), 1959, escreve que todas as obras do passado devem ser reinvestidas ou desaparecer, o que implica que "[...] não pode existir uma 'arte situacionista', mas apenas um uso situacionista da arte, que passa por sua depreciação [...]" (JORN, 1959 *apud* BOURRIAUD, 2009, p. 38).

O projeto de Asger Jorn intitulado *10.000 års nordisk folkekunst (10.000 anos de arte popular nórdica),* realizado entre 1961 e 1965 em fotografia em preto e branco e prova de contato, e cujo fragmento foi exibido na 31ª Bienal de São Paulo, demonstra essa abordagem do uso situacionista da arte, de busca da linguagem visual da Europa setentrional pré-cristã e seus vestígios na arte e arquitetura românica e gótica e um "reinvestimento" contemporâneo daquele conhecimento.

Referências

BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53. (Texto & arte; 17).

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009. (Todas as Artes).

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. 6 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção Trans).

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Edições 70, 2014. (Biblioteca de filosofia contemporânea; 46).

HASSAN, Ihab. **The dismemberment of Orpheus**: toward a postmodern literature. New York: Oxford University Press, 1982.

MIDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia**. 2018. 386 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Mitología clásica en el arte medieval**. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2015. (Chiribitas; 7).

ROJAS, Roberto; CRESPÁN, José Luis; TRALLERO, Manuel. **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Livros GT; 26). p. 24.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg**: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (História social da arte; 8).

WELCHMAN, John C. Global nets: appropriation and postmodernity. 2001. In: EVANS, David (Ed.). **Appropriation**: documents of contemporary art. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. p. 194-204.

WOODFORD, Susan. **Grécia e Roma**. [São Paulo]: Círculo do Livro, [1984]. (História da arte da Universidade de Cambridge; 2)

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). É membro associado da ANPAP, Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV EBA – UFBA (2017), Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), todos os títulos fornecidos pela UFBA.

ORIGENS TITUBEANTES DA FOTOPERFORMANCE RELATO DE PESQUISA

PHOTOPERFORMANCE TITUBEAN ORIGINS RESEARCH REPORT

Luciano Vinhosa / UFF

Estado da pesquisa

Diante do quadro de desmaterialização que se inicia com as experimentações das vanguardas modernas – de futuristas a dadaístas entendendo-se às colaborações entre coreógrafos e artistas visuais na criação de objetos e de dispositivos cênicos – e que se intensifica com as novas formas efêmeras de arte praticadas nos anos 1960 e 70 – land-art, arte conceitual, happenings, performance – (Zanini: 2018), o registro fotográfico assume protagonismo inesperado ao ser utilizado como recurso essencial à documentação, à preservação e à transmissão desses acontecimentos à posteridade. O incômodo que tais imagens provocaram e ainda provocam quando expostas como testemunhos de um passado

está na mesma medida em que elas funcionam, ainda que involuntariamente, como ativador do imaginário do sujeito, nos oferecendo, a seu modo, uma experiência atual de tais ações pretéritas.

A pesquisa, *Fotoperformance: os passos titubeantes de uma linguagem em emancipação*,[1] focada nas fotografias de performances dos anos 1960 aos dias atuais, teve como hipótese de trabalho a convicção de que tais documentos, guardando ambiguidade de estatuto (ação pretérita e imagem ativa), estariam em condição de nos oferecer uma experiência autêntica, diferente daquela que se passou quando performadas para um público. Chegaríamos aos dias de hoje com o forte indicativo de que, em alguns casos exemplares, esta imagem finalmente se impôs como suporte atual e privilegiado da performance – um corpo híbrido que estamos chamando de *fotoperformance*.

Como objetivos gerais a serem alcançados, elencamos a compreensão, a descrição, a conceituação e a sistematização histórica da fotoperformance. Em específico 1) Inventariar as primeiras manifestações no mundo da modalidade nos anos 1960; 2) Inventariar as manifestações experimentais da *fotoperformance* ocorridas no Brasil nos anos 1960-70; 3) Pontuar alguns artistas da atualidade, no caso particular do Brasil, que usam a fotografia como suporte privilegiado de suas ações performáticas; 4) Elaborar um quadro de considerações críticas sobre uso da fotografia como suporte privilegiado da performance nos dias atuais.

Quanto ao objetivo geral, em observação aos primórdios da performance, nossos estudos apontam que cedo, ou um pouco antes da formulação de seu conceito, ainda nos finais anos 1950 com as primeiras tentativas de enfrentar o problema da suposta fratura entre a arte e a vida, em consideração a uma sensibilidade específica em relação aos limites e aos esgotamentos da pintura, toda uma geração de artistas pintores daquela época se lançou em experimentações arrojadas e por vezes recorreram

a ações que se apoiaram no uso conceitual da fotografia. Sem dúvida, o precedente, já mencionado no projeto proposto,[2] foi a percepção apurada do crítico Harold Rosenberg quando, tendo acesso às fotografias de Hans Namuth que flagravam Pollock no momento em que pintava um quadro,[3] publicou, em 1952, o artigo *Action Painting* no qual empregava termos como "evento", "o quadro como ato", "a tela como arena" para qualificar o método do artista, relevando mais da ação que do resultado em seu trabalho (KRAUSS: 1990). Em 1958, o artista Allan Kaprow, que também foi um importante teórico e influente professor emérito da Universidade da Califórnia, publicou o curto, mas fundamental ensaio, *O legado de Pollock*, no qual apontava para o esgotamento da pintura de cavalete e para a sua conseqüente insinuação no espaço real do espectador. Ao final de seu texto, Kaprow traz uma boa nova aos jovens artistas anunciando que daquele dia em diante não precisariam mais afirmar *"Eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente artistas. Tudo na vida estará aberto a eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias o sentido de ser ordinário*. (COTRIM e FERREIRA: 2006, p. 45). Essa tomada de posição levou Kaprow, ele mesmo com uma formação interdisciplinar,[4] a formular em 1959 a ação *18 happenings in 6 parts* a qual foi, posteriormente, reapresentada e registrada em super-8.[5] É sabido que, neste final de década, a cena artística nos Estados Unidos, reagindo aos princípios do expressionismo abstrato, foi movimentada e diferentes experimentações visando romper com os limites entre a arte e a vida foram postas em curso – desde instalações, que na época ainda eram chamadas de *environments*, a ações integradas à pintura com o uso do suporte fotográfico.

Diante desse panorama e recorrendo apenas aos artistas que se serviram de apresentações efêmeras pensadas para o registro em fotografia, podemos destacar Carolee Schneemann, artista norte-americana cujas experiências, realizadas no início dos anos 1960 em seu ateliê para uma audiência restrita, consistiam em amalgamar seu corpo em movimento à

matéria pictórica e a todo outro tipo de objeto participando de sua pintura encenada. A fotografia em preto e branco, ao congelar as ações em meio aos materiais a elas assimilados, nos oferece uma imagem achatada em semitons de cinza. Fato que nivela o corpo da artista com os objetos e pigmentos em profusão e os integra a um só plano da pintura, como em uma colagem. Neste caso, o que de alguma forma realiza o conceito de uma arte em continuidade com a vida parece ser a própria imagem resultante. Com efeito, para muitos artistas, o ateliê será o próprio lugar em que a arte e a vida se entrelaçam e se confundem de forma indistinta.

Rapidamente ou concomitante a esse clima experimental que acomete a cena norte-americana no pós-guerra, o cenário artístico europeu entra em igual movimento de ebulição das fronteiras. Motivadas pelo esgotamento da pintura e de seu espaço de representações – o quadro –, as violências auto-infligidas contra o corpo dos artistas vienenses chamados de Acionistas, realizadas em grande parte em ateliês por volta dos anos 1965, foram francamente encenadas para a câmera de modo a produzir um certo efeito de real no imaginário do espectador (BARTHES: 2004). A credibilidade no registro que a fotografia analógica alimentava foi também a tônica de Yves Klein quando, em 1962, realiza seu *Salto no vazio*. Para tornar o seu salto convincente, Klein recorreu a uma trucagem fotográfica, ao superpor dois negativos obtidos em tempos diferente, para nos oferecer uma só imagem simulada de uma ação nunca antes realizada. Em um caso diferente, mas explorando igualmente a intimidade do ateliê e as qualidades específicas do registro fotográfico, tais como o zoom focado nos detalhes inacessíveis ao olho daquele que se coloca a certa distância de recuo em relação ao evento, as pequenas incisões traumáticas que Gina Pane praticava contra seu corpo somente ganhavam relevância pública a posteriori, através do que Benjamin (1994) qualificou como sendo o inconsciente ótico da imagem fotográfica.

Encenar para a câmera foi um modo que muitos artistas encontraram para repensar não só os conceitos de pintura, mas também os de escultura. Em relação as possibilidades plásticas do corpo, Orlan desenvolve entre 1965 e 67 uma série de poses encenadas diretamente para a objetiva cujas imagens resultaram no trabalho *Corps-sculpture*. Diante desse quadro inicial e titubeante, as ações planejadas voluntariamente para a câmera nos anos 1960, quer fossem conceituais, como no caso de Orlan, quer descritivas, como no de Pane, ou ficcionais, como no de Klein ou no dos Acionistas, são, para o universo de nossa pesquisa, exemplos pragmáticos e paradigmáticos de fotoperformance *avant la lettre*. Permanecendo no campo das apresentações, dirigidas ou não a uma audiência, elas se servem ao mesmo tempo que dependem das qualidades particulares da fotografia para enunciar-se como conceitos reificados em imagens.

Quanto aos objetivos específicos, os dois primeiros em parte foram alcançados através de leituras bibliográficas, em parte pelas oportunidades que tivemos de visitar exposições. Sites na internet também foram visitados cabendo esse trabalho aos meus bolsistas de iniciação científica. Em termos de bibliografia, encontramos pouca coisa publicada em português sobre o assunto, exceção se faz ao significativo catálogo Artevida (PEDROSA: 2015) relativo à exposição de mesmo nome que se repartiu tematicamente por diferentes centros culturais do Rio de Janeiro em 2014 e a qual, antes mesmo de começar a sistematizar essa pesquisa, pude visitar. Tendo como temática a tensão entre arte e vida em suas diferentes nuanças, o catálogo elenca um vasto panorama documental acerca das iniciativas artísticas ocorridas entre os meados dos anos 1950 e meados dos 80 no Brasil e no exterior. A exposição, e posteriormente o catálogo, embora não fosse focada em nosso tema de interesse específico, necessariamente apresentou fotografias de performances tendo em vista a implicação desta prática no enfrentamento do problema proposto pela curadoria. Nesse sentido, eles foram fontes preciosas para situar o problema no cenário brasileiro dos anos de 1970.

Por outro lado, a tensão entre ação e imagem vem sendo objeto de estudo na América do Norte e na Europa desde o início dos anos 2000, fato que se pode constatar pelo número expressivo de publicações e exposições que ocorram nesses últimos vinte anos e as quais colocam em cheque o estatuto muito acomodado do documento. No que nos toca especificamente, o livro/catálogo *Point & Shoot: performance et photographie* (CHOINIÈRE e THÉRIAULT: org, 2005) reúne ensaios de curadores, artistas, conservadores de museus, historiadores da arte. A publicação pioneira, muito referenciada em estudos posteriores, resultou da exposição homônima que teve lugar na Galeria Dazibao, em Montréal em 2004. Na ocasião, morando nesta cidade a fim de seguir meu doutoramento, o assunto já havia me chamado atenção para o que mais tarde viria a ser o objeto dessa pesquisa. Foi através desse pequeno livro, e na época igualmente visitando a exposição, que travei conhecimento com alguma dezena de artistas que, a partir de meados dos anos 1980 e mais acirradamente nos anos 2000, vinham praticando a performance com fins exclusivamente fotográficos. Foi nesta ocasião que fiquei conhecendo o trabalho de pioneiros, como o da artista canadense Suzi Lake que desde os finais dos anos 1960 vinha desenvolvendo uma série fotográfica com recurso à polaróide e cujo assunto fazia apelo a certos estereótipos femininos encenados diretamente para a objetiva. Trabalho que veio a influenciar mais tarde a obra de Cindy Sherman, Lisa Steele e Barbara Kruger (CHOINIÈRE ; THÉRIAULT: org, 2005, p. 15).

Em 2014 participei, a convite da prof.ª Sylvie Coëllier do colóquio *La performance, encore* que teve lugar na Université de Marseille Aix-en Provence, França. Minha conferencia, posteriormente publicada em livro, se intitulou *Photoperformance*: *les pas titubants d'un langage en émancipation*. Esse primeiro ensaio, que problematiza a bipolaridade entre imagem e ação pressentida nos registros de performance, deu origem ao presente projeto de pesquisa aprovado em 2106 no Edital de Produtividade em

Pesquisa do CNPq. Na ocasião, estando a trabalho na França e já direcionando meus interesses para o objeto em questão, pude entrar em contato com algumas fontes bibliográficas, das quais gostaria de destacar dois títulos que, no caso, foram decisivos. O primeiro, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Sophie Delpeux (2010). Nesse livro a autora se pergunta qual o lugar que as imagens de performance ocupam no contexto das artes corporais. Neste sentido, Delpeux nos conduz por um caminho reflexivo que nos faz ver nos documentos de época, não o substituto da performance, mas como uma outra forma de experiência que envolve o corpo flagrado em ato de representação e sua representação em imagem, uma representação da representação ou um corpo que se dá como imagem e que, em retorno, produz uma outra imagem. Quem nos esclarece bem sobre este trânsito enigmático das imagens através dos corpos, mas de um outro modo, é Hans Belting (2014). Para nos ajudar, o autor toma como exemplo a escultura ou instalação de Nam June Paik, *Buda TV* de 1977, na qual o artista estabelece um circuito fechado por uma câmera de vídeo que captura a imagem da estatueta de Buda e a transmite simultaneamente à um monitor disposto à frente da mesma. Belting sustenta que, sendo sempre a mesma, a imagem do Buda transita por diferentes corpos e, a cada nova encarnação, assume uma nova substância. Esta imagem que pulula de objeto em objeto vai também habitar nossa potencia imaginal de modo que dela produziremos novas imagens mentais. Estas, mais do que simplesmente responder ao mecanismo biológico do sistema neural, são antropológicas por encarnar nossos modelos, experiências e referências culturais.

Outros dois livros ou autores, também adquiridos na mesma época e que contribuíram para esclarecer certos pontos ou agregar novas informações sobre o assunto foram *La manipulation des imagens dans l'art contemporain* (GRENIER: 2014) e *La photographie plasticienne, un art paradoxal* (BAQUE: 1998). Embora focados na produção fotográfica da arte

contemporânea e menos na fotografia de performance, esses títulos nos ajudaram a nuançar diferentes modalidades de fotografia tanto quanto de processos. As fotografias do canadense Jeff Wall, por exemplo, envolvendo atores em situações sociais coloquiais e banais, são o resultado de performances encenadas exaustivamente para a câmera e, portanto, *foto-performance* que nos apresentam narrativas ficcionais.

Ainda quando estava na França, pude visitar uma exposição surpreendente, apresentada no Jeu de Paume, que me ajudou a esclarecer diversos pontos sobre o assunto em tela. Tratava-se de *Corpus*, retrospectiva da artista portuguesa Helena Almeida abrangendo sua produção desde o início, nos finais de 1960, seu desenvolvimento, nos anos 1970, chegando aos dias atuais em sua maturidade. O título traz a ambiguidade presente em sua "obra" – *corpus* –, em grande parte pautada no uso da fotografia, mas que resulta de performances – corpo encenando para a objetiva. Sua pesquisa, vinda da problemática comum ressentida por sua geração – a fratura entre a arte e a vida –, inicia-se com a pintura que, encerrada em seu quadro, luta para insinuar-se no espaço real. Estes trabalhos iniciais, ao nos apresentar uma pintura em ato flagrante ao escapar de seu espaço de representação, comportam-se como a representação reificada de um conceito. Nos anos 1970, ainda refletindo sobre a pintura e sua conseqüente evasão do quadro para a vida, ela realiza, em seu ateliê, diversas performances dirigidas diretamente para a câmera fotográfica, série que dominou *Pintura habitada*. A partir desse momento a artista compreende e endossa a fotografia como meio performático e conceitual para pensar a pintura e o desenho. Até o fim de sua carreira, interrompida recentemente com sua morte, a imagem técnica, fotografia e vídeo, será o suporte privilegiado de suas performances.

Finalmente quero destacar a exposição *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental* que esteve em cartaz entre 26 de

outubro de 2009 e 22 de fevereiro de 2010, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid na Espanha, a qual pude igualmente visitar e adquirir o catálogo. Essa mostra, que da mesma forma inspirou nosso tema, foi toda organizada a partir de documentos – fotos, textos, depoimentos e projetos – que testemunhavam os acontecimentos efêmeros dos festivais de arte experimental que ocorreram em Pamplona, na Espanha nos anos 1970.

Quanto ao nosso terceiro objetivo, o de "pontuar artistas da atualidade, no caso particular do Brasil, que usam a fotografia como suporte privilegiado de suas ações performáticas", com base na bibliografia cotejada e nas exposições visitadas podemos, com certo acerto, afirmar que, salvo as experiências pioneiras dos anos 1960 mencionadas acima, foi durante os anos 1970, a performance sendo já uma modalidade artística bem individualizada, que os artistas se puseram a pensar mais criticamente e insistentemente na fotografia como suporte da performance. Certamente essa realidade se consolida muito claramente no quadro internacional com alguns artistas já citados em nosso exposto, mas com um número ainda muito mais ampliado que não caberia, nem seria possível listá-los por completo tal a profusão de experiências que sucederam naqueles anos.

Já no caso específico do Brasil, e com base na principal fonte que temos em mãos, o catálogo *Artevida*, resultado da exposição homônima ocorrida em 2014 no Rio de Janeiro, a fotografia como suporte primeiro da performance aparece, em raros casos isolados dos anos 1970. Os trabalhos de Iole de Freitas, *Introvert/Penetrate Extrovert/Pentrate*, série composta por seis fotografias branco e preto de 1973-74 e *Spectro*, série de três fotografias em grande formato de 1973, é um exemplo entre os poucos. Regina Vater com *Tina América*, série produzida em 1976 contendo 12 fotografias branco e preto em que a arista se representa, tudo como

em Suzy Lake e Cindy Sherman, em vários estereótipos femininos, é outro caso. A artista que talvez tenha praticado a *fotoperfomance* com mais persistência e consistência, contando como um maior número de trabalhos que figuram em coleções de instituições nacionais e internacionais, é a ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino.

A escassez de experiência no cenário brasileiro nos anos 1970, se comparado com o que estava acontecendo no resto mundo na mesma época, veio a ser compensada pela presença desenvolta da *fotoperformance* a partir dos anos 2000 em pequenas e grandes exposições no Brasil. Essas imagens nos chamam a atenção em vista da produção esteticamente elaborada se comparadas com as fotografias quase amadoras dos anos 1960 e 70. Apenas para citar alguns nomes mais eminentes, com presença certa em mostras importantes sobre performance, vale destacar Berna Reale, Rodrigo Braga, Airton Hieráclito cujos trabalhos em *fotoperformance* são referências importante para toda uma nova geração de artistas.

A propósito de nosso quarto objetivo, tendo por base a aproximação continuada como o nosso tema de pesquisa, nossa compreensão do objeto voltou-se particularmente para três modalidades diferencias de imagens que emergiram de nossas observações diretas e, por conseguinte, constituíram a pauta central de nossas especulações teóricas e produção crítica acerca da *fotoperformance*: 1) o mero documento ou registro de performance; 2) o documento como conceito e suporte da idéia performática; 3) a imagem como vetor de ficções. Com efeito, ao tratarmos dessas nuanças a partir de nossos recortes técnicos apontados no projeto inicial – colagem; montagem; mise-en-scène –, outros conceitos, emprestados dos autores arrolados em nossas referencias bibliográficas, foram sendo agregados à nossa árvore de sustentação teórica, tais como: imagem, imaginalidade, ficionalidade, ficção, narrativa, alegoria, anacronismo, mimeses, representação. Neste caso, todo o levantamento

e sistematização histórica empreendida nos serviram como pano de fundo para tratarmos e elaborarmos uma crítica da imagem de performance ou da performance em imagem.

A performance e seus agregados (à guisa de conclusão)

Que a maioria das performances realizadas nos anos 1960 e 70 tenha chegado aos dias de hoje através de seus registros e que esses têm alimentado grande parte das investigações da história da arte, não é novidade para ninguém. Mas as especulações atuais acerca de que tais registros não seriam somente fontes documentais, mas atualizações continuadas dessas experiências através da imagem, acrescenta um novo viés ao assunto. Essa tomada de consciência se deve sobretudo às recentes teorias da imagem que passaram a entender a fotografia não somente a partir de sua matriz indicial, "isto foi", mas conjugando-a com a de seu devir icônico, "isto é". Em outras palavras, o estatuto de imagem que acarreta a fotografia, não a quer tão somente como um campo de construção visual e corte espaço-temporal no ato do enquadramento como a faz também objeto de representação e de interpretações conceituais. Esta recepção icônica não está dissociada da dobra indicial que presta testemunho da ação que aconteceu, o "isto foi". Essa última característica, que de certa forma a distancia do espaço de autonomia que o ícone criou para si a fim de religar-se a uma idéia – como no caso da pintura religiosa –, é no entanto aquilo que faz a fotografia aderir ao mundo e, portanto, aos fatos, aos afetos vividos e aos acontecimentos. Esta condição ambígua a torna uma fonte incansável de produção de novas imagens mentais e especulativas porque, como enquadramento e corte do mundo, ela remete a uma continuidade no extra-campo do real que somente podemos, paradoxalmente, imaginar. Eis aqui o nódulo central de uma experiência promovida pela imagem

fotográfica estimulando nossas faculdades especulativas e de imaginação. No caso específico, estamos nos atendo à fotografia produzida intencionalmente como documento, sobretudo as de performance porque se pretendem registros neutros. Evidentemente, existem outros tipos de imagem fotográfica, mesmo considerado o universo do analógico e de sua prática continuada no uso de aparelhos digitais, que não se enquadram facilmente na categoria documental porque realçam sobremaneira o caráter de imagem (o aspecto icônico) em detrimento daquele indicial. E neste ponto temos um divisor de águas bastante interessante: sendo sempre um documento, a prática de alguns artistas cedo entendeu e soube discernir os registros de performance das performances encenadas para a câmera ou, dito de outra forma, as ações ao vivo das performances em imagens. Ambos os casos, intencionalmente ou não, tiram proveito do potencial inesgotável da imaginalidade (BELTING: 2014).

Diante do exposto, nossas conclusões apontam para a performance não somente como um evento pontual localizado em um passado ao qual não temos mais acesso, mas antes como um devir narrativo que atravessa, se refaz e se atualiza no tempo a partir dos vestígios e testemunhos a ela agregados. A fotografia documental é, sem dúvida, uma das principais componentes da vida continuada da performance em nosso imaginário.

Notas

[1] Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq (bolsa produtividade em pesquisa), a quem devo meus agradecimentos.

[2] O ensaio Photoperformance ou les pas titubants d'un langage en émancipation de minha autoria, publicado na França, deu origem ao projeto de pesquisa apresentado ao CNPq. (Sylvie Coellier (org.). La performance, encore. Aix-en-Provance: PUP, 2016, p. 163-171)

[3] Essas fotos acompanhavam o artigo de 1951 publicado na Art News, Pollock paints a picture, de Robert Goodnough. (Rosalind Krauss. La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock. In: Le photographique: pour une théorie dos écarts. Paris, Macula, 1990, p.90)

[4] Allan Kaprow estudou História da Arte com Meyer Shapiro e composição com John Cage. (Cecília Cotrim e Glória Ferreira. Escritos de Artista, anos 60/70. Zahar, 2006, p. 37)

[5] "Allan Kaprow - 18 Happenings in 6 parts" refeitos e videografados em 1988, em Nova York, a partir de instruções prescritas pelo artista. Ver em:

https://www.youtube.com/watch?v=G_kkIw3gdQI

http://www.bienal.org.br/post/336

A já mencionada mais acima Artevida.

Referências

BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne**. Paris: Regard, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM + EUA, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras completas:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHOINIÈRE, France ; THÉRIAULT, Michele (org.). **Point & Shoot:** performance et photographie. Montreal: Dazibal, 2005.

COËLLIER, Sylvie (org.). **La performance, encore**. Aix-en-Provance: PUP, 2016.

COTRIM, Cecília ; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CUYÁS, José Diaz (org.). **Encuentros de Pamplona 1972:** fin de fiesta del arte experimental (catálogo). Madrid: Departamentamento de Actividades Editoriales Museu Reina Sofia, 2009.

DELPEUX, Sophie. **Le corps-câmera:** le performer et son image. Paris: Textuel, 2010.

GRENIER, Catherine. **La manipulation des imagens dans l'art contemporain**. Paris: Editions du Regard, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Le photographique:** pour une théorie des écarts. Paris: Macula, 1990.

ORLAN. **Orlan.** Paris: Flamarion, 2004.

PEDROSA, Adriano. **Artevida** (catálogo). Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

RAMOS, Maria (org.). **Helena Almeida:** corpus (catálogo). Paris: Jeu de Paume, 2014.

ZANINI, Walter (Eduardo de Jesus, org.). **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2018.

Luciano Vinhosa

é artista e teórico das artes visuais. Professor do Bacharelado de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordena o Grupo de Pesquisa "Prática artística e experiências cotidiana". Bolsista de produtividade do CNPq com pesquisa sobre foto e videoperformance.

GRAVURA ARTÍSTICA EM SÃO PAULO-1950/70: TRÂNSITOS, ARTICULAÇÕES, ENSINO E POÉTICAS

PRINTMAKING IN SÃO PAULO-1950-1970: TRANSITS, LINKS, TEACHING AND POETRY

Maria Luisa Luz Tavora / UFRJ

Por ocasião da inauguração de seu ateliê[1], em 1933, Lasar Segall (1891-1957) afirmou o que deveria inspirar o ensino numa escola de arte:

> "É importante que sejam ensinados os recursos técnicos da cor e da linha. Será, porém, reprovável estabelecer princípios comuns e regras gerais para o trabalho. Isto conduziria à eliminação do elemento pessoal. Cada qual deve ser apenas estimulado a aprender por si mesmo o essencial na natureza e na arte, e a exprimi-lo em sua maneira individual e necessária - isto é, deverá encontrar o seu caminho próprio". [2]

Acrescentou ainda que importava a cada um dar forma artística adequada às questões da época, justificando seu entendimento ao dizer: "eles (os artistas) devem participar da constituição de uma arte viva, isto é, de uma arte que costumamos chamar de moderna".[3] Sua obra, incluindo pinturas, esculturas, desenhos e gravuras, constitui até os dias de hoje, um campo visual de referência da arte moderna, em especial no eixo Rio / São Paulo. Em vida, até 1957, e posteriormente à sua morte, sua arte transitou em importantes exposições nas duas cidades, reforçando o diálogo que estas desenvolveram em relação aos caminhos da gravura moderna.

Desde a primeira individual, em 1924, quando já fixara residência no Brasil, sua produção pictórica e gráfica constituiu referência visual para o nosso modernismo. Exposições em 1927 e no ano posterior, nas duas cidades; em 1943, apresentou no Museu Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro, as impactantes séries Mangue e Imigrantes. Esta mesma Instituição acolheria suas gravuras, de setembro a outubro de 1961, após seu falecimento, numa individual intitulada Segall, obra gráfica e documentação. Ainda no Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna e o Paço Imperial realizaram exposições de porte, da obra de Segall, a primeira em 1967, uma retrospectiva e a segunda, vinte anos depois, uma mostra específica de sua gravura.

Em São Paulo, ainda em vida, Segall foi Convidado de Honra com Sala Especial da I Bienal de São Paulo (1951), evento no qual Oswaldo Goeldi, atuante no Rio de Janeiro, recebeu o Prêmio da Gravura Nacional. Participara também, nos anos de 1937 a 1939, dos três Salões de Maio de São Paulo. Em março de 1958, menos de um ano após sua morte, foi organizada uma Retrospectiva de Desenhos e Gravuras pela Galeria de Artes das Folhas. Neste mesmo ano, teve obras enviadas e aceitas na Bienal de Veneza, na qual Fayga Ostrower recebeu a premiação internacional, com um conjunto de 12 xilogravuras abstratas. No 20º ano de seu falecimento,

teve lugar no Museu Lasar Segall uma retrospectiva. Em 1985, na mesma Instituição, mais uma Retrospectiva da obra expressionista de Lasar Segall. Uma lista muito mais extensa de mostras compõe sua trajetória artística. Porém, restrinjo-me aos destaques que interessam à pesquisa, no conjunto dos agentes que possibilitaram uma presença da gravura no âmbito das diferentes instâncias, que se articularam no processo de ativação e na consolidação de caminhos singulares desta linguagem.

Por que estou me detendo em Segall, aproximando seu conceito de arte moderna e destacando algumas das muitas exposições que foram realizadas antes e depois de sua morte? Sua presença e produção gráfica exposta desde os anos vinte inserem-se na gênese do processo de ativação da gravura como meio de expressão moderna, que tem seu ápice no eixo Rio/São Paulo, nas décadas de 1950/1970. Gravou-se mais no Brasil, nestes anos. Sua presença e referência visual moderna era dividida com outros artistas-gravadores, como Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo, Carlos Oswald, Axl Leskoscheck, pioneiros da retomada da gravura como processo de pensamento poético, praticada em núcleos de ensino cariocas e paulistas onde estiveram à frente como orientadores. Embora estes artistas representem modernamente a retomada dessa linguagem, a respectiva produção, mesmo transitando entre as duas cidades, manteve-se isolada até por volta dos anos 1950, consolidando-os como pioneiros de uma expressão que se incorporava positivamente ao cenário da arte brasileira daquele período. Numa sequência à ação desses pioneiros, uma geração de discípulos dá continuidade ao agenciamento da gravura como instrumento da criação artística moderna, entre os quais Poty Lazzarotto, Marcello Grassmann, Renina Katz, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Darel Valença, Regina Silveira, Edith Behring, Gilvan Samico, Fayga Ostrower, Mario Gruber, Maciej Babinsky, Adir Botelho, Evandro Jardim, Orlando Dasilva, Paulo Menten, Rossini Perez. Discípulos que se tornariam mestres de novas gerações de artista-gravadores, participando do processo de

atualização e sistematização do ensino da gravura. Contribuíram e consolidaram a renovação, tendo em vista o caráter que imprimiram ao papel do artista-gravador e à sua forma de expressão.

O presente texto corresponde à intensa fase na qual se encontra minha pesquisa de levantamento dos agentes promotores da ativação da gravura em São Paulo - aprendizes e mestres, eventos expositivos (salões, mostras, bienais), eventos de distinção e premiações, instituições promotoras (museus e galerias), colecionadores, curadorias, editorias e a crítica de arte. Neste processo, tenho como referência o pensamento de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1996:196), para quem as múltiplas instâncias do campo artístico, para além da criação do fato artístico, atuam numa verdadeira "alquimia simbólica" para a integração de valor e sentido às obras produzidas. Todos esses agentes favoreceram um certo tipo de relação da obra e os seus intérpretes. No campo artístico da gravura produzida em São Paulo, a criação de núcleos de ensino, ateliês livres ou institucionais, constituiu uma instância fundante e responsável pela vitalidade que a gravura apresentou nos anos 1950-70. Identifica-se a mesma situação no Rio de Janeiro. E mais, as genealogias da formação em gravura cruzam-se entre estas duas cidades, o que constituiu dado de grande interesse para pesquisa, aproximando suas práticas do ponto de vista conceitual da abordagem dos meios e fins da gravura. Estabeleceu-se um trânsito positivo dos artistas entre as duas cidades, quer na participação em exposições, nas premiações, quer na atuação ou frequência em núcleos de ensino, ateliês, para suas formações.

Vários trânsitos são identificados. Por exemplo, os artistas Poty Lazarotto (1924-1998), curitibano e Renina Katz (1925), carioca, ambos cursaram a Escola Nacional de Belas Artes. Seus conhecimentos e atitudes em relação à gravura em metal eram tributários dos ensinamentos de Carlos Oswald (1882-1971) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Renina

frequentara ainda no Rio de Janeiro, em 1946, as aulas de xilogravura de Axl Leskoscheck, no curso da Fundação Getúlio Vargas.

Em São Paulo, estiveram juntos, no início dos anos 50. Em 1950, foi criado o Instituto de Arte Contemporânea, braço pedagógico do MASP (Escola Livre de Artes Plásticas no MASP) no qual se deu primeiramente o ensino de gravura, seguido dos cursos de desenho, pintura, escultura. No ano de 1951, outro artista atuante no Rio, Darel Valença (1924-2017) também orientou o curso do MASP, assim como, Aldemir Martins, ex-aluno de Poty Lazarotto.

Lívio Abramo (1903-1992) que residira no Rio de Janeiro entre 1948 e 1950, tendo permanência curta nesta cidade, participara ativamente nos debates e, informalmente, na prática da gravura na Escolinha de Arte do Brasil, juntamente com Oswaldo Goeldi, sua referência em xilogravura. Assumiu, em São Paulo, o ensino de gravura, na Escola de Artesanato, no período de 1953 a 1959, importante núcleo da gravura, criado em 10 de junho de 1952, fruto de um convênio do Museu de Arte Moderna de São Paulo com a Prefeitura Municipal.[4]

Várias exposições de fim de ano foram promovidas por esta Escola.[5] No âmbito das trocas e parcerias conceituais quanto aos meios e fins da gravura, mantidas entre artistas, mestres e aprendizes, atuantes em São Paulo e Rio de Janeiro, destaco a exposição que Lívio Abramo inaugurou na Escola Nacional de Belas Artes, em 1958.[6] Um intercâmbio de interesse com essa Instituição, cujo curso de Especialização em Gravura tinha à frente Osvaldo Goeldi.[7]Oportunidade de observar os resultados da linha pedagógica de cada um, fundada na mesma crença da liberdade de expressão do artista moderno.

Na Escola de Artesanato do MAM /SP, ensinava-se Desenho e História da Arte e eram oferecidas "duas oficinas artesanais", Cerâmica e Gravura. Esta última confiada inicialmente ao gravador Yllen Kerr[8] e, em seguida,

a Lívio Abramo, que se engajou nos propósitos dessa Escola: "despertar nos jovens o amor pelo ofício artístico", além de oferecer-lhes uma "sólida base de conhecimentos" para impulsionar criações com qualidade artística. Havia interesse em desenvolver "estreita ligação entre as artes plásticas contemporâneas com as artes aplicadas".[9]

Dispensado da Escola de Artesanato, em 1959, Lívio Abramo criou um curso de gravura, em 1960, em parceria com sua ex-aluna Maria Bonomi (1935).10 Esta fora aluna de Lívio Abramo, em 1954, tendo sido profundamente marcada pelo mestre no estudo e experimentação dos materiais (linóleo e madeira). Bonomi aproximou-se à gravura a partir de uma exposição de Lívio Abramo, em 1953. Em 1954, tornou-se sua aluna, frequentando seu pequeno ateliê. Por outro lado, o caráter experimental de seu trabalho na técnica do metal, constitui ainda um legado da orientação do franco-alemão Johnny Friedlaender, buscada em 1959, no Rio de Janeiro, no curso inaugural do Ateliê Livre do MAM.11

Lívio, neste novo espaço de aprendizado da gravura, mantinha uma orientação renovadora conforme afirma:

> "Praticamos uma renovação não só na técnica, mas na maneira de enfocar a criação na gravura. Queríamos restituir à gravura seus valores reais [...] reveladora de uma realidade que na gravura brasileira, pelo menos em São Paulo, até então não se tinha notado, que era sua autenticidade como forma de arte autônoma." (ABRAMO1996: 88)

Outros espaços de ensino da gravura em São Paulo (1950-1970) ainda vão integrar minha pesquisa. No campo institucional, tem-se ainda o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola de Belas Artes, a Escola de Comunicação e Artes da USP, núcleos que revelam a partir dos currículos de seus mestres e alunos, a participação na rede de ativação da gravura como linguagem moderna.

Destaco ainda, nesta oportunidade, a criação da Oficina de Gravura na Escola de Artes da Fundação Armando Alvares Penteado/FAAP, em 1961. Inicialmente seus orientadores foram Darel Valença e Marcelo Grassmann (1925-2013). Darel permaneceu nesta condição de 1961-1964. Mais um momento de trânsitos técnico e estético no aprendizado e ensino entre artistas-gravadores, atuantes no Rio e em São Paulo. Darel ensinara gravura em metal, em 1951, na Escola Livre do MASP. Pernambucano, antes das atividades em São Paulo, mudara-se para o Rio de Janeiro, em 1946. Dois anos depois, foi estudar gravura em metal com Henrique Oswald (1918-1965), o Lilico, substituto do pai Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios. No Rio de Janeiro, aprendeu litografia com profissionais de gráficas antigas e desenvolveu-se por conta própria neste meio. Com apoio de Quirino Campofiorito, professor na Escola Nacional de Belas Artes, montou um espaço no Diretório Acadêmico desta Instituição para oferecer um curso livre de litografia, o que realizou entre 1955 e 1957.[12] Tinha o interesse na reabilitação artística da técnica que enfrentava nos anos 1950 uma crise face à utilização de modernos processos mecânicos de reprodução, o *off-set* e o fotolito. A apropriação artística da litografia apresentava-se como única alternativa para a continuidade de seu uso.

Marcelo Grassmann, por sua vez, estudou xilogravura no Liceu de Artes e Ofícios paulista, em 1943. Seis anos mais tarde, estava no Rio de Janeiro, onde frequentou o Liceu carioca para o aprendizado da gravura em metal, na técnica da água-forte, também com Henrique Oswald, e litografia com Poty Lazarotto. Foram referências declaradas, em sua formação, as obras de Goeldi e de Lívio Abramo. Deste último, interessou-se pelos trabalhos em gravura de topo e os consequentes rendilhados e refinamentos técnicos, e de Goeldi, as ilustrações, xilogravuras, reproduzidas no Suplemento do Jornal carioca A Manhã.

Tendo recebido o prêmio de Viagem ao exterior, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1952, Grassmann foi para a Europa onde aproveitou

para estudar litografia em Viena, em 1953. Sua contratação para o ensino de gravura na FAAP deu-se em 1961, logo após seu retorno de viagens de estudo nos Estados Unidos e na Europa.[13] Outros prêmios pontuaram sua trajetória, antes de se comprometer nos anos 60, com o ensino na FAAP, como as premiações em âmbito nacional em Gravura (1955) e Desenho (1957), na Bienal de São Paulo, e em âmbito internacional, em 1959, na Bienal de Paris. Importa destacar que a aproximação dos artistas aos núcleos de ensino, era promovida por Flavio Motta, coordenador dos cursos da FAAP, agente fundamental para a natureza e qualidade da formação que se dava nesta Instituição. É relevante, o depoimento do artista escultor Caciporé Torres, sobre sua atuação:

> "Flávio Motta era a alma da FAAP. Em vez de contratar grandes professores, solenes e importantes, ele colocou grandes artistas. Gravura é um exemplo, tinha dez gravadores. Marcelo Grassmann, Gruber, Darel, Sued, Renina Katz e outros. Trindade Leal vinha do Sul para dar aula. Às vezes, em uma aula, tinha cinco gravadores e três alunos. Não tinha muito aluno porque a FAAP não se preocupava com isso, queria qualidade dos professores. Era assim. Todo mundo trabalhava junto." [14]

A figura de Grassmann, neste ambiente de ensino tão plural é destacada por Darel que, além de parceiro no ensino na FAAP, tornou-se seu amigo e, em 1970, assim se referiu ao gravador Grassmann: "Esse homem loiro, de uma aparente fragilidade física revela em sua obra uma força, uma capacidade de trabalho e uma tenacidade que seu físico parece desmentir."[15] Este perfil revelado pelo amigo, contribui para o entendimento do que Marcelo Grassmann disse sobre a arte, sua prática e ensino: "A arte não é uma fórmula transmissível como a ciência."[16] Era necessária a tenacidade de Grassmann. A compreensão dos fins da gravura como um

caminho de expressão, postulado moderno, fundava a sua didática e a dos professores artistas nos diferentes ateliês. Eram eles Mario Gruber, Renina Katz, Regina Silveira, Eduardo Sued e Evandro Jardim os orientadores que viveram com os aprendizes a aventura de artistas modernos.

Eduardo Sued, entre 1958 e 1960, na FAAP, ensinou desenho, pintura e gravura para adolescentes e adultos. Engajou-se neste processo e afirmava ser possível ensinar arte, "desde que o ensino se faça em torno de estímulos-referências poéticas e estímulos-referências tecnológicas."[17] A seu ver era fundamental a conjugação das duas práxis na promoção da criação.

Outro orientador na FAAP, Mário Gruber (1927-2011) aprendeu gravura com Poty Lazarotto, em 1948, lecionara gravura na Escola Livre de Artes Plásticas no MASP, de 1951 a 1953, antes de ensinar a técnica do metal, na FAAP, de 1961 a 1964. O valor que atribuía ao seu meio de expressão e segundo o qual orientou seus cursos, revela-se ao afirmar sobre a gravura: "[...] quem consegue se aproximar (da gravura) percebe logo que não se trata de técnica menor; ao contrário, como toda forma camerística ela é densa, funda e possui luz própria." [18] Tem razão Gruber, pois no processo de apropriação da gravura em termos modernos, os procedimentos técnicos são fundantes da natureza poética do artista. Seria o caso de se pensar no conceito de "imaginação material" proposto por Gaston Bachelard. Para este pensador, a gravura, mais que outros processos de criação de imagens, remete-nos às vontades matéricas implicadas na gênese das imagens.(BACHELARD, 1989:1-20)

Renina Katz, também ex-aluna de Poty Lazarotto, chega à FAAP, em 1953, para se responsabilizar pelo curso de composição, voltado para a formação de professores de desenho. Ensinara inicialmente em São Paulo, a prática do Desenho e da Gravura no MASP. Vinha de uma formação no Rio de Janeiro, conforme informado, anteriormente. Transita até hoje por várias técnicas de impressão, num ir e vir desconcertante. Em sua trajetória,

várias fases e diferentes vocabulários poéticos são articulados a uma ética profissional, na qual se equilibram a liberdade de criação e o conhecimento técnico. Sobre este aspecto, escreve Radha Abramo, em 1996:

> "Este é o modelo para se construir um bom gravador, consciente e militante de suas responsabilidades como produtor cultural. Modelo que dá um sentido à vida, ao aprendizado, e ao trabalho. [...] os valores que ela adota para o seu trabalho e que distribui aos outros não estão carregados de imposição e de rabugice, não vêm de voz empedernida e censurável." (ABRAMO, 1996:12)

Uma outra dupla de artistas pode ser destacada no ensino na FAAP. Regina Silveira (1939), gaúcha e o paulista Evandro Carlos Jardim (1935) foram orientadores de gravura nos ateliês dos cursos da FAAP, do final dos anos 1970 até meados dos anos 80, período em que a Escola de Artes foi transformada em Faculdade de Arte. Contribuíram igualmente com os alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP, nos anos 1970. Regina teve formação em Porto Alegre: Licenciatura em Desenho (PUC), Aperfeiçoamento em Pintura no Instituto de Artes da UFRGS. Trabalhou com ilustração em periódicos gaúchos. Em 1961, estudou pintura com Iberê Camargo e xilogravura com Stockinger, no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Um ano depois, buscou orientação em litografia com Marcelo Grassmann.

"Para Regina Silveira, a arte não é uma forma de conhecimento do mundo que se constitui apenas na ação do artista sobre a matéria." (CHIARELLI, 1995:205) Esta observação de Tadeu Chiarelli, ex-aluno de Regina na ECA/USP, integra a artista ao conjunto dos mestres que promoveram, nos anos 1950-70, a gravura artística, deslocada de paradigmas que a reduzissem a um puro domínio técnico como relação com a matéria. Por isto mesmo, ela ampliava em seus alunos as possibilidades do envolvimento com técnicas outras como caminho da expressão individual. O

liame entre o projeto de criação e sua materialidade, proposto pela orientação de Regina, favorece ao aprendiz a justa escolha do meio de realização visual de seu pensamento. Adequação pensamento / forma.

Evandro Jardim, por sua vez, cursara pintura e escultura na Escola de Belas Artes de São Paulo (1953-1958), com aprendizado em gravura, entre 1956 e 57, com o artista espanhol Francesc Domingo Segura (1893-1974), em sua escola de gravura, fundada em 1953. Natural de Barcelona, Francesc, após a Guerra Civil na Espanha, foi impedido de expor seus trabalhos, pinturas, desenhos e gravuras, sofrendo perseguição política o que o fez mudar-se para a América do Sul, em 1950. Inicialmente foi para a Argentina e, no ano seguinte, veio para o Brasil. Artista com trânsito e conhecimentos no mundo artístico parisiense (1939), assim que chegou em São Paulo, recebeu convite para ensinar na EBA, onde permaneceu por dois anos.

Evandro afina-se ao pensamento de Regina Silveira. Preferindo atuar nas diferentes etapas da produção da gravura, assim o faz, considerando-as momentos ímpares da criação da imagem. A impressão não seria apenas o deslocamento da imagem da matriz para o papel. Nela, o artista opera intervenções subtraindo e/ou acrescentando elementos. Daí afirmar: "Não uso a técnica da gravura como multiplicadora da imagem, uso-a como forma de pensar meu trabalho."[19]

Nesta longa lista, ainda incompleta, de artistas, genealogias apontadas, mestres-pioneiros, discípulos-mestres de novas gerações, identifica-se uma continuidade de um aparato conceitual comum, um *habitus cultivado* (BOURDIEU,1982:211) eficaz em sua formulação da gravura artística moderna. Os núcleos de ensino de São Paulo, aqui arrolados, constituem instâncias do campo artístico, de atuação em prol das obras a realizar. Para o sociólogo francês, o *habitus cultivado* resulta do domínio de um código comum, internalizado, que orienta as objetivações, as práticas e representações numa coletividade. (BOURDIEU, 1982:99-178). Cada ateliê

de formação funcionou como um uma "força formadora de hábitos." Para o estudioso, "[...] todo ensino deve propiciar, em grande parte a necessidade de seu próprio produto e, assim, constituir enquanto valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe. E tal exigência se faz presente no próprio ato de transmissão." (BOURDIEU, 1982:218)

As poéticas gravadas nos anos 1950/70, em São Paulo, contribuíram por seu caráter experimental para a dinamização histórica de seu passado. A expansão e a transformação de vários aspectos da linguagem da gravura teve um diálogo de reconhecimento da fase pioneira quer para considerá-la completada quer para entendê-la como contínua base sobre a qual muitos artistas criaram e criam suas imagens.

Os artistas-personagens da ativação da gravura, no período citado, articularam-se com desenvoltura nas instâncias de legitimação e consagração, mostras individuais ou coletivas que garantiam a visibilidade nacional de suas produções. Transitaram anualmente por eventos no Rio de Janeiro como o Salão Nacional de Arte Moderna e as mostras RESUMO do Jornal do Brasil. Todavia, na geografia paulista, identifica-se um número maior de exposições que contribuíram para dar visibilidade a seus artistas, promovendo sua circulação. Vários certames mobilizavam os artistas-gravadores: o Salão Paulista da Arte Moderna; o Panorama da Arte Atual Brasileira (MAM/SP, desde 1969); Bienais de São Paulo (desde 1951); Novos e Novíssimos Gravadores Nacionais (MAC/USP-1981), Coletiva de Xilogravuras (Paço das Artes, 1976);Jovem Gravura Nacional(MAC/USP/1964 e 1966); A Xilogravura na História da Arte Brasileira (MAB/SP,1984); Jovem Arte Contemporânea (MAC/USP),Gravura em campo expandido (Pinacoteca /SP 2012), entre outros. Tais exposições oferecem o quantitativo de artistas atuantes no campo da gravura.

São Paulo também constitui o território de maior número de exposições-memórias e/ou retrospectivas que retomam conjuntos de obras e

de artistas, promovendo uma abordagem histórica de momentos de produção do passado recente. Poderia citar, entre outras: Os Colecionadores (1988 - Acervo de Guta e José Mindlin); Gravura: sutilezas e mistérios. Técnicas de Impressão (1994 - Pinacoteca do Estado); Xilogravura: Do cordel à galeria (1994 - MASP); Bienal 50 anos de gravuras e desenhos (1976); Poéticas da Resistência: aspectos da gravura brasileira. Coleção Gilberto Chateaubriand (1994 - Galeria do SESI/SP); Impressões, panorama da xilogravura brasileira (2004 - no Santander Cultural); Viagem incompleta-arte brasileira sobre papel (ACERP); Clube de Gravura:30 anos (2016 - MAM/SP). Nestes espaços de celebração, criam-se genealogias, diálogos discípulos/mestres/novos discípulos, as produções aproximam-se segundo abordagens que atualizam as relações no campo das poéticas gravadas. Em texto para a exposição Gravura Paulista (1995/1996 - Galeria São Paulo), Tadeu Chiarelli ao tecer considerações sobre as obras dos artistas contemporâneos expositores, atuantes em São Paulo, e a relação de suas gravuras e fotografias, afirma "[...] no Brasil a gravura em suas modalidades mais convencionais [...] conta muito. E como conta. Pode-se dizer que um dos núcleos mais vitais da arte brasileira recente encontra-se justamente nesse território, sobretudo no território da jovem gravura paulista."(CHIARELLI, 2002:128)

Certamente, não foi em vão o trabalho de afirmação da gravura como instrumento de criação poética realizado por artistas-gravadores nos anos 1950/70. Permanências e reformulações, a rede se ampliou, o campo se enriqueceu.

E muito!

Notas

[1] Situado à Rua Afonso Celso, 44a, na cidade de São Paulo.

[2] SEGALL, Lasar In: BECCARI, Vera D'Horta. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.247.

[3] Idem, p.248.

[4] Funcionou na Praça Franklin Roosevelt, n.277, espaço que se tornou pequeno, já em seu primeiro ano de funcionamento, com mais de 80 alunos, dos quais 25 bolsistas subsidiados pela prefeitura paulista.

[5] Em 1955, nove alunos de gravura do mestre Lívio Abramo, participaram de exposição. Alunos de Lívio Abramo, em 1954: Maria Teresa Vitolo, José Luis Moro, Nilson Seone, João dos Santos, Fernando Campos, Gontram Guanais, Celia Rocha, Otavio Eduardo, Helena Golumbzel e Heloisa Penteado. Em 1955: Dorothy Bastos, Bete Richard, Luís Osório Leão, Saverio Castelhano, Augusto R.P. Guedes, Ubirajara, Leopoldo Raimo, José Botosso e Aparecida Viotti. In: Gravura e Cerâmica na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna. Suplemento do Correio Paulistano, 08/01/1956, p.14.

[6] A Escola de Artesanato estava representada por dezenove alunos (11 homens e 8 mulheres). Alguns dos autores das 57 gravuras expostas haviam participado também do 7º Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (caso de Gilvan Samico). Expositores de São Paulo: Bete Richard, Rute Melo, Dorothy Bastos, Edite, Leonor Scarno, Mona Serovitz, Ilsa Ferreira, Célia Kayat, Lourdes Prado de Almeida, Antonio Henrique Amaral, Henrique Cruz, Gilvan Samico, Diogo Serra, José Luis Moro, Decio Ferreira, Saverio Castelhano, Brás Dias, Carlos Scarinci, Paulo Sampaio e José Cláudio.

[7] Goeldi foi contratado pela ENBA, a partir de 1955, dentro da perspectiva de integração artística da gravura. Substituiu Raimundo Cela, em face de sua morte, na condução do ateliê que fora criado em 1951, objetivando o aprendizado da gravura em "talho-doce, água-forte e xilografia." Sua contribuição de gravador moderno, premiado como melhor gravador nacional na primeira Bienal Internacional de São Paulo, respondia aos anseios da ala de modernos da Escola, desejosa da abordagem artística da gravura na formação dos alunos que se inscreviam individualmente. Este ensino teve natureza autônoma em relação à vida acadêmica da Escola. Goeldi permaneceu à frente deste ateliê livre até fevereiro de 1961, quando faleceu e foi substituído por Adir Botelho, seu discípulo.

[8] Aluno de Goeldi na ENBA (cursou 2 anos). Em 1949, ganhou medalha de ouro no Salão e começou a ensinar no SENAI; expôs em 1951 no IBEU; em 1952 ganhou prêmio de viagem à Europa pelo MAM-Rio, onde ficou por 3 meses apenas (mil dólares) . Na volta, fixou-se em São Paulo, instando a Seção de Gravura na Escola de Artesanato do MAM; participou da 1ª Bienal de São Paulo. Várias participações em outras mostras.

[9] Escola de Artesanato. Correio da Manhã, 31/08/52. 1º Caderno, Artes Plásticas. MAM SP, p.11.

[10] A partir de uma exposição de Lívio Abramo, em 1953, Maria Bonomi buscou a orientação de Lívio em 1954, frequentando seu pequeno ateliê na Rua Timbiras.

[11] Este Ateliê, inaugurado em junho de 1959, após o curso inaugural de Friedlaender, permaneceu sob a coordenação da artista-gravadora Edith Behring até 1969.

[12] Antônio Grosso, um dos seus alunos, afirmou "chegaram a fazer curso com Darel, nesse mesmo período, não só o Goeldi, mas também o Franz Krajcberg, a Anna Letycia e o João Quaglia". In Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos, 1995, vol. 1, p.99.

[13] Mattar, Denise. (org.) MEMÓRIAS reveladas: a atuação cultural da FAAP: 1947-2010. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

[14] Escultor paulista, premiado com viagem à Europa na I Bienal de São Paulo. Entre 1961 e 1971 ensinou Escultura na FAAP. IN: Mattar, Denise. (org.), obra citada.

[15] VALENÇA, Darel. In: MARCELO GRASSMANN- 25 anos de gravura. Catálogo, MAM/SP, 1970, SP.

[16] Declaração feita em entrevista a Walter Zanini, Suplemento Dominical do jornal O Tempo, de São Paulo, apud MANUEL, Antonio. 1984, p.25.

[17] SUED, Eduardo. In: AYALA, Walmir, 1970, p.98.

[18] GRUBER, Mário. In: Gravura Brasileira/ Textos de Leon Kossovitch e Maira Laudanna, Ricardo Resende, apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify /Itaú Cultural, 2000, p. 160.

[19] JARDIM, Evandro Carlos. In: LAUDANNA, Maira et al, p.196.

Referências:

ABRAMO, Radha. Renina Katz - ares e lugares. Catálogo, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

ABRAMO, Lívio. In: Gravura Brasileira hoje: Depoimentos, 1996, vol.3, FERREIRA, Heloisa Pires e TAVORA, Maria Luisa (orgs.), Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, p.88.

AMARAL, Aracy A. Treze gravadores de São Paulo. In: textos do Tropico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil/Aracy A. Amaral. São Paulo: Ed 34, 2006.

AYALA, Walmir. A criação plástica em questão. Petrópolis: Editora Vozes. RJ, 1970.

BECCARI, Vera D'Horta. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo Perspectiva, 1982.

_____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. A gravura paulista significa. In: Arte Internacional Brasileira

segunda edição, São Paulo: Lemos editorial, 2002, p.128-131.

_____. Artista e Orientadora In: Regina Silveira cartografias da sombra. Angélica de Moraes (org.) - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.205.

LAUDANNA, Maira, KOSSOVITCH, Leon. Gravura Brasileira, São Paulo: Cosac & Naify /Itaú Cultural, 2000.

Mattar, Denise (org.) MEMÓRIAS reveladas: a atuação cultural da FAAP: 1947-2010. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

MANUEL, Antonio. Marcelo Grassmann, Catálogo, São Paulo: Art Editora Ltda. 1984.

MARCELO GRASSMANN- 25 anos de gravura. Catálogo, MAM/SP, 1970, SP.

MORAES, Angélica de (org.). Regina Silveira cartografias da sombra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RENINA KATZ - ares e lugares. Catálogo, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

Maria Luisa Luz Tavora

Professora Titular de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutora em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, com pós-doutorado realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris (2006-2007). Atua nos cursos de Graduação do Departamento de História e Teoria da Arte e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV). Pesquisadora do CNPq-Pq2 sobre a arte moderna no Brasil, em especial, a história da gravura artística e a crítica de arte, com publicações sobre os assuntos. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, do Comitê Brasileiro de História da Arte e da ANPAP.

AS ORIGENS DA ABCA E SUA TRAJETÓRIA ENGAJADA: DA MODERNIDADE AOS TEMPOS ATUAIS, SETENTA ANOS DE CRÍTICA

THE ORIGIN OF ABCA AND ITS COMMITTED TRAJECTORY: FROM MODERNITY TO THE PRESENT TIME, 70 YEARS OF ART CRITICISM

Lisbeth Rebollo Gonçalves / USP

Cláudia Fazzolari / USP

Introdução

Ao pensar as origens da crítica de arte moderna no Brasil, um capítulo fundamental de estudo é o que se refere à contribuição da Associação Brasileira de Críticos de Arte. O período de sua criação coincide com um momento relevante da modernização social no país, isto é, a segunda parte da década de 1940 e o decênio de 1950. No campo das instituições voltadas à cultura, eram tempos de debate e articulações para a criação de museus de arte – o MASP e o MAM de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro. Já havia surgido no âmbito governamental o IPHAN[1] em 1937,

por meio da Lei 378, assinada pelo então presidente Getúlio Vargas, que, contando com a presença de Rodrigo Mello Franco de Andrade à frente do primeiro momento de sua existência, incentivava a arte moderna. Na década anterior e no início dos anos 1940, haviam acontecido salões de arte de moderna, organizados pelos artistas, mas sem ainda um respaldo institucional. Estas exposições motivaram o surgimento da crítica de arte voltada à arte moderna na grande imprensa, onde colaborarão os intelectuais ligados ao projeto modernista que teve como marco fundamental a Semana de Arte Moderna de 1922. Desta forma, logo no pós-segunda grande guerra, a modernização artística pode ser alavancada e consolidada. A prática dos críticos foi fundamental neste cenário.

A a**b**ca surgiu em 1949, diretamente articulada com a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte – a**i**ca -, nascida no âmbito da UNESCO, criada em 1945, dentro de seu projeto de aproximação entre as diversas culturas e regiões do mundo, numa época de forte impacto das destruições e conflitos advindos do final do grande confronto da Segunda Guerra Mundial.

Na UNESCO, firmava-se a *cultura* como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos e a procura de uma realidade mais humanitária no mundo.

Críticos brasileiros participaram do Encontro da UNESCO de junho de 1948, que propôs a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte, com um escritório permanente em Paris. Sérgio Milliet, que será primeiro presidente da a**b**ca, e Mário Barata estavam entre os convidados para a reunião que fundaria a a**i**ca. Neste evento, compareceram historiadores da arte como Lionello Venturi (Itália), Paul Fierens e Robert Delevoy (Bélgica), Pierre Couthion (Suíça), diretores de museus como Jean Cassou (França) e James Johnson Sweeney (EUA), teóricos como Herbert Read (Inglaterra), críticos como Denys Sutton (Inglaterra) e Waldemar George (França), e artistas teóricos como André Lothe[2].

Durante o segundo Encontro da **a**ica, um ano depois, em junho de 1949, quando foram aprovados os seus estatutos, anunciou-se a criação de treze seções nacionais, entre elas a brasileira. Está, portanto, a a**b**ca entre as primeiras associações nacionais de críticos de arte que surgiram após o término da segunda guerra e será a primeira associação nacional de profissionais que se dedicam ao estudo das artes visuais. Estiveram presentes em Paris, nesta segunda ocasião, novamente Sérgio Milliet, e ao seu lado compareceram Mário Pedrosa e Antonio Bento, que viriam a ser no futuro, igualmente, presidentes da Associação.

No primeiro quadro administrativo da AICA eleito em 1949, Paul Fierens[3] foi o presidente. Foram escolhidos seis vice-presidentes: Lionello Venturi, James Johnson Sweeney, Raymond Cogniat, Eric Newton, J.J. Crespo de la Serna, Gerard Knuttel, Simone Gille-Delafon era a secretária geral e Walter Kern, o tesoureiro. Três secretários regionais foram nomeados: Sérgio Milliet, para a América Latina; Antonin Matejcek, para a Europa Central e Eurípide Foundoukidis, para o Oriente Próximo.

Congressos e seminários: vocação investigativa aica-abca

Nos Encontros a**i**ca de 1948 e de 1949, foram debatidos problemas da crítica de arte, na perspectiva teórica e prática. Em 1948, discutiu-se o espaço da crítica de arte e, em 1949, a discussão centrou-se nas *Questões Estéticas e Questões Profissionais: direitos da crítica, responsabilidade dos críticos para com o público, os artistas, os poderes oficiais.* No campo da reflexão estética, houve um eixo principal nos debates sobre a especificidade da crítica e suas diferenças em relação à história da arte, com a necessidade, para a crítica, de inventar novos métodos e critérios a fim de trabalhar de modo adequado a arte da atualidade, um desafio permanente para a sua prática, ao longo do tempo.

As questões do papel da crítica e sua relação com as teorias e as humanidades sempre permearam as discussões, tanto nos Congressos que se sucederam na trajetória da a**i**ca, como nos Encontros promovidos pela a**b**ca, desde 1951. A associação brasileira vem realizando, ao longo de seu percurso, importantes debates. Em 1959, a a**b**ca promoveu um Congresso Internacional da a**i**ca que se realizou em dias sucessivos, em três cidades: em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Brasília iria ser inaugurada em 1960 e, diante da inédita experiência arquitetônica e urbanística que representava, decidiu-se organizar um Congresso Extraordinário da a**i**ca em torno de um debate sobre a nova capital federal do Brasil. Tal Congresso reuniu críticos de arte, arquitetos e urbanistas do país e do estrangeiro e discutiu o significado estético, cultural e urbanístico dessa cidade construída e inaugurada durante o governo de Juscelino Kubitschek, símbolo máximo do progresso e da modernização cultural no decênio 1950. O tema central do encontro foi *Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes*, e a organização do evento coube, especialmente, a Mário Pedrosa e Mario Barata.

Entre os muitos importantes Congressos de Crítica de Arte realizados desde 1951, na ocasião da I Bienal de São Paulo, vale destacar o de 1961, organizado por Antonio Bento que discutiu a predominância, nos 15 anos pós-segunda guerra, da linguagem abstrata; o de 1987, em São Paulo, sob a coordenação de Ernestina Karman e à época da Bienal daquele ano, que debateu arte contemporânea e crítica de arte; o Encontro dos 50 Anos da a**b**ca, em 1999, em Porto Alegre, na ocasião da II Bienal do Mercosul, evento promovido por Fabio Magalhães e coordenado por José Roberto Teixeira Leite, que pôs foco nas questões artísticas e críticas em relação à América Latina.

O Seminário Internacional da a**b**ca, realizado em São Paulo, em outubro de 2002, discutiu *Os Lugares da Crítica de Arte*. Nesse momento, a questão central foi a revisão de parâmetros e significados da crítica, discutindo-se até que ponto ela se tornara uma atividade alheia a todo juízo

de valor; se ela deve ser vista como uma atividade tão criativa como o próprio gesto artístico; que não oculta a ideia de arte que fundamenta o próprio discurso e o lugar que atribui ao objeto artístico dentro de um conjunto significante.

Outro encontro relevante destacado para um breve panorama histórico que resgata as origens e a contribuição da a**b**ca foi a organização do 41º. Congresso Internacional a**i**ca realizado no Brasil, em outubro de 2007. Tal congresso voltou-se ao debate sobre *A institucionalização da arte contemporânea: a crítica de arte, os museus, as bienais, o mercado de arte*. A crítica no sistema das artes foi o foco do programa do evento que contemplou a Jornada a**b**ca de *Arte e Crítica* destinada a debater *o estado da arte* das pesquisas no país. O evento realizado pela a**i**ca, pela a**b**ca, pela USP e pelo MAC/USP, recebeu apoio de agências de fomento e instituições privadas que reconheceram a vitalidade desse encontro científico.

Já a Jornada, intitulada *Pesquisa na* a**b**ca*: balanço e perspectivas,* realizada em agosto de 2013 pela a**b**ca, com apoio CAPES e Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, divulgou as pesquisas realizadas por associados e seus pares em diferentes centros de investigação permitindo problematizar e aprofundar os elos existentes entre a crítica de arte e a prática historiográfica.

Na mais recente edição da Jornada a**b**ca, *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica*, construiu-se um evento internacional em parceria com a UFMG, o LACICOR[4] e o Getty Institute, em junho de 2018, para discussão das diversas possibilidades teóricas de abordagem da história, da crítica e das técnicas utilizadas na construção da obra de arte. Destacou a arte concreta, neoconcreta e as vertentes construtivas na América Latina, uma produção singular no contexto da arte moderna no século XX.

Tais iniciativas marcam uma forte intersecção com o contexto social, político e cultural evidenciada ao longo da trajetória histórica da a**b**ca.

O prêmio abca

Em toda trajetória de ações culturais consolidadas em décadas de trabalho, as premiações da a**b**ca são lidas como marcos na gestão de um projeto cultural que reconhece a vitalidade das artes visuais em sintonia com as realidades sociais do país.

No campo da cultura, o decênio de 1970 marca-se, em 1975, pela criação da FUNARTE no âmbito federal. Uma instituição ligada ao Governo Federal, cuja missão era incentivar a produção, a prática e a difusão das artes, criando políticas públicas federais de estímulo à produção cultural.

Por outro lado, o ambiente social da década de 70, reunindo manifestações de artistas, críticos de arte e gestores de espaços culturais que solicitavam o direito à organização e participação em eventos públicos – como ocorreu na exposição *Do Corpo à Terra* no Palácio das Artes em Belo Horizonte e no projeto experimental de ações coletivas conhecido como *Domingos da Criação,* no Museu de Arte Moderna do Rio - se constituía como um panorama de produção e circulação de projetos com ações próximas a "arte de guerrilha"[5] conforme leitura do crítico de arte Frederico Morais diante de um estado de tensão permanente vivido na cena cultural.

Cabe destacar que a a**b**ca no ano de 1978, apresentava a premiação anual e, também se levantava contra a sentença imposta ao pintor mineiro Lincoln Volpini, frisando que, devido ao absurdo da mesma, a associação tomava uma posição pública. O documento que, posteriormente, foi divulgado pela imprensa denunciava a dura censura imposta ao trabalho do artista:

> "A propósito da matéria publicada na imprensa, em que se noticia ter o Conselho Permanente de Justiça da 4ª. Circunscrição Militar condenado, em 27 de julho passado, o pintor mineiro Lincoln Volpini a um ano de reclusão por ser autor de um trabalho premiado dado como "subversivo" pelas autoridades militares, a ABCA, filiada à Association Internationale des Critiques d'Art, vem, de público, estranhar e condenar uma atitude que, no seu entender, cercearia a livre criação artística". [6]LIVRO DE ATAS, 1978, n.p.

A iniciativa da premiação, na gestão de Carlos Flexa Ribeiro, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, no ano de 1978, estabelecia com o patrocínio da FUNARTE, o prêmio anual da a**b**ca materializado na entrega de um troféu à agentes ativos do meio artístico, visando apoiar artistas e críticos de arte em suas ações profissionais.

É preciso mencionar que a ideia de premiar artistas e personalidades que se destacam a cada ano nasceu nos anos de 1960, conforme registro de atas. Em 1971 se regulamentou o prêmio da crítica a ser atribuído a um artista e a um crítico ou historiador da arte. Em 1973 e 1975, registrava-se a ideia de um Prêmio de Viagem ao Exterior, mas nada se concretizou pela falta de fundos. Os prêmios surgiram com o apoio da FUNARTE.

Como homenagem ao crítico Gonzaga Duque, a primeira categoria da premiação a**b**ca deu início aos prêmios que se constituíram como referência na área. A categoria contemplava a produção de crítico de arte associado e a articulação em pesquisa e gestão de projetos relacionada à publicações e a eventos culturais.

O Prêmio Mário Pedrosa - segunda categoria também criada em 1978 – destinada à artista de linguagem contemporânea, coube nesse ano à Arcângelo Ianelli pelo destacado percurso na arte brasileira.

Os critérios para premiação inicialmente definidos no Item de no.11 do Regimento da a**b**ca – documento que acompanha o Estatuto da associação

- podem ser sintetizados da forma ampla com a atribuição por votação dos associados e aprovação dos outorgados em Assembleia Geral.

Atualmente a votação é realizada por meio de cédula com lista tríplice, contendo indicações aprovadas e, formaliza assim um processo que abrange todas as seções da a**b**ca no país. A apuração, realizada por uma comissão de associados, com a participação da diretoria, é apresentada à Assembleia para aprovação final. Os prêmios são divulgados à imprensa e os troféus, entregues em cerimônia pública.

Entre 1978 e 1994 os troféus foram criações originais dos artistas Haroldo Barroso e Maurício Salgueiro. Na sequência, o troféu destinado às categorias, entre 1995 e 1999, contou com a doação de uma escultura de Bruno Giorgi, criação cedida pela viúva do artista, Leontina Giorgi.

O acompanhamento das trajetórias de artistas, gestores culturais, instituições e veículos de comunicação especializados em artes visuais possibilitou a ampliação das categorias de premiação, particularmente em função do adensamento do campo no decorrer das últimas décadas de oitenta e noventa.

Assim foram instituídas duas novas categorias, em 1991; uma homenageando o escritor e crítico de arte Sérgio Milliet – primeiro presidente da a**b**ca - com prêmio destinado a autor filiado ou não filiado por pesquisa publicada e também outra homenagem: batizado com o nome do patrono da Bienal de São Paulo, Ciccillo Matarazzo, um prêmio destinado à personalidade atuante no meio artístico.

No ano 2000 foram debatidas em assembleia e instituídas outras quatro categorias de premiação – Prêmio Mário de Andrade, Prêmio Maria Eugênia Franco, Prêmio Clarival do Prado Valladares e Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade – homenageando quatro pilares da cultura brasileira juntamente com Menções Honrosas e Homenagens para destaques na cena cultural.

Finalmente os Prêmios Paulo Mendes de Almeida e Antonio Bento destinados respectivamente à melhor exposição de arte, no ano da premiação e, destacado veículo de comunicação na difusão das artes visuais na mídia foram instituídos em 2003, perfazendo assim as dez categorias de premiação que a entidade mantém na atualidade.

Mais de quatro décadas de gestão marcam os trabalhos do Prêmio a**b**ca em diversas parcerias com artistas consagrados na cena nacional e internacional. Conforme o histórico da premiação, às primeiras contribuições de Haroldo Barroso e Maurício Salgueiro somaram-se as criações de Bruno Giorgi e Nicolas Vlavianos e atualmente uma obra criada pela artista Maria Bonomi.

Gestão de projetos culturais: parceria com a Bienal de São Paulo

Dentre as parcerias efetivadas no decorrer da história da associação, uma convivência destacada em seu percurso de atividades deve ser mencionada com especial atenção: a interlocução com a Bienal de São Paulo.

Sérgio Milliet, Antonio Bento, Mário Pedrosa, Marc Berkowitz, Radha Abramo, Jacob Klintowitz, Olívio Tavares de Araújo, entre muitos membros da associação foram partícipes do projeto da Bienal de São Paulo em suas mais distintas ações culturais.

Fossem membros de júris de premiação, diretores artísticos de edições da Bienal, integrantes do Conselho de Arte e Cultura, articuladores de congressos, os associados atuaram atentos às decisões que a instituição desenhava na cena das artes.

O compromisso com os rumos de uma política para as artes e o posicionamento crítico de membros da a**b**ca determinaram os lugares de suas

ações frente, por exemplo, a uma polêmica que seguiu os descompassos da X Bienal de São Paulo e recebeu resposta contundente da associação.

A análise criteriosa do panorama social, político e cultural estabelecido no país no final da última década de sessenta, especificamente no ano de 1969, possibilita acessar as circunstâncias e os impactos que o golpe civil militar de 1964 gerou à época, com destaque para o ambiente repressor instalado pelo gesto autoritário do Ato Institucional no. 5, de 1968.

Neste contexto opressor com ações vigiadas, exílio de artistas e forte censura à livre expressão de projetos artísticos – como ocorrera com a interdição da mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destinada à representação brasileira para a VI Bienal de Paris, com obras censuradas pelo Estado, desativadas e levadas ao depósito da instituição - a X edição da bienal recebia com reservas as reações de artistas e críticos de arte comprometidos com as lutas democráticas.

Mário Pedrosa, à época Presidente da a**b**ca, acompanhava o movimento da Fundação Bienal, quando a instituição formava uma Comissão de Artes Plásticas para a tramitação da edição de 1969 e, convidava membros da associação e artistas para a composição de uma frente de trabalhos.

De fato, o processo dos trabalhos entre diversas interdições culminaria na desativação da própria Comissão, marcada pela negativa da Fundação Bienal à indicação do crítico Mário Schenberg, membro do Partido Comunista Brasileiro, ao júri da premiação internacional.

Pedrosa, inicialmente manifestou sua posição contra a censura às obras que comporiam a seleção para a VI Bienal de Paris, por meio de um texto intitulado "*Os deveres do crítico de arte na sociedade*" e deu base à reação em cadeia que se consolidou, de fato, no boicote à X Bienal:

> "Todos já conhecem o episódio de encerramento da exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio (...). A perplexidade do público em face desse encerramento tornou-se maior quando o próprio Ministro de Relações Exteriores declarou pelos jornais os motivos e as providências do ato que determinou o fechamento da mostra. Estas declarações pela sua gravidade forçaram a Associação Brasileira de Críticos de Arte a vir manifestar de público sua posição em defesa da liberdade do exercício da crítica de arte no Brasil (...)".[7]PEDROSA, 1995, p. 14

Importante destacar que o crítico, naquele ano, se manteve firmemente comprometido em atividades de resistência ao regime militar. Participante de um grupo de ação política, informava colegas no exterior sobre situações de tortura que aconteciam no país, tendo sido inclusive perseguido pela atividade.

Entre os associados que mantiveram direta relação profissional na instituição, Radha Abramo, membro a**b**ca e a**i**ca, esteve ligada à entidade em distintas ocasiões como participante do Conselho de Arte e Cultura; como assessora cultural e como membro integrante do júri de seleção e premiação da Bienal Nacional 76. Cabe destacar ainda a atuação da a**b**ca figurando como entidade responsável pelo Júri de seleção da 15ª. Bienal de São Paulo, em 1979, conhecida edição retrospectiva que se organizou com obras premiadas em edições anteriores. Tendo sido a primeira Bienal que não destinava prêmio aos artistas, a mostra fez história ao estabelecer novo modelo no projeto expositivo da Fundação.

Arquivo de Crítica de Arte

O Arquivo de Crítica de Arte, fundo documental pertencente à Associação Brasileira de Críticos de Arte, reúne atas de assembleias, cartas, cadernos

de anotações, catálogos, estatutos, regimentos, folders de exposições, revistas especializadas e tem desenvolvido uma ação contínua voltada para a informação e o conhecimento da crítica de arte realizada no país.

Também associada ao fundo documental a *Coleção Crítica de Arte,* com títulos publicados pela a**b**ca em parcerias com a IMESP e com o SESC SP, tem constituído espaço de debate e organização, anual, de jornadas para divulgação de trabalhos sobre crítica de arte.

O Arquivo a**b**ca prioriza a ordenação e sistematização de documentos da associação, visando que a documentação pertencente ao acervo possa ser disponibilizada *online* a pesquisadores.

Conta com dissertações relacionadas aos documentos tombados no arquivo como: *Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes – O Congresso Internacional da a**i**ca de 1959; Antonio Bento, do modernismo à abstração: da crítica de Ismael Nery ao Congresso de 1961* e *Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma.*

Também teses foram desenvolvidas nos últimos anos associadas ao projeto de digitalização do acervo da associação. *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*; *Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal* e *A afetividade no pensamento de Mário Pedrosa*, em fase de finalização, são trabalhos diretamente associados ao Arquivo de Crítica de Arte da a**b**ca.

Com relação à publicação de livros, integrados à Coleção Crítica de Arte, conforme mencionado, tiveram lugar os seguintes títulos: *Sérgio Milliet, 100 Anos*; *Os Lugares da Crítica de Arte*; *Critica e Modernidade*; *Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes – O Congresso Internacional da a**i**ca de 1959*; *Crítica de Arte e História da Arte* publicados pela a**b**ca e editoras parceiras.

Destacam-se textos críticos e fotos compondo parcela significativa do pensamento de Antonio Bento, Mário Barata, Mário Pedrosa, José

Roberto Teixeira Leite, Carlos Flexa Ribeiro, Clarival do Prado Valladares, Radhá Abramo, Carmen Portinho, entre tantos intelectuais que participaram da instituição; assim o Arquivo da a**b**ca preserva o legado do debate critico sobre arte no país.

Considerações Finais

Marca-se, assim, no perfil da a**b**ca, uma vocação no campo da produção de conhecimento, tal como pressupõe a dimensão ética do trabalho crítico.

Como meta, a a**b**ca vem acentuando sua missão de promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte, incentivando a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para a arte, contribuindo, desta forma, para a produção artística e da teoria da arte, não só a esfera das artes visuais, mas também no campo mais amplo da educação e da cultura. A associação se interessa, portanto, em colaborar com todas as entidades que objetivam fins essencialmente semelhantes. Outro objetivo continua sendo o de defender, na prática da crítica, os direitos profissionais dos críticos de arte. Nos seus estatutos, a a**b**ca apresenta-se como "uma sociedade civil, cultural, autônoma e não lucrativa" e tem como finalidade "reunir os críticos de artes visuais, aí amplamente incluídos os profissionais da crítica de arte, pesquisadores, historiadores, teóricos, ensaístas, jornalistas, jornalistas culturais e professores de história da arte e de estética, brasileiros ou domiciliados no Brasil".[8]

Das origens e da história da Associação Brasileira de Críticos de Arte, pode-se depreender a contínua interação dos críticos e suas práticas com *o estado da arte* da teoria e história da arte, com a vida em sociedade e suas dinâmicas políticas.

Na realidade atual, os críticos de arte vêm demonstrando ativismo, respondendo aos desafios e tensões da sociedade contemporânea

e contribuindo aos debates políticos internacionais e nacionais. A crítica, quando se manifesta como curadoria -- a curadoria, que entre outras definições, pode ser entendida também como um espaço para a prática da crítica de arte -- cumpre um papel de mediação em colaboração com projetos que, por exemplo, lidam com problemas de minorias, com populações marginalizadas, com movimentos sociais, com circunstâncias que abatem os alicerces culturais. Tal como o artista, o crítico alinha, muitas vezes, seu trabalho com agendas dos movimentos sociais. Os críticos de arte, assim como os artistas, reagem à censura, internacionalmente. Os meios da prática crítica vão se transformando e o perfil do crítico e de seus espaços associativos ganham novas relevâncias.[9]

NOTAS

[1] IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[2] LASSALE, Hélène. Fondation de la Association Internacionale des Critiques d'Art. In HISTOIRES DE 50 ANS DE L'ASSOCIATION INTERNACIONALE DES CRITIQUES D'ART. Paris, AICA Press, 2002.

[3] Era diretor do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas (Bélgica). Professor de História da Arte Moderna e Estética na Universidade de Liège. Escritor e poeta. (*1895-+1957).

[4] LACICOR é o Laboratório de Ciência da Conservação associado ao CECOR Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

[5] Termo cunhado por Décio Pignatari em 1967; Teoria da guerrilha artística. In: FERREIRA, Glória (org) Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

[6] Conforme Ata de 31 de julho de 1978. Livro de Atas Associação Brasileira de Críticos de Arte.

[7] PEDROSA, Mário. Os Deveres do Críticos de Arte na Sociedade, In: ARANTES, Otília (org), Política das Artes. Textos Escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

[8] Estatuto da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Depositado no 3º. Cartório de Títulos e Documentos e Registro Civil de Pessoas Jurídicas, São Paulo.

[9] DIEGO, Juan Alabarrán. De l´Activisme curatorial: art, politique et expositions (à intérieur et au-delà des instituitions). In : **Critique d´Art** n. 51. Ed. Archives de la Critique d´Art- Groupenent d´Intérêt Scientifique – Université Rennes 2 Automne/Hiver 2018. Rennes, França.

Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Scritta, 1991.

BARCINSKI, Fabiana (org). **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF: Edições SESC São Paulo, 2014.

BEDTCHE, Araceli Barros da Silva Jellmayer. **Antonio Bento, do modernismo à abstração: da crítica de Ismael Nery ao Congresso de 1961**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal**. Doutorado (PROLAM), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BENTO, Antônio. Abstração na arte dos índios brasileiros. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1979.

_____. **Expoentes da pintura brasileira**. Rio de Janeiro: Clube de Arte, 1973.

BERTHET, Dominique. Pour une Critique d´Art Engagée. Paris. Ed. L´Harmattan. 2013.

---------- . **Les Défis de la Critique d´Art**. Paris. Édition Kimé.2006

BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica (org.). **Arte, Crítica e Mundialização**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial, 2008.

DIEGO, Juan Alabarrán. De l´Activisme curatorial: art, politique et expositions (à intérieur et au-delà des instituitions). In : Critique d´Art n. 51. Ed. Archives de la Critique d´Art- Groupenent d´Intérêt Scientifique – Université Rennes 2 Automne/Hiver 2018. Rennes, França.

DRESDNER, Albert. **La Genèse de la Critique d´art**. Paris. Ed. École Supérieure des Beaux-Arts. 2005.

FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial,2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

----------. (org.). **Arte Brasileira no Século XX**. São Paulo, ABCA/ Imprensa Oficial/MAC USP. 2007.

---------- (org.). **AICA CONGRESS PROCEEDINGS**. SÃO PAULO BRAZIL 2007. São Paulo, SESCSP/AICA/ABCA/MAC USP, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.). **Os Lugares da Crítica de Arte**. Abca/ Imprensa Oficial, 2005.

MARCONDES, Neide, FAZZOLARI, Cláudia (orgs). **Crítica de Arte e História da Arte**. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA, 2016.

LIVRO de Atas da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Volume III. Janeiro/1976-Agosto/1984.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Brasiliense, 1944.

----------. **Fora de forma (arte e literatura)**. São Paulo: Editora Anchieta, 1942.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____**Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____**Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____ **Política das Artes : textos escolhidos I**. São Paulo: EDUSP, 1995.

REVISTA ArtNexus, Ed. Arte en Colombia. Miami/Bogotá.

REVISTA Critique d´Art –Actualité Internationale de la Littérature Critique sur l´Art Contemporain. Ed. Archives de la Critique d´Art- Groupenent d´Intérêt Scientifique – Université Rennes 2, Rennes, França.

SANTANA Naum Simão de. **O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sérgio Milliet.** Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHROEDER, Caroline. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação.** Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ZMITROWICZ, Maria. **Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes** – O Congresso Internacional da Aica de 1959. São Paulo: ABCA, 2011.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA. Mestrado e doutorado em Sociologia da Arte (FFLCLH/USP). É professora titular da ECA USP. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Integração da América Latina, PROLAM e no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, PGEHA. Tem artigos, ensaios e livros publicados. Colaboradora da Revista Artnexus, desde 1996. (http://lattes.cnpq.br/2753819507135011)

Cláudia Fazzolari

Vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA. Doutora em Ciências da Comunicação e pós-doutora em Teoria e Crítica de Arte (ECA/USP). Docente do Curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais, CELACC, USP. Parecerista na Revista Extraprensa. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. Currículo Lattes http://lattes.cnpq.br/1740657402604541

O ESTADO DA ARTE INCOMUM: PARALELOS ENTRE PSICANÁLISE E ESPIRITISMO EM IDEIAS ESTÉTICAS DO MODERNISMO PICTÓRICO FRANCÊS

Milena Guerson Lamoia / UFT

Arte incomum foi o tema da 16ª Bienal de São Paulo, ocorrida no pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera, de 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981. De acordo com Walter Zanini, curador da mostra, o tema proposto teve o objetivo de "despertar de forma ampla a atenção do público para uma produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural, assim como trazer incentivo à sua pesquisa e preservação no meio brasileiro." (1981, p. 7). Este estudo ganha existência a partir de propósitos análogos aos que são colocados por Zanini, pois se busca aqui discutir e ampliar os sentidos do incomum na criação artística modernista, em voga a partir da primeira metade do século XX.

Trata-se de considerar, a princípio, as repercussões históricas, sociais e filosóficas da teoria psicanalítica sobre duas conhecidas manifestações das artes ocorridas nas décadas iniciais do século passado: o movimento surrealista, situado a partir de 1924, ano da publicação do primeiro manifesto por André Breton (1896-1966); e a arte bruta, ideia cunhada por

Jean Dubuffet (1901-1985) no ano de 1945, em um momento em que o artista buscava referências de novas formas de arte, à semelhança do que foi empreendido por outros vários nomes no contexto do moderno primitivismo[1], desde o momento de transição do século XIX para o XX.

Apontando a principal diferença entre as duas vertentes, vê-se que o surrealismo é um movimento de vanguarda desenvolvido por artistas que colocam autonomamente suas obras em circulação no sistema de arte oficial e com influências explícitas da teoria psicanalítica em vigor à época. Por sua vez, a arte bruta, apesar de situar-se oficialmente ao ser associada ao nome de Dubuffet, consiste na abordagem de obras e "artistas" que transitam à margem do sistema de arte oficial, mas que não deixam de criar nos moldes da espontaneidade, esta, igualmente requerida e cultivada pelo surrealismo.

O termo arte bruta nasceu para designar um tipo de obra artística em que os domínios sem precedentes da subjetividade e da imaginação transparecem sobremaneira. Crianças, pacientes de hospitais psiquiátricos, solitários de toda sorte, entre outros tipos de pessoas que agem em confronto com a realidade dada e/ou a ordem social são seus autores comuns, ou melhor, incomuns; daí o sentido da expressão correspondente ao termo utilizada na língua inglesa: *outsider art*.

Esses atores sociais que transitam "por fora" do sistema artístico criam, grande parte das vezes, sem ter a intenção explícita de se fazer arte; eles apenas se expressam, seja com o intuito de se comunicar, de se distrair ou mesmo para se equilibrar psiquicamente, entre outras naturais possibilidades – por isto o sentido do estado "bruto", ou puro, de sua criação. Naïf, instintiva, neoprimitiva, ínsita, inocente, autodidata, instantânea e folclórica são outras "qualidades" comumente associadas à arte bruta.

Nesse contexto, passemos a destacar então a possibilidade criativa bruta/pura dos médiuns, figuras que subvertem a realidade dada, levando-nos do incomum à transcendência. Um exemplo de artista médium

bastante visado é o francês Augustin Lesage (1876-1954), cujas obras integram a conhecida *Coleção de Arte Bruta de Lausanne*[2], na Suíça, e que foi alvo de reflexões tanto de Breton quanto de Dubuffet. Entretanto, apesar de ter despertado a atenção desses dois artistas, os quais se dispuseram a discorrer sobre a mediunidade enquanto fato inusitado, comparável a outros primitivismos abordados no contexto modernista, é perceptível que a mediunidade é, ainda hoje, um assunto bastante ausente das pesquisas no campo das teorias da arte.

A Figura 1, abaixo, traz o exemplo de uma obra de Lesage que integra a coleção de Lausanne. Já a Figura 2 mostra o artista em atividade e nos dá a dimensão do tamanho de suas obras, nas quais geometria e simetria se destacam.

Figura 1. Augustin Lesage. *Composição simbólica sobre o mundo spiritual*. 1923. Óleo sobre tela 158,5 x 177 cm. Coleção de Arte Bruta de Lausanne. Fonte: Disponível em: <https://www .artbrut.ch/ fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/lesage-augustin>. **Acesso em: 16 mar. 2019.**

Figura 2. Augustin Lesage trabalhando. Fonte: Disponível em: <http://www.ideafixa.com/oldbutgold/ voce-nao-desenha-nada-augustin-lesa ge-e-seus-espiritos>. Acesso em: 16 mar. 2019.

Espiritismo e mediunidade relacionados à criação artística merecem ser observados como interessantes fenômenos de pesquisa, em vez de serem postos à margem como tabus, por subverterem a ordem comum das coisas, ou da vida. Da mesma forma, ao serem tomados como alvo de estudo, não se trata de enredar o conhecimento meramente em uma doutrina, mas de considerar que, dentre as inúmeras "doutrinas" existentes na vida em sociedade, o espiritismo é um *corpus* de conhecimento que oferece explicações para certos fatos dados. Aliás, fatos bastante inusitados, semelhantes, em certo sentido, àqueles que Freud buscava explicar nos inícios de suas sistematizações psicanalíticas, visto que os métodos usuais da psiquiatria dita científica não conseguiam dar conta deles.

Psicanálise e espiritismo podem ser, portanto, observados como duas vertentes do conhecimento que, em suas repercussões a partir da primeira metade do século XX, propõem ou elucidam formas de se ir além

do racional, seja para explicar fenômenos incomuns e/ou para dar conta de novas formas de criação artística. Então, coloque-se em analogia aos escritos de Breton e Dubuffet, respectivamente sobre surrealismo e arte bruta, a obra *Le spiritisme dans l'art*, desenvolvida pelo pensador francês Léon Denis (1846-1927).

O livro de Denis não é exatamente uma obra mediúnica, é composto por uma série de artigos sobre arte divulgados na *Revue Spirite*, na década de 1920, consistindo em lições teóricas – estas, sim, mediunicamente obtidas – que são compiladas e comentadas pelo escritor. Assim como Breton publica o artigo dedicado a Lesage, *A Mensagem Automática*, na revista *Minotaure*[3], em 1933, e Dubuffet publica a reflexão *O Mineiro Lesage*, no fascículo *L'art brut*[4] correspondente ao ano de 1965, Denis publica, em 1922, um livro que reúne ideias estéticas divulgadas por ele na *Revue Spirite*[5] ao longo da década de 1920.

Todos esses escritos são formas de tratar a arte "surreal" ou a arte "bruta" (incomum) em voga na primeira metade do século XX e daí por diante. Portanto, este estudo se constrói no intuito de propor uma análise dos escritos evidenciados, redimensionando o "estado da arte" a respeito de criações não usuais, ou intocadas, pertinentes ao período em questão.

O duplo sentido trazido pelo título proposto para o trabalho, *O estado da Arte Incomum: paralelos entre psicanálise e espiritismo em ideias estéticas do modernismo pictórico francês*, resume bem o propósito do que visamos aqui empreender, consistindo em recuperar ideias usualmente discutidas no campo das teorias da arte moderna, estreitamente vinculadas aos pressupostos da psicanálise, para então demonstrar ou enfatizar como os debates sobre espiritismo e mediunidade a elas se associam social, histórica e filosoficamente.

A psicanálise associa-se ao surrealismo e à arte bruta devido à cisão que a suspeição de existência do inconsciente opera sobre a criação artística racional, mimética, controlada; mas, considerando-se o materialismo

freudiano, as proposições psicanalíticas param na esfera biopsíquica do ser humano. Um dos diferenciais do espiritismo em relação à psicanálise é que se concebe a existência do espírito como aparato para além do visível – e para muito além do inconsciente –, o que nos leva a concluir: se a suspeição de existência do inconsciente como algo diverso dos "fenômenos dados" já provocou – e ainda hoje provoca – uma reviravolta e frequentes discussões nos contextos da psicologia, da arte e, em geral, da sociedade, imaginemos o que não provoca, ainda hoje, a suspeição de existência do espírito postulada pelo kardecismo.

Desse modo, considerando que o debate sobre esses textos específicos praticamente inexiste no contexto acadêmico brasileiro, estimamos poder tomá-los como objetos de pesquisa para fundamentar uma reflexão sobre os tênues limites que perpassam a relação entre arte, loucura e mediunidade, demonstrando teoricamente os potenciais e limites da criação artística diante dos aspectos psíquicos do ser humano na vida em sociedade.

Notas

[1] No século XX, o termo primitivismo "passa a designar, na esteira de estudos etnológicos, a produção artística que permanece, de algum modo, isolada e independente da cultura vigente. Simplicidade, ingenuidade, inexperiência, inobservância dos padrões eruditos são alguns dos atributos da arte primitiva nesse caso. Com isso, é considerada primitiva a arte das crianças, dos doentes mentais, a arte popular e folclórica, a arte da pré-história, a arte naïf, bem como a arte advinda de fora da Europa, como a africana, a da América pré-colombiana, a indígena, a dos habitantes das ilhas do Pacífico e outras. Em última instância, essa visão profundamente eurocêntrica considera primitiva toda manifestação artística portadora de valores estranhos ou diversos dos vigentes nas sociedades ocidentais economicamente avançadas." Disponível em: <http://enciclopedia.itau cultural.org.br/termo3183/arte-primitiva>.

[2] Site oficial do museu de arte bruta de Lausanne: https://www.artbrut.ch/

[3] Minotaure foi uma revista de orientação surrealista publicada de 1933 até 1939 em Paris. Disponível em: <http:// www.andrebreton.fr/>.

[4] Os fascículos L'art brut consistiram em publicações sistemáticas lançadas por Dubuffet a partir de 1964, contemplando reflexões desde história da arte, sociologia e/ou linguística até a medicina/psiquiatria. Disponível em: <https://www.artbrut.ch/en_GB/articles/publications>.

[5] A Revue Spirite: Journal D'Études Psychologiques foi uma revista francesa fundada por Allan Kardec em 1858, tendo ele permanecido como diretor da revista até o ano de seu falecimento, em 1869. Após esse período as edições tiveram várias interrupções temporárias, por diferentes fatores, mas o periódico continua sendo editado até os dias de hoje. Destaque-se as interrupções ocorridas nos momentos da 1ª e da 2ª Guerras Mundiais. No período entreguerras, após estar suspensa no período de 1914 a 1926, voltou à circulação com o apoio de Léon Denis, sob a direção de Jean Meyer até o ano de 1931; foi nesse momento que os artigos hoje integrantes de Le spiritisme dans l'art foram originalmente publicados no periódico.

Referências

ART brüt. (2017, 23 de fevereiro). In **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3776/ art-brut>. Acesso em 08 jun. 2019.

ARTE incomum. (2017, 23 de fevereiro). In **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ termo 14256/arte-incomum>. Acesso em 08 jun. 2019.

ARTE primitiva. (2017, 23 de fevereiro). In **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ termo3183/arte-primitiva>. Acesso em 08 jun. 2019.

16ª BIENAL de São Paulo. (1981). **Arte incomum** [catálogo]. Textos de Annateresa Fabris, Walter Zanini, Victor Musgrave, Josette Balsa, Jean Dubuffet, Nise da Silveira, Osório César, Bridget Brown et al. São Paulo: Fundação Bienal. Disponível em: <http://www.bienal. org.br/FBSP/ pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/XVI-Bienal-de-São-Paulo---Arte-Incomum---1981.aspx>. Acesso em 08 jun. 2019.

BRETON, A. A mensagem automática. **Minotaure: revue artistique et littéraire**, 3-4, Paris, 1933.

DENIS, L. **Le spiritisme dans l'art**. Paris: Revue Spirite, 1922.

_____. **O espiritismo na arte**. Niterói/RJ: Lachâtre, 1994.

DUBUFFET, J. O mineiro Lesage. **L'art brut, 03** (Suppl.) Paris: Cia da Arte Bruta, 1965.

DUBUFFET and art brut. In **Fondation Jean Dubuffet**. Disponível em: <http://www.dubuffet fondation. com/savie.php?menu=28&lang=en>. Acesso em 08 jun. 2019.

FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O mal estar na civilização. Item II. In Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, versão 2.0., Rio de Janeiro: Imago, 2000.

KARDEC, A. **O livro dos espíritos**. 65ª ed. São Paulo: LAKE, 2001.

Milena Guerson Lamoia

Graduada em Artes Plásticas e em Psicologia, especialista em Ensino de Artes Visuais, possui Mestrado em Estudos Literários (ênfase em Relações Intersemióticas – Pintura/Literatura) e Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens (ênfase em História da Arte – Teoria da Pintura). É professora assistente na UFT, atuando na interface entre Arte-Educação e Processos de Criação. Doutoranda em Psicologia Social na USP, desenvolvendo estudo na área de Psicologia da Arte. Contato: milenaguerson@gmail.com

REFLEXÕES SOBRE ORIGENS E TRÂNSITOS EM ANTONIO DIAS: OUTRA ABORDAGEM

REFLECTIONS ON ORIGINS AND TRANSITS IN ANTONIO DIAS: ANOTHER APPROACH

Tatiana da Costa Martins / UFRJ

Trânsitos do Contemporâneo

Inicialmente, alertamos para a abrangência e complexidade da arte contemporânea e sua qualidade ubíqua de produção e apresentação. Comumente, no âmbito ocidental, o sistema artístico havia sido construído e posteriormente consolidado a partir de conjunto de regras, muitas das quais excludentes a várias dicções e associações desviantes da narrativa hegemônica da História da Arte. Leituras possíveis da história da arte, inscritas na contemporaneidade, problematizam os conceitos tempo, imagem e narrativas, dados como condição de possibilidade, em regimes historiográficos precedentes. Buscando desaparelhar tais conceitos e torná-los operativos de outros processos de inteligibilidade e visualidade, tratamos de analisar a correspondência entre a produção dos anos de 1968-1974 de Antonio Dias, especificamente *The Illustration of the Art*, e

dissolução entrópica da poética de Robert Smithson, artista americano, associado a *Land Art*.

Pertencer ao Contemporâneo

O pensamento filosófico de Giorgio Agamben convoca a presença do Contemporâneo entendida através de sua condição intempestiva. Habilitando a leitura das Considerações Intempestivas de Friedrich Nietzsche (1874), tomada de empréstimo por Roland Barthes e proferida em seus cursos no *Collège de France*: "O contemporâneo é o intempestivo" (BARTHES, apud AGAMBEN, 2009: 58), o filósofo coloca o leitor frente à contemporaneidade condicionada ao desmantelamento do tempo – entidade formal e catalisadora das experiências não contemporâneas:

> A Contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009: 59).

O presente, o mais distante dos tempos da contemporaneidade, revela-se inalcançável, realizando o que nos permite ser contemporâneos: temos que instigá-lo, provocá-lo, cercá-lo e enfrentá-lo. Agamben nos oferece a escuridão como metáfora porque ao buscar no escuro os vislumbres, as nuances, pisamos no terreno da imprecisão, qualidade da experiência do Contemporâneo. O inatual consubstancia a condição do ser-poeta, permitindo se apropriar da contemporaneidade com o que lhe pertence: o arcaico. E na dimensão da *arké* (origem) – fora do tempo cronológico - o Contemporâneo emite seus índices e marcas (AGAMBEN, 2009). A

distância/proximidade do intempestivo, liberta do movimento diacrônico, conduz ao horizonte poético, ao passado, ao anacronismo, ao desviante.

Assim, o presente revela-se inatual e seu horizonte – da disrupção das cronologias – aproxima-se da poesia. E no ambiente da poesia realizamos a tarefa de tecer potências...

No Brasil, a arte assume sua identificação contemporânea a partir das experimentações neoconcretas. E a primeira tentativa de problematizar conscientemente o meio de arte, adotando uma tática de combate, aconteceu através da produção de Antonio Dias. Na afirmativa há certo consenso entre os estudiosos da arte brasileira moderna e contemporânea. A presença de Antonio Dias orienta, para geração posterior, induz à percepção conceitual e cerebral do contexto artístico e significa catalisar as questões que permeiam a arte e consubstanciam o espaço da crítica/teoria. Ao distanciar-se da excessiva subjetivação, a produção daquele momento assumia o signo do político. As questões específicas da circulação, captação, elaboração do mercado de arte brasileiro tornam-se tema e projeção da poética de Dias.

A transição do neoconcreto, de carga poética, para a produção conceitualista de Dias é feita de modo seguro pelos críticos e teóricos. O caminho adotado pelos idealizadores do neoconcretismo verte para algo que não agia somente na ordem do artístico, mas atua na própria vida. Dias coaduna a problemática do corpo – expressão fenomenológica - às questões sociais e políticas sob a lente da cultura plástica, escapando, portanto, da orientação exclusivamente sociológica e, de certa forma, didática do neoconcretismo. A arte cerebral de Antonio Dias consiste na formulação da questão e na tentativa de solução ao impasse gerado pela saturação do ambiente restrito ao corpo fenomenológico do neoconcreto. No entanto, para além do consenso, há de se ampliar as pequenas fissuras que tendem a ser apagadas pelas narrativas consolidadas. Se Antonio Dias faz a transição entre o corpo e a vertente política

e conceitual da produção brasileira, quais são os encontros do artista que transitava na produção artística americana.

A passagem que provoca nossa reflexão encontra-se em:

> A descoberta de *The Annotated Alice* (1960), de Martin Gardner, assinalou um 'corte epistemológico' para o olhar de Dias. 'Minhas leituras não são propriamente de economia: lógica simbólica, matemática, ciências, coisas que me fazem imaginar situações plásticas. [...] O que me marcou muito', prossegue o artista, 'foi um artigo de Robert Smithson. Era interessante a questão dos sites e non-sites. Pegava mapas de não-lugares de Lewis Carrol'. Para redefinir o estatuto do objeto, Dias joga xadrez com Duchamp por intermédio de Alice (HERKENHOFF, grifo do autor, 1999: 30).

Começemos aqui. O artigo de Paul Herkenhoff aponta para o conceitualismo de Dias originado de Duchamp. Correlação pertinente que institui o marcador dadaísta/conceitual na arte brasileira. No entanto, quais possibilidades que o texto de Hekenhoff deixa entrever a partir da fala de Antonio Dias? Qual o lugar da Alice/Lewis Carroll na imaginação de Dias? Quais sentidos o personagem traz para Robert Smithson, lido e visto por Dias?

Possivelmente, os artigos de Robert Smithson que interessam Antonio Dias tratam o Mundo como grande metáfora geológica em sua incontornável e gradual transmutação: Entropia. Sobre a entropia, Smithson produz dois textos específicos e a menciona em diversos escritos: *Entropy and the New Monuments*, de 1966, e *Entropy made visible*, de 1973. Em ambos, permanece a preocupação de circunscrever poeticamente todos os seus aspectos. O primeiro escrito decorre das reflexões do artista acerca da materialidade da obra de Donald Judd e do minimalismo. A materialidade não é apenas o destaque dado a um novo material, ela consiste em nova maneira de pensar e de fazer um trabalho de arte segundo Smithso. A sua

presentificação/substanciação indica outra relação espaço/tempo na qual subsiste a entropia. Assim, já no início do artigo, Smithson coloca em convergência diversos elementos contidos nas obras de escultores, cineastas e arquitetos: monumentalidade, espacialidade, temporalidade.

Em *Entropy and the New Monuments*, o artista apresenta a entropia pela entropia. O artigo não possui uma ordem cronologia ou tampouco estabelece hierarquia entre os assuntos tratados. De modo que passam a pertencer ao mesmo patamar entrópico o cinema, as esculturas do minimalismo – sobretudo as obras de Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, *Park Place Group*[1] – a arquitetura – Philip Johnson, as estruturas visionárias de R. Buckminster Fuller.

No artigo, Simithson constata a substituição da Idade de Ouro pela Era Galcial, caracterizada pela adoção dos ambientes artificiais e abstratos, produtos da mente, que gerariam a necessidade de nova materialidade. Tarta-se da substituição dos materiais naturais utilizados nas esculturas anteriormente [Idade de Ouro] – mármore, pedras, rochas, granito – pelos materiais artificiais – plásticos, cromos, luz elétrica. Partindo da reflexão sobre os novos materiais, Smithson supõe nova ordem para a arte na qual a temporalidade passa a ser o ponto de contato entre matéria e mente:

> Eles [monumentos] não são construídos em vista da duração, mas sobretudo contra. Eles são lançados numa redução sistemática do tempo em frações de segundo, ao invés de representar o espaço de séculos. Passado e futuro se encontram no presente objetivo (SMITHSON, 1996 [1973]: 301).

Os novos monumentos, envolvidos em outra materialidade, são propositores de nova freqüência para a relação espaço/tempo: estão no cinema, nos impressos, nas superfícies intervaladas das obras minimalistas e nos prédios. E, dessa relação, o artista estabelece os parentescos com a

entropia. Se os materiais abrigam a sensação de esvaziamento do tempo, seria para evidenciar a instantaneidade contida nos intervalos disruptivos. Smithson, no entanto, coloca em jogo o confronto entre as duas ordens temporais: o tempo longíquo e a disrupção:

> Um milhão de anos está contido em um segundo e, entretanto, nós temos a tendência de esquece o segundo assim que ele acontece. A destruição, por Flavin, do tempo e espaço clássicos repousa sobre uma noção inteiramente nova da estrutura e da matéria. Vários desses artistas suprimem o tempo como fator de degradação ou de evolução biológica, este deslocamento permite ao olho ver o tempo como uma infinidade de superfícies ou de estrutura, ou como a combinação dos dois, sem ter sofrido com o fardo que Roland Barthes chama: 'massa indiferenciada de uma sensação orgânica'. (...) Esta redução do tempo retira quase completamente todo valor da noção de *ação* em arte. (SMITHSON, 1999 [1966]: 11-12).

Sua estratégia privilegia os componentes improváveis na arte, tais como, a sobreposição de épocas, em que o passado potencializa o presente e se materializa inorganicamente – como Era Glacial -, dividido em várias noções que constituiriam as *linguagens*. Smithson não parece se valer da hierarquia ao aproximar os meios. Em geral, pode-se dizer que, para ele, através da entropia os meios se organizam para depois se desfazerem. Como exemplo, trazemos a seguinte passagem:

> Eles [*Park Place Group*] também trocaram os 'modelos' geométricos 'vetoriais' de R. Buckminster Fuller[2], de modo espantoso. Certos cientistas disseram a Fuller que a quarta dimensão era 'ah-ah', dito de outro modo, riso. Talvez isso. É necessário mesmo assim se lembrar que o mundo aparentemente ao contrário de Lewis Carroll saiu de uma mente matemática organizada. Em *The Annoted Alice*, Martin Gardner nota que num romance de ficção científica, *Mimsy were the Bo-*

> *rogroves*, o autor, Lewis Padgett, apresenta *Jabberwocky*[3]como uma linguagem secreta vinda do futuro que, se ele compreendeu corretamente, explicava como entrar na quarta dimensão. O non-sense perfeitamente organizado de Carroll leva a pensar que ele poderia ter uma maneira análoga de tratar o riso. Num sentido, o riso é um tipo de expressão 'verbal' entrópica. Como os artistas podem traduzir essa entropia verbal – o 'ah-ah' – em 'modelos sólidos'? Alguns artistas do Park Place parecem estar buscando este 'curioso' estado. A ordem e a desordem da quarta dimensão bem poderiam se situar em alguma parte entre o riso e a estrutura do cristal, como meio de especulação ilimitada (SMITHSON, 1996 [1966]: 21).

As correlações entre os diversos campos do conhecimento se fundem num conceito de entropia que possivelmente permite a fomentação do panorama zero. A fala, a seqüência repetida do riso, estaria no mesmo patamar que as estruturas tetraédricas de Fuller, bem como, seria os tais modelos sólidos, experimentados pelos artistas do *Place Park Group*. Smithson imagina a fusão entre a linguagem e a matéria a partir do conceito "*cristal ah-ah*". A especulação ilimitada comporta a sugestão do riso como sistema cristalino, isto é, a aplicação "(...) do conceito 'cristal ah-ah' aos modelos monumentais produzidos por certos artistas do *Place Park Group.*" (SMITHSON, 1996 [1966]: 21), que Smithson descreve assim:

> A hilaridade em estado sólido, tal como ela se manifesta através do conceito de 'cristal ah-ah', faz sua aparição de uma maneira indiscutivelmente antropomórfica em Alice no País das maravilhas sob a forma do gato Cheshire. Alice diz para o gato: "...você nos permite verdadeiramente a vertigem" Este elemento antropomórfico tem muito em comum com a arte purista/impura. O "sorriso sem gato" indica "a matéria-riso e/ou a anti-matéria" (SMITHSON, 1996 [1966]: 21-22).

O riso que se transforma em estrutura cristalográfica – linguagem e literalidade - faria parte da estratégia de subverter as teorias científicas para que se destitua o estatuto de verdade. Seu uso está diretamente ligado ao poder infinito da imaginação. No entanto, tal procedimento artístico faz parte também das proposições minimalistas e dos desdobramentos da arte conceitual, como observa Rosalind Krauss sobre Sol Lewitt. Para ela, as formas matemáticas e geométricas largamente utilizadas pelo escultor minimalista se traduzem numa racionalidade sem razão: "As idéias de que se serve certamente são subversivas, dedicadas à falta de finalidade da finalidade, às engrenagens em movimento de uma máquina que a razão não mais governa" (KRAUSS, 1993: 346-347). Acepção traduzida pelo próprio escultor, citada por Krauss no artigo: "Pensamentos irracionais deviam ser seguidos absoluta e logicamente." (1993: 347). Obviamente, a proposta de Sol Lewitt contempla o minimalismo já assimilado à Arte Conceitual, que contém em sua base o universo teórico e racional das operações matemáticas, porém, em se tratando de arte, as formulações científicas tangenciam a poética: o propósito sem propósito. A partir das sobreposições entre teoria científica e procedimento artístico, Smithson conclui seu artigo *Entropy and the New Monuments* propondo a ampliação das questões da arte já aderida ao mundo: "Estes artistas encaram a possibilidade de outras dimensões com uma nova espécie de visão." (SMITHSON, 1996 [1966], 15).

Não seria de todo desimportante remeter-nos à passagem-reflexiva do filósofo francês Gilles Deleuze sobre Alice no País das Maravilhas de Carroll: "Não que a superfície tenha menos não-senso do que a profundidade. Mas não é o mesmo não-senso. O da superfície é como a 'Cintilância' dos acontecimentos puros, entidades que nunca terminaram de chegar nem de retirar-se" (DELEUZE, 2004: 32). A fusão entre superfície

e profundidade numa única planaridade equaciona-se ao tom dado por Smithson ao fazer do espelho uma metáfora, um transporte. Nos seus termos: deslocamento.

O deslocamento do material e do espaço foi definido pelo artista como os *non-sites,* no entanto, cabe relacioná-lo com o movimento do próprio artista que localiza seus *non-sites* no descentramento da visão e da mente. O *non-site* reverte-se num mapa cuja função seria projetar um espaço dito real. Claro que, para Smithson, a realidade configura-se em ficção, por isso talvez, seja possível encontrar na literatura o movimento de deslocação entre o par *site* e *non-site*. Refletindo sobre as obras de Lewis Carroll, Smithson expõe a dialética: "Lewis Carroll refere-se ao tipo de cartografia abstrata em seu *The Hunting of the Snark* (onde um mapa 'nada' contém) e em *Sylvie and Bruno Concluded* (onde um mapa 'tudo' contém)" (SMITHSON: 1996 [1968]: 92).

Antonio Dias: borra entrópica

Camuflagem (1968), Movimento do Vento (1968), *History* (1968), *Illustration of the Art* (1972), *Illustration of the Art/ Art/ Model* (1973) *Illustration of the Art/ Society/ Model* (1974) acionam a modalidade série na apresentação da produção. Seu caráter descontínuo já indica o marcador Contemporâneo da 'cintilância' tratada por Deleuze e supracitada. São acontecimentos puros, deslocados da diacronia e problematizados na não ordenação do tempo. Se por um lado Camuflagem e *History* lampejam a zona política da época do recrudescimento da ditadura no Brasil, existem componentes atrelados aos trabalhos que dialogam com a Entropia conceitualmente fabulada por Robert Smithson.

As palavras Deserto e Universo compõem o verso e anverso do trabalho Camuflagem. A nossa inferência postula certa ambientação na

problemática *site/non-site* do artista americano de modo que a inteligibilidade de Camuflagem aparenta-se ao mapa tridimensional. Antonio Dias demonstrou interesse nos deslocamentos cartográficos contidos nos livros de Carroll. Não seria imprudente referenciá-los aos trabalhos do artista brasileiro.

History parece refazer o mesmo caminho. Se em uma primeira visada lembramo-nos dos trabalhos experimentais da Lygia Clark, a palavra *History* tece diversas metáforas: lugar, tempo, acontecimento. Ademais, localizamos terra, talvez carvão, resíduos que bem nos remetem ao entrópico como procedimento, ao entrópico como metáfora...

Movimento ao vento convoca todos os hemisférios se sua inteligibilidade for orientada por uma bússola desgovernada. São quatro quadrados (cimento e bronze) com as letras ARID e posições invertidas de leitura, objeto sem pedestal e para ser lido/apreciado em circulação. O artista parece contar com a indução do corpo do espectador que permanece entre legível e sensível. O traço entrópico do trabalho repercute na vertigem da não-contemplação ou sua impossibilidade da visão monocular. Atesta ainda a semelhança com território deslocado dos trabalhos de Robert Smithson.

The Illustration of Art (1971-1974), série de diversos procedimentos, adota o nominalismo como potência. O evocação à Ilustração pode ser lida como paródia. O conteúdo dos trabalhos varia, no entanto, reportamo-nos à sentença de *Illustration of Art/ society/model*, 1974, "*All reduction and enlargement is a matter of accomodation*". A frase contém o sentido desmesurado da produção de Smithson, em especial, referenciada por Alice. Gilles Deleuze indica algo da polifonia do falar/fazer arte, deslocar/fixar, coincide com a sua interpretação conceitual do personagem Alice: "Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor inversamente" (DELEUZE, 2000:

01). Da relação entre ver e fazer se desdobra a fala. Ações cuja força eclode de sua fricção. Gilles Deleuze comenta essa transitividade:

> Pensar é ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as 'visualidades', e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados (DELEUZE, 2004: 68).

Do mesmo modo, a transitividade entre palavra, fragmento e arte se expressa na obra de Dias. Não apontamos oposição, mas convocamos a proposição entrópica do processo e, de acordo com Smithson, cabe defini-la como o espaço da incidência do difuso lusco-fusco, atributo também da passagem, da transformação: em borra.

Daí a proposição que aciona sentidos possíveis para estabelecer termos correspondentes à narrativa hegemônica, porém sem torná-la definitiva. O exercício contínuo de buscar outros nexos consiste na potência da narrativa do historiador da arte.

Notas

[1] Grupo de artistas que, nos anos 60, se dedica principalmente à Abstração geométrica, telas de grandes dimensões e experimentação. Depois, se direciona a diversas linguagens, tais como, arte conceitual, minimalismo, Earth Art, performances.

[3] Arquiteto americano e designer, considerado por muitos um visionário.

[4] Poema de Lewis Carroll.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo**, Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. Lewis Carroll In: **Crítica e Clínica**. SP: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: editora 34, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. **Antonio Dias**, Lisboa: Calouste Kulbenkian,1999.

KRAUSS, Rosalind. Lewitt in Progress. In: **L'originité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: macula, 1993.

SMITHSON, Robert. Entropy made visible, 1973. In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings.** CA: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. A museum of language in the vicinity of art, 1968. In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. CA: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. Entropy and the new monuments, 1966. In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. CA: University of California Press, 1996.

Tatiana da Costa Martins:

Museóloga: --graduação: Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, (1997); --mestrado: História Social da Cultura, PUC-Rio (2002); --doutorado: História Social da Cultura (2009);--pós--doutorado: Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST (2014). Professora:

--Departamento de História e Teoria da Arte, UFRJ, e – Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRJ – Editora da Revista Arte & Ensaios. Associações: --Conselho internacional de Museus, ICOM (2008), --Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP (2018) e --Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, ANCIB (2018).

MEMÓRIA AFETIVA E EDIÇÃO DE FOTOS: UM ESTUDO DE CASO

Bruno Vinelli Nunes de Oliveira Araújo / UFPB

Robson Xavier da Costa / UFPB

Introdução

> Quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta. Pelas fotos dos álbuns de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas (KOSSOY, 2009, p.106).

Este questionamento teve início ao observarmos fotos de albuns de família, percebemos que quase sempre registramos alguns dos principais momentos familiares. "Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARTHES, 1984,p.13). Este foi um dos principas fatores que fez crescer o consumo de fotografias por quase todo mundo: guardar instantes.

A fotografia, etimologicamente falando, significa "desenhar com a luz", ou seja, é a união das palavras "*photo*" e "*graphein*": luz e escrita/desenho, respectivamente. Iniciou-se com as câmaras escuras, que eram caixas fechadas e escuras, com um pequeno furo em uma das paredes e que apartir dele, projetava-se uma imagem invertida do lado oposto, usada inicialmente pelos pintores para ampliar ou diminuir modelos reais. (figura 1).

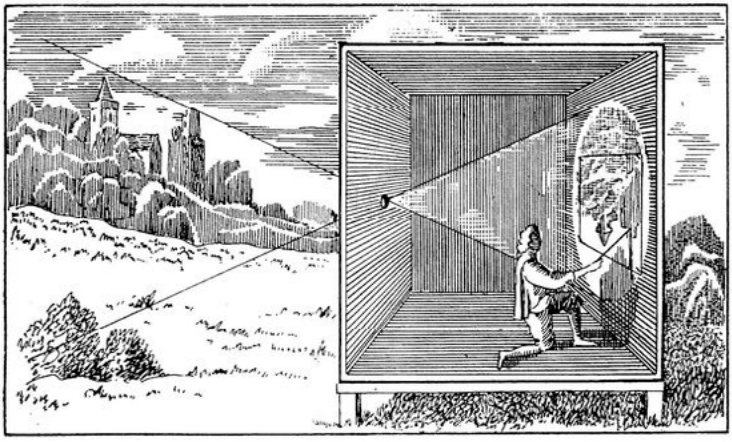

Figura 1 – A câmara escura. Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/288511919864796560/. Acesso em 26 maio 2019.

Com o primeiro registro de uma imagem gravada em um objeto, feito por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) entre os anos de 1826 e 1827, chamada de "Vista da janela em Le Gras" e a chegada da máquina fotográfica no século XIX, os seres humanos passaram a registrar quase tudo que seus olhos possam ver.

> Quando, em janeiro de 1839, o mundo recebeu a notícia de que era possível capturar a imagem vista na *câmera obscura* – um equipamento de desenho que projetava o que o artista via numa superfície a partir da qual ele poderia copiar a cena -, parecia não haver limites para a engenhosidade humana. A daguerrreotipia – desenvolvida na França por Louis-Jacques-Mandré Daguerre (1787-1851) – resultava numa imagem rica em detalhes em uma pequena placa de metal, como se um espelho minúsculo tivesse sido colocado diante da natureza.(HACKING, 2012, p.8).

Transformando o modo de armazenar as memórias. Sontag (2004) afirma que a fotografia se torna um hábito da vida familiar. E não tirar fotos de algum parente, mostra-se uma indiferença parental. Um ato de rebeldia, como não ir a uma festa social, como casamento, formatura. O valor da fotografia, no século XX, é da prova incontestável da existência daquilo que está mostrando, como mostram tanto Dubois (2012) e Sontag (2004).

Um dos meios de conhecer o passado é por meio da fotografia. Cada álbum de família, mesmo amarelado com o tempo, conta histórias. Os álbuns de famílias podem criar conexões com o tempo e como as memórias afetivas. Silva(2008) define Álbum de Família como um espaço de ficção onde as fotos produzem uma narrativa familiar.

A imagem é uma maneira de catalogar o tema e a história de manipular os fatos que merecem ser mostrados aos amigos. Marcando assim, uma temporalidade comunicativa e espacial. Estes álbuns criam conexões com o tempo e as memórias afetivas.

> Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundos; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas etapas e lugares. (KOSSOY, 2009, p.106)

Quem iniciou os estudos sobre "memória afetiva" foi Magda Blondiau Arnold (1903-2002), uma psicóloga americana, que escreveu o livro "*Emotion and personality*" em 1960. Definindo-a como arquivo da história da vida emotiva de cada pessoa, não gravando apenas fatos, mas emoções. Para um bebê se desenvolver, é necessário estimular seus múltiplos sentidos. Cada momento vivido pelas pessoas pode criar boas lembranças que irão compor o repertório emocional para o restante das vidas desses sujeitos.

A afetividade de acordo como Wallon (2008) é uma das principais peculiaridades do desenvolvimento humano. Quando uma mãe abraça o filho e fala que está tudo bem, com a intenção de acolhê-lo, ele reage com algo mais agradável do que sufocante, ativando respostas positivas no cérebro. Com essa intenção, a criança aumenta o seu conhecimento e é estimulada a ser uma pessoa mais segura, sabendo que tem segurança nos braços materno. Estas atitudes são chamadas de afetividade.

> A afetividade, nesta perspectiva, não é apenas uma das dimensões da pessoa: ela é também uma fase do desenvolvimento, a mais arcaica. O ser humano foi, logo que saiu da vida puramente orgânica, um ser afetivo. Da afetividade diferenciou-se, lentamente, a vida racional. Portanto, no início da vida, afetividade e inteligência estão sincreticamente misturadas, com o predomínio da primeira (DANTAS, 2016, p. 90).

Para La Taille(2016), Piaget afirma que a afetividade é a mola propulsora das ações e para Wallon é a primeira manifestação do ser humano. As famílias ou os cuidadores são os primeiros influenciadores, seja na educação ou no trabalho.

> Uma memória afetiva pode se desenvolver a partir de uma percepção sensorial como um odor, um som, uma cor, desde que tal percepção esteja ligada a um momento afetivo importante.

> O resgate da memória afetiva é fundamental no nosso processo de desenvolvimento psicológico, de autoconhecimento e desenvolvimento pessoal. Quando resgatamos nossas memórias estamos trazendo com elas a possibilidade de revisar, compreender e digerir determinadas situações que podem estar bloqueando nosso ir em frente. Podemos estar paralisados, sem perceber, em situações antigas que não foram bem resolvidas e entendidas (PORTILLO, 2006, s/n)[1].

Com o advento da fotografia digital as imagens viraram dados eletrônicos no computador. A impressão da foto é uma opção. Mas, o objetivo continua o mesmo, guardar os momentos importantes da vida, mesmo que seja em uma tela de computador.

Em 1957, o engenheiro norte-americano Russel Kirsch (1929-) conseguiu digitalizar uma imagem do seu filho, em preto e branco (figura 2).

Figura 2 – Primeira Imagem Digital. Fonte: Disponível em: https://www.ipf.pt/site/historia-fotografia-digital/. Acesso em 11 maio 2019.

O Kirsch poderia ter digitalizado um quadro renascentista ou algum ítem de valor histórico, mas ele fez de um objeto que para ele tinha importancia, seu filho. A fotografia não é apenas um registro do passado, mas um local onde guardamos memórias.

As imagens digitais não amarelam com o tempo, como as fotos impressas nos papéis fotográficos. Mas, para reproduzir esses efeitos é necessário utilizar programas de edição de imagens. Neste trabalho, utilizamos o Adobe Lightroom que edita sobre uma cópia do arquivo, criando um conceito de edição não destrutiva, e os dados originais podem ser arquivados como foram criados. Trazendo confiabilidade no produto final.

> Fotografar, com o digital, se afasta cada vez mais da ideia apenas do momento de captura, do clique, e se aproxima de uma ideia ampla de criação em diferentes etapas interligadas, de muitos cliques que se seguem e possibilitam a produção de uma imagem (VALLE, 2012, p.18).

No Lightroom, o laboratório físico foi substituído pelo computador. Mudando assim o modo de pensar a imagem, desde o clique da foto até o processo de edição.

Métodos

Nesta pesquisa, estamos trabalhamos com a abordagem qualitativa com estudo de caso estudando o Professor Sóstenes Lopes da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e fotógrafo. O artista utiliza memórias afetivas ao editar fotos de sua famíliana utilizando o *software* Adobe Lightroom.

O método estudo de caso foi escolhido, pois teremos pouco controle sobre os acontecimentos. Durante a entrevista, semiestruturada,

procuraremos saber sobre a vida do professor e depois compreender o que o levou a tornar-se fotógrafo e editor de imagens. Ou seja, investigaremos suas características holísticas, seu ciclo de vida individual e seus processos organizacionais sobre sua profissão.

Conforme Yin (2005) os estudos de caso, como os experimentos, são generalizáveis e estão vinculados com proposições teóricas (2005, p.29-30). O autor afirmou que o estudo de caso é uma investigação de um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, ou seja, trabalhamos com um fotógrafo paraibano, que edita suas fotos digitais, no programa Adobe Lightroom que pode ser considerado um dos *softwares* mais avançados na área, e não procura perfeição no quesito estética e sim, sua busca é transformar o visual da imagem digital em uma fotografia analógica fotografada nos anos 1970, por exemplo.

Para entender, vamos nos ater em Foucault (2008) que fala que o discurso nada mais é do que uma reflexão de uma verdade nascendo diante da conversa. E o sujeito entrevistado está apto para criar um enunciado sobre a fotografia. Portanto, ele tem o poder e o desejo de falar sobre o objeto central, a memória afetiva na fotografia.

Considerações Finais

A memória afetiva tem início desde o momento em que nascemos. O que vamos ser, vai depender de nossa criação em relação com o mundo e com nossos pais. E estes momentos, geralmente, são registrados em fotografias e quando as olhamos, temos a sensação de voltar no tempo. "Essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver aí" (BARTHES, 1984, p.63). Elas são mais importantes que os vídeos. "Fotos podem ser mais memoráveis do que imagem em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo" (SONTAG, 2004, p.28). A foto é

também a busca da ausência das pessoas que se foram, tanto fisicamente como psicologicamente.

Esta pesquisa, durante a elaboração deste artigo, está na etapa do levantamento do estado da arte e com a entrevista marcada para o mês seguinte (Junho 2019). Com ela, queremos encontrar a relação das fotos editadas no programa Adobe Lightroom por meio da memória afetiva do fotógrafo, Sóstenes Lopes, e se há interferência ou não em seu trabalho.

Notas

[1] Disponível em: http://www.portaldapsique.com.br/Artigos/Resgate_da_memoria_afetiva.htm. Acesso em: 05 jun 2019.

Referências

ARNOLD, Magda B. **Emotion and personality**. Vols. 1 & 2. New York: Columbia University Press, 1960.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

DANTAS, Heloysa. **A Afetividade e a Construção do Sujeito na Psicogenética de Wallon**. In: LA TAILLE, Y.; OLIVEIRA, M. K.; DANTAS, H. Piaget, Vygotsky, Wallon: Teorias psicogenéticas em discussão. 27ª ed. – São Paulo: Summus, 2016

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª Ed; Campinas: Papirus, 2012.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

LA TAILLE, Y.; OLIVEIRA, M. K.; DANTAS, H. **Piaget, Vygotsky, Wallon**: Teorias psicogenéticas em discussão. 27ª ed. São Paulo: Summus, 2016.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 3ª ed. Ver. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PORTILLO, Vanilde G**. O Resgate da Memória Afetiva**. 2006. Disponível em: http://www.portaldapsique.com.br/Artigos/Resgate_da_memoria_afetiva.htm. Acesso em: 5 jun 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALLE, I.C.B.R. **Fotografando digitalmente, pensando analogicamente**: a caixa preta da fotografia numérica. 2012, 178f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, 2012.

WALLON, Henri. **Do ato ao pensamento**: Ensaio de psicologia comparada. 2ª.Ed. – Editora Vozes, 2015.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso:** Planejamento e métodos. 3ª Ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Bruno Vinelli Nunes de Oliveira Araújo

Formado em Cinema e Audiovisual pela UFPB em 2016. Onde focou seus estudos em roteiros de narrativas seriadas, fotografia e iluminação. Mestrando no programa de pós-graduação de Computação, Comunicação e Artes da UFPB. Fotógrafo amador desde que teve sua primeira câmera, a máquina LOVE(Sonora) e profissionalmente desde 2011 registrando espetáculos cênicos. Pesquisador em Fotografia e Memória, roteiro e escrita criativa. E pai de Bento que tem 2 anos de vida. Contato: bvinelli@gmail.com.

Robson Xavier da Costa

Robson Xavier da Costa é Artista Visual, Professor, Pesquisador e Curador. Docente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE e atual coordenador) e de Computação, Comunicação e Arte (PPGCCA UFPB); docente/pesquisador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pós-Doutor (PGEHA MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Educação Especial (UFPB) e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Contato: robsonxavierufpb@gmail.com .

Comitê Poéticas Artísticas

“ECOS HUMANOS” E “LUPUS NOCTIS”: CONEXÕES E DESDOBRAMENTOS CRIATIVOS ENTRE HISTÓRIA EM QUADRINHOS E PERFORMANCE

“ECOS HUMANOS” AND “LUPUS NOCTIS”: CREATIVE CONNECTIONS AND DEVELOPMENTS BETWEEN COMICS AND PERFORMANCE

Edgar Silveira Franco (Ciberpajé) / UFG

Aurora Pós-humana: dos quadrinhos à performance

Minha artística transmídia (Ciberpajé) é baseada no universo de ficção científica da “Aurora Pós-humana”. Essas criações têm em sua essência o “deslocamento conceitual” definido pelo escritor norte americano P. K. Dick (apud Quintana, 2004, s.p.). O conceito propõe que o criador desloque o tempo, a tecnologia e a gnose a um futuro hipotético para, na verdade, tratar de questões contemporâneas. Assim, esse “deslocamento

conceitual" produz mundos virtuais que são simulacros do potencial da tecnociência. A Aurora Pós-humana foi criada inspirada em artistas, cientistas e filósofos que refletem sobre o impacto da hipertecnologia sobre a espécie humana: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual, e também a presença de uma forma gnóstica que permanece viva nesse contexto, a chamada tecnognose (DAVIS, 1998).

Nesse universo apresenta-se um futuro em que a transferência da consciência humana para chips de computador seja algo possível e trivial. Um tempo em que milhares de pessoas abandonaram seus corpos orgânicos por novas interfaces robóticas. Neste futuro hipotético a bioengenharia avançou de tal forma que a hibridização genética entre humanos, animais e vegetais torna-se possível e corriqueira, gerando infinitas possibilidades de mixagem antropomórfica, seres que em suas características físicas remetem-nos imediatamente às quimeras mitológicas. Nesse contexto ficcional, duas espécies pós-humanas tornaram-se culturas antagônicas e hegemônicas disputando o poder em cidades-estado ao redor do globo, enquanto uma pequena parcela da população - uma casta oprimida e em vias de extinção -, insiste em preservar as características humanas, resistindo às mudanças (FRANCO, 2017)

Dessas três espécies que convivem nesse planeta terra futuro, duas são o que podemos chamar de pós-humanas, sendo elas os Extropianos - seres abiológicos, resultado do upload da consciência para chips de computador -, e os Tecnogenéticos - seres híbridos de humano, animal e vegetal, frutos do avanço da biotecnologia e nanoengenharia. Tanto Extropianos quanto Tecnogenéticos contam com o auxílio respectivamente de Golens de Silício – robôs com inteligência artificial avançada, e Golens Orgânicos – robôs biológicos, serventes dos Tecnogenéticos, sendo que alguns deles reivindicam a igualdade perante as outras espécies criando

"Quilombots". A última espécie presente nesse contexto é a dos Resistentes, seres humanos no sentido tradicional, estão em extinção correspondendo a menos de 5% da população do planeta.

Este universo tem sido aos poucos detalhado com dezenas de parâmetros e características, trata-se de um work in progress que toma como base todas as prospecções da ciência, da tecnognose e das artes de ponta para reestruturar seus parâmetros. A partir dele já foram desenvolvidos uma série de trabalhos artísticos, em diversas mídias e suportes, e atualmente outras obras estão em andamento. (FRANCO, 2017). A abrangência conceitual da Aurora Pós-humana tem permitido criar, além de histórias em quadrinhos, obras em múltiplas mídias, muitas delas tendo como suporte as redes telemáticas, convergindo linguagens artísticas diversas. Das HQtrônicas – como Ariadne e o Labirinto Pós-humano e Neomaso Prometeu, passando pela música eletrônica de base digital, por um site de web arte baseado em vida artificial e algoritmos evolucionários, o Mito Ômega, por instalações interativas como La Vero e Immobile Art, e chegando às performances multimídia cíbridas com o projeto musical performático Posthuman Tantra. A produção de histórias em quadrinhos ambientadas na Aurora Pós-humana tem sido explorada em dois contextos, na criação de álbuns em quadrinhos como BioCyberDrama Saga, parceria com o lendário quadrinhista Mozart Couto, com uma segunda edição em capa dura publicada em 2016 pela Editora UFG, e Ecos Humanos, álbum publicado pela editora Reverso em 2018, parceria do Ciberpajé (roteiro) e Eder Santos (desenhos); e na criação de HQs curtas publicadas na revista em quadrinhos anual Artlectos e Pós-humanos, que já teve 12 números publicados pela editora Marca de Fantasia (UFPB). Na sequência apresentarei brevemente a criação do álbum em quadrinhos Ecos Humanos e de seu desdobramento na forma do ato performático Lupus Noctis, do Posthuman Tantra.

Ecos Humanos: Criando quadrinhos poético-filosóficos expandidos sobre a sexta extinção

Os chamados quadrinhos poético-filosóficos tiveram um impulso maior a partir de 1995 com a publicação da revista Tyli-Tyli pela editora Marca de Fantasia, que passou a chamar-se Mandala e teve 13 números editados, encerrando o ciclo em 2001 (FRANCO, 2017, p.20). Gazy Andraus e eu (Ciberpajé) publicamos HQs em todos os números da revista. Somos artistas pioneiros do gênero e também professores doutores, temos produzido livros e artigos para o detalhamento de nossos processos criativos, e de nossas motivações estéticas e poéticas (FRANCO, 2017, p.21). Sobre Franco e Andraus o pesquisador Henrique Magalhães (2000, p. 17) diz:

> Gazy Andraus e Edgar Franco já me tinham chamado a atenção pela forte expressão visual inconfundível e incomparável nas HQs brasileiras. O ponto comum desses autores é a produção de quadrinhos de caráter muito pessoal, que poderemos considerar como sendo poéticos e filosóficos, pois aludem às questões mais interiorizadas de cada um. Outro elemento marcante é o rompimento com a formalidade dos quadrinhos comerciais, com a frequente eliminação do quadro como limite espacial e pelo fluxo atípico de narrativa.

A consolidação do termo "quadrinhos poético-filosóficos" para batizar esse singular gênero de HQ aconteceu na pesquisa de Pós-Doutorado de Elydio dos Santos Neto, realizada no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, e intitulada "As Histórias em Quadrinhos poético-filosóficas no Brasil: contextualização histórica e estudo das interfaces educação, arte e comunicação" (2010). Em artigo escrito em 2009, Santos Neto já apontava quais as características definidoras do gênero:

> São, portanto, três as características que principalmente definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: 1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da tradicional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos. Quando se fala de intencionalidade poética aqui é no sentido sugerido por Edgar Franco, que se referenciou no pensamento de Aristóteles, isto é, um olhar que, sem perder completamente o pé do chão presente e estando aberto aos influxos criativos da imaginação, consegue vislumbrar as coisas que ainda não são e trazê-las para a fruição e reflexão do leitor ou leitora. (…) Quando se fala de intencionalidade filosófica a referência é ao desejo, que explicitam os autores poético-filosóficos, de provocar uma reflexão mais profunda sobre a condição humana em seus leitores e leitoras e, para isso, compartilham suas visões sociais, oníricas, subjetivas, cósmicas, políticas e espirituais por meio da linguagem dos quadrinhos (SANTOS NETO, 2009, p. 90).

O termo "quadrinho expandido" foi definido por mim em meu livro "Quadrinhos Expandidos: Das HQtrônicas aos Plug-ins de Neocortex" (FRANCO, 2017). Ele traz uma concepção que extrapola apenas a ideia de "campo expandido" como rompimento de fronteiras artísticas definidas tradicionalmente e também não limita-se à convergência midiática, pois a ideia de HQ Expandida proposta não envolve apenas novos formatos - como as Hqtrônicas - apesar de englobá-los. Extrapola os novos formatos de difusão e linguagens emergentes e pensa o conceito expandido como articulação dos quadrinhos com novas formas de saber através de processos criativos inusitados utilizando ferramentas criativas não ortodoxas como os ENOC – estados não ordinários de consciência (MIKOSZ, 2014) - através de métodos diversos como uso de enteógenos, Respiração Holotrópica, e também criação ritual usando a técnica da magia de sigilos (FRANCO, 2017). Desse modo o campo da HQ Expandida engloba todos

os novos formatos hipermidiáticos, mas também HQs publicadas em suporte papel que foram gestadas a partir de ENOC.

Os enteógenos são plantas ou fungos que possuem substâncias naturais psicoativas utilizadas em rituais xamânicos há centenas de anos. Alguns dos mais conhecidos são a Ayahuasca, bebida produzida a partir de um cipó e de uma folha naturais da Amazônia; e o Psylocibe cubensis, cogumelo encontrado com facilidade em muitas regiões das Américas central e do sul. Sobre a palavra "enteógeno" Terence McKenna (2008, p.247) destaca: "Termo cunhado por R. Gordon Wasson, que ele preferia ao termo comum psicodélico. A palavra refere-se a uma divindade interna sentida sob a influência da psilocibina." Roy Ascott, artista inglês pesquisador e pioneiro da arte telemática faz seminais reflexões sobre a expansão da consciência através da ingestão de substâncias vegetais usadas em rituais xamânicos da América Latina e resgatadas por seitas atuais (FRANCO, 2017).

> Auxiliar na incorporação dessa conectividade da mente é parte da tarefa do artista, navegar nos campos da consciência que novos sistemas materiais irão gerar é parte do prospecto da arte. Os cruzamentos entre arte, ciência, tecnologia e mitologia significarão que, cada vez mais, vivemos num contexto de realidade mista (mixed reality). Realidade mista também é a rubrica de uma tecnologia emergente que lida ao mesmo tempo com o mundo virtual sintetizado e o mundo físico real (ASCOTT, 2003, p. 274).

Na perspectiva de Ascott e de suas conexões propostas entre as tecnologias ancestrais das realidades vegetais e as modernas tecnologias digitais das realidades virtuais, como artista eu considero os enteógenos uma forma de software natural, capaz de produzir mudanças em nosso hardware cérebro-consciência e permitir o desenvolvimento de processos criativos diferenciados.

> Batizei os enteógenos como "plug-ins de neocortex", realizando nesse batismo uma metáfora para com os plug-ins de computador, que nesse caso são programas específicos que expandem a capacidade do hardware e do software permitindo que a máquina exerça novas funções antes impossíveis sem a instalação do plug-in. Esses "plug--ins de neocortex" podem ser chamados também de "softwares livres da natureza" numa ampliação da metáfora, tecnologias avançadas ancestrais que podem ser utilizadas gratuitamente na contemporaneidade. Desse modo os enteógenos funcionam como plug-ins para o nosso neocortex permitindo-nos acessarmos estados não ordinários de consciência (FRANCO, 2017, p. 48).

A semente criativa para a geração do álbum em quadrinhos Ecos Humanos surgiu de uma experiência de ENOC com o enteógeno Psilocybe cubensis realizada por mim em 2017 (FRANCO, 2017). Nela experimentei um profundo estado de conexão com toda a fauna e flora do bioma Cerrado, sentindo uma espécie de enraizamento essencial que permitiu-me um diálgo profundo com plantas e animais, sentindo-me como parte deles e experimentando algumas de suas sensações, como o prazer do vôo das aves, o sabor da água bebida pelo Lobo Guará, o pulsar da seiva de um Buriti centenário. Nesse diálgo inexprimível em palavras, além do èxtase da reconexão atávica transcendente com o Cerrado, experimentou-se uma sensação de angustia pela destruição completa iminente desse bioma fundamental para a biosfera. Essa experiência foi permeada por visões de grande impacto e outras sensações sinestésicas. Ela gerou múltiplos desdobramentos artísticos como desenhos, poemas, aforismos, HQforismos, HQs curtas e também o roteiro para o álbum em quadrinhos Ecos Humanos.

Ao escrever o roteiro para Ecos Humanos, aliei múltiplos elementos à estrutura narrativa baseada na experiência com o enteógeno Psilocybe cubensis. A começar da ambientação em meu universo ficcional transmídia da Aurora Pós-humana, pois a obra desenrola-se em um futuro distópico

– chamado de Crepúsculo Pós-humano – que acontece após a derrocada socio-ambiental e cultural da "Aurora Pós-humana". O álbum apresenta dois seres tecnogenéticos, híbridos de humano e lobo-guará (referência direta ao bioma Cerrado), que vivem ilhados em uma paisagem desértica em um espaço determinado por três árvores frutíferas – uma jaqueira, uma mangueira e uma goiabeira - , e uma pequena fonte de água. Esses seres, um velho e um jovem, lutam arduamente por sua sobrevivência nesse contexto apocaliptico de retorno à cultura arcaica, e sofrem com os dilemas da tradição x experiência, da imanência x transcendência, da sobrevivência x prazer/amizade, e da força quase inexpugnável dos dogmas arraigados. Em meio à desolação, uma fundante experiência de um deles com o enteógeno Psilocybe cubensis transformará sua vida (Figura 1).

Figura 1 – Os personagens de Ecos Humanos em uma das páginas do álbum. Fonte: Ecos Humanos, de Ciberpajé & Eder Santos, Editora Reverso, Uberlândia, 2018.

A narrativa também foi inspirada em pesquisadores, biólogos, e jornalistas que têm denunciado a sexta extinção massiva de espécies no planeta, e dessa vez essa extinção tem como causa a ação devastadora humana sobre a biosfera. Dentre esses pesquisadores o Ciberpajé destaca o notório cientista inglês James Lovelock (2010), o cientista da computação e professor da Universidade de Oxford Stephen Emmott (2013) e a jornalista norte americana Elizabeth Kolbert (2015). Todos são categóricos em apontar o iminente colapso absoluto de nossa espécie como consequência da devastação de Gaia. No epitáfio apocalítico de seu livro ganhador do Pulitzer, Elizabeth Kolbert (2015, p.278-279) escreve:

> É obvio que o destino de nossa espécie nos preocupa de maneira despoprorcional. (...) Agora mesmo, neste momento incrível que para nós significa o presente, estamos decidindo, sem de fato o desejarmos, quais trilhas evolutivas permanecerão abertas e quais serão fechadas para sempre. Nenhuma criatura foi capaz disso, e esse será, infelizmente, nosso legado mais duradouro. A sexta Extinção continuará determinando o curso da vida bem depois de tudo o que as pessoas escreveram, pintaram e construíram ser reduzido a poeira e os ratos gigantes terem – ou não – herdado a Terra.

Stephen Emmott (2013, p.60-61) emenda:

> Porque a verdade é que a diversidade biológica não é apenas uma "coisa boa de se ter". É a própria diversidade da vida na Terra – a diversidade que estamos rapidamente destruindo – que produz e fornece muitas funções vitais do planeta, entre elas vários "serviços ecossistêmicos", ou seja, as coisas que a natureza oferece "de graça", como a nossa água, a nossa comida e o nosso clima. De fato, a perda da biodiversidade nas proporções atuais significará, inevitavelmente, a perda da função ecossistêmica, e essa perda acarretará a perda dos serviços ecossistêmicos vitais. A perda dos serviços ecossistêmicos representa uma ameação muito real à nossa sobrevivência.

A sensibilidade intensa da reconexão com o bioma Cerrado causada pela minha experiência de ENOC, aliada à leitura angustiante das obras desses denunciadores do fim próximo de nossa espécie deflagraram o roteiro de Ecos Humanos. Ele foi escrito rapidamente de forma muito fluida ao longo de dois dias. Optei por uma narrativa completamente muda, criada apenas pela sequência de imagens justapostas, para metaforicamente representar a inutilidade da linguagem escrita na tentativa de explicar a experiência de ENOC (Figura 2).

Figura 2 – Página de Ecos Humanos, narrativa muda. Presença do cogumelo Psilocybe cubensis. Fonte: Ecos Humanos, de Ciberpajé & Eder Santos, Editora Reverso, Uberlândia, 2018.

Após concluir o roteiro, convidei o quadrinhista Eder Santos, conhecido pelo seu trabalho com o grupo HQuê! de Araquara (SP), para ser o desenhista da obra. O convite veio da identificação e admiração recíproca

entre nós. O processo de desenvolvimento do álbum levou cerca de um ano para ser concluido, com um nosso diálgo constante desde o raf inicial das páginas, passando pelo desenho à lápis e chegando à finalização a nanquim. Eder Santos incluiu imagens subliminares em muitos momentos da narrativa e ao final eu desenhei, com base em imagens de minha experiência visionária, as 4 artes que abrem os capítulos da HQ. O álbum finalizado, com 72 páginas, apresenta a arte densa, fluida e cheia de movimento de Eder Santos que gera uma sinergia profunda com meu roteiro poético e onírico (Figura 3). A obra inclui posfácio do Doutor em Linguística e quadrinista Rubens César Baquião e é uma publicação da editora mineira Reverso. "Ecos Humanos" foi lançado no FIQ – Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte (2019), contando com a presença de seus criadores.

Figura 3 – Página de Ecos Humanos, experiência visionária/onírica da personagem com o enteógeno. Fonte: Ecos Humanos, de Ciberpajé & Eder Santos, Editora Reverso, Uberlândia, 2018

Lupus Noctis: performance como ritual inspirado pela HQ Ecos Humanos

O Posthuman Tantra pretende ser um casamento constante entre as criações visuais do Ciberpajé, o universo ficcional da Aurora Pós-humana, a música eletrônica e as performances multimídia. Desde sua criação já participou de dezenas de compilações musicais em 4 continentes e lançou álbuns solo e outros em parceria com diversas bandas nacionais e internacionais. O Posthuman Tantra foi a primeira banda brasileira do gênero dark ambient a assinar com uma gravadora internacional, a Legatus Records, da Suiça, pela qual lançou 2 CDs, e posteriormente assinou com a gravadora inglesa 412 Recordings, pela qual lançou 4 CDs.

As performances ao vivo do Posthuman Tantra são apresentações multimídia, contam com vídeos, aplicações computacionais e eletrônicas e ações artísticas exclusivas criadas por mim em parceria com os integrantes do grupo de pesquisa Cria_Ciber – que eu coordeno na Faculdade de Artes Visuais da UFG, ligado ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. As performances incluem interação dos performers com vídeos exclusivos, efeitos de mágica eletrônica, efeitos de leds, interatividade sonora entre performers a partir de uso de teremins e efeitos luminosos. Também são utilizados efeitos computacionais em realidade aumentada (RA) e Face Detecting, que conferem um caráter "cíbrido" às performances, integrando simultaneamente o real e o virtual. O Posthuman Tantra foi uma das primeiras bandas do mundo a usar esse recurso no palco. As performances do grupo envolvem fortes aspectos tecnognósticos/ciberxamânicos e propõe aproximações entre transcendência e hipertecnologia através de uma contextualização baseada na ficção científica e na perspectiva ritualística do ato performático. Ao mesmo tempo, repudiam a assepsia das imagens publicitárias que induzem ao consumo

e à destruição da biosfera perpetrada pelas multinacionais auxiliadas pelas grandes agências publicitárias globais. Em seus 9 anos de existência como grupo performático o Posthuman Tantra já performou em mais de 20 eventos acadêmicos nacionais e internacionais, tento passado por 4 regiões do Brasil (FRANCO & BARROS, 2015).

Em seu contexto ritualístico o Posthuman Tantra coloca-se não apenas como um grupo performático artístico, mas como uma força mágica de transmutação, assumindo-se tecnoxamânico, unindo de maneira singular aspectos da cultura ancestral nativa das tribos brasileiras, sobretudo suas percepções transcendentes através da incorporação de totens míticos animais e vegetais nos rituais de cura e energização - as chamadas "pajelanças"- às novas perspectivas pós-humanas abertas pela criação e incorporação de mundos digitais, cosmogonias computacionais possibilitadas pelo amplo universo das imagens numéricas e da hipermídia. O Ciberpajé mixa o mundo das realidades vegetais - acesso a cosmogonias míticas através do uso de enteógenos -, com o das realidades cíbridas - criação de cosmogonias digitais gerando um novo corpus transcendente. Como destaca o pesquisador de performances Jorge Glunsberg (2013, p.118):

> Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O performer retem seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência.

O ato performático Lupus Noctis nasceu como um desdobramento transmidiático do álbum em quadrinhos Ecos Humanos. A ideia inicial era criar um ato que tratrasse essencialmente da poética dos quadrinhos, mas com alguns novos elementos conceituais e estéticos. A poética da degradação do bioma Cerrado e da busca de uma reconexão com a

natureza através dos enteógenos permaneceu como base, assim como a hibridação tecnogenética humanimal, mas aspectos novos foram imaginados para a performance. A inclusão do som ambiente como signo de desespero/angústia, a incorporação da interação do performer com as artes que representm de forma alegorica o Cerrado e a trasmutação do totem humanimal, e em certa medida a eliminação dos aspectos crueis do humano, transformando assim o ato performártico em um sigilo mágico ritual que promova a reconexão essencial do performer aos seus aspectos animais gerando algum eco na platéia.

Figura 4 – Arte de abertura do capítulo 1 de Ecos Humanos, criada pelo Ciberpajé e utilizada no início da animação projetada durante a performance do Posthuman Tantra, Lupus Noctis. Fonte: Ecos Humanos, de Ciberpajé & Eder Santos, Editora Reverso, Uberlândia, 2018.

Lupus Noctis foi nomeada assim devido à presença subliminar do totem Lobo, que é incorporado nas performances pelo Ciberpajé e nesse caso temos a imagem da cabeça do lobo-guará (Figura 4) – ícone do Cerrado – sendo uma das artes animadas que abrem a performance, passando por transmutações que lembram efeitos óticos da experiência visual de ENOC com o Psilocybe cubensis. Outro detalhe fundamental da conexão direta entre o álbum Ecos Humanos e Lupus Noctis é o fato das 4 artes animadas iniciais apresentadas na tela – com a qual o Ciberpajé transmutado interaje – são os desenhos criados pelo Ciberpajé para a abertura dos capítulos da HQ.

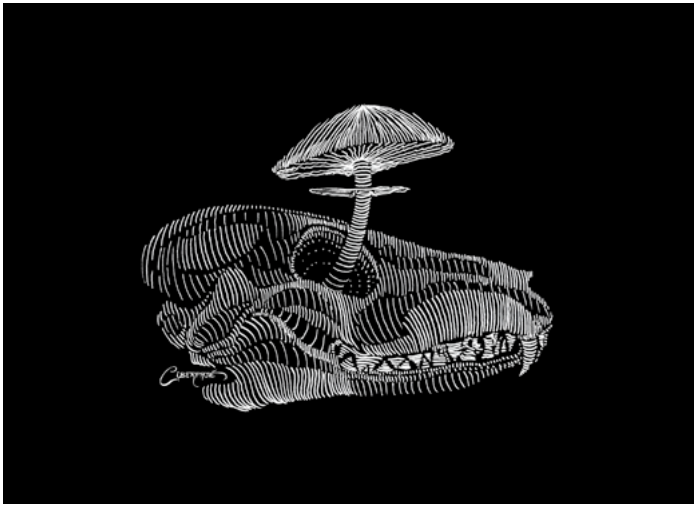

Figura 5 – Arte de abertura do capítulo 4 de Ecos Humanos, criada pelo Ciberpajé e utilizada no início da animação projetada durante a performance do Posthuman Tantra, Lupus Noctis. Essa arte apresenta um crânio de lobo, enquanto na performance o Ciberpajé utiliza a máscara de um crânio de pássaro. Fonte: Ecos Humanos, de Ciberpajé & Eder Santos, Editora Reverso, Uberlândia, 2018.

A performance abre com a animação da face de múltiplos seres do cerrado e segue com a face animada do lobo-guará projetada em completa escuridão enquanto um som ambiente gravado in loco no Cerrado mineiro toca ao fundo, na sequencia o Ciberpajé (eu) transmutado em um totem pós-humano aparece. Sua figura é sinistra, ele usa um colete que parece animalesco e em sua cabeça está uma máscara do crânio de um pássaro – representando o totem híbrido fantasmagórico, unindo homem a animal, mas questionando o papel devastador do nosso lado humano para com o lado animal, por isso o animal é representado por um crânio morto (Figura 5).

A única luz presente é a da projeção, o Ciberpajé aproxima-se então da I Sacerdotisa (Rose Franco) – os únicos performers do ato - e conecta ao seu colete um cabo – representação literal da conectividade hipertecnológica. Ele liga então um mini teremin que está no colete em seu peito, a I Sacerdotisa faz soar o estridente teremim usando o feixe de luz de uma pequena lanterna e entrega-a ao Ciberpajé. Nesse momento ele toca algumas notas em um sintetizador e segue para diante da projeção para interagir com ela. Enquanto as primeiras artes animadas representando a natureza do Cerrado vão se sucedendo, o Ciberpajé usa o feixe luminoso para tocar o teremim, inicialmente de forma mais sutil e leve, como se fizesse carícias. Na sequência as imagens da animação vão mudando e apresentam artes grotescas, representando o lado sombra da devastação perpetrada pela espécie humana. A partir daí o performer segue realizando movimentos que rememoram um ato de autoflagelação, como punhaladas, ou espadadas em seu coração (Figura 6). Em alguns momentos o performer sai de cena e volta a tocar o sintetizador, criando um som sequenciado com bases percussivas. Ao final, diante de uma arte que rememora criaturas de pesadelos lovecraftinianos, o Ciberpajé termina o autoflagelo, sendo ainda mais agressivo com o feixe de luz como um punhal visceral, gerando ruídos agudos que incomodam pela intensidade,

até cair morto no chão. A morte final simboliza o suicídio que nós, espécie humana, estamos cometendo ao destruirmos a biosfera.

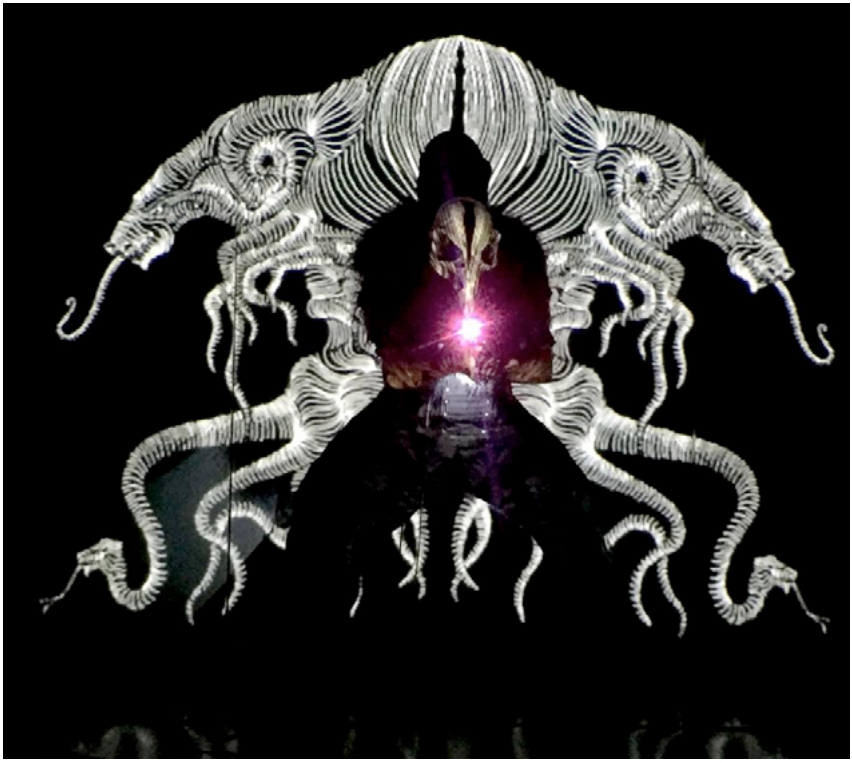

Figura 6 – Momento próximo do final da performance do Posthuman Tantra, Lupus Noctis, apresentada na abertura da exposição Zonas de Compensação 6.0, na Unesp, em São Paulo, 2019. Na imagem o Ciberpajé aparece ao centro, diante da projeção, acionando o teremim em seu peito com a lanterna. Fonte: foto de Rosangella Leote, 2019.

Lupus Noctis em sua versão inicial foi primeiramente apresentada na performance Cerrado Ser, realizada pelo Posthuman Tantra em parceria com o performer Anésio Neto, no dia 18 de janeiro de 2019, em Ituiutaba (MG), no CEU das Artes, com apoio da Secretaria Municipal de Cultura. A versão completa da performance, com duração de 15 minutos, foi apresentada – a convite da curadoria - na abertura da exposição Zonas de Compensação 6.0, no dia 2 de maio de 2019, às 19:00hs, no Teatro Reynuncio Lima do Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. O ato performático é parte das minhas investigações de pós-doutorado que estão sendo realizadas no IA/Unesp no contexto do Grupo de Pesquisa GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia, coordenado pela Profa. Dra. Rosangella Leote. A pesquisa de pós-doutorado intitula-se: "Posthuman Tantra & Artlectos e Pós-humanos: Processos Criativos Transmídia em Performance e Quadrinhos".

Lupus Noctis conecta-se diretamente ao álbum Ecos Humanos, e contextualiza-se também na Aurora Pós-humana, especificamente nesse tenebroso crepúsculo pós-humano distópico, mas como obras transmidiáticas os dois existem de forma independente. Podendo ser fruidos sem nenhum prejuízo no caso do desconhecimento de um ou de outro. Constituem-se de exemplos contundentes das conexões criativas entre quadrinhos e performance no contexto transmidiático de minhas criações.

Referências:

ASCOTT, Roy. "Quando a Onça se Deita com a Ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica", in: **Arte e Vida no Século XXI** – Tecnologia, Ciência e Criatividade (Diana Domingues org.), São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp.273-284.

_____. Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciouness, London: University of Califórnia Press, 2007.

DAVIS, Erik. **Nomad Codes:** Adventures in Modern Esoterica, New Yourk:Yeti Publishing, 2010.

_____.**Techgnosis** - Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information. New York: Harmony Books, 1998.

DICK, Philip K. **Time Out of Joint**, New York: Vintage Books, 2002.

EMMOT, Stephen. **10 Bilhões**, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

FRANCO, Edgar Silveira. **HQtrônicas**: Do Suporte Papel à Rede Internet, São Paulo: Annablume/Fapesp, 2ª Edição, 2008.

----------. **Perspectivas Pós-humanas nas Ciberartes**, São Paulo: USP, Tese de doutorado em artes, 2006.

----------. **Quadrinhos Expandidos**: das HQtrônicas aos Plug-ins de Neocortex, João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

FRANCO, Edgar silveira; BARROS, Danielle. **Processos Criativos de Quadrinhos Poético-filosóficos:** A revista Artlectos & Pós-humanos, João Pessoa: Marca de Fantasia, 2015.

GLUNSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**, São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOLBERT, Elizabeth. **A Sexta Extinção** – Uma História Não Natural, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LOVELOCK, James. **Gaia: Alerta Final**, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MAGALHÃES, Henrique. "Poesia e quadrinhos". In: **Mandala**, n. 12, junho de 2000, João Pessoa: Marca de Fantasia, p. 17-18.

MCKENNA, Terence. Alucinações Reais: Uma viagem cósmica inspirada pelo uso das plantas de poder, Rio de Janeiro: Nova Era, 1993.
_____. **O Pão dos Deuses**, Lisboa: Via Óptima, 2008.

MIKOSZ, José Eliézer. **Arte Visionária** – Representações visuais nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC), Curitiba: Editora Prismas, 2014.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. "Os Discursos da Ciência na Ficção", in: Revista On-line **Com Ciência** (Tema: Ficção e Ciência, nº. 59, outubro), Url: http://www.comciencia.br/reportage.shtml, 2004.

SANTOS NETO, Elydio. "O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro." In **Visualidades** – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual da FAV/UFG, Vol. 7 n. 1, Jan/Jun 2009, - Goiânia - GO:UFG, FAV, p.68-95.
_____. **Os Quadrinhos Poético-filosóficos de Edgar Franco**, João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

Edgar Franco

É o Ciberpajé, artista transmídia, um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos, e mentor da banda performática Posthuman Tantra. Pesquisador de quadrinhos expandidos e criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e inúmeros artigos, pós-doutor em arte e tecnociência pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela Unicamp, professor do PPG Arte e Cultura Visual da UFG, em Goiânia. Atualmente realiza pós-doutoramento em artes na Unesp. Contato: ciberpaje@gmail.com

A GRAVURA, O CUPIM E O FIM DE TARDE: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM IMAGENS GRÁFICAS SOBRE A PAISAGEM

THE PRINT, THE COUPLE AND THE END OF THE AFTERNOON: THE PROCESS OF CREATION IN GRAPHIC IMAGES ON THE LANDSCAPE

Renato Torres / UEPG

Introdução

Caminhar, deslocar, persistir e encontrar são algumas ações desenvolvidas na prática do montanhismo, das quais levaram o pesquisador ao encontro com a paisagem. Ao observar o conjunto de gravuras que será aqui analisado, foi possível perceber que tais ações, sempre estiveram presentes em minhas proposições poéticas.

O recorte da produção discutida, compreende duas séries de trabalhos que tiveram origem em 2004 e apresentam desdobramentos até o ano corrente. De início, houve a preocupação em questionar o próprio *métier* da gravura. Todavia, no decorrer do tempo a operação poética se sobrepôs, implicando em experimentações mais atentas à temática e ao

diálogo com questões da arte contemporânea. Diante disso, esse artigo se propôs a refletir sobre como o conceito de paisagem foi operacionalizado durante a produção de obras das séries: "gravura no espaço", e "entre o gravado e o não gravado".

A pesquisa em poéticas visuais, contribuiu para tomada de consciência sobre a manipulação de conceitos, escolhas técnicas e referenciais artísticos. Nesse sentido, o pesquisador "[...] concebe seu fazer artístico como *práxis*, sendo portador de uma dimensão teórica e, consequentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento" (REY, 1996, p. 82).

Ao tratar de uma investigação em artes gráficas, existem diversos momentos em que a dimensão prática fica em evidência, pois os processos de gravação definem as qualidades estéticas da imagem. Conforme Marco Buti (2002, p. 15), "em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de sentido. Essa prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer". Na obra gráfica, o pensamento e a prática estão conectados.

Série 'Gravura no espaço': planos, sobreposições e transparências

As produções artísticas contemporâneas, a partir da década de 1960 apresentaram características singulares, deixando de pertencer somente às categorias tradicionais como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura. De acordo com Archer (2001), movimentos como o minimalismo, a arte conceitual, a *land art*, a arte póvera e produções como a performance, as instalações, entre outras, contribuíram para novas concepções de arte. Indagações sobre mercado cultural e circuitos de legitimação de obras, contribuíram para tais experimentações. Na tentativa de questionar a

natureza da arte, por exemplo, artistas como Joseph Kosuth, Robert Barry, John Baldessari, Terry Atkinson, Michael Baldwin, entre outros participantes da arte conceitual, produziram obras por meio de fotografias, mapas, esquemas, plantas arquitetônicas e cálculos matemáticos. Para o autor:

> A arte conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem (ARCHER, 2001, p. 87).

Cristina Freire (2006), ao falar sobre arte conceitual aponta: "É, sobretudo uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional". Para a autora a produção Latino Americana se difere da Norte Americana e da Europeia principalmente por seu caráter político social. Como exemplo, podemos citar a obra "inserções em circuitos ideológicos" de Cildo Meireles. Nessa obra o artista grava, por meio da serigrafia, a frase "*Yankees Go Home*" na garrafa de Coca-Cola e cria um paradoxo entre arte e produto industrial, entre consumo e conscientização, entre imperialismo e reação.

Ao analisar as obras tridimensionais contemporâneas, Rosalind Krauss (1996) cunhou o termo campo expandido, ou como foi traduzido no Brasil, campo ampliado. Em suas considerações, "o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão" (KRAUSS, 1996, p. 136).

Posteriormente, esse alargamento do conceito de escultura, passou a servir como base para compreender as demais categorias. Seguindo essas premissas, Ricardo Resende (2000) discutiu os desdobramentos da gravura, apresentando produções gráficas que se aproximavam da

escultura, os processos fotomecânicos, os livros de artistas, a xerografia, o múltiplo, a matriz digital, entre outros. Para Resende, além da movimentação artística iniciada na década de 1960, as mostras oficiais de gravura a partir da década de 1990, contribuíram para a compreensão da gravura no campo expandido.

As transformações não aconteceram só em relação às categorias de arte, o gênero paisagem também pode ser compreendido neste contexto. Para Krauss (1984), trabalhos como a *Spiral Jetty* de Robert Smithson ou *Double Negative* de Heizer foram tratados como escultura, mas se apresentavam como interferências nas paisagens. De acordo com Nelson Brissac Peixoto (2010, p. 9), a obra de Robert Smithson "caracteriza-se pelo interesse pelos processos geológicos e industriais que afetam a paisagem". Nesse sentido, as discussões sobre paisagem se apresentam para além da ideia de representação, pois nos dois trabalhos citados, a própria paisagem se tornou obra. Conforme Sandra Rey (2010, p. 272), na *Land Art* "[...] a natureza não é simplesmente representada, mas é no interior de si mesma *(in situ)* que os artistas trabalham, tomando-lhe emprestado do material e a superfície de inscrição, como nas culturas primitivas originárias [...]". Para essa pesquisa, importa pensar como a *Land Art* contribui para dar novos sentidos *a paisagem* nas artes visuais.

A série "Gravura no espaço" teve sua origem na tentativa de produzir obras que tratassem de paisagem, e que durante o processo de criação, se valesse de meios tradicionais de impressão e ao mesmo tempo contemplasse questões do campo expandido. Inicialmente, surgiu a preocupação de pensar formas de produzir uma gravura tridimensional. O primeiro trabalho desse conjunto de obras, intitulado "Adentre-se", foi composto por tecidos transparentes, gravados na técnica de linóleo, tingidos por urucum e posicionados em locais de passagem, para que o visitante tivesse que atravessar por dentro da obra para acessar o restante da exposição.

Na sequência, o diálogo com o espaço físico se tornou um dos motivadores da produção, sendo projetadas gravuras para o canto, para o chão e para o centro.

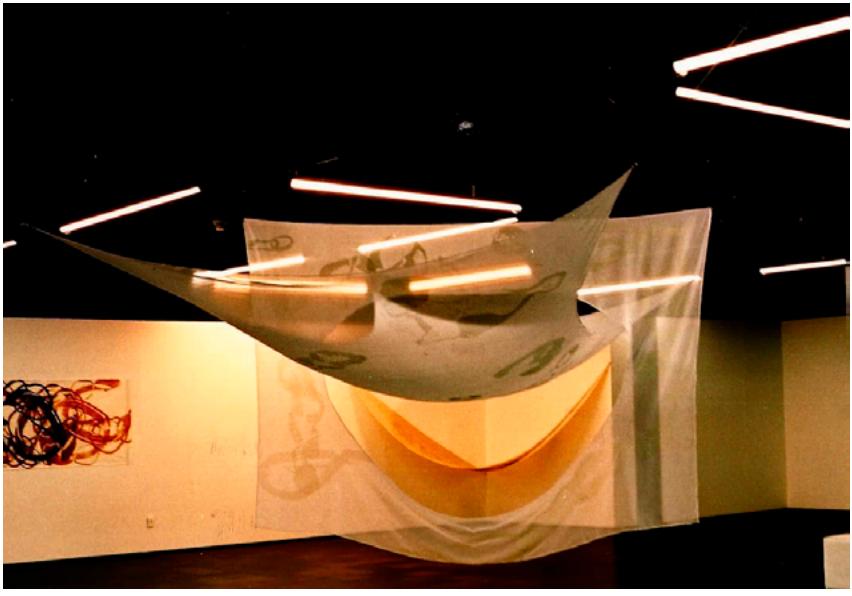

Figura 1. Renato Torres, Planos Curvos, 2005. Linóleo sobre tecido (Voil). 200 x 300 x 500 cm. Fonte: Pausa, exposição no Museu Metropolitano de Arte (MUMA), Portão Cultural, Curitiba, Paraná.

Na obra "Planos Curvos" (Figura 1), as etapas de produção se desenvolveram na seguinte ordem: 1º) Caminhada na serra do mar para coleta das imagens (fungos, veios de rocha e formas de seixos de rios). 2º) As formas orgânicas eram trabalhadas por meio de sobreposições, somadas a uma carga gestual de pinceladas sobre o linóleo, que em seguida recebia

o corte das goivas. 3º) Definição do formato da obra, corte dos tecidos. 4º) Impressão dos linóleos com tinta branca sobre os tecidos também brancos. 5º) Costura do tecido e preparação para a montagem. Nesse trabalho a obra gráfica deixa de ser bidimensional e passa a se localizar no centro da sala de exposição.

Conforme Resende (2000), a tridimensionalidade na gravura teve uma aceitação oficial a partir da década de 1990 no Brasil. Como exemplo, é possível citar o Museu de Arte Moderna de São Paulo, quando Tadeu Chiarelli ficou responsável pela curadoria da instituição, e por extensão pelo clube de gravura. Nesse momento, passaram a fazer parte do acervo do clube, obras como: *"Still"*, serigrafia sobre madeira de Iran do Espírito Santo; "Bandeira", serigrafia sobre tecidos de Emmanuel Nassar; "A mão do artista", fotografia de Sandra Cinto, entre outras. Todavia, foi na obra de Laurita Salles que a tridimensionalidade da gravura ficou mais evidente, pois, "Laurita tem trabalhado com essas tecnologias que fazem uso de uma das mais tradicionais técnicas de gravura, a água-forte, para desenvolver sua obra/pesquisa, das mais consistentes dentro da linguagem gráfica" (RESENDE, 2000, p. 245). Sobre a obra de Salles, Tadeu Chiarelli (2002, p. 218) afirma:

> Foi aquela inquietação que levou a artista finalmente a compreender que se o resultado do atrito entre o instrumento e a matéria pode ser definido como elemento mínimo da gravura, pode igualmente definir o elemento formador da linguagem da pintura (a tinta sobre a tela) e da escultura (o cinzel sobre a pedra). Laurita parece ter percebido que, ao encontrar o grau zero da gravura, na verdade estava encontrando o grau zero dessas três linguagens artísticas.

De maneira semelhante a Laurita Salles, procurei explorar novos suportes para a obra sem abandonar os processos tradicionais de impressão.

Na obras "Planos Curvos" (Figura 1), "Olhar Itinerante" (Figura 2) e "Leveza" (Figura 3), o linóleo, uma técnica tradicional de gravura, foi impresso sobre o tecido transparente, o qual na sequência foi moldado pelo corte e pela costura. O tecido como suporte permitia operar com o plano no momento da impressão. Outra mudança se deu em relação à utilização da matriz, que não fora criada para ser usada em uma única edição. Em cada obra as matrizes foram reorganizadas e reutilizadas, gerando novas configurações visuais. A mudança de posição, a alteração de cor e as diferentes formas de sobreposições, faziam com que as imagens finais fossem singulares em cada obra.

Figura 2. Renato Torres, Olhar Itinerante, 2005. Linóleo sobre tecido (Voil). 250 x 150 x 150 cm. Fonte: Tocando a linha do Horizonte, exposição na Estação Arte, Ponta Grossa, Paraná. 2018.

As formas tridimensionais, quando instaladas no espaço físico, sugeriam um trajeto a ser seguido pelo visitante. A maleabilidade do tecido deixava leve o encontro com os grandes formatos. Ao circular a obra ocorriam mudanças de pontos de vista, vibrações pelas sobreposições das imagens, provocação do olfato pelo tingimento natural com açafrão, que além do cheiro confere a cor amarelada do trabalho, colocando o espectador de modo ativo na experiência contemplativa. A dimensão do trabalho o transforma em objeto, em algo próximo a uma intervenção no espaço interno, propondo obstáculos e definindo rotas de passagem.

A obra "Leveza" (figura 3), foi construída por sobreposições de tecidos transparentes. Na composição, as camadas se abrindo remetem a ideia de páginas de um livro e ao mesmo tempo sugerem um desvelar da imagem seguinte. A justaposição das estampas em preto e branco, estabelece um jogo de contrastes.

Figura 3. Renato Torres, Leveza, 2005. Linóleo sobre tecido (Voil). 200 x 300 x 300 cm.
Fonte: Tocando a linha do Horizonte, exposição na Estação Arte,
Ponta Grossa, Paraná. 2018.

As marcas dos cortes no linóleo, a facilidade no recorte da matriz em borracha e a possibilidade de impressões em etapas fizeram com que essa técnica fosse a ideal para o projeto. Durante o processo de criação, as obras de artistas como Hélio Oiticica e Ernesto Neto, contribuíram para pensar na presença do espectador como parte do trabalho. Diante disso, a gravura se comporta como instalação.

Série entre o gravado e o não gravado

Na série "entre o gravado e o não gravado", a paisagem natural foi substituída pela paisagem urbana. Sobre esse local ao qual passo a produzir Peixoto (2004), afirma que a arte contemporânea o confronta, pois o ambiente da cidade se apresenta frio e muitas vezes com poucos atrativos. Nas paisagens urbanas, "tudo é abarrotado, as superfícies profusamente ocupadas, os espaços tomados por objetos esparramados e quebrados. Como se houvesse o temor de que do vazio pudesse surgir uma ameaça" (PEIXOTO, 2004, p. 175). Nesse sentido, trabalhar com tal temática se coloca como um desafio para a atualidade.

No processo de criação dessa série, a *apropriação* foi eleita como conceito operatório. A *apropriação* nas Artes Visuais tem relação direta com a manifestações da arte contemporânea, sobretudo a partir dos *ready-made* de Duchamp. Todavia, a apropriação de imagens não surgiu em um movimento específico, mas em diversas produções e em diferentes tempos. Para esta reflexão interessa pensar como as imagens prontas podem fazer parte de processos de criação e ganhar novos contextos. Tadeu Chiarelli (2001), se valeu do conceito de *citacionismo* para abordar obras que remetessem a própria história da arte. Suas pesquisas apontam para produções da década de 1960, ligadas a movimentos como a arte conceitual e a *pop art*. Chiarelli, contextualiza a década seguinte e passa a refletir

sobre a obra da "geração 80" no Brasil. Nesse período, uma série de artistas nacionais reutilizam imagens em suas produções artisticas.

> Se logicamente o uso de imagens ready-made não é única tendência significativa entre os artistas jovens – em São Paulo é perceptível a força que alguns artistas ligados às correntes auto-referentes da arte, como Mônica Nador, Jac Leiner e, agora Nuno Ramos -, parece, no entanto, ser a maior característica da década de 1980, abrangendo inclusive não apenas os artistas já citados, mas outros também que se voltam para o uso de um repertório comum, entrelaçando nessas experiências extratos vivenciais bastante particulares (CHIARELLI, 2001, p. 267).

Ainda de acordo com Chiarelli (2001), pertencendo a essa geração, Leda Catunda explora imagens de 'alta' e 'baixa' cultura em suas obras. Nicolas Bourriaud (2009), discute a apropriação a partir do conceito *pós-produção*. Segundo o autor, essa maneira de produzir arte se difundiu muito a partir da década de 1990.

> Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-*prima*. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

Nesse sentido, os trabalhos apresentados (figuras 4, 5 e 6), se constituem de apropriações de imagens da mídia, as quais foram reconfiguradas e trabalhadas de forma a gerar novos significados. O processo de criação da obra "AP12117" (figura 4), inicia-se pela apropriação de imagens da internet. Foram selecionadas uma centena de fotografias noturnas de cidades, de diversas partes do mundo. Em seguida iniciaram-se as experimentações em nanquim, sobre diferentes tratamentos gráficos, como: diferentes usos de pinceladas, exploração de tonalidades, diferentes ângulos de observação, variações de tipos de papéis, dimensões e cores e tintas.

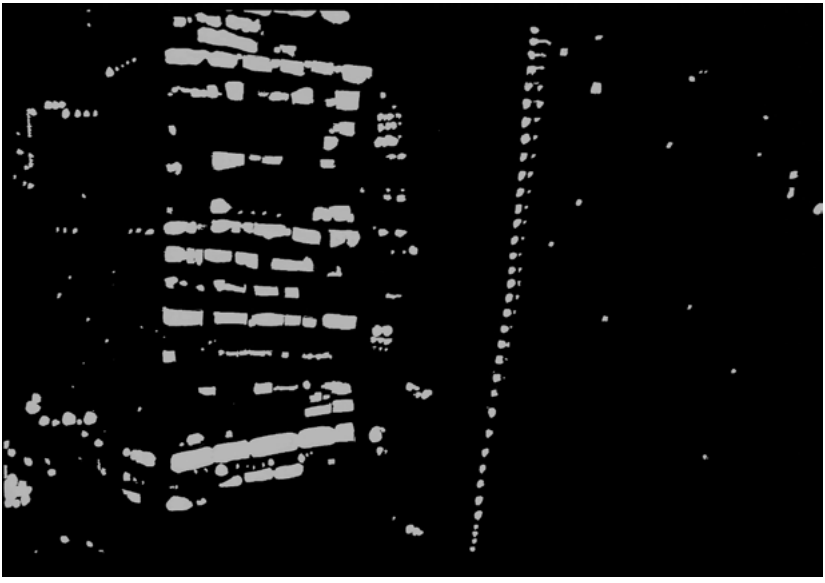

Figura 4. Renato Torres, AP12117, 2017. Nanquim sobre papel. 78 x 107 cm. Fonte: Territórios Inexatos, exposição na Casa da Praça, Castro, Paraná. 2018.

Por fim, o resultado mais satisfatório se fez por extremo contraste, com uma imagem definida por utilização de máscaras e tinta nanquim de qualidade. As áreas de luz se formam pelo branco do papel, em um processo de criação que se assemelha à construção da água tinta. As escolhas das imagens variavam, passando por tomadas aéreas; imagens noturnas de favelas; distanciamentos extremos; e até imagens de dentro da cidade, com aproximações de prédios como na obra "AP12117" (Figura 4).

Durante a edição houve recortes, omissões de algumas partes e destaque para outras. Parte das escolhas foram tomadas para sugerir uma ideia de solidão e de vazio existencial na paisagem urbana. Obras de artistas como Oswaldo Goeldi, Edward Hopper e Gil Vicente eram visitadas durante o processo de criação. A obra dos artistas citados, ajudavam nas tomadas de decisões e continuam a estimular novas criações. Os excluídos, os moribundos o ambiente denso presente nas xilos de Goeldi, por exemplo, reverberavam em meus pensamentos a todo instante.

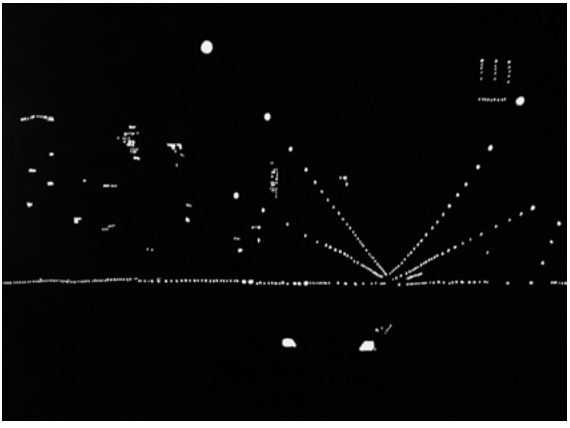

Figura 5. Renato Torres, AP15317, 2017. Nanquim sobre papel, 78 x 107 cm.
Fontre: Territórios Inexatos, exposição na Casa da Praça, Castro, Paraná. 2018.

A busca por imagens fotográficas de paisagens noturnas se esgotara, surgindo então a necessidade de outra estratégia de apropriação. Diante disso, um segundo conjunto de imagens, aqui representados pela obra "AP15317" (Figura 5), partiu de apropriações de *frames* de séries de televisão. É possível que essa operação tenha sido influenciada pelo estudo das gravuras de John Baldessari. De acordo com Susan Tallman (1996), Baldessari se apropria de *frames* de filmes, descontextualiza a imagem e cria uma ficção, dando-lhes um significado pessoal. Em operação semelhante, me apropriei de uma cena, mantive somente as linhas básicas e retrabalhei a imagem em alto contraste. A interrupção da narrativa produziu outras relações, como a aproximação do ambiente urbano, o retorno ou um trajeto a cumprir. Uma ficção que pode corresponder às experiências de vidas dos observadores.

Nesse sentido, para Bourriaud (2009), os artistas que se apropriam de imagem editam informações culturais e sociais, sobre formas já prontas em mídias digitais. "O internauta cria seu próprio site ou *home page*; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que pode salvar em seus favoritos e consultar à vontade" (BOURRIAUD, 2009, p. 15). Os arquivos virtuais podem se configurar uma ótima fonte de pesquisa imagética.

Diante disso, depois de experimentar a apropriação de filmes e séries, passei a explorar a apropriação de *frames* de vídeos do *youtube*. Após voltar de uma viagem a São Paulo, surgiram várias ideias de trabalhar sobre a paisagem que havia acabado de vivenciar. Para iniciar a produção, foram criados vários arquivos de vídeos sobre a cidade, e após a seleção um *frame* foi tomado como base para elaboração da imagem em nanquim (figura 6).

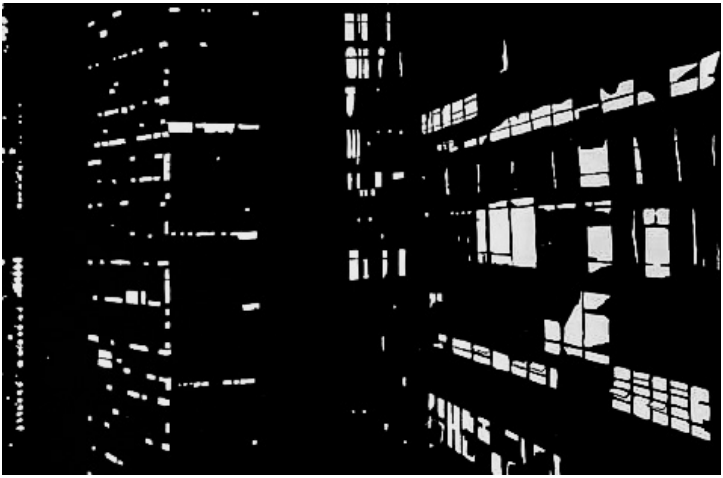

Figura 6. Renato Torres, São Paulo, 2017. Nanquim sobre papel, 78 x 107 cm.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Durante as análises de imagens, os ângulos, os contrastes, o local e a estética foram levados em consideração. Todavia, durante os primeiros traços, foram necessárias alterações formais. A imagem apropriada não estava condizente com a proposta inicial. Em operações de apropriação e edição, mais que uma simples coleção de imagens, o artista mantém uma infinidade de informações sobre o objeto pesquisado, estreitando as relações entre recepção e criação. "Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística" (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

A apropriação de imagens de vídeo, de séries ou mesmo de fotografias foi utilizada pra discutir a paisagem noturna e a solidão urbana. Nas três imagens (Figuras 4, 5 e 6), a cidade se apresenta vazia, sem a presença

de pessoas, sugerindo uma cena que pode ocorrer durante a madrugada. A solidão, seja pelo estranhamento da cidade ou pelo não pertencimento ao lugar, pode ser uma das sensações propostas pelas imagens ficcionais.

Depois de executar uma série de trabalhos em nanquim, surgiu a vontade de experimentar a paisagem noturna na xilogravura. Nesse momento, além de me apropriar das imagens iniciais, passei a pensar em um modo de me apropriar da matriz em madeira. Primeiramente me veio a ideia de retomar as impressões de madeiras reutilizadas, como já havia trabalhado em outras gravuras. Mas, ao separar as madeiras, encontrei várias com comidos de cupim e achei que serviriam ao propósito (figura 7).

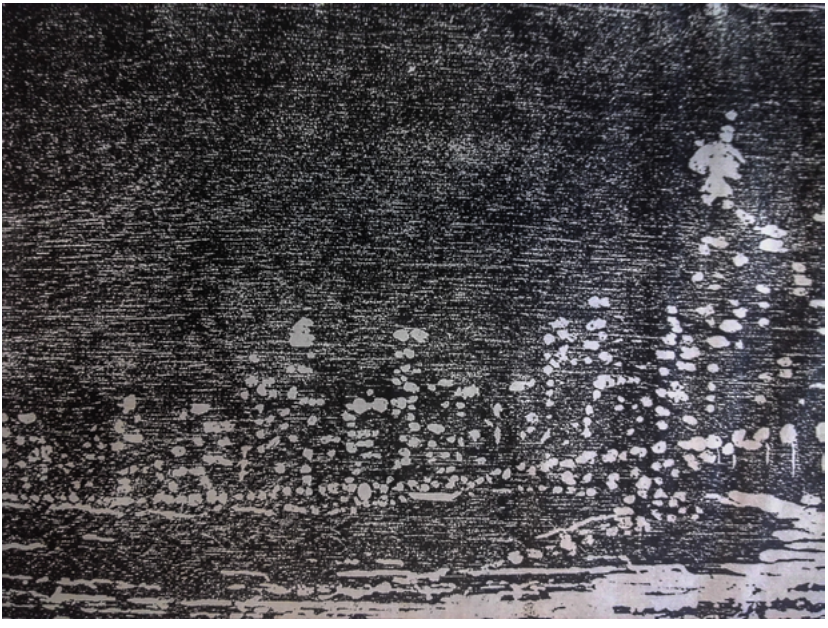

Figura 7. Renato Torres, À beira-mar, 2017. Xilogravura. 14,7 x 20,5 cm,
Fonte: Acervo particular.

Observando as marcas já existentes na imbuia, optei por entalhar as luzes de uma cidade a beira-mar. A preocupação inicial era ter por base a paisagem, mas abstrair um pouco para não ficar tão evidente e proporcionar uma experiência visual diferente dos trabalhos anteriores. Como resultado, a textura da madeira se fundia ao que fora entalhado, gerando uma 'sugestão de paisagem'. As marcas anteriores da madeira (os comidos de cupim), somadas aos cortes da goiva, começaram a ganhar força e instigar a produzir mais xilogravuras.

Na obra "A gravura, o cupim e o fim de tarde" (figura 8), novamente foi utilizada uma madeira com marcas deixadas por cupins. A ideia inicial era trabalhar da mesma forma que fora construída a xilogravura "À beira-mar" (figura 7), no entanto, ao fazer uma impressão-teste percebi que a imagem estava pronta. Meu trabalho foi lixar a madeira e imprimir. Aqui a apropriação, que já vinha sendo executada em trabalhos anteriores, deixou de ser relativa a imagem midiatizada e editada, em troca da apropriação da matriz enquanto objeto com um percurso de existência próprio.

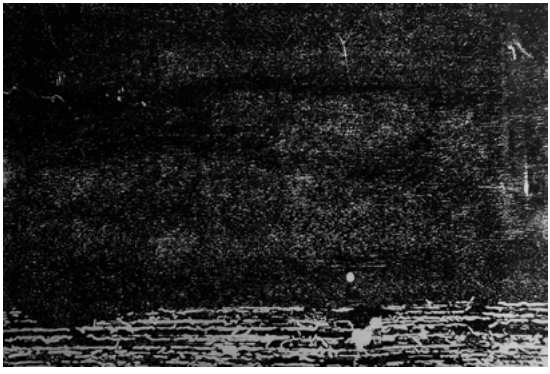

Figura 8. Renato Torres, A gravura, o cupim e o fim de tarde, 2017. Xilogravura. 14,7 x 20,5 cm, Fonte: Coletivo Grimpa, exposição no SESC Ponta Grossa, Ponta Grossa, Paraná.

De acordo com Bourriaud (2009, p. 15):

> Essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da arte. Ultrapassando seu papel tradicional como receptáculo da visão do artista, agora ela funciona como um agente ativo, uma distribuição, um enredo resumido, uma grade que dispõe de autonomia e materialidade em diversos graus, com uma forma que pode variar da simples ideia até a escultura ou o quadro.

E no caso desta reflexão, se refere a matriz de gravura. "Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica" (BOURRIAUD, 2009, p. 22). A seleção da imagem "pronta" se deu pela temática tratada em trabalhos anteriores. A tentativa de trabalhar com fragmentos de paisagem natural na série "gravuras no espaço" e a elaboração das paisagens noturnas em trabalhos posteriores, contribuíram para a apreciação de diversas obras com temáticas correlatas.

A ampliação do repertório imagético, em quase uma década e meia, foi de fundamental importância para a elaboração da obra (figura 8). A imagem em si, de maneira singela, remete a linha do horizonte e a paisagem natural. Todavia, o descontrole, a ideia de acaso e do inusitado, deixam a gravura mais instigante, em um sentimento semelhante ao de se deparar com a próxima paisagem ao adentar-se na mata.

Considerações Finais

A produção discutida tratou de obras desenvolvidas principalmente em gravura, que foram fruto de camadas de reflexões sobre arte contemporânea, sobretudo no que se refere aos conceitos de paisagem e de

apropriação. O processo de criação em artes visuais não ocorre de maneira linear. No primeiro tópico dessa reflexão, os questionamentos sobre o 'fazer' na gravura e sobre a relação entre obra e espaço expositivo, se encontravam dentre as questões mais relevantes da série. Todavia, o conceito de apropriação ganhou relevo na segunda etapa do texto. Nesse sentido, a pesquisa em poéticas visuais aceita desvios que posteriormente se fundem com questões iniciais.

Os referenciais artísticos e teóricos sobre os conceitos apontados, bem como o percurso de trabalho no ateliê, ajudaram a fundamentar o reconhecimento do potencial da imagem pronta, que longe de ser panfletária, se funde com questões da própria gravura. A edição sem corte, de uma imagem selecionada pela temática, faz com que a técnica tradicional da xilogravura seja enfrentada de maneira não convencional, podendo ser reconhecida como uma legítima imagem *ready-made*.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

BUTI, Marco. A gravação como processo de pensamento. In: BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: EDUSP/Imprensa oficial do Estado, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira:** texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 257 – 270.

_____. **Arte internacional brasileira.** 2 ed. São Paulo: Lemos editorial, 2002.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.

PEIXOTO, Brissac Nelson. **Paisagens críticas: Robert Smithson:** arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC: SENAC; FAPESP, 2010.

RESENDE, Ricardo. Desdobramentos da gravura**.** In: KOSSOVITZ, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **GRAVURA**: Arte Brasileira Do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

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

_____. DesDOBRAmentos da paisagem. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Paisagem desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Ed. UFGRS, 2010. p. 267 – 280.

TALLMAN, Susan. ***The Contemporary print****: from pre-pop to postmodern. London: Thames and Hudson*, 1996.

Renato Torres

Doutor em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UTP. Graduado em Gravura e Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Professor da UEPG, atuando no curso de Licenciatura em Artes Visuais. Membro do grupo de pesquisa História Intelectual e Educação (GPHIE-UFPR) e do grupo de pesquisa Interação entre arte, ciência e educação (INTERART-UEPG). Pesquisa sobre história do ensino da arte, processos de criação e gravura. Contato: torresrenato@yahoo.com.br

FLAUTA MÁGICA

MAGIC FLUTE

Laurita Ricardo de Salles / UFRN

O artigo trata da obra *Flauta Mágica*[1] que aborda com atenção a questão poética e oferece ao participante interator a oportunidade de tocar uma flauta transversal que, surpreendentemente, toca sons do espaço oriundas de um banco de dados; para isso, usa esta interface de input acionada através das pequenas tampas sobre os orifícios da flauta integrados à sensores de pressão que, por sua vez, acionam diferentes campos do banco de dados sonoro. O output sonoro é apresentado como uma caixa de acrílico espelhada horizontal como uma caixa de música mágica, sobre uma mesa. Esta caixa modular tem autofalantes em níveis agudo, médio e grave, além de iluminação com leds, que operará por reflexão junto aos módulos em acrílico espelhado e conjunto de rebatedores, operando por reflexão múltipla de forma similar a um caledoscópio. Trata-se, então, de uma flauta que permite a um interator oriundo do público ativar sons - usualmente inacessíveis, para apresentar-se como criador de combinações sonoras e arranjos os quais adquirem força poética por este deslocamento e que, ao mesmo tempo, operam em simultaneidade com efeitos luminosos articulados como imagens cambiantes e intangíveis.

Como em obras anteriores, o projeto articula a atividade criadora e um projeto poético enquanto produção de encantamento (ROCHA: 2008 p.1138-9) para um público participativo, pois a arte e, especialmente, a Arte e tecnologia, exige apresentar-se como experiência e como algo em ação. Como diz Paul Valéry: "A obra do espírito só existe como ato" (VALERY: 2007, p. 185) e Dewey, que afirma que a arte proporciona experiências significativas as quais devem propiciar uma experiência singular, constituindo uma unidade (DEWEY: 1994, p. 109,110, 111). É importante apontar que a noção de poética moderna relacionada à arte manifesta-se como ação, onde estratégias operativas são criadas para produzir algo para um expectador, portanto, não é concebida sem a relação com um público e como relação social. Os projetos propostos são resultante da experiência com o ciclo paredões, cuja estrutura é vigente no Brasil, sob diferentes configurações, como experiência cultural e sócio técnica espraiada da criação e uso das chamadas aparelhagens, dispositivos sonoro musicais eletrificados e variantes de sound systems; trata-se de uma estrutura automotiva eletrificada de alta intensidade sonora articulada de forma modular e imbricada com elementos luminosos coloridos e em movimento. Estes novos projetos, operam um deslocamento da formação anterior em nova configuração.

Retomando Ihde, lembramos que a cada tecnologia dada é possível " ter diferentes usos em diferentes contextos, a maioria dos quais nem sequer pode ser previsto". (IHDE: 2003, p. 3). Trata-se, pois, de captar nelas algumas das "possibilidades históricas e imaginativas de qualquer dada tecnologia particular em termos desse múltiplo conjunto de direções em uso". (IHDE: 2003, p. 3) O projeto aborda as possibilidades do ato poético da Arte e tecnologia e do papel disruptivo da função poética em relação às convenções e usos sociais normalizados da tecnologia.

Também, como em obras anteriores, trata-se de criar algo que passa a apresentar-se como um conjunto dotado de sentido para um sujeito, como

uma exibição, a partir de Marin(1993,1994). Retomamos algumas abordagens sobre a noção de poética: esta tem sido modernamente e contemporaneamente abordada por sua vinculação com a ação: "Arte não é discurso, é ato" diz Iclea Cattani "(CATTANI: 2002, pág. 37), corroborando Paul Valery: " A obra do espírito só existe como ato" (VALERY: 2007, p. 185); a poética, pois, "pode ser considerada como tudo que constitui a obra em si mesma, a partir de seu momento de instauração "(CATTANI: 2007, pág. 13). Assim, o projeto tem duas vertentes, de inovação e intervenção poética.

As intervenções e inovações se dão no plano dos módulos de input e output , interatividade e, da parte sonora, propondo uma inserção poética diversa. Estas inovações permitem a realização de uma intervenção poética como experiência de deslocamento de uso configurando signos em nova enunciação. O projeto apresenta a interatividade como elemento portador da poética como um sistema interativo capaz de absorver dados (input), processá-los e devolvê-los transformados (output), através de uma interface; uma programação algorítmica instaura ocorrências na estrutura que provocam efeitos sinestésicos, proporcionando ciclos de experiências e eventos. Sublinhamos também que em instalações interativas ocorre o fenômeno do agenciamento como bem definido por Cleomar Rocha a partir de Janet Murray (ROCHA: 2017, p.41). Podemos dizer, ainda, que os sons a serem ouvidos em ambas as obras oferecem aos expectadores uma experiência acusmática[2].

Ressaltamos, porém, que os sons tratados e ouvidos pelo público através da intermediação da caixa mágica sonora na obra Flauta Mágica remetem aos sons da lua,do sol e do espaço que, deslocados de seu lugar, oferecem uma surpresa e possibilitam tocar mundos. A respeito dos aspectos sonoros das instalações lembramos a partir de Don Idhe: "ouvir faz o invisível presente" (IDHE:2007, p. 52) e estabelece um campo do som, uma região da presença sonora, onde todos sons são também "eventos", como "fluxo" temporal, aqui articulados a eventos luminosos e do corpo.

Prazer

Embora a obra em questão não articule uma narrativa com unicidade como invocada na obra *Poética* de Aristóteles, nos interessam alguns aspectos propostos por ele nesta área.Em seus escritos sobre a poética, Aristóteles aponta que uma obra de arte envolve prazer[3]:

> "Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto esta visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a esta ou àquela pessoa. Se, porventura, acontecer de o objeto representado não haver sido ainda visto, não é a imitação que gera o prazer, mas sim a execução da obra, a cor ou uma outra casa semelhante."(ARISTÓTELES:2011, p. 44)

A constatação de que a obra de arte provoca prazer, o qual pode ser provocado pela execução da obra, é pertinente até hoje e muito produtiva para obras em Arte e Tecnologia, as quais, boa parte das vezes, envolvem acontecimentos temporais.

Aristóteles também lembra que a obra de arte envolve linguagem, terminando por apresentar (no caso da tragédia) em um espetáculo ordenado (no caso, visual)(AR:

> "Entendo por agradável, no que respeita à linguagem, o que reúne ritmo e harmonia e, por separação de suas formas, o fato de que algumas partes são transmitidas exclusivamente pela métrica, enquanto outras pela melodia. […] consistir no espetáculo visual ordenado[…]"(ARISTÓTELES:2011, p. 49).

Desta maneira, consideramos que a obra em pauta organiza um discurso autônomo, embora não uma narrativa organizada temporalmente

de forma unidirecional e fechada, estabelecendo um campo de ação receptivo à interação em um espectro de possibilidades. Gadamer propõe uma perspectiva para a arte que talvez bem descreva a proposta de arte e tecnologia que se dá como evento aberto onde há que se organizar um discurso autônomo onde trata-se de construir:

> "[...] uma espécie de experiência, que se destaca e se retira do conjunto de nossa experiência, ao modo de um encantamento ou aventura, [...], como o surgimento de uma nova luz que torna mais amplo o campo do que entra em consideração" (GADAMER: 1999, p.701).

Neste novo ciclo de trabalhos a estrutura sonora modular se transforma, dando ensejo a novas inter-relações e transformações imaginativas: flauta em conjunção com a caixa mágica e interfaces. Talvez, possamos expressar através das palavras do poeta Manoel de Barros, em construção livre, um pouco da experiência híbrida e transitiva dos sentidos na obra Flauta mágica e do participante que manipula o sistema como arranjador e musico a partir de uma combinação particular de um conjunto dado de possibilidades: "o sol canta", "a tarde está brilhantemente branca ou amarelo ouro e eu escuto a cor dos astros" (BARROS: 2010). A obra, assim, dá sequencia a obras anteriores, hibridizando experiências e ontologias diversas onde a sinestesia é invocada, em um breve momento ficcional onde são possíveis outras formas de encontrar-se no mundo. O trabalho apresenta sons em três níveis (agudo, médio e grave). Como já dito, o trabalho possui módulos em acrílico espelhado que refletem e rebatem as animações luminosas - apresentando, assim, reflexos luminosos combinados às interações e composições sonoras com forte apelo visual. Portanto, apresentam também performance luminosa visual articulada às manifestações sonoras.

Poética na obra

A obra *Flauta Mágica* indaga o que seria apresentar-se a partir de um núcleo com força poética, instaurando uma configuração tecnológica que se conecte, imbrique e manifeste-se como um conjunto coerente, embora aberto. A obra procura invocar um campo do imaginário conexa à sua configuração tecnológica, onde a programação sonora possibilita uma orquestração e o *output* estabelece um universo visual luminoso e de reflexos em acrílico espelhado - em diálogo e rebatimento com a da própria flauta (prateada também espelhada). Assim, a obra conjuga um *constructo* ficcional à sua configuração de microssistema sinérgico (a partir de Simondon,1989) de objetos, dispositivos e ações; estas relacionam-se ao agenciamento provocado pelo interator evocado pela obra, o qual se vê personagem (músico) e performador, podendo, assim, tornar-se criador de combinatória sonora acoplada a eventos visuais. Desta vez temos um instrumento musical diretamente acoplado à obra, uma flauta transversal que tocará sons da Lua e do sol e do espaço.

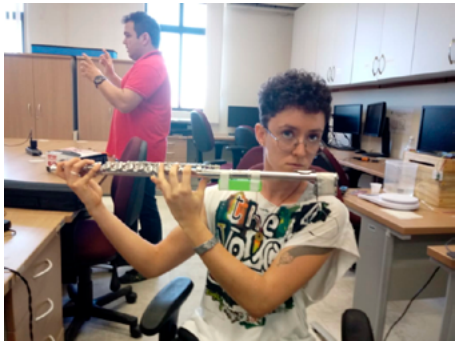

Figura 1. Bolsista do Projeto 10 Dimensões 2019 em momento de estudo de melhor posição ergonômica para colocação de dispositivos e design dos suportes dos mesmos a serem acoplados à flauta transversal do projeto. Imagem da autora do artigo.

Figura 2. Caixa de acrílico realizada por maquetista especializado para sustentação de hardware do *input* na parte vinculada à área de sopro do instrumento. Imagem da autora do artigo.

A obra, assim, torna o interator, um pouco personagem, ativando seu imaginário enquanto vivencia e ação cênica. Provoca uma ação algo performática por parte do publico e a obra se apresenta - de certa forma - como performativa, portanto.

Para Aguillar[4] (*apud* COHEN: 2002, p.50) a performance tem um caráter interdisciplinar. Diz ele: " A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual[...]. Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial". Cohen aponta o caráter desta conjugação de áreas :"O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem[...]" (COHEN: 2002, p.50,51).

Para Cohen, ainda, a performance permanece "[…] uma expressão cênica e dramática - por mais plástico ou não-intencional que seja o modo pelo qual [...] é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma "coisa" significando (no sentido de signos)(COHEN: 2002, p.56).Por outro lado, o autor considera a performance uma linguagem antiteatral, "na medida em que

procura escapar da vertente mais aceita do teatro que se apoia na dramaturgia, no tempo-espaço ilusionista e em forma de atuação em que prepondera a interpretação (COHEN: 2002, p.56, 57).O autor cita a definição de Marranca, de bastante interesse (MARRANCA, apud COHEN: 2002, p. 56): "uma forma antiteatral na qual convivem ilusão com tempo real.[...]É uma espécie de interarte[...]"[5]

Coerentemente, pois, conclui ele, ainda, que (COHEN: 2002, p.57): "A performance se estrutura, portanto, numa linguagem "cênico-teatral" e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista". Também afirma que: "A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma colagem como estrutura e num discurso da *mise en scène"*. Por fim, ao analisar uma obra especifica como exemplaridade para a questão: "Não existe linearidade temática e sim um *leitmotiv* que justifica o encadeamento da ações[...]"

Certamente, o trabalho *Flauta Mágica* não se apresenta como uma performance, mas, podemos dizer, que invoca por parte do publico uma ação com conexões performativas, a qual mantém, pois, relação com esta problemática. Levando em conta as reflexões de Cohen, podemos dizer que o trabalho tem algo de cênico, em um discurso da *mise en scène*, sem estruturar uma narrativa no sentido tradicional. De fato, mantém um *leitmotiv* vinculado a uma execução musical e sonora que provoca sons distintos do esperado, mergulhando o interator em uma esfera cênica e sonora que configuram uma ambiência do imaginário onde as ações se desenrolam e configuram um campo poético através de conexões semânticas surpreendentes, tirando sua força desse deslocamento.

Convém ainda salientar a questão do personagem, ainda segundo Cohen:

> "Na performance existe uma ambigüidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele represente [...] quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia[...].De fato, existe uma ruptura com a representação, […] mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context*[6]*"(COHEN: 2002, p.58).*

Consideramos, portanto, que a obra *Flauta Mágica*, ao invocar um campo de imaginação, convoca o interator a participar da obra enquanto musico ou interprete, instaurando um processo com certo caráter perfomativo, onde acontece este tipo de auto-representação de *self as context; também há uma superposição e integração de linguagens em uma condição algo cênica integrada ao espaço do mundo comum, na qual convivem ilusão com tempo real, a partir de Marranca.*

Também a noção de ritual invocada por Aguillar é de nosso interesse, no sentido de que o trabalho propõe a participação, a qual se apresenta como espaço para uma ação, onde algo diverso acontece.

Transito dos sentidos

Podemos dizer que a obra trabalha com uma espécie de transito dos sentidos e de deslocamentos de significados, ao fazer uma flauta tocar sons do sol e da lua e do espaço e não notas musicais – e, sons luzirem nos reflexos luminosos da caixa de música. Esta estratégia nos lembra modos de construir do poeta Manoel de Barros, o qual parece adquirir sua grande força poética por deslocamentos e deslizamentos de sentido em seus poemas. Também é usual o transito dos sentidos e, igualmente , seu

escorregamento ou desvio. É como se utilizasse de meios expressivos transfigurados. Vejamos alguns exemplos in Retrato do artista quando coisa, O guardador de águas e Concerto a ceu aberto para solos de ave:

"Imagens são palavras que nos faltaram" (BARROS: 2010, p.263); "Choveu na palavra onde eu estava" (BARROS: 2010, p.266). "Desperto um som de raizes com isso/A altura do som é quase azul" (BARROS: 2010, p.278). "Já enxergo o cheiro do sol" (BARROS: 2010, p. 357). "A tarde está verde no olho das garças" (BARROS: 2010, p. 363). "O inicio da voz tem formato de sol "(BARROS: 2010, p. 374). "Eu penso renovar o homem usando borboletas" (BARROS: 2010, p. 374). "O inicio da voz tem formato de sol" (BARROS: 2010, p. 374).

Segundo artigo de Rosidelma Pereira Fraga, que levanta fortuna crítica sobre o poeta, Maria Adélia Menegazzo (1987) escreveu Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguardas (dissertação de mestrado posteriormente publicada em livro), obtendo o prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro pelo mesmo. A autora também salienta que Menegazzo investiga a obra poética de Manoel de Barros com atenção. Fraga nos relata que no capitulo "Manoel de Barros: o chão do ensino", Menegazzo aponta que as principais influências de Manoel de Barros foram o surrealismo em Compêndio para uso de pássaros e o cubismo em Gramática expositiva do chão, utilizando-se da collage. (FRAGA: 2017, p. 209,210).

Esta observação de Menegazzo nos parece bastante produtiva e esclarecedora sobre os procedimentos poéticos de Manoel de Barros e nos oferecem uma senda para melhor compreender a obra Flauta Mágica e sua estratégia poética.

Argan descreve brevemente algumas considerações sobre as praticas surrealistas, oriundas do movimento dadaísta as quais mantém similaridades com modos construtivos do poeta. Diz ele: "[…] o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos

fotograficos e cinematográficos, quer na produção de objetos "de funcionamento simbólico", afastados de seus significados habituais, deslocados."(ARGAN: 2008, p. 361). Observemos em algumas obras a estratégia de justaposição de objetos livremente associados do dadaísmo e surrealismo de Max Ernst:

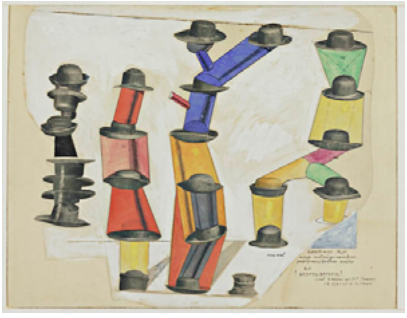

Figura 3. Max Ernst, *É o chapéu que faz o homem*, guache, pincel, óleo e tinta em papel recortado e colado em tela 35.2 x 45.1 cm, MOMA/Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1920

Figura 4. A Chave das Canções e A Corte do Dragão , Max Ernst, dos cadernos Uma Semana de Bondade, com 182 ilustrações publicada em fascículos,1934 . Imagens exposição no MASP/Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010

É notável a composição entre elementos oriundos de diversas origens em um novo conjunto que adquire sentido, justamente, por esta aproximação inaudita.

Na colagem cubista observamos a justaposição de elementos de ontologia diversa, ou seja, elementos oriundos do mundo real, ou do espaço concreto misturam-se no espaço do quadro.Tassinari, citando Steinberg, ressalta em uma nota que a colagem cubista oferece uma experiência de processos operacionais:

> "Na colagem cubista já estaria , assim, em parte presente o que Steinberg vê como típico da pintura de meados da década de 50 para cá:"[uma] orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais" (Steinberg: 1972, p.84)

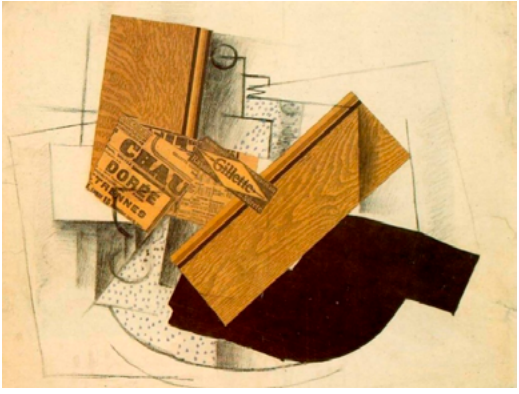

Figura 5. Georges Braque, Natureza morta sobre a mesa, carvão, papel colado e guache. 48cm x 62cm.Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, 1914

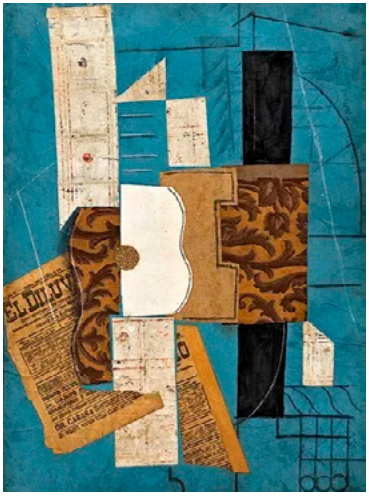

Figura 6. Pablo Picasso, Guitarra ,66.4 x 49.6 cm ,jornal recortado e colado, papel de parede, papel, tinta, giz, carvão e lápis sobre papel colorido, MOMA/Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1913 .

Tassinari considera a colagem a mais importante invenção da arte moderna, situs onde o espaço moderno apresenta-se como espaço manuseável e disponível para interagir com o espaço real, através da inserção no plano bidimensional de elementos retirados deste espaço do mundo comum.

Reverdy e Magritte

O poeta Paul Reverdy é fundante na estética literaria oriunda do surrealismo; Segundo Santos, ele idealizou e criou a revista literária Nord-Sud (1917-1918), publicando os artigos[7] Sur le Cubisme, L'Image, L'Émotion e Essai

desthétique littéraire onde explicita suas propostas estéticas onde afirmava que a imagem poética ganha potência pela aproximação entre realidades distintas. Ele considerava que, quanto mais distantes fossem as realidades justapostas, mais forte seria a imagem poética. Também apropria-se de elementos não levando em conta as circunstâncias que as geraram, retirando-as de seu contexto, ou seja, descontextualizando-as. Vejamos como a poética de Reverdy apresenta estratégias compositivas que se aproximam daquelas de Manoel de Barros (Reverdy apud AUBERTA:2014, sem p.)

Claro inverno
O espaço do ouro enrugado onde eu passei o tempo
Na cama de dezembro com as chamas descendentes
As bordas do céu jorrando sobre os recintos
E as estrelas geladas no ar que as extingue
Minha cabeça vai ao vento norte
E as cores que se dissolvem
A água seguindo o sinal
Todos os corpos recolhidos dos campos dos aguaceiros
E as faces retornam
Diante das chamas azuis da lareira da manhã
Em volta desta corrente onde as mãos soam
Onde os olhos brilham com o fogo das lágrimas
E que o circular de corações cobre com uma auréola
Os duros raios de sol rompem na tarde que cai

É facilmente observável a relação do poema de Reverdy com os poemas de Manoel de Barros e a utilização por parte de ambos da justaposição de elementos diversos como em "chamas azuis"em Reverdy e, " a tarde está verde"(BARROS:2010) em Manoel de Barros, por exemplo.

Goiandira de Camargo escreveu a Tese de Doutorado A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997, segundo Fraga. Ainda conforme Fraga, a autora traça convergências entre a poética de Manoel de Barros e a literatura de Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp e Arthur Rimbaud e aos pintores Klee, Rene Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Miró. Nos interessa em particular a referência à Magritte, já que o pintor surrealista construia paradoxos também através da justaposição de elementos a princípio incongruentes:

Figura 7. Golconda , René Magritte, Óleo, 81 cm × 100 cm ,1953 Coleção Menil, Houston, Texas

Figura 8. O Espelho Falso, René Magritte, Óleo,54 cm x 81 cm, MOMA/Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1929

Constatamos que estas construções poéticas mantém paralelismos com aquelas tomadas pela obra Flauta Mágica, que, a posteriori, compreendemos manter construções e configurações paradoxais como maneira de configurar sua poética.

Podemos pensar que tais estratagemas guardam um fundo em comum, orientadas para produzir um estado de admiração do mundo, de espanto. Otavio Paz nos traz uma contribuição interessante nesse sentido ao levantar que o poético vai além da linguagem, apontando que Aristóteles caminhava nesta direção:

> "[…] nada é comum, exceto a métrica, entre Homero e Empedocles; e por isso com justiça se chama poeta o primeiro e o filósofo

> o segundo".E assim é: nem todo poema- ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia."(PAZ: 1982, p.16).

E acrescenta:

> "Sem deixar de ser linguagem - sentido e transmissão do sentido - o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da lingagem.Um quadro só será poema se for algo mais além da linguagem pictórica."(PAZ: 1982, p.16)

Ou seja , através da linguagem, o poeta ou, em sentido amplo, o artista, constrói a possibilidade de oferecer a quem entra em contato com a obra - um estado de "admiração diante do mundo" (Eugen Fink, apud MERLEAU-PONTY:1999,p.10).

Referências

ARGAN, G.C. Arte Moderna, do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edições Profissionais, 2011

AUBERT,A.C. (Tradução e seleção) Catorze poemas de Pierre Reverdy **, In: Jornal Rascunho**, editor: Rogério Pereira . Curitiba, No 177, 2014. Acessível em: http://rascunho.com.br/catorze-poemas-ineditos-de-pierre-reverdy/

BARROS, M. de. Manoel de Barros, poesia completa. São Paulo: Leya, 2010

CATTANI, Icleia Borsa. “Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O Meio Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002

_____. Mestiçagens na arte contemporânea.Porto Alegre: UFRGS, 2007.

COHEN, R. Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. Acessível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf

DEWEY, J. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 1994

DEWEY, J .Art as experience. Nova Iorque: Universidade do Estado de Nova Iorque, 1994. Acessível em:

http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2014/06/Dewey-ArtasExperience.pdf

IHDE, D. e ALBRECHTSLUND, A. Interview with Don Ihde. Stony Brook 9th of May 2003. Participants: DON IHDE and ANDERS ALBRECHTSLUND. [Albrechtslund, Anders: ”Interview with Don Ihde, Stony Brook 9th of May 2003”, in: www.filosofi.net , januar 2004, 15 sider] Acessível em: http://pure.au.dk/portal/files/34709218/interviewwithDonIhde.pdf

IHDE, D. Listening and voice: Phenomenologies of sound. Albany (EUA): State University of New York Press, 2007

FRAGA, R.P. A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros, in: Revista Eletrônica Falas Breves, No 4, 2017,107-127.Editada pela Faculdade de Letras da UFPA, Campus de Breves, Arquipélago do Marajó, PR.

GADAMER, Hans-Georg . Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, W. S. Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, Ba, v. 35, p. 99-125, 1996.Acessivel em: https://www.researchgate.net/profile/Wilson_Gomes/publication/303638369_ESTRATEGIAS_DE_PRODUCAO_DE_ENCANTO_O_alcance_contemporaneo_da_poetica_de_Aristoteles/links/574af02d08ae5bf2e63f30ae/ESTRATEGIAS-DE-PRODUCAO-DE-ENCANTO-O-alcance-contemporaneo-da-poetica-de-Aristoteles.pdf

JAKOBSON, R. Huit questions de Poétique, Paris: Seuil,1977.Acessível em: https://monoskop.org/images/9/9d/Jakobson_Roman_Huit_questions_de_poetique.pdf

MARIN, Louis. De la represéntation. Paris, Seuil/Gallimard, 1994

_____. Des pouvoirs de l'image. Paris, Éditions du Seuil, 1993

MELO. F. e PALOMBINI. O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens, in: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) (p. 818-820) ,Brasília – 2006 Acessível em: http://files.reinaldomorais.webnode.com.br/20000028571a027392b/07COM_TeoComp_0404-173.pdf

MERLEAU-PONTY, M. A Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Acessível em: https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf

PAZ, O. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982

REVERDI, P. Catorze poemas de Pierre Reverdy(Dom Casmurro, org) **In: Revista Rascunho** editor: Rogério Pereira, No 177,s.p. Curitiba, 2014. Acessível em: http://rascunho.com.br/catorze-poemas-ineditos-de-pierre-reverdy/

_____**. L'Image. In:** Princeton Blue Mountain project, Historic Avant-Garde Periodicals for digital research. Nord-Sud, Volume 2, Number 13, Março1918. Princepton:Princeton University Library, 2018. Acessível em:http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaaw191803-01.2.2&

ROCHA, C. Interfaces computacionais.Florianópolis: Anais do 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008 (p.1651-1662). Acessível em:http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/cleomar_de_sousa_rocha.pdf

_____.Pontes, janelas e peles: Cultura, poéticas e perspectivas das interfaces computacionais. Goiania, MédiaLab/UFG, 2014

_____. Estética da conectividade: apontamentos. In: 16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: #16.ART: Artis intelligentia: IMAGINAR O REAL. Porto (Portugal) : i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 2017 p.38-42.

https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/5_-_Estetica_da_conectividade_-_Cleomar_Rocha.pdf

SANTOS. L.E.dos. Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy. Dissertação de Mestrado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas ; Estudos Lingüísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. USP/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009**.** Acessível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-24112009-153444/pt-br.php

SALLES, L.R. Poética e Tecnologia, In: Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas. ROCHA, Cleomar (Org). Goiânia: Media Lab / UFG, 2018. Acessível em:https://siimi.medialab.ufg.br/up/777/o/8_-_Laurita_Salles.pdf

SCHAEFFER, Pierre. Traite des objets musicaux. Second edition. Paris: Editions du Seuil, 1977

MELO. F. e PALOMBINI. O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens, in: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) (p. 818-820) ,Brasília – 2006. Acessível em: http://files.reinaldomorais.webnode.com.br/20000028571a027392b/07COM_TeoComp_0404-173.pdf

SCHAEFFER, P. (1952b). Premier journal de la musique concrète. In : À la recherche d'une musique concrète. Paris: Seuil, 1952: 9–76.

SIMONDON, G. Du mode d'existence des objects techniques. Paris: Editions Aubier, 1989. Acessível em: https://monoskop.org/images/2/20/Simondon_Gilbert_Du_mode_d_existence_des_objets_techniques_1989.pdf

STEINBERG, L.Other Criteria.Nova York: Oxford University Press, 1972

TASSINARI, A. O espaço moderno.São Paulo:Cosac Naify, 2001

VALÉRY, Paul. Variedades (Antologia, João Alexandre Barbosa (org). São Paulo: Iluminuras, 2007. Acessível em:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14794/mod_resource/content/1/Val%C3%A9ry.%20Primeira%20aula%20do%20curso%20de%20po%C3%A9tica0001.pdf

Laurita Ricardo de Salles

Artista e pesquisadora na área de Arte e Tecnologia. Professora Associada I no Departamento de Artes/CCHLA/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/ UFRN/Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenadora do Laboratório 10 Dimensões em parceria com o Media Lab/UFG. Pós-doutora pelo Media Lab/UFG/ Universidade Federal de Goiás em 2018. Ganhou a Bolsa Vitae de Artes 1998.

PROPOSIÇÕES VAGANTES: PROSPECÇÕES SOBRE A ROTA DA SALGA

WANDERING PROPOSITIONS: SURVEY ABOUT THE SALTA ROUTE

Eduarda (Duda) Gonçalves / UFPel

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar / IFC

Raquel Ferreira / IFRS

A presente pesquisa resgata um modo de prospectar o mundo e apresentá-lo por meio de deslocamentos físicos – viagens e excursões – aos moldes dos artistas-viajantes do passado e do presente. Nessa busca, novos trânsitos são propostos, sendo conduzidos por artistas mulheres residentes no sul do Brasil. Tais proposições, são estabelecidas por contextos distintos, podendo ser desenvolvidas através de diferentes rotas: flúvio-marítimas, terrestres e aéreas.

Ao nos envolvermos com os aspectos sociais, geográficos, culturais, científicos e naturais de um lugar, ampliamos o processo de instauração e partilha da arte contemporânea; haja vista que a observação destes contextos implica, sobretudo, em transformar e reinventar os modos de existir e potencializar as representações simbólicas do espaço e de quem

ou o que o habita. Nosso intuito inicial é o de investigar a existência de proposições artísticas já estabelecidas, como também reapresentá-las por meio de diversos dispositivos. Nesse aspecto, surge a pergunta: como podemos trazer as ideias, sensações e sentimentos de novos contextos de forma poética?

As motivações para as viagens aqui propostas, conforme sinalizado acima, são de ordem artística, científica e geográfica, dando-se através de percursos locais e regionais. Como ponto de partida, fizemos um primeiro percurso por uma parcela da Rota do Charque[1], que nos abriu a experiências para além dos trajetos já estabelecidos historicamente, uma vez que nos levou a inventar a Rota da Salga, a qual sinalizaremos com maior (im) precisão no decorrer deste texto.

As motivações para as viagens aqui propostas, conforme sinalizado acima, são de ordem artística, científica e geográfica, dando-se através de percursos locais e regionais. Como ponto de partida, fizemos um primeiro percurso por uma parcela da Rota do Charque[1], que nos abriu a experiências para além dos trajetos já estabelecidos historicamente, uma vez que nos levou a inventar a Rota da Salga, a qual sinalizaremos com maior (im) precisão no decorrer deste texto.

Antes de trazermos os relatos advindos da primeira experiência, expomos a seguir alguns pensamentos a respeito da poética do deslocamento, tendo em vista que têm nos guiado desde o início de nossa empreitada.

Percursos teóricos

Em *Teoria da viagem: poética da geográfia*, Michel Onfray (2009) sinaliza algumas atitudes do viajante como suporte à memória. Após elencar uma série de procedimentos em suas travessias, o viajante se porta como um verdadeiro cartógrafo que toma notas, a fim de traçar mapas físicos, mentais e

sentimentais. Esse comportamento nos parece muito próximo ao dos artistas-viajantes, visto que ambos querem (res)guardar suas lembranças. Mas o que os difere de fato? Há aqui uma linha muito tênue, se pensarmos nessas experiências na esfera dos procedimentos. Porém, afastam-se sobremaneira se pensarmos no âmbito dos processamentos. Esclarecemos a questão a partir de uma colocação de Onfray a respeito do viajante comum que fixa a viagem com técnicas nas quais se sente mais à vontade:

> (...) a aquarela ou a fotografia, o poema ou o croqui, a nota breve ou o longo desenvolvimento, a carta ou o cartão-postal. Cada suporte convoca um tempo singular: de um lado a velocidade excessiva da máquina fotográfica, de outro a longa paciência da escrita poética trabalhada, aqui a imagem, ali o texto, num caso a cor misturada com água, num outro o traço seco e cursivo, o verbo desdobrado e a palavra resumida, ou mesmo a fita gravada que conservava a lembrança de uma noite em que se ouviam os batráquios enormes e os insetos monstruosos do continente africano. (ONFRAY, 2009, p. 52)

Para Onfray, pouco importa o suporte, contanto que esse viajante possa evocar suas lembranças com intuito de, no futuro, remontar a viagem.

Ocorre que os procedimentos do viajante comum se aproximam demasiadamente dos do artista-viajante, visto que este último também vai anotar, fazer esboços, fotografar, digitar, gravar suas peregrinações. No entanto, seus processos são, como já mencionado, distintos, pois enquanto o viajante comum lança mão de modos de abrigar e conservar suas lembranças, o artista-viajante vai processar todo esse material e devolvê-lo à sociedade em forma de seu trabalho artístico.

Tomemos como exemplo a obra *Ilha de Belleville, Phare (Farol)*, realizada em 2009 por João Modé. Trata-se de uma estante-vitrine onde o artista expõe fragmentos de sua viagem à referida ilha. Ali encontram-se desenhos em um caderno, desenhos em folhas soltas, pastel oleoso sobre

tela, cordões entintados, algas marinhas secas, objetos em gesso com conchas coladas, entre outros elementos que dão indícios de sua jornada pelo lugar visitado. Em contrapartida, o público monta seu próprio roteiro de viagem, criando paisagens possíveis.

João Modé, em conversa com Ivo Mesquita, curador da exposição *Viajantes contemporâneos*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2012, comenta que "a distância do cotidiano faz com que você tenha outra forma de se relacionar e perceber as coisas. [...] Estar num outro lugar com costumes diversos é sempre um desafio e, ao mesmo tempo, um estímulo" (MODÉ, 2012, 39).

A fala de Modé serve de base a revisitarmos os processos de trabalho de viajantes de tempos longínquos, quando estes saíam de seu continente – a Europa –, para realizar verdadeiras incursões em terras distantes. A princípio, os artistas que ingressavam nestas viagens tinham o intuito de relatarem, por meio de aquarela e/ou desenho, o que viam em relação a fauna, flora e costumes. Porém, muitos trabalhos eram provenientes de anotações, sendo realizados *a posteriori* em seus ateliês. Com isso, contavam com a memória para, juntamente com as notas, remontarem a viagem. Outros, eram feitos *in loco*, aproveitando a paisagem e o clima favorável.

O fato é que quem é incumbido de relatar tem por obrigação contar o que viu, tal como Marco Polo, que em seu périplo pela Ásia trazia verdadeiras maravilhas do mundo, por meio da história contada, ao Imperador mongol Kublai Khan. Os 24 anos, de 1269 a 1293, que Polo transitou pelo continente asiático, foram contados posteriormente em *As viagens de Marco Polo*, trazendo suas impressões particulares sobre os lugares visitados, sendo estas uma combinação de realidade e fantasia.

As histórias de Polo serviram de referências para inúmeras viagens, movimentando o imaginário de muitos desbravadores, como, por exemplo, Cristóvão Colombo, que alcançou o continente americano em 1492.

Seus relatos foram ilustrados com imagens, incitando, assim como Marco Polo, a imaginação dos leitores.

Acontece que, se retomarmos o pensamento de João Modé e compararmos às viagens de Polo e Colombo, veremos que estar em outro lugar movimenta em nós o modo de nos relacionarmos e vermos as coisas; movimenta o modo de nos relacionarmos e percebermos o mundo. Ainda que isso seja um desafio, torna-se estimulante, visto que "viajar é uma intimação a funcionar sensualmente por inteiro. Emoção, afeição, entusiasmo, espanto, interrogação, surpresa, alegria e estupefação: tudo se mistura no exercício do belo e do sublime, do despaisamento e da diferença" (ONFRAY, 2009, p. 50). Assim, o que entra em jogo aqui é como entramos na viagem e como não saímos mais dela, uma vez que o viajante regressa à origem impregnado de sua vivência. Neste sentido, os artistas-viajantes, relatores por excelência, agregam às suas histórias a inventividade própria de sua condição de artista.

Porém, as práticas de viagens dos artistas aconteceram ao longo da história por motivos diversos. No Renascimento, passou a ser fundamental que visitassem Roma, a fim de observarem as obras clássicas. Isso se estendeu por toda Europa e outros continentes até o século XIX, implicando em suas formações, pois deveriam estudar as obras dos grandes mestres (MESQUITA, 2012). Adiante, no início da segunda metade do século XX, os ingleses Hamish Fulton e Richard Long, envolvidos na Land Art, tomam a viagem como prática artística, andando longas distâncias, indo muitas vezes de um país a outro. Para Fulton e Long, é preciso considerar que o próprio ato de andar em si já é o trabalho artístico. Porém, destes deslocamentos surgem fotografias, instalações, intervenções, trabalhos sonoros, entre outros elementos, que vão para o espaço expositivo como parte do processo de suas viagens.

Muitas ações artísticas contemporâneas implicam em um estar em contato diretamente com a natureza. Neste caso, retornamos novamente

à Land Art para citarmos Robert Smithson, artista norte-americano já falecido, que realizava grandes intervenções no território, geralmente em zonas distantes da cidade. Um exemplo emblemático é sua *Spiral Jetty* (1970), uma grande espiral que adentra o Grande Lago Salgado de Utah, nos Estados Unidos, construída em terraplanagem com materiais local, como cristais de sal e rochas basálticas.

Da mesma maneira que Smithson fez grandes intervenções, realizou trabalhos de cunho mais íntimo, como *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1967). Esse trabalho advém de uma saída de Nova York à sua cidade natal, Passaic, e transcorreu da seguinte forma: após comprar um jornal *New York Times* do dia, acompanhado de um livro sobre *Earthworks,* de Brian W. Aldiss, e sua câmera fotográfica Instamatic 400, Smithson toma um ônibus em direção à cidade que dá título a seu trabalho. No momento em que chega ao local avista uma ponte, puxa a campainha e desce da condução. Assim, relata:

> O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda da campainha e saltei na esquina da Avenida União com a Estrada do Rio. O monumento era uma ponte sobre o Rio Passaic que conectava o Condado de Bergen com o Condado de Passaic. O sol do meio-dia cinematografava o lugar, transformando a ponte e o rio em uma *foto* super-exposta. Fotografando-o com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia. O sol tornou-se uma imensa bola de luz que projetava uma destacada série de "stills" através da minha Instamatic até meus olhos. Quando caminhei sobre a ponte, era como se estivesse caminhando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e abaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada a não ser um vazio contínuo. (SMITHSON, 2006, p. 11)

Após sua passagem por este primeiro monumento, Smithson elenca uma série pertencente à zona industrial visitada, a saber: canos

escoadouros, estradas decadentes, resíduos industriais, entre outros componentes que também fotografou. As 24 fotos resultantes do processo, juntaram-se a um mapa em negativo da região, bem como a seus relatos, integrando uma exposição na Galeria de Virgínia Dwan (Nova York), ao mesmo tempo em que integraram a revista *Artforum*. Na sequência, Smithson realiza uma publicação de igual título, contendo os mesmos elementos da exposição e da revista acima mencionadas.

Esse trabalho de Smithson é um exemplo para pensarmos como a arte, mais especificamente a arte contemporânea, é uma forma outra de fazer pesquisa sobre assuntos que se acredita, supostamente, pertencer ao campo das ciências, como as mudanças climáticas, o impacto industrial no ecossistema, as intempéries, etc. Na esteira dessa relação, surgem reflexões e, por conseguinte, questionamentos: quais repercussões os trânsitos artísticos e comerciais de outrora trouxeram aos locais visitados? Quais mudanças o tempo, o comércio, a indústria, a população, trouxeram a essas rotas e lugares? Como se encontravam os artistas diante delas? Quais atualizações da ideia de artista-viajante podemos fazer na arte contemporânea?

Tentando elucidar um pouco as questões, recorremos a Careri (2013,p. 27):

> O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeita as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio um menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação

> foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território.

Ao nos referimos ao âmbito dos deslocamentos na arte, outra proposição vale a pena ser lembrada. Trata-se do evento *QUI VA AU NORD VA AU SUD*, de 2015, promovido pela Galeria *Syndicat Potentiel* Strasbourg,cuja curadoria é realizada pelos artistas, professores e pesquisadores Françoise Vincent e Eloy Feria, respectivamente da *Université Strasburg et Paris 8 - Saint Denis*. Nesse evento, as presentes autoras, Duda Gonçalves e Raquel Ferreira, são convidadas para participar e realizam uma performance a fim de sulear o Norte, tendo como referência o manifesto do artista uruguaio Joaquín Torres García, a frente da *Escuela del Sur*. Nesse trabalho, García apresenta o mapa da América do Sul desenhado invertido, em contraposição à imagem comumente representada no mapa-múndi universal. Ao redesenhar o Sul no Norte, contraria a projeção dos mapas de Gerardus Mercator (1512–1594) que serve de base, até então, para o modelo do mapa–múndi que conhecemos. Nesse aspecto, artista uruguaio relata que:

> Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren em el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, senãla insistentemente el Sur, nuestro norte.(GARCÍA, 1943, p.12)

Assim, o pressuposto histórico de reinventar as configurações do mundo pela ótica política de artistas moradoras no sul do Brasil, ilustra a continuidade de um pensamento crítico como o de García, tanto quanto ilustra o desejo, na contemporaneidade, de dar a ver aspectos de um lugar específico, com características diferenciadas do restante do país e do mundo. Esse fato impulsiona a perspectiva cultural e sensível das artistas-propositoras ao encontro de novas experiências em outros territórios,

partindo de locais importantes na constituição de trocas comerciais no século XVIII, haja dito a rota do Charque, para outras não inventariadas.

Primeiras experiências-experimentações

- Janeiro de 2019 - Florianópolis/SC -

Há tempos não nos encontrávamos, mas desde que realizamos o doutorado na mesma instituição (PPGAV-UFRGS), e num período próximo (2010-2015), havia uma empatia mútua de nossas pesquisas poéticas e um desejo no ar de desenvolvermos um projeto coletivo.

Foi em janeiro deste ano, quando passávamos dias de contemplação e descanso em Florianópolis, que o projeto *Proposições vagantes - mulheres artistas suleando contextos, tendo como ponto de partida o sul do Brasil,* começou a tomar forma. Interessava-nos, e interessa ainda, saber como as rotas, mais precisamente as comerciais, foram estabelecidas ao longo da história. Para alavancar a questão, inventariamos algumas: a Rota da Seda, a Estradas Real Persa, a Rota das Especiarias, a Antiga Rota Transpeninsular, a Rota Trans-Sahariana, a Estrada do Incenso, entre outras. Porém, ao afunilarmos a investigação, pois buscávamos algo mais próximo de nosso contexto, chegamos à Rota do Charque.

- Abril de 2019 – Pelotas/RS -

Em abril de 2019 nos encontramos novamente, a fim de realizarmos a primeira incursão à Rota do Charque. Visitamos a charqueada Santa Rita, em Pelotas/RS, que atualmente é uma Pousada de propriedade de Suzette Chiviacowski Clark, professora universitária aposentada, que nos recebeu e conduziu nossa visita relatando alguns aspectos históricos do local. A charqueada está localizada às margens do arroio Pelotas, circundada

por outras charqueadas que tiveram o seu apogeu, enquanto local de salga da carne, no final do século XVIII e início do século XIX.

> Neste contexto, o município de Pelotas tornou-se o principal polo charqueador não apenasdo Rio Grande do Sul, como de todo o Império do Brasil. Geograficamente bem localizado entre oporto marítimo da cidade de Rio Grande e uma vasta fronteira composta de extensos campos decriação de gado vacum, o município detinha as mais desenvolvidas charqueadas da província, o queatraía diversos investidores e concentrava milhares de escravos em suas dependências.[...] Ao longo do século XIX, o número de charqueadas que existiram (não ao mesmo tempo) nas margens dos rios Pelotas e São Gonçalo foi de 43 estabelecimentos. Se em 1822 havia 22 charqueadas na região, em 1850 este número atingiu a casa dos 30, em 1873 chegou aos 35, e em 1880, a 38. Os anos 1860 são considerados o grande auge econômico do setor, e pode-se considerar que foi apenas na década de 1880 que teve início uma crise irreversível que acabou por resultar na decadência do complexo charqueador escravista. O resultado disso foi que em 1900 existiam apenas 11 charqueadas em Pelotas, indicando-se que o declínio do setor coincidiu com a abolição da escravidão (1888) e a queda da própria monarquia (1889) – que tinha nestes empresários das carnes um de seus sustentáculos. Em seu período de auge, é provável que Pelotas fabricasse mais de 80% de todo o charque do Rio Grande do Sul. (VARGAS, 2013, p. 541)

No local há um pequeno museu (Figuras 1, 2 e 3) onde foi possível ter contato com objetos, fotografias e *banners* informativos, incluindo dois sobre os viajantes que por ali passaram e descreveram o lugar por meio de textos, desenho e aquarelas.

Figuras 1 e 2. *Banner* sobre os viajantes. Museu do Charque, Charqueada Santa Rita, 2019, Pelotas, RS. Fotografias Claudia Zimmer.

Figura 3. Pelota – pequena embarcação, feita de couro, utilizada para a travessia do arroio Pelotas. Nela transportavam-se utensílios e mercadorias no séc. XVIII. Museu do Charque, Charqueada Santa Rita, 2019, Pelotas, RS. Fotografia Raquel Ferreira.

Atualmente a estância visitada não guarda mais as caraterísticas daquela época, no que tange ao aparato do ofício da salga, sendo hoje um local destinado ao ramo hoteleiro. Mesmo assim, foi possível visualizar alguns traços peculiares, como elementos arquitetônicos: a construção da casa original no qual moravam os charqueadores, onde é viável ver as telhas feitas nas coxas, as paredes espessas, tesouras de madeira, entre outros elementos. Em nossa estada, cada artista registrou com vídeos, fotos (Figuras 4, 5, 6, 7 e 8) e anotações, peculiaridades que lhe são caras às suas pesquisas individuais, tendo em vista possíveis ressignificação desses documentos.

Figuras 4 e 5. Charqueada Santa Rita, 2019, Pelotas, RS. Fotografias Raquel Ferreira.

Figuras 6 e 7. Charqueada Santa Rita, 2019, Pelotas, RS. Fotografia Claudia Zimmer.

Figura 8. Charqueada Santa Rita, 2019, Pelotas, RS. Fotografia Duda Gonçalves

Ocorre que, em conversa, após a visita à Charqueada, ao refletimos sobre o processo da salga, foi trazida à discussão o peixe escalado - um procedimento de salga muito utilizado pelos pescadores no litoral catarinense, mais especificamente em Florianópolis, a fim de, assim como o charque, conservar o alimento.Ao compararmos a técnica, percebemos que além da preservação, a ação de estender o peixe para secar ao sol se assemelha à da carne.À vista disso, Várzea (1984) observa que:

> Durante o inverno, quem atravessa os caminhos que cortam em várias direções as freguesias e arraiais da Ilha, não encontra uma casinha ou choupana em cujo terreiro se não ostente a secar ao sol, em varais, uma multidão de peixe escalado — tainha, enchova ou palombeta — desenhando um risonho quadro de fartura no meio dessas populações em geral pobres. Preso aos pares pelo atilho de embira, o peixe assim aberto e dependurado às varas delgadas, correndo em linha e horizontalmente sobre estacas a

> prumo, palpita vagamente ao vento, assemelhando-se, de longe, a enormes bandos de estranhas borboletas gigantescas, de uma cor térreo-amarelada, que pousassem ao acaso entre verdura à frente de cada vivenda.

Nesse instante, compreendemos que o trabalho já estava acontecendo por uma instância discursiva, uma vez que unimos o procedimento de conservação de alimentos distintos de dois lugares igualmente diferentes. O próximo passo foi traçar a rota pelo mapa rodoviário, disponível no *Google Maps*, e estabelecer o lugar fronteiriço entre Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Em nossas investigações, indo pela BR 101, a fronteira entre os dois estadossitua-se na altura Rio Mampituba (Figuras9 e 10). Estava então criada, e devidamente batizada, a Rota da Salga.

Figura9. RioMampituba, fronteira entre os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Fonte: *Google Maps*.

Figura 10. Rio Mampituba. Vindo da BR 101 em direção ao mar, do lado esquerdo: Passo de Torres/SC, do lado direito: Torres/RS. Fonte: *Google Maps*.

Estabelecida a fronteira, pensamos em algumas ações artísticas para desenvolver na região situada dentro do círculo amarelo na imagem acima, levando em consideração as duas cidades fronteiriças: Passo de Torres/SC e Torres/RS. A ideia é visitar a região para, em diálogo com os moradores, investigar como ocorre, e se ocorre, o processo de salga de alimentos, para a partir de então gerar trabalhos colaborativos, pertinentes às ações contemporâneas em arte.

Notas

1 A Rota do Charque ficou conhecida como tasajo trail do Atlântico, um itinerário mercantil que ligava o Rio da Prata ao Caribe

Referências

CARERI, Francesco. **Walscapes. O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CONY, Carlos Heitor. **As viagens de Marco Polo**. Rio de Janeiro: EDiouro, 2001.

GARCÍA, Joaquín Torres. **Desenho que ilustra o artigo: "La escueladelSur"**. 1943.

MESQUITA, Ivo. **Viajantes contemporâneos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MODÉ, João. Conversa com Ivo Mesquita. In: **Viajantes contemporâneos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poéticas da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SMITHSON, Robert. **Un recorrido por los monumentos de Passaic**, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. TELLES, Norma. **Mulheres Viajantes: Sete jornadas insólitas**. São Paulo: Annablume, 2017.

VARGAS, Jonas. M. Abastecendo plantations: A inserção do charque fabricado em Pelotas (RS) no comércio atlântico das carnes e a sua concorrência com os produtores platinos (século XIX). In: **História (São Paulo)** v.33, n.2, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v33n2/0101-9074-his-33-02-00540.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2019.

VÁRZEA,Virgílio dos Reis. **Santa Catarina: a ilha**. Florianópolis: IOESC, 1984. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/santacatarina-virgilio-1.htm#APESCA>. Acesso em: 01 jun. 2019.

Eduarda (Duda) Gonçalves/UFPel

Artista visual, doutora em poéticas visuais pelo PPGAVI/IA/UFRGS, professora dos Cursos de Graduação e Mestrado em Artes Visuais CA/UFPel. É líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias

contemporâneas - DESLOCC (UFPel/CNPq), pesquisadora do Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq/UFRGS) e Grupo de Pesquisa Humanizar o Humano: arte, corpo, linguagem e meio ambiente - CNPq/IFRS. Participou de exposições coletivas e individuais nacionais e internacionais. dudaeduarda.ufpel@gmail.com

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar/IFC

Artista, doutora em poéticas visuais - PPGAVI/IA/UFRGS, com pós-doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos - PPGAV/UDESC. É professora do Instituto Federal Catarinense - campus Blumenau. Participa como pesquisadora dos seguintes grupos de pesquisa: Veículos da Arte (CNPq/UFRGS); Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (CNPq-UDESC); Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel); Núcleo de Estudos do Brasil Meridional (CNPq/IFC). claudia.cezar@ifc.edu.br

Raquel Ferreira/IFRS

Doutora em poéticas visuais pelo PPGAV/IA/UFRGS, professora de artes visuais no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFRS, campus Rio Grande. Líder do Grupo de esquisa Humanizar o Humano: arte, corpo, linguagem e meio ambiente (CNPq/IFRS)e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq/UFRGS) e DESLOCC (CNPq/UFPel). Participou de exposições coletivas e individuais nacionais e internacionais. raquel.ferreira@riogrande.ifrs.edu.br

PAISAGENS INVENTADAS: REPRESENTAÇÃO E MODOS DE ESPACIALIZAÇÃO A PARTIR DE UMA POÉTICA DE QUEBRA-CABEÇA

MADE UP LANDSCAPES: REPRESENTATION AND MODES OF SPATIALIZATION THROUGH A PUZZLE POETIC

Sandro Ouriques Cardoso / UFRGS

Como num jogo, meu processo atual de pesquisa em arte tem se articulado por meio de estratégias de composição elaboradas a partir de peças de quebra-cabeça pelas quais proponho enganos ao espectador: combinações, estranhamentos e fissuras na ordem das coisas e na expectativa de leitura de uma imagem significante que, insistindo em oscilar, não se assenta, parecendo fora de lugar.

Como elemento da cultura e da linguagem, o jogo caracteriza-se como uma atividade livre, "[...] tomada como 'não-séria' e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira

intensa e total [...] praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo certa ordem e certas regras" (HUIZINGA, 2007, p. 16).

Entretanto, nessa pesquisa, a noção de jogo se instaura por outras vias. Enquanto o quebra-cabeça como jogo convoca suas próprias regras de funcionamento, buscando a totalidade de uma representação, as regras de montagem e composição das instalações subvertem a expectativa de imagem pronta, acabada. Pois, a medida em que o trabalho se instaura, inscrevem-se outros meios de relação e envolvimento do espectador com a obra e da obra em relação a seu espaço de inserção.

Por meio desse trabalho, proponho-me a investigar características processuais e possibilidades de significação de quatro instalações que tomam parte do quebra-cabeça enquanto suporte e metáfora, que compartilham da paisagem enquanto tema de representação e que problematizam distintos "modos de espacialização" (CARVALHO, 2005): **Paisagem Comum**, **Paisaje Común**, **Damas e Cavalheiros** e **TodoCéu**.

De modo geral, há um recorrente interesse pela prática da apropriação e pelo estabelecimento de relações entre elementos advindos de contextos distintos, sejam objetos, imagens ou conceitos, em minha produção artística. Nesses trabalhos, a estratégia de ressignificação estabelecida pela colagem – reunião associativa de distintos elementos – agrega e questiona valores simbólicos e de *status* aos elementos cotidianos apresentados em inesperadas articulações. Na série de obras analisadas, essa prática é proposta como uma espécie de estratégia de quebra-cabeça, condição resultante do estabelecimento de novos sentidos e do seu modo operativo de realizar combinações pela ressignificação que se dá ora por meio de uma peça fora de lugar, ora na ironia presente na intenção de jogo ao produzir armadilhas para o olhar – e, consequentemente, para a memória.

As obras em análise têm com matriz peças de quebra-cabeça estampadas com paisagens apropriadas de pôsteres, icônicas imagens

inspiradas em pinturas reais. Como imagens seriais vorazmente assimiladas pela indústria cultural, esses pôsteres eram muito comuns nos lares brasileiros de classe média nos anos 70 e 80. De visualidade *kitsch*, tratam-se de figuras que se popularizaram por meio da reprodução em série como pastiches, carregadas de elementos marcados pela ausência da uma autenticidade e pela profusão de estereótipos que se valorizam pela ordem dos afetos, como "[…] um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos" (MOLES, 2012, p. 11).

Nesses trabalhos, a representação da paisagem se estabelece como temática por meio de cenários presentes no imaginário cultural compartilhado: lugares bucólicos com chalés, capelas, castelos, cabanas, galinhas, cachorros, cisnes, riachos, lagos, árvores, pontes, caminhos de chão batido e longínquas montanhas nevadas ao fundo. Imagens tão familiares quanto desconhecidas, presentes em cenários importados de uma estética eurocêntrica impossível em nossa realidade local por evidentes diferenças culturais e naturais.

Sempre tive o interesse de encarar tais imagens como matéria de meu trabalho. Havia, entretanto, dificuldade em localizá-las em meu circuito de atuação em Porto Alegre/RS. Somente em 2015 iniciei a pesquisa de fato, a partir de experimentações com pôsteres encontrados no Mercado Popular da cidade de Juazeiro do Norte, no interior do Ceará (Figura 1). Na ocasião, me deparei com uma variedade de imagens que, estranhamente, povoavam minhas recordações. Embora encontradas na região nordeste do país, inúmeras e diferentes, essas imagens eram curiosamente familiares. Um comum incomum, embora algumas delas, certamente, jamais tivesse realmente visto.

Figura 1. Pôster com estampa de paisagem encontrada no Mercado Popular de Juazeiro do Norte/CE.

O reencontro trouxe à tona inúmeras recordações desordenadas que me levavam a distintos lugares como a casa de minha vó, a casa de uma tia ou de uma amiga conhecida da família: lugares meus e de tantas outras pessoas, como um dispositivo de memórias. Além disso, traziam um dado compartilhado de conforto pois ativavam recordações difusas e justapunham lembranças, com suas sobreposições e tentativas de encaixe.

Quais imagens realmente eu lembrava? Em quais delas me via entre os animais, pulando no riacho ou na janela da casinha? As representações dessas paisagens, constituídas por elementos e signos comuns, se sobrepunham de tal modo que borravam memórias afetivas de lugares

inventados, ao modo de um jogo de quebra-cabeça. Essa confusão de lembranças me sugeriu refletir acerca da potência dessas imagens como metáforas dos arranjos possíveis e inventivos de nossa memória e do imaginário comum, em suas possibilidades infinitas de criação e recriação.

Dois anos depois, na intenção de começar uma pesquisa com esses materiais e tendo em mãos os pôsteres adquiridos, parti às experimentações. Inicialmente, analisei as figuras procurando estabelecer relações e identificar semelhanças a partir de seus elementos comuns. Nessa primeira aproximação, a partir da análise de 20 imagens diferentes, identifiquei possibilidades de criação de arranjos, sobretudo, por características formais. Percebi que as representações das paisagens, como um dos grandes temas da pintura, apresentavam elementos que se repetiam como códigos, motivos-padrão que poderiam ser organizados por subtemas ou subcategorias por características formais, figurativas ou cromáticas. Também, a disposição dos elementos representados nas imagens formava uma estrutura compositiva quase idêntica em todas as paisagens, o que auxiliou na formulação de algumas pistas para o entendimento do porquê de as cenas parecerem se repetir. Percebi que as imagens compartilhavam uma estrutura compositiva comum e que, talvez, estivesse nesse aspecto uma possível resposta para meus estranhamentos relacionados à condição de familiaridade. Assim, como estratégia de trabalho, me propus a testar arranjos embaralhando tais elementos que, em minhas lembranças, já se misturavam.

Procurei, primeiramente em lojas de brinquedos e bazares, modelos variados de quebra-cabeça, a fim de entender o funcionamento do jogo, conhecer o formato de peças e analisar o grau de dificuldade das composições. Na sequência, com o propósito de dar visualidade à metáfora do quebra-cabeça de lembranças, realizei tratamentos gráficos para homogeneizar padrões cromáticos a partir da digitalização via escaneamento

dos pôsteres originais e da manipulação via *softwares* digitais, padronizando dimensões de arquivos e corrigindo eventuais distorções do processo de conversão intermídia. Igualmente, como experimentos processuais, fiz estudos digitais para testar a viabilidade da proposta, simulando composições por meio de sobreposições, fragmentações e remontagens dessas estampas, de maneira mais livre e intuitiva.

Na medida em que a colagem das imagens sugeria a criação de novas paisagens, necessitei elaborar um padrão de encaixe "universal" que facilitasse, de fato, os encaixes físicos. Ou seja, precisava desenvolver peças que me permitissem uma maior variabilidade de encaixes e que pudesse experimentar a viabilidade da colagem com objetos físicos.

Nesse ponto da pesquisa, passei da fase de estudos digitais para a criação das aplicações em seu suporte definitivo, no caso, o objeto real, na forma de jogo de quebra-cabeças. Projetei uma faca de corte, de modo a criar uma variedade de peças com padrão de encaixe universal e de precisão industrial. Das 20 estampas, selecionei 13 distintas paisagens a partir das quais foram criados jogos de quebra-cabeça nas dimensões originais de 30 cm × 40 cm, sendo 10 cópias de cada, totalizando 130 jogos-matriz. Desse modo, constituí uma leva de matéria-prima para a realização dos estudos iniciais que começaram a tomar forma, subsidiando reflexões para a instauração de trabalhos com propostas variadas, atentas às demandas específicas de cada lugar, à paisagem enquanto temática e ao quebra-cabeça enquanto metáfora e procedimento.

As primeiras composições foram elaboradas no formato de quadros com molduras, preparados para serem dispostos na parede como objetos bidimensionais. De forma simultânea à apresentação desses trabalhos, iniciei os estudos a partir da elaboração das instalações compostas diretamente em seu *lócus* de instauração, de caráter efêmero e, em determinada medida, performáticas.

Como primeira proposição artística nessa perspectiva, a obra **Paisagem Comum** surgiu, demandando mais de dez horas de montagem distribuídas ao longo de uma semana. De um projeto desenhado no computador que viria a se instaurar no espaço físico, o trabalho demandou um processo minucioso de escolhas que somente o objeto físico poderia incitar. Peça por peça, como pinceladas ou pixels, o trabalho foi se construindo como um grande painel, embora se mantivesse amarrado às predeterminações do projeto original (Figuras 2 e 3). Na sequência, sendo rebatizada de **Paisagem Comum: desdobramento**, dei continuidade à composição, investindo mais algumas horas à montagem que configurou o trabalho como uma obra-inacabada, em constante mudança. Considero assim definida pois originalmente, a obra fora instalada para participar da exposição coletiva do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, realizada no Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre/RS no ano de 2017. Na sequência, a obra participou da exposição coletiva Notas de Subsolo, organizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Figura 2. Paisagem Comum, 2017. Projeto digital para instalação.

Figura 3. Detalhe da instalação Paisagem Comum. Exposição Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea (Porão do Paço Municipal), Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Nas experiências descritas acima, como uma espécie de enfrentamento ao processo, coloquei-me à disposição do trabalho, de modo a procurar entender seus procedimentos e os condicionamentos determinados pelo lugar, pelo tempo e pelo meu corpo em cada montagem. Em resposta, as situações forneceram indícios acerca da especificidade de cada trabalho e de cada sítio, e do quanto essas condições os potencializam em sua efemeridade e transitoriedade, pois cada montagem traz dados e soluções singulares, mesmo que compartilhassem dos mesmos suportes. Cada caso, um caso. Cada trabalho, único em seu processo de instauração.

Tal compreensão acerca dessas singularidades do processo foi determinante para a realização da obra **Paisaje Común**, realizada em

Montevidéu e em Porto Alegre, em momentos distintos e com alguns diferenciais, sobretudo relacionados aos tempos diferentes de montagem em cada cidade (Figura 4). A obra foi apresentada nas duas cidades, ambas no ano de 2018, como exposições individuais: no Espacio de Arte Contemporáneo – EAC, em Montevidéu/Uruguai, foi apresentada como um único trabalho, fazendo parte da temporada 30 de mostras da instituição e, em Porto Alegre/RS, no Museu do Trabalho, ao lado de outros trabalhos desenvolvidos junto à pesquisa atual. No primeiro caso, a obra estruturou-se como um grande painel panorâmico horizontal, ao longo de 10 metros, em formato "U". No segundo, foi remontada de modo diferente da exposição pregressa, incorporando elementos arquitetônicos marcantes no espaço expositivo, que condicionaram uma espécie de recorte – suspensão – da obra por conta de pausas incontornáveis, produzindo outro trabalho.

As dificuldades percebidas pela obsessão que intencionava uma montagem idêntica ao mesmo trabalho instalado em contextos distintos nos casos citados acima, disparou um processo menos planejado e mais intuitivo em **Damas e Cavalheiros** — obra integrante da exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS, 2018). Realizada diretamente sobre a parede, a montagem da composição foi definida por condições de tempo restritas, pois havia um prazo exíguo para sua finalização. Além disso, a criação desse trabalho introduziu novas camadas de leitura à temática da paisagem, com a incorporação de outros tipos de estampas *kitsch*: representações de cenas românticas com personagens, um estilo meio rococó barato (Figura 6).

Figura 4. Vista parcial da obra Paisaje Común (Espacio de Arte Comporáneo), Montevidéu, Uruguai.

Damas e Cavalheiros teve como ponto disparador de sua composição um diálogo entre dois cavaleiros, ao centro da imagem. Originalmente, as figuras faziam parte de cenas românticas de cortejo, onde os galantes rapazes montados em seus cavalos se aproximavam de donzelas, aparentemente, entretidas no jogo sedutor. Entretanto, na montagem do trabalho, de forma ampliada, a cena absorvera outras figuras variadas como cachorros, dinossauros, florestas, castelos e montanhas, entre outras, advindas de outros pôsteres, de modo a criar uma paisagem *nonsense*, num arranjo com possibilidades narrativas abertas, resultantes de um ordenamento aleatório de elementos visuais (Figura 6).

Figura 5. Damas e Cavalheiros. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

Figura 6. Damas e Cavalheiros [detalhe]. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

Com uma lógica diferenciada de montagem, a instalação **TodoCéu** — obra integrante da exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS, 2018) —, constituída por sete pequenas paisagens emolduradas e um grande tapete de 2m × 7m montado no chão, constituído por, aproximadamente, 3600 peças em tonalidades azuis, como pedaços das estampas de céu, fazendo referência ao firmamento. A obra, instalada numa sala reservada, produziu uma atmosfera afetiva, remetendo à composição de uma sala-de-estar, refletindo uma ambiência familiar (Figuras 7 e 8).

Figura 7. Todo Céu, 2018. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

A série de proposições artísticas apresentadas ao longo deste trabalho propõe discussões acerca das formas de perceber e se relacionar com a paisagem, seja como representação ou na forma de relação espectador/obra/espaço, pois enquanto instalações,

> [...] relacionam-se com um sítio em particular, no cruzamento entre aspectos físicos e materiais, que podem ser abordados a partir de um enfoque fenomenológico e experiencial, e aqueles de ordem simbólica, cultural, social, vinculados ao caráter institucional do recinto de exposição. (CARVALHO, 2005, p. 139).

Figura 8. Detalhe da instalação TodoCéu. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

Paisagem Comum teve o meio digital como ponto de partida e as formas de resolvê-la – de torná-la física – foram totalmente inéditas aos meus procedimentos de trabalho, até então. Nesse itinerário da ideia à instauração, inaugurou-se um inevitável processo de negociação e reflexão acerca das relações entre espaço, tempo e as necessidades instrumentais de montagem. Igualmente, a obra condicionou formas corporais de relação obra/artista/espaço, configurando um caráter performativo.

Em sua continuidade, mantendo-se numa montagem contínua, esgarçaram-se os limites espaço-temporais.

Por sua vez, os dois momentos de montagem de **Paisaje Común**, em ambientes distintos, imprimiram à obra a impossibilidade de uma exata repetição, uma vez que em cada contexto surgia um trabalho novo, sobretudo pela delimitação do tempo dispensado à cada montagem. Já o tempo encurtado para a montagem de **Damas e Cavalheiros**, condicionou a montagem da obra de forma menos presa à existência de um projeto inicial. Sendo criada a partir de associações livres de imagens e fragmentos de cores, agregou às representações das paisagens cenas, personagens e outros elementos, ampliando e diversificando suas possibilidades narrativas, a ponto de sugerir outras fabulações, outras histórias (Figura 9).

Figura 9. Damas e Cavalheiros [detalhe]. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

TodoCéu reelabora o posicionamento da instalação trazendo o painel, frequentemente montado na parede, para o chão do espaço expositivo, invertendo a expectativa de uma imagem esperada sob nossas cabeças, agora, na altura dos olhos. Na forma de um tapete, a colagem de peças aleatórias de pedaços de céu – sobras de outras paisagens – destacou-se como figura central do ambiente, onde sete pequenas paisagens emolduradas e isoladas em peças únicas de quebra-cabeça, ou em pequenos agrupamentos, remetiam a janelas, seleções do olhar como micro paisagens (Figura 10).

Figura 10. Detalhe da instalação TodoCéu. Exposição Paisagem Comum (Museu do Trabalho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foto: Adriana Marchiori.

De espacialidade instalativa, essas obras dilatam limitações espaciais, estabelecendo conexões ampliadas e indo além. De corpo presente, o espectador ali está, na perspectiva dele, integrando a composição e ativando a obra. Nesse sentido, poderíamos pensar na experiência física/

relacional de espectador/obra/lugar de inserção, no caso de instalações, como uma experiência com a paisagem?

Segundo Maderuelo (2006), a compreensão da paisagem é afetada pelos sentimentos e pela interpretação de seus elementos, pela contemplação do olho e pela via da emoção. O afeto afeta e produz os modos de se relacionar com a paisagem: passam por essas paisagens, emoções.

> A paisagem não é, portanto, o que está aqui, ante nós; é um conceito inventado ou, melhor dito, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, senão o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem, com uma letra a mais que paragem, reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emotividade. (MADERUELO, 2006, p. 38, tradução minha).

Criada por sobreposições e justaposições, ao contrário de uma representação totalizante de uma única imagem/verdade, a paisagem é apreendida de inúmeras formas possíveis a partir do repertório, da vivência e da experiência de contextos singulares – de diferentes formas de ver, que produz significados a partir de quem a vê: uma certa desordem visual persiste e convida seus espectadores a criar seus próprios modos de leitura.

A partir de colagens de cenas e paisagens bucólicas originalmente motivadas pelos arranjos da memória, as obras analisadas desdobram-se em grandes painéis, comentários possíveis sobre paisagens reinventadas. Um passeio pela imagem de uma paisagem que se imprime na retina do espectador como um lugar a ser vivenciado, tal qual uma cidade contemporânea que, nas palavras de Jeudy (2005, p. 83), se estabelece como um "[...] território de contágio de signos".

A partir das abordagens de Jeudy (2005) e de Maderuelo (2006) acerca da cidade e da paisagem, respectivamente, é possível estabelecer relações com as imagens das paisagens pelas quais me aproprio materialmente e aquelas que coexistem em nossas memórias, mesmo que inventadas. Ao pensar as paisagens representadas e remontadas à estratégia quebra-cabeça, conforme comenta Jeudy (2005, p. 84) sobre as cidades, "[...] não se trata de um jogo de comparação, mas de superposição e de condensação de imagens mnemônicas [...]". Ou seja, nunca é uma mesma cidade. Muito menos, a mesma paisagem.

Tal qual não há uma representação única da cidade, penso que não haja uma representação única, finita e possível para essas instigantes paisagens organizadas pelas lembranças e, consequentemente, pelos nossos afetos. Na série de trabalhos apresentados, a memória encontra lugar numa atmosfera *kitsch* onde a relatividade do bom gosto se justifica pelas relações afetivas, tal qual se presentificam nessas paisagens as quais eu me aproprio e intervenho, por razões diversas, seja pelo fascínio, pelos desejos ou pelos incômodos e desafios que objetos de visualidade massificada nos impõem.

Como modos de instaurar novas paisagens por meio de infinitas combinações a partir de estratégias de colagem, os trabalhos analisados têm me instigado a possibilidade de elaborar reordenações de lembranças para além de uma coleção de imagens difusas, ainda que familiares. Me movem as probabilidades de jogo implícito com nossas lembranças e recordações afetivas, possíveis de rearticulações.

Como visões panorâmicas de paisagens inventadas e, ao mesmo tempo comuns, a rememoração dessas paisagens reunidas por meio da colagem de tempos, lugares e lembranças apresentadas nesses trabalhos convoca uma certa noção de memória compartilhada, na qual a recombinação de referenciais pré-existentes em nossa memória funciona como

um dispositivo para sua existência. De uma memória afetiva: uma paisagem coletiva inventada.

Calvino (2003), na obra Cidade Invisíveis, ao descrever uma das distintas cidades que Marco Polo visitou, num diálogo com Kublai Khan, nos apresenta uma cidade "sem nome, nem lugar".

> É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um grande quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades [e as paisagens — sic], como os sonhos, são construídas por desenhos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 2003, p. 46).

Por meio de articulações ao propor remontagens dessas paisagens comuns, remonto lembranças disparadas pelas possibilidades múltiplas de um jogo de quebra-cabeça que reinventa suas próprias possibilidades de significação, valendo-se de um estranhamento de desencaixe, de um incômodo fora de lugar. Trata-se de uma estratégia de composição de paisagens e lugares inventados, como um verdadeiro quebra-cabeça da memória.

Referências

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Porto Alegre: RBS, 2004.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Problemática Artística Contemporânea: os modos de espacialização e as especificidades do sítio**. Tese de Doutorado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte —

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /Instituto de Artes da UFRGS: 2005. Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2005.

MOLES, Abraham. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Sandro Ouriques Cardoso

Artista visual e pesquisador. Doutorando e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), especialista em Ética e Educação em Direitos Humanos (FACED/UFRGS) e bacharel em Artes Plásticas (IA/UFRGS). Professor EBTT de Gestão e Produção Cultural (IFRS). Contato: ka.sandro@gmail.com.

TECNOLOGIAS DA IMAGEM E LUGARES DE FALA

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral / Puc-Campinas

Luisa Paraguai / Puc-Campinas

Introdução

O desenvolvimento tecnológico promovido pela Industrialização, embora tenha colaborado para facilitar atividades humanas em inúmeros aspectos, foi responsável pela criação de uma aristocracia que detém um tipo de saber específico nas mãos de poucos especialistas (ELLUL apud CUPANI, 2016). Em decorrência, não se permite aceitar outro modo de existência do que aqueles legitimados pela tecnologia e ciência hegemônicas (POSTMAN apud CUPANI, 2016).

Talvez por conta disso, há um pensamento coletivo nacional de que o indígena no Brasil, apresenta uma construção cultural e uma identidade sem adotar práticas da cultura ocidental hegemônica, como ir ao shopping, morar nos centros urbanos ou utilizar aparelhos tecnológicos no seu cotidiano formal e/ou informal. Ao se pensar a produção de arte indígena

contemporânea, há um número crescente de publicações acadêmicas que trazem visibilidade ao tema. Podem-se citar: "O direito dos povos indígenas a proteger sua Propriedade Intelectual"[1] de Vera Albino, "O samba do deleuze doido: Apropriação cultural, antropofagismo, multiculturalidade, globalização, pensamento decolonial e outros carnavais"[2] de Daiara Tukano, "Apropriação Cultural e Mercantilização Cultural"[3] de Laís Zinha**.**

Assim, faz-se necessário contextualizar as produções de artistas indígenas em trabalhos acadêmicos, uma vez que para Rey (2008) as pesquisas nas universidades e laboratórios são desde a década de sessenta decisivas para o fazer artístico neste contexto – à formação técnica, conceitual e prática dos artistas-pesquisadores. Como resultado deste pensar, apresenta-se ao público a subjetividade da obra, às vezes não perceptível a priori, mapeando relações interdisciplinares do objeto e seus desdobramentos, além de aproximar o processo de criação do artista com o leitor/observador. Assim justifica-se pensar que as artistas indígenas, enquanto sujeitos contemporâneos, perpassados por uma cultura globalizada, urbana e híbrida, apropriam-se de distintas técnicas e tecnologias, também advindas da cultura dominante, para constituir e operacionalizar suas produções imagéticas.

Rey (2002) define que a instauração de uma obra se faz através da criação e consolidação da poética, nomeando como "conceitos operatórios" toda ação instauradora da obra: desde a conceitualização de uma ideia até o fazer artístico – suas dimensões teórica e prática (onde se encontram as técnicas e tecnologias escolhidas pelas artistas. A tecnologia é entendida por Mitcham (apud CUPANI, 2016) como atividade específica do homem que associa volição e conhecimento para corporificar artefatos existentes e/ou colocá-los em uso, uma cadeia de ações sobrepostas nas quais podem ser identificadas a invenção de algo outrora inexistente ou a descoberta de algo outrora não visto. Refere-se à expressão particular de

um indivíduo que se relaciona com a realidade: tecnologia como escolha. De caráter mais subjetivo, importa o modo particular de utilização da tecnologia e como o criador se conecta com o conhecimento, uso e produção dos objetos. Sendo assim, identificá-las nas obras de arte é essencial para compreender a intenção poética das artistas.

Sallisa Rosa e Naine Terena

Neste, texto apresentam-se as artistas indígenas Sallisa Rosa e Naine Terena que constroem seus locais de fala pela instauração de suas obras a partir de tecnologias da imagem. A investigação de uma obra, segundo Rey (2008), precisa levar em consideração que o produto artístico é estruturado pelo sujeito criador e seu contexto cultural: uma sociedade globalizada e tecnológica cujas regras tradicionais do fazer artístico são contaminadas e atravessadas por outros campos do saber. Portanto, serão utilizados alguns conceitos da área da sociologia e filosofia para compreender a formação identitária e referência cultural das artistas: a definição de dominância cultural e resistência cultural (ROGERS, 2006), lugar de fala (RIBEIRO, 2017), identidades híbridas (HALL, 2005), e filosofia da tecnologia (MITCHAM apud CUPANI, 2016).

Hall (2005) teoriza que há formação de novas identidades que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas dispersas de sua territorialidade original. Esses sujeitos são obrigados a negociar com a nova cultura em que vivem, para que não abandonem completamente sua identidade natal, aprendendo a habitar duas identidades diferentes: a atual e a de origem.

Esse pensamento se aproxima da proposta temática de trabalho artístico de Sallisa Rosa que traz visibilidade para a população indígena que atualmente vive nas cidades e meios urbanos. Ela nasceu em Goiânia

(GO) e atualmente vive no Rio de Janeiro (RJ). É formada em Jornalismo e possui mestrado em criação e produção de conteúdo audiovisual pela Universidade Federal do Rio De Janeiro (UFRJ). A sua poética investiga temáticas que atravessam a sua identidade mestiça, como universo feminino, a temática indígena contemporânea, futuro, ficção e descolonização.

Figura 1: Oca do Futuro, fotofilme documental, 8'45", 2018[4].

No período de 2014 à 2017, a artista fotografou indígenas que vivem na cidade do Rio de Janeiro (RJ), portanto, assim como ela, sujeitos que possuem identidades híbridas (HALL, 2005). Estas imagens compõem um fotofilme narrado por Tapixi Guajajara (figura 1), que ao falar de si traz visibilidade às reflexões sobre cosmologia originária, integração nacional, povos indígenas urbanos, identidade e território.

Figura 2: Oca do Futuro - Instalação (2017-2018), exposição coletiva Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena no MAR, Museu de Arte do Rio[5].

A instalação "Oca do Futuro" (2017-2018) (figura 2) de Sallisa Rosa é um convite para uma experiência visual e sensorial em um cômodo com referências das moradias urbanas (quarto com paredes) e indígenas (rede), evidenciando os elementos das culturas híbridas dos indígenas que atualmente vivem nas cidades. Composta por um cubículo branco rebocado como os prédios urbanos, apresenta no interior uma rede guarajara colorida e um álbum fotográfico de indígenas que moram nas construções urbanas do programa Minha Casa Minha Vida. A obra instiga o público a fechar a porta da estrutura de concreto, deitar-se sobre o tecido e apreciar as fotografias. Assim, é possível apreender sobre a reinvenção cultural pela qual são transformadas as comunidades indígenas em decorrência dos projetos de integração nacional e pela globalização.

A outra artista, Naine Terena, é doutora em educação pela PUC-SP, possui mestrado em Artes pela UnB e é graduada em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso. Realizou estágio pós-doutoral desenvolvendo pesquisa no Lêtece - UFMT e no Programa de Pós-graduação em educação da Unemat Campus Cáceres. É Docente na Faculdade Católica de Mato Grosso. Atua na Oráculo comunicação, educação e cultura, onde produz pesquisas, atua como docente em cursos livres, e como produtora em projetos. É docente nas áreas de Comunicação Social e Educação indígena,

com experiência na elaboração e execução de projetos culturais e realiza projetos e pesquisas na área de audiovisual e das artes sobre povos indígenas e mídia, educação, rádio (com as vertentes de assessoria de imprensa e comunitária), vídeo, teatro, materiais didáticos e economia criativa.

Na instalação "Quem roubou minhas memórias?" (2016), a artista Naine desloca o significado de um objeto do cotidiano, o chinelo, para compor a sua poética. Inicialmente os chinelos usados, após terem sido trocados por pares novos com algumas pessoas de sua aldeia, foram inseridos em uma atividade para a disciplina do mestrado. Os chinelos trazem a memória de seus antigos donos, como a marca de uso. Em seguida, na produção de uma performance, a artista leu o nome dos indígenas mortos em 2016, jogou os chinelos ao chão e convidou os participantes a tocá-los. Alguns tiraram os sapatos para calçá-los e se emocionaram (figura 3).

Figura 3: Quem roubou minhas memórias? (2016), Instalação, Faculdade de Comunicação e Artes - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)[6].

Deste processo intenso, a artista Naine Terena, relata sobre a proposta da fotomontagem para o livro da 32ª Bienal de Artes de São Paulo (figura 4). Buscando designar uma nova imagem que surge de fragmentos combinados pelo enquadramento das fotos nas marcas de uso, Naine reuniu os chinelos dentro da moradia de um indígena aposentado e doente para retomar a temática da memória em sua poética.

Figura 4: Fotomontagem para o livro da 32ª Bienal de Artes de São Paulo: Incerteza Viva, 2016[7].

O sofá e a parede fazem referências à perda da memória física, na medida em que o sofá está abandonado porque ninguém mais senta nele, e os furos foram produzidos por um doente de alzheimer, num gesto de repetição que a doença ocasiona. A obra parte das perguntas: "quem roubou nossas memórias" e "quem rouba nossas memórias", e retrata todas as perdas de memória possíveis. A obra acompanha um texto sobre tecnologia e memória dentro do livro da Bienal.

Considerações finais

No processo de instauração (REY, 2002) das obras de ambas artistas, nota-se a apropriação da tecnologia e elementos impostos pela cultura dominante enquanto produto cultural (fotografia, instalação, fotofilme, performance, fotomontagem, chinelo) e a escolha de utilizá-los como modo de resistência (ROGERS, 2006) para resguardar e trazer visibilidade da cultura indígena e da cultura indígena urbana, assim como reivindicar o pouco capital cultural e a pouca possibilidade de produzir e propagar conhecimento (RIBEIRO, 2017) que é concedido pela cultura hegemônica para essas populações. Essa intenção por trás da escolha das artistas no modo de operar as técnicas e tecnologias revelam o caráter político dos artefatos tecnológicos (FEENBERG apud CUPANI, 2016) que elas fazem uso para configuração da expressão artística.

Notas

[1] https://inventa.com/pt/noticias/artigo/267/o-direito-dos-povos-indigenas-a-proteger-a-sua-propriedadeintelectual acessado em: 15 maio 2019.

[2] http://radioyande.com/default.php?pagina=blog.php&site_id=975&pagina_id=21862&-tipo=post&post_id=664 acessado em: 15 maio 2019.

[3] http://visibilidadeindigena.blogspot.com/2017/10/sobre-nos.html acessado em: 15 maio 2019.

[4] Fonte: https://vimeo.com/302802614. Acesso em 15 maio 2019

[5] Fonte: https://www.select.art.br/marindigena/. Acesso em: 15 maio 2019.

[6] Fonte: http://artesnoiele.blogspot.com/2016/05/. Acesso em 15 maio 2019.

[7] Fonte: <https://oraculocomunica.wordpress.com/2017/08/30/andancas/>. Acesso em 15 maio 2019.

Referências

CUPANI, **A. Filosofia da Tecnologia:** um convite. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. A Colocação do Problema: Arte Como Processo Híbrido. In: Blanca Brites; Élida Tessler. (Org.). **Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais.** Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123-140.

REY, S. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **Pós**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.8-15, maio, 2008.

RIBEIRO, D. O que é: lugar de fala?. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROGERS, R.A. **From Cultural Exchange to Transculturation:** A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. 2006. Disponível em <http://www2.nau.edu/ ~rar/papers/RogersCT2006.pdf>. Acesso em 15 maio 2019.

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral

Estudante em Artes – Licenciatura pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Possui interesse pela temática latina e contemporânea das artes, sobretudo às linguagens visuais híbridas. Contato: ceudabeatriz@gmail.com

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, NABA, Milão. Atualmente está desenvolvendo Pós-doutorado 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.

A CRISE DA IMAGEM DE SI: O AUTORRETRATO DISSOLVIDO PELO ESPETÁCULO

Wallison Santos Diniz / UFG

A autorrepresentação é vista, sob o senso comum atual, como um mero registro de nossas próprias imagens inseridas em momentos cotidianos relevantes ou não. A *selfie,* como é conhecida popularmente, é o principal meio de expressão imagética para uma projeção da imagem de si em meios digitais. Ao realizar um registro da própria imagem, o praticante é ao mesmo tempo produtor, objeto e espectador primário desta imagem, o que sugere um certo grau de solipsismo[1] visual e autonomia sobre ela. Entretanto, seria ingenuidade pensar este processo como uma expressão de autonomia, uma vez que a imagem e sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994) do mundo moderno promove um excessivo consumo de signos produzidos pela indústria cultural.

No livro *A Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1997), o autor descreve o contexto que representa a construção imagética hegemônica que isola os sujeitos em uma ilusão de coletividade, na qual todos vivem em estado de contemplação perante as imagens capitalistas que distanciam

os sujeitos de sua realidade direta e intermediam as relações sociais (DEBORD, 1997). Esse espetáculo não se dá apenas como um hiperconsumo de imagens contemplativas, mas também como um fenômeno social de interação humana: as imagens têm o poder de subverter as relações pessoais pelas lógicas de consumo, pois "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens." (DEBORD, 1997, p.14).

Essa sociedade hiperconsumidora de imagens tem a sua ilusão espetacular consolidada por meio de todas as formas de entretenimento presentes em suas diversas formas de mídia, como o cinema, as revistas de moda, a publicidade, etc. Desse modo, esse hiperconsumo de imagens aliena os espectadores a um estado de contemplação em que o espetáculo substitui o próprio real vivido, preenchendo todo o vácuo que distancia os sujeitos do espetáculo sugerido. Portanto, essa mentira do espetáculo não define uma mera ilusão, mas um poder de controle em favor das classes dominantes proprietárias dos meios de produção de imagens (DEBORD, 1997).

Embora Debord não tenha feito construções teóricas focadas na imagem de si – do sujeito isolado em uma tentativa de autorretrato, é crucial entender esse consumo primário do espetáculo para então começarmos a refletir sobre a autorrepresentação que, diferente da ilusão de solipsismo, ilustra uma contaminação de fatores externos nesta tentativa de imagem do eu.

Destarte, essa compreensão da concepção de espetáculo favorece a construção de minhas primeiras temáticas de narrativas visuais, como em meu trabalho intitulado 'Refletido' (figura 1), no qual elaboro uma composição visual onírica com a minha própria imagem e evidencio o eu principal envolto de outras imagens de mim mesmo, que anunciam este estado de contemplação espetacular, denunciando a crise da imagem de si perante o novo espetáculo das redes sociais.

Figura 1. Wallison Diniz - Refletido, 2018. Manipulação fotográfica digital. Produção pessoal.

Ora, se o espetáculo é oriundo de um hiperconsumo de imagens conceituado no século passado, este hiperconsumo agora é elevado a um novo patamar, onde não só a indústria cultural tem o poder de ditar os novos estereótipos espetaculares, mas também os seus consumidores, embora apenas uma minoria seja bem-sucedida nisso. Este trabalho é o ponto de partida para a investigação de minha poética, que dialoga com outras concepções teóricas que tratarei mais a seguir.

A *selfie,* inserida no contexto das redes sociais, passa a constituir uma lógica de consumo, uma vez que as formas de monetização invadiram essas plataformas, o que consolidou efetivamente a mercantilização da imagem de si. Esse fenômeno pode ser melhor compreendido com o suporte do conceito de signo-mercadoria de Baudrillard (1968). O autor argumenta que a sociedade capitalista incentiva cada vez mais uma supervalorização simbólica das mercadorias em detrimento de seu real valor utilitário. O fetiche então está em sua imagem e o poder simbólico

que ela representa. Não obstante, a *selfie* – também inserida nas lógicas de consumo a partir da monetização dos meios digitais – começa a se entremear nessa lógica do signo-mercadoria, ao passo que os usuários mais bem sucedidos na mercantilização de suas imagens inauguram uma nova forma de espetáculo, performando a imagem de si mesmo enquanto uma mercadoria visual de contemplação, um signo de valor.

A abordagem de relação do sujeito com o real, ou melhor, a constituição da imagem de si diante de um real apresentado, é analisada com um suporte de autores como

Hal Foster e Vladimir Safatle, que discutem a questão do real e da constituição da imagem de si perante uma análise lacaniana. Foster (2005) traz a questão do retorno do real enquanto elemento de problemáticas divergências críticas na arte contemporânea, comentando a relação de obras, por um lado, a partir de uma perspectiva autorreferencial da imagem independente (simulacro)[2] e por outro, a imagem dependente de seu real referencial direto no mundo. Em seguida, conclui que pode fazer uma leitura do real em Andy Warhol sob uma perspectiva de realismo traumático: o trauma enquanto encontro faltoso com o real, sendo a repetição o *punctum*[3] desse realismo traumático, na qual o sujeito exerce a repetição em uma espécie de anestesia existencial, pois o real não pode ser reproduzido, somente repetido (FOSTER, 2005).

Então, seria possível pensar a questão da imagem de si, sob uma perspectiva de realismo traumático? Se a repetição é um dos principais sintomas desse processo, podemos começar a perceber a incessante repetição da *selfie* como uma tentativa de restaurar uma montagem imaginária de si diante de um real faltoso? Em vários trabalhos de minha produção, por exemplo em 'Celulombra' (figura 2), é visível a repetição da imagem de si em um jogo narrativo poético. Pode-se fazer aqui a leitura de um sintoma de um realismo traumático, sob a perspectiva dessa

análise de Foster? Diante da potência linguística deste recurso visual assumo-o como uma poderosa ferramenta de composição poética nos trabalhos que se desdobram ao longo desta pesquisa.

Figura 2. Wallison Diniz - Celulombra, 2019. Manipulação fotográfica digital. Produção pessoal.

Explorando mais especificamente a questão da imagem de si, Safatle (2006) analisa a dissolução do eu – imagem de si na contemporaneidade. Além disso, utiliza-se de exemplos na arte contemporânea de como essa questão, do eu dissolvido pelas lógicas identitárias propostas pela indústria cultural, é discutida na obra de Cindy Sherman e Jeff Koons, trabalhando a perspectiva lacaniana do Outro – este conceito é definido enquanto o discurso de ordem simbólica (LACAN, 1955) - alinhando a definição da imagem de si dependente dessas lógicas identitárias da indústria cultural,

no qual o eu se coloca primordialmente na ambição de se tornar objeto de desejo do Outro (SAFATLE, 2006).

Assim, esse Outro que olha para o sujeito, define a sua incessante reconfiguração, pois a indústira cultural não incentiva necessariamente estereótipos acabados e fixos, mas sim uma constante mutação visual de seu imaginário produzido, no qual a percepção de si torna-se frágil e insatisfatória, pois estamos agora diante de modelos fluídos e de construções performativas de identidade (SAFATLE, 2006). Logo, encontra em Cindy Sherman um recurso de linguagem em arte: a paródia enquanto estetização da inadequação. Cindy Sherman, então, brinca com a imagem de si, performando, de forma sarcástica, estereótipos femininos impostos pela indústria cultural (figura 3).

Figura 3. Cindy Sherman - *Untitled Film Still* #2, Fotografia analógica, 1977.
Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/56515

Em vista disso, esse sarcasmo/paródia/sátira dialoga também com meus trabalhos, nos quais ironizo esse processo de crise da imagem de si, como na obra que intitulo '*Selfie*' (figura 4) – um paparazzi de si mesmo – e também com os trabalhos de minha série intitulada '*Digital Influencer*' (figura 5), onde apareço em montagens feitas com autorretratos em pontos turísticos. Como mais uma estratégia poética de produção artística, destaco a utilização deste recurso narrativo visual, de forma a potencializar um número maior de produções artísticas deste contexto da fragilidade da autor-representação. Portanto, se a incessante reconfiguração da própria imagem é intrínseca ao momento em que se encontra a indústria cultural, o excesso do Outro, presente na ilusão da autonomia da imagem do eu, clama por uma sátira que estetiza a denúncia deste processo de dissolução.

Figura 4. Wallison Diniz - *Selfie*, 2018. Manipulação fotográfica digital. Produção pessoal.

Figura 5. Wallison Diniz - *Digital Influencer* #3, 2018.
Manipulação fotográfica digital. Produção pessoal.

Notas

1 Na filosofia, solipsismo é o nome do conceito que normalmente se dá ao sujeito fechado em si próprio, mergulhado na contemplação de um eu emancipado, sugerindo uma autonomia do conhecimento oriundo dos estados de experiências interiores. Utilizarei o termo para ajudar a conceituar a ilusão de uma imagem de si descontaminada e purista. C.f: BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de Filosofia, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1997. (p.367).

2 Aqui Foster toma emprestado o conceito de Baudrillard para discutir a questão do real na arte pop.

3 Foster também toma emprestado o conceito de Barthes para argumentar que a repetição é o punctum em Andy Warhol.

Referências

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. v.1, 1994.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

SAFATLE, V. O que vem após a imagem de si? In Miltinsky, Fátima (dir.) **Narcisisme et culture contemporaine**, Goiânia: Valentina, 2006.

FOSTER, H. **O retorno do real**. Revista Concinnitas 1 (Julho 2005, Ano 6): 163-186.

LACAN, J. O Seminário: livro 2: **o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. (1954-1955).

Wallison Santos Diniz

Wallison Diniz é um artista visual, fotógrafo e bacharelando em Artes Visuais pela FAV – UFG. Pesquisa o contexto da hiperprodução de autorretratos na contemporaneidade, fomentando um teor poético para as suas produções visuais, nas quais ironiza o processo de dissolução da imagem de si e a incessante reconfiguração do eu.

Comitê Patrimônio, Conservação e Restauro

ATHOS BULCÃO: PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E INVISIBILIDADE ARTÍSTICA[1]

ATHOS BULCÃO: PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA E INVISIBILIDAD ARTISTICA

Emyle dos Santos Santos / UFBA

Maria Herminia Olivera Hernández / UFBA

Introdução

O tema 'origens', proposto para o 28º encontro da ANPAP, tem ressonância quando se observa a vida e a produção artística de Athos Bulcão (1918 – 2008), conhecido por sua singular colaboração para a construção da capital do Brasil, Brasília[2], e por sua permanência na cultura e no cotidiano da cidade, cabendo assim uma reflexão sobre a construção de sua obra, seu legado e a preservação de sua memória, mesmo frente a invisibilidade artística que, por vezes, cerca sua produção.

Inicia-se este artigo com a apresentação do artista e a sua importância para a construção de Brasília, seguido de uma breve explanação sobre a relação do seu *modus operandi* e a paisagem da capital. Posteriormente discute-se sobre o reconhecimento do artista, suas contribuições

e a perenidade do seu legado para as novas gerações. Finalizando, apresenta-se a questão da integração e a relação que este conceito tem com a invisibilidade artística na produção de Athos Bulcão.

Uma poética baseada na personalidade e experimentação

Panitz (2018) e Pontual (1992) entendem Athos Bulcão como um artista de experimentação ampliada nos diversos campos e um incansável acumulador de experiências em áreas diferenciadas, destaca-se o trânsito deste em diversos ofícios, como decorador de interiores, designer gráfico, artista e professor. Athos experimentou e transitou por diferentes campos da criação, produziu e participou da construção da nova capital do Brasil e ainda se dedicou à docência no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília (UNB), mostrando o entrelaçamento entre a teoria e a prática.

Embora grande parte de sua atuação artística já seja bem conhecida, principalmente a produção de azulejos, graças a sua inserção em uma série de edifícios públicos, ainda cabe ressaltar as variadas técnicas presentes em sua obra, como a pintura de cavalete, a serigrafia, a pintura mural, o desenho, a colagem, as fotomontagens e as esculturas. Essa diversidade de técnicas se dá decorrente de sua busca incansável por novas formas de expressão.

Desde cedo a trajetória profissional de Athos Bulcão é demarcada pela participação e influência dos amigos artistas, arquitetos, poetas e demais intelectuais do seu tempo. Após sua cisão com a medicina e a aproximação com o universo criativo, acontecem seus primeiros ensaios, aprendizados e trânsitos artísticos, até suas primeiras atuações em nível profissional se dão através da interlocução com amigos, o que favoreceu seu contato com a arte e arquitetura modernista e alguns de seus principais representantes, como Burle Marx, Candido Portinari e Oscar

Niemeyer. Sendo este último fundamental para a participação de Athos nas diversas obras executadas na nova capital do país.

Um exemplo bastante conhecido de tal parceria é o Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília (Figura 1). Onde Athos cria, a pedido de Niemeyer, o tratamento da fachada, em figuras geométricas modulares, na intenção de trazer leveza e movimento à forma piramidal da edificação.

Figura 1. Teatro Nacional Claudio Santoro, 2019. Fonte: (SANTOS, 2019)

O contexto histórico de formação de Athos se deu nas décadas de 1940 e 50, onde, no Brasil aconteciam movimentos como modernismo, concretismo, neoconcretismo, abstracionismo, cubismo, etc. Contudo, apesar de contemporâneo a esses movimentos, o artista desenvolve seu próprio caminho, sem se vincular declaradamente a nenhum deles. Cavalcante (2009), destaca a universalidade de sua produção e o posicionamento sempre panorâmico, não reduzindo-o a um artista brasiliense, ao contrário, o autor considera-o alguém "[...] que mergulha de corpo e alma no mais amplo sentido da experimentação, da invenção e da liberdade de criação,

deve ser colocado junto aos grandes nomes internacionais das artes plásticas." (CAVALCANTE, 2009, p.03-04).

Sobre a personalidade do artista, sabe-se que Athos era uma pessoa reservada e de poucas palavras, como ele mesmo se descreve. E essa característica foi uma das que mais se destacaram ao longo de sua trajetória. Sobre a timidez e opção pela reclusão, o artista diz,

> Eu gosto muito de ficar sozinho. Isso é bom pra cabeça. É bom dar aula, ir lá. Mas para o trabalho, se você não se isola, você não faz um trabalho mais sério. É impossível... é impossível. Eu tive perto de muitos artistas, que eu conheci, assim. Eu vi isso. Essa obra mais consistente, você só consegue fazer com tenacidade, com isolamento. Isso acontece com escritor, com qualquer artista. (BULCÃO,1988, p.33)

Tal opção aparece em muitos momentos na fala do artista ao longo de sua carreira. Em entrevista a Moretzsohn (2009, p.01) por exemplo, quando perguntado sobre sua arte e o silêncio ele afirma, "Eu acho que, sem silêncio, a pessoa não consegue ouvir nada interiormente. Mas depende do temperamento."

Segundo Pontual (1992) e Wanderley (2006), a timidez contribuiu para Athos se identificar com Brasília e decidir se mudar para lá (diferente dos demais envolvidos na construção da cidade). Os referidos autores associam tal decisão a sua retração social e aversão aos movimentados centros urbanos, além das muitas oportunidades de trabalho em Brasília. Quando perguntado sobre essa escolha Athos aponta o seu encantamento pela paisagem local, e diz: "Eu gostei muito daqui. Fiquei hipnotizado com aquela falta de paisagem, o céu, esta vastidão." (MORETZSOHN, 2009, p.05).

A busca pelo isolamento e silêncio associado a timidez e a extensão da paisagem foi a combinação de sucesso para a produção de Athos. Brasília o recebe e acolhe, proporcionando o refúgio necessário para sua

produção. Em retribuição, Athos, cria mais de 200 obras somente em Brasília, e apesar de retraído das relações sociais, boa parte dessa produção é voltada para a esfera pública, deixando seu legado ainda mais significativo para a população e digno de ser preservado.

Reconhecimento, Legado e Perenidade

Autor de importantes obras no cenário nacional e internacional, sua produção é reconhecida principalmente no meio acadêmico, apesar de grande parte de suas obras estarem presentes em diferentes contextos e em espaços pouco tradicionais para a inserção de objetos de arte, como hospitais, escolas, aeroportos etc.

Além da presença por toda a cidade de Brasília, outro importante indício de sua importância artística é a sua participação em Salões de Arte (em 1965 e 1966) e as diversas premiações que recebeu ao longo da vida. Os relatos críticos acerca da sua produção artística também são extensos e variados em autoria, e inclui textos curatoriais assinados por amigos pessoais e parceiros profissionais. Dentre estes se destacam, os críticos de arte Italo Campofiorito (1933 -); Jayme Maurício (1926 - 1997); Marcus de Lontra Costa (1954 -); Paulo Herkenhoff (1949 -); Roberto Pontual (1939 – 1994); Fernando Cocchiarale (1951 -); e Agnaldo Farias (1955 -). Entre os arquitetos Oscar Niemeyer (1907 – 2012) e João Filgueiras Lima (1932 - 2014).

Seu grande legado para Brasília foi quantificado em 2009, quando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal (IPHAN-DF) juntamente com a Fundação Athos Bulcão (FUNDATHOS) desenvolve um Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados (INBMI) do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília, abrangendo o período de 1957 a 2007. Em 2018, como parte da comemoração do centenário de nascimento

do artista, este INBMI foi revisado e ampliado. Esse inventário dá condições de visualizar a variedade e a grandiosidade da produção do artista.

Tal é a contribuição deixada por Athos que seu legado influenciou uma série de outros artistas e continua influenciando até a atualidade. Um dos primeiros legados de Athos é fruto da parceria com o arquiteto João Filgueiras Lima (1932 – 2014), o Lelé. A partir desse aprendizado Lelé desenvolve uma série de intervenções artísticas em homenagem a obra do amigo para alguns Hospitais da Rede Sarah (Sarah Macapá, 2005; Belém, 2007; e Rio de Janeiro, 2009). Isso ocorre devido ao estado avançado da doença de Athos, o que o impedia de ter controle motor e distinção das cores. (PORTO, 2009)

Seu legado enquanto artista pode ser demarcando por contribuição e permanência no cenário contemporâneo e nesse sentido, a exposição em comemoração ao centenário do artista em 2018, realizado pela Fundathos e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), resgatou a memória do artista e reforçou os diálogos e releituras realizadas a partir das suas obras (Figura 2).

Figura 2. Exposição de Athos Bulcão no CCBB em Brasília, 2019. Fonte: (SANTOS, 2019)

As peças foram organizadas por sessões com temas, cuja última, denominada 'Rastros de Athos' apresentou a produção de Athos juntamente com outros artistas que possuem indícios de referência à sua obra, demonstrando a força e a permanência dos seus trabalhos. Sobre a escolha de tal abordagem Panitz (2018, p.22), coloca que,

> [...] para além do grupo que pode conviver com ele, há uma geração mais jovem, que não o conheceu, mas que reconhece, em seus trabalhos, a presença dos princípios propostos pelo artista. É no convívio com as obras disponíveis para a fruição que esta geração constrói a sua poética em diálogo com o artista maior da cidade nova. [...]
>
> O diálogo estabelecido em Rastros de Athos é uma conversa (em andamento) dos artistas e curadores com o "professor". Nela há hipóteses levantadas de desdobramentos da sua herança, como ela se rearticula e se apresenta em forma de poesia em construção. O lugar de Athos Bulcão é no meio dos artistas, pontuando suas obras e a elas respondendo com suas formas. Como deve ser, uma "conversa infinita [...]

Como já mencionado, a maior parte da produção de Athos foi dedicada a esfera pública, o que demonstra sua vontade de deixar um legado para a cidade, algo que pudesse ser apreciado pelos transeuntes. Ressaltando tal característica e visando criar diálogos contemporâneos, se destaca o projeto Habitathos (2013), que consiste em "[...] uma série fotográfica registrando pintura em telas vivas (conhecido como "*living art*"), criado por Ana Siqueira e executado totalmente em painéis originais do famoso artista modernista brasileiro: Athos Bulcão." (HABITATHOS, 2013).

É interessante perceber como o nome da intervenção, Habitatos, faz menção a relação de interação desejada para a obra de Athos. Um dos objetivos do projeto é estimular a reflexão acerca da relação de

pertencimento dos cidadãos para com a obra de Athos. Assim, propõe a participação dos indivíduos nas obras do artista, que tanto desejou que sua obra se diluísse nos ambientes e na população.

Outro exemplo da utilização das temáticas relativas à produção de Athos é a coleção de moda com título 'Athos do início ao fim' desenvolvida pelo estilista Ronaldo Fraga em 2011 para o São Paulo *Fashion Week*. O estilista se apropria dos padrões e das cores contrastantes presentes na obra de Athos e os transforma em leveza e movimento para compor peças de roupa. Ronaldo Fraga afirma que foi uma das coleções mais difíceis de sua vida, pois, era importante não apenas reproduzir o registro gráfico da obra de Athos, e sim propor um olhar sobre a obra do artista. Durante o processo de criação da coleção, ele realizou exercícios de composição semelhante a Athos, solicitando a participação das costureiras na composição das peças sem determinar sua pretensão. A única orientação era não fechar as formas. O estilista destaca o grande desconhecimento acerca de Athos, apesar do legado que deixou. "O homem que deu cor, vida e humor à cidade, idealizada por Juscelino Kubitschek e Lucio Costa, morreu em 2008, aos 90 anos, desconhecido pela grande maioria dos brasileiros, deixando quase 200 obras espalhadas na capital do país." (BELÉM, 2011, p.01)

A obra de Athos ainda fornece subsídio para a criação em outros seguimentos. Destaca-se dois projetos voltados para o mercado de design de ambientes e arquitetura que trazem os padrões criados pelo artista como tema. Dentre estes, estão as iniciativas das empresas Oca Brasil, Biancogres e Portobello que criaram coleções dedicadas a homenagear a vida e obra de Athos Bulcão. Primeiramente a Oca Brasil em 2013 cria a Linha Concreta (Figura 3), uma série de revestimentos tipo mosaico em madeira, desenvolvida pelos designers Luciano Mandelli e Laura Ahrons em homenagem a obra de Athos e outros artistas concretistas. Em 2016 a Biancogres lança o revestimento New Geometric (Figura 4) que busca

fazer uma menção as formas e padrões utilizados pelo artista. E em 2018 a Portobello (Figura 5), semelhantemente, cria uma linha de revestimentos chamada Athos Bulcão, desenvolvida pelos artistas: Lígia de Medeiros, Paulo Humberto e Alexandre Mancini.

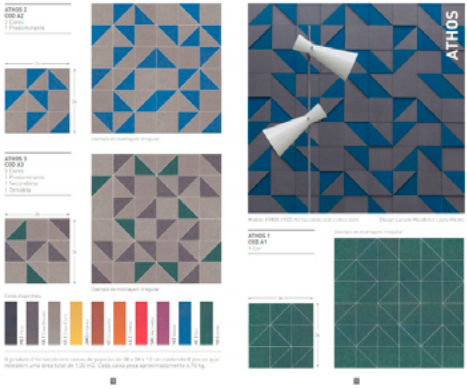

Figura 3. Detalhe do Catálogo da Linha Concreta da Oca Brasil em homenagem a Athos Bulcão. Fonte: http://www.oca-brasil.com/concreta/

Figura 4. Revestimento New Geometric, Biancogres, baseado na obra de Athos Bulção. Fonte: https://biancogres.com.br/wp-content/uploads/2018/10/decoracao-athos-bulcao-azulejos-estampa-geometric-biancogres-08.jpg

Figura 5. Revestimento da Portobello, baseado na obra de Athos Bulção. Fonte: https://archtrends.com/projeto/portobellosa/home-you-athos-bulcao-arco-simplestriploa/13813

Através das referências selecionadas demonstra-se a relevância da produção artística de Athos Bulcão, e a sua perenidade enquanto referencial para diversas ações, todas elas empreendidas no sentido de trazer cada vez mais a produção do artista para o cotidiano das pessoas, fomentando a divulgação e a preservação de sua obra.

Integração e invisibilidade artística

Apesar de todo o reconhecimento mencionado, observa-se, em certa medida, uma invisibilidade artística quando se trata da produção de Athos Bulcão que se relaciona com a arquitetura, decorrente do uso do termo 'integração das artes', que acaba por colocar tal produção num espaço de

indefinição. Não sendo visto claramente como artes visuais, e muitas vezes confundido com a estrutura arquitetônica. Sobretudo em Brasília, que apesar de ser denominada na literatura como 'a cidade síntese das artes', acaba tendo na arquitetura e no urbanismo seu maior protagonismo.

O termo 'invisibilidade artística' aqui adotado diz respeito a desconsideração do valor das obras de um artista em decorrência de sua linguagem ou da proximidade com algo visto como cotidiano, nesse caso, a arquitetura. Não foi encontrada na literatura um termo que fizesse menção a tal fenômeno, contudo a ideia de invisibilidade aqui adotada, deriva do conceito de invisibilidade social, onde um grupo de pessoas é omitido, simplificado ou deixado a margem da sociedade. No campo das artes, quando se aborda a invisibilidade, geralmente aponta para as minorias e a forma como estas foram apagados da história. Semelhantemente, o conceito de invisibilidade artística proposto nesse estudo, aponta para a não consideração de algumas expressões como arte, ou para o não reconhecimento do artista como tal, e discute-se os fatores que podem ter influído nesse processo.

Na busca por conceitos que se aproximassem da ideia de invisibilidade artística proposta, encontrou-se relatos de obras de arte feitas com tinta apenas visível sob luzes especiais, ou obras que se relacionavam com ausência e fugacidade, performances, instalações e outras obras efêmeras. É interessante perceber que a obra de Athos Bulcão não se encaixa em nenhuma dessas características, pelo contrário, são obras perenes, visíveis sob qualquer luz e fixadas em estruturas permanentes. O que as torna invisíveis artisticamente, por assim dizer, são exatamente essas características e a relação de integração arte-arquitetura, presentes na sua produção que colaboram para esse processo, como será apresentado a seguir.

Olhando a trajetória do artista, percebe-se que o conceito de artes integradas lhe é relacionado desde o seu primeiro trabalho em colaboração

com Portinari (1903 - 1962) para o complexo da Pampulha, assim, pode-se dizer que sua carreira já se inicia a partir da relação com a arquitetura e as possibilidades de colaboração da arte no espaço construído. Além disso, decorrente dos movimentos artísticos, vanguardas contemporâneas e da convivência com seus mestres e amigos, Athos tem contato com os conceitos de integração e síntese das artes.

Quando da construção de Brasília, Athos passa a trabalhar sob a conceituação de integração proposta pelos arquitetos. Contudo, tal conceito podia ser amplamente interpretado. Para Oscar Niemeyer, por exemplo, a questão da integração era uma demanda colocada pelo arquiteto, e que cabia a este a decisão pela inserção do objeto de arte, como um complemento. (SOARES FILHO, 1989). Destaca-se o protagonismo da arquitetura frente ao processo de integração das artes, e o papel complementar das artes plásticas na concepção de Niemeyer. O momento em que as artes se integravam, também era posterior a concepção arquitetônica, o que torna esse senso de integração semelhante a ideia de decoração parietal, no sentido de complemento.

Athos absorve tal conceito de integração arte-arquitetura, pois ele considerava o arquiteto semelhante a um maestro, sendo o responsável por definir a linguagem e os materiais da obra de arte para a edificação como um todo possuir coerência. O artista atribui sua capacidade de colaborar com obras arquitetônicas como um fruto da experiência, e afirma:

> Olha, eu tenho impressão que isso veio com a experiência, aos poucos. E eu devo ter desenvolvido isso a grande quantidade de oportunidades que eu tive, principalmente com o Oscar. E o projeto, a meu ver, quer dizer, como eu imagino, o artista que faz um projeto integrado no prédio, ele deve se manter como um músico que faz música de acompanhamento pra um filme, o principal é o filme. [...]

> Muitas vezes até umas pessoas dizem: "Você não assina seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto." Eu digo: "Ótimo que pensem que é o arquiteto." Ficou como eu queria. Porque se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto. (BULCÃO, 1988, p.14)

Para Costa (2017) e Oliveira (2013), a postura de Athos era influenciado pelas caraterísticas da edificação, assim, era a arquitetura que solicitava do artista a postura assumida na intervenção artística. Já Tavares (2016) coloca que a percepção de integração da arte com a arquitetura em Athos partia de uma colaboração mútua, e propõe, em princípio, que o termo integração referente a obra desse artista simboliza a incorporação do elemento artístico ao conjunto arquitetônico. Assim, entende-se que não só a obra deveria responder a arquitetura, assim como esta também deveria responder ao elemento artístico nela inserido.

Apesar dos diferentes pontos de vista dos autores mencionados, percebe-se que o senso de integração geralmente é discutido levando em conta a integração física da obra de arte na edificação, e não a integração conceitual, como se a arte estivesse em função de resolver uma demanda arquitetônica. Outra questão é a desconsideração da proposta artística dentro da integração (ou seja, qual a intencionalidade do artista ao propor a obra?), gerando maior visibilidade para a arquitetura, o que também pode simbolizar uma simplificação da complexidade inerente a obra de arte.

Nesse ponto, coloca-se a questão da invisibilidade da obra de arte frente a sua diluição, principalmente através de arquitetura e da cidade. Observa-se esse aspecto na produção de Athos Bulcão para Brasília, tendo em vista a quantidade de ações empreendidas no sentido de conscientizar os indivíduos acerca da presença da produção do artista nas mais diversas edificações da cidade. Panitz (2018) destaca essa particularidade

na obra de Athos, pois, ao mesmo tempo em que ele é amplamente reconhecido, sobretudo em Brasília, ele é desconhecido na mesma medida.

Levanta-se algumas hipóteses para tal invisibilidade, sendo a primeira delas a incorporação física, colocando a arte subordinada a arquitetura, como um complemento. O segundo ponto que reforça tal entendimento é a ausência de assinatura ou outros indícios de autoria na maior parte das obras. Nesse sentido, destaca-se também, o fato de muitas obras do artista serem objetos que se confundem com a arquitetura, como painéis e murais de azulejo, mosaicos, pintura mural, ou elementos funcionais, como pisos, forros, divisórias, portas etc. A escolha de materiais com os quais as obras são realizadas, em geral dialogam com a arquitetura e nem sempre favorece o destaque das peças como obras de arte. Sua opção por trabalhar principalmente com elementos industrializados e feitos em larga escala, como azulejos ou painéis de concreto pré-moldado, também dificultam o destaque de suas peças como objetos de arte.

Outro ponto que colabora com a invisibilidade discutida é a relação do artista com o meio urbano, nesse sentido, Farias (2009), Panitz (2018) e Wanderley (2006), propõem que a trajetória de Athos foi consagrada especialmente para o público, não aquele que frequenta museus e galerias, e sim aqueles que provavelmente nunca teriam acesso a arte e não estão familiarizados com ela, pois, o artista estava mais interessado no público que cruza com sua obra por acidente.

Para Wanderley (2006), mesmo esse não reconhecimento fala sobre a personalidade do artista, que fugia dos holofotes e da mitificação, permitindo que sua obra fosse amplamente consumida. Nesse mesmo sentido, do não reconhecimento e da apropriação da obra de arte pelos transeuntes, Farias (s.d., p.10-11) comenta,

> Foi a opção por uma obra deslocada das paredes das salas expositivas, em meio à paisagem natural e construída, obra que desenvolveu

> curiosas e surpreendentes relações fraternas com escadas e pilares, árvores e a linha contínua do horizonte, que terminou por fazer com que as pessoas frequentemente desconheçam Athos Bulcão. [...]
>
> Embora invariavelmente de grandes dimensões, muitas das obras de Athos Bulcão, pela sua proximidade da arquitetura e da cidade, pela familiaridade imposta pelo contato cotidiano, terminam por eclipsar sua condição excepcional, sua natureza de um pensamento plástico refinado. São tão próximas de nós, tão verdadeiras, que não mais parecem obras de um artista. Que o digam os habitantes de Brasília, que têm a sorte de ter seus olhos, seus passos, seus passeios erráticos ou a rota mecânica que os leva aos locais de trabalho e às suas casas guiados, modulados, sensibilizados por suas obras dispersas pela cidade. Como já disse, muitos não sabem que essas obras pertencem ao artista. E, a bem dizer, isso não importa, posto que estão impregnadas neles e, portanto, lhes pertencem.

Para Farias (s.d.), a obra de Athos em Brasília se converte quase que em um dito popular ou uma expressão, que não mais pertence ao artista, mas integra o imaginário popular. Semelhantemente, Panitz (2018) afirma que a obra de Athos está tão inserida na paisagem urbana que pertence a esse lugar, e esse talvez seja o aspecto mais marcante da obra de Athos, o seu desejo pelo contato com o público comum e pela democratização da arte, oferecendo a todos uma experiência estética extraordinária no seu cotidiano.

Considerações finais

Percebe-se através do exposto que a obra de Athos Bulcão, apesar da extensão, só é amplamente reconhecida por pesquisadores. Grande parte de sua obra ainda é relegada por muitos a um segundo plano, sendo

considerada como elemento decorativo, complementar ou meramente funcional, não sendo vista como obra de arte. A perspectiva traçada sobre a obra é geralmente pelo viés arquitetônico, não sendo enquadrada, contextualizada, analisada ou comparada com outras obras artísticas semelhantes ou do mesmo período. Outra percepção é a escassez de dados sobre a poética e processo criativo do artista, ou ainda investigações que associem sua produção às produções contemporâneas, buscando oposições ou similaridades. Assim a obra cai num espaço de indefinição entre arte, arquitetura e decoração.

Apesar de existirem muitos estudos sobre Athos Bulcão e sua produção, percebe-se que, a maior parte dos trabalhos considera a relação de síntese ou integração como o ponto mais relevante, abordando apenas o caráter epiderme de tal integração, não adentrando em discussões mais profundas desses conceitos e suas consequências. Uma destas, apontada no presente artigo, é a invisibilidade artística que por vezes cerca a obra de Athos. O artista tanto buscou entender a lógica da forma e do espaço arquitetônico que suas obras em muitos momentos são incorporadas a arquitetura, se diluindo na edificação e na paisagem urbana. E assim, nem sempre é percebida e valorizada enquanto objeto de arte.

A partir do exposto, entende-se a necessidade da realização de estudos que considerem os aspectos levantados pelo artigo, o que, além de possibilitar uma melhor compreensão destes temas, colabora para situar Athos Bulcão no universo da arte brasileira.

Notas

[1] O artigo forma parte da pesquisa de doutorado em fase de conclusão no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

[2] Inaugurada em 21 de abril de 1960, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, sendo a terceira capital do país.

Referências

BELÉM, Marcelo. **Athos Bulcão, do início ao fim. 2011.** Disponível em: <http://ronaldofraga.com/blog/?m=201102>. Acesso em: 01 fev. 2018.

BULCÃO, Athos. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

CAVALCANTE, Neusa. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão**. 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1, p. 01-13. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Da arte a arquitetura - Neusa Cavalcante port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

COSTA, Marcus de Lontra. **Athos Bulcão:** tradição e modernidade. Rio de Janeiro: ADUPLA, 2017. 64 p. Catálogo de Exposição realizada na Caixa Cultural de Salvador de 12 de julho a 20 de agosto de 2017.

FARIAS, Agnaldo. A obra de Athos Bulcão, ponto alto da vertente construtiva. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais... .** Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009. p. 1-11. Disponível em: < http://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 25 jan. 2018.

FARIAS, Agnaldo. **Athos Bulcão.** s.d.. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

FUNDATHOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **Athos Bulcão:** O artista. 2014. Disponível em: <https://fundathos.org.br/>. Acesso em: 03 fev. 2016.

HABITATHOS (Brasil). **Habitathos**. 2013. Disponível em: <http://habitathos.com>. Acesso em: 02 abr. 2017.

MORETZSOHN, Carmem. **Habitante do silêncio em Brasília:** Entrevista concedida pelo artista ao Jornal de Brasília, publicada no dia 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília:

Fundação Athos Bulcão, 2009, v. 1, p. 356-363. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/Habitante do silencio em Brasília - Carmem Moretzsohn port.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. **Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília:** Entre a obra de arte e o ornamento. 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília-unb, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/14890>. Acesso em: 10 maio 2017.

PANITZ, Marilia. O imaginário segundo Athos Bulcão. In: FUNDATOS (Brasil). Fundação Athos Bulcão. **100 anos de Athos Bulcão**. Brasília: 4 Art Produção Cultural, 2018. p. 14-23.

PONTUAL, Roberto. **Athos Bulcão:** Rigor e Humor. 1992. Apresentação da exposição individual Pinturas e Máscaras Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/artigos>. Acesso em: 01 nov. 2017.

PORTO, Cláudia Estrela. Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Org.). **Athos Bulcão.** 1 ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 34-49. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/pdf/A%20linha%20tenue%20entre%20arte%20e%20arquitetura%20-%20Claudia%20Estrela%20Porto%20-%20port.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2017.

SOARES FILHO, Oscar Niemeyer. **Depoimento - Programa de História Oral**. Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, 1989.

TAVARES, Camila Christiana de Aragão. **A integração da arte e da arquitetura em Brasília:** Lucio Costa e Athos Bulcão. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21206>. Acesso em: 12 nov. 2017.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira:** os painéis de Athos Bulcão. 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/pt-br.php>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Emyle dos Santos Santos

Possui graduação em Decoração pela Universidade Federal da Bahia (2011). Mestra em Artes Visuais (2015) na linha de pesquisa: Arte e Design: história, processos e teoria pelo PPGAV-EBA-UFBA. Atualmente cursa doutorado no mesmo PPG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Design de Ambientes, atuando principalmente nos seguintes temas: Cor, Design de Ambientes, Design Hospitalar e Artes Visuais. Contato: emyle_sant@hotmail.com

Maria Herminia Olivera Hernández

Professora Associada III da Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Lidera o grupo de pesquisa: Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais. É professora da pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. Tem recebido prêmios para a publicação de livros e capítulos de livros e participado em diversos eventos, nacionais e internacionais com artigos inseridos nas suas publicações. Contato: herminia234@yahoo.com.br

QUESTIONAMENTOS ACERCA DO PATRIMÔNIO: ENTRE ORIGENS E ALEGORIAS

Luisa Nobrega de Moraes

O patrimônio apresentado enquanto alegoria[1] nos traz uma infinidade de caminhos para justificar sua existência e os impactos acarretados por essa existência, como, por exemplo, o fato de tudo hoje ser passivo de patrimonialização. O cerne dessa problemática encontra pistas na observação das origens do patrimônio, quando a sociedade começa a reconhecer importância em proteger construções e monumentalizá-las, gerando um dispositivo bastante familiar à natureza humana, o da "defesa contra o traumatismo da existência." (CHOAY, 2006, p. 18).

Segundo Desvallés e Mairesse (2013), patrimônio seria um bem público destinado a ser preservado para a sociedade. O termo *heritage* (patrimônio, tradição) representa etimologicamente essa ideia, em oposição à noção de legado (herança ou *legacy)*, ou seja, aquilo que é deixado às próximas gerações familiares. Historicamente, o conceito de legado surge da ideia de propriedade (*property),* designando os bens destinados à sucessão, de acordo com o direito romano. Legado e propriedade foram,

ainda segundo Desvallés e Mairesse (2013), termos usados nas origens da ideia de proteção dos bens culturais e históricos. Palavras de transição, a partir do reconhecimento de que uma construção teria importância em ser conservada para ser vista pelas próximas gerações. Até hoje, devido à apropriação do termo privado para reconhecimento de um bem público, persiste no senso comum o uso da palavra patrimônio em referência à propriedade privada, mas essa já seria outra discussão.

Abordaremos aqui o patrimônio histórico, cuja atribuição de valor surge durante a Revolução Francesa – o então chamado monumento histórico - e, naturalmente, dentro dos percursos da história da humanidade, avança por todo o século XIX, sempre "irremediavelmente ligada à noção de perda ou desaparecimento potencial [...] e, igualmente, à vontade de preservação dos bens." (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 73). Patrimônio passa, então, a designar os chamados bens imóveis, parte da "coisa pública", não da propriedade privada.

É comum a confusão entre as noções de patrimônio e de monumento – palavra que, na verdade, remete a uma construção feita na intenção de lembrar algo ou alguém, seja um episódio ou um personagem que se considera necessário "eternizar". Muitas vezes, os monumentos já existem enquanto construções de tijolo e a eles é atribuído novo significado; uma memória. O tempo vem trazendo novos fatos históricos, sendo natural do ser humano ocidental associá-los aos bens existentes, ressignificando-os na intenção de perpetuar certos acontecimentos numa narrativa histórica e afetiva da memória do mundo, colocando o patrimônio enquanto um dispositivo que:

> [...] constitui uma narrativa das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desfio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento. (CHOAY, 2006, p. 18).

Outras formas de patrimônio merecem ser mencionadas, como o patrimônio imaterial, surgido na contemporaneidade, a partir da iminência do desaparecimento de certos saberes na cultura, notados e explorados/estudados pela antropologia. Entende-se, assim, patrimônio imaterial, ou bens culturais imateriais, como o registro do saber-fazer de um povo. Bens imateriais podem ser vistos, também, como o princípio da cultura, ou quem sabe o pré-monumento (aqui, não necessariamente erguido em tijolo e areia), já que "no sentido estrito, isto é, no sentido antropológico, nossa herança cultural é feita das práticas e do saber-fazer modestos, e reside na aptidão para fabricar instrumentos e para utilizá-los." (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 76). Surge na intenção de perpetuação dentro daquela comunidade, bem como para conhecimento de toda a sociedade.

A noção de registro imaterial acaba suscitando algumas problemáticas que dialogam com os bens imóveis. Uma delas, que merece bastante atenção e cuidado atualmente, é a questão do "congelamento" causado pela patrimonialização. A noção de congelamento vem de algo gerado, também, a partir de uma internacionalização do conceito de patrimônio, ou talvez mesmo, o que pode ser considerado como uma globalização da patrimonialização. Em livre pesquisa, podem ser encontrados os seguintes sinônimos da palavra congelamento: conservação, consolidação, estabilização, preservação, solidificação.

Contrapondo essas palavras, tem-se um princípio de diagnóstico da situação patrimonial hoje. A patrimonialização, por visar a conservação de um bem cultural, muitas vezes estagna o mesmo, impossibilitando suas mudanças naturais. Congela uma ideia e, por congelar, também perde o controle sobre ela. É o que se pode notar na seguinte fala de Giorgio Agamben, ao substituirmos a ideia de museificação pela de patrimonialização, termos que apresentam a mesma lógica conceitual.

> A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 96).

Tomemos Évora e Veneza como exemplos de cidades patrimonializadas ou, como diz Agamben, museificadas[22]. A partir desse dado momento, tem-se um patrimônio em forma de sítio histórico. Ali vivem pessoas, com suas histórias e rotinas, que acabam afetadas por serem patrimonializadas juntamente com suas respectivas cidades. A Veneza tornada patrimônio nunca mais será a mesma, repleta de turistas em busca de vê-la/explorá-la enquanto bem cultural, mais do que enquanto cidade, como se visitassem um museu.

Tem-se aqui um paradoxo: ao ser patrimonializada/congelada, na intenção de que continue a mesma, Veneza é anulada enquanto cidade e passa a ser explorada como bem cultural. Não haverá mais ali a vida que a fez patrimônio, afinal, seus moradores perderão a liberdade cotidiana de ir e vir, em meio a um turismo exploratório, e dificilmente conseguirão pagar os aluguéis, cada vez mais caros no centro histórico. Não é só de

construções que se faz uma cidade, mesmo aquelas que se julga importante salvaguardar pela "herança cultural".

> O concerto patrimonial e o concertamento das práticas de conservação não deixam, porém, de apresentar algumas dissonâncias. Esse crescimento recorde começa a provocar inquietação. Resultará ele na destruição de seu objeto? Os efeitos negativos do turismo não são percebidos apenas em Florença e em Veneza. A cidade antiga de Kyoto se degrada a cada dia. Foi necessário fechar, no Egito, os túmulos do Vale dos Reis. Na Europa, como em outros lugares, a inflação patrimonial é igualmente combatida e denunciada por outros motivos: custo de manutenção, inadequação aos usos atuais e paralização de outros grandes projetos de organização do espaço urbano. (CHOAY, 2006, p. 15).

A exploração excessiva traz dissonâncias para além dos efeitos negativos do turismo. Essa destruição do objeto, a qual se refere Choay, começa a ter lugar a partir do momento em que se considera a patrimonialização do mesmo. Ao salvaguardar um conjunto arquitetônico, deixa-se de levar em conta as arquiteturas menores, os modos de fazer dos que ali vivem e todas as pequenas ações cotidianas que fazem uma cidade.

Conclui-se, por hora, que o esforço patrimonial deveria direcionar-se à uma salvaguada que permita uma continuidade ao longo do tempo, ressignificando o processo de patrimonialização/museificação. Ir além do reconhecimento das construções e da necessidade de preservação, para pensar no que as faz existir enquanto cidade: a existência de uma população vivendo em conjunto, uma sociedade. É necessário que seus habitantes possam continuar fazendo parte da própria vida e da própria história. Para isso, me parece que o esforço maior vem da necessidade de que arquitetos, artistas, conservadores, antropólogos, museólogos, trabalhem em cooperação em prol do patrimônio, pensando tanto seus

excessos, como também levando em conta, primeiramente, o fator humano, a comunidade que ali habita. Afinal, as cidades são organismos vivos e mesmo as construções mudarão com o passar dos anos, juntamente com sua população e cultura ali presente.

Notas

[1] Entende-se por alegoria do patrimônio, a referência constante que um prédio histórico, por exemplo, traz a outros tempos, outras histórias. A patrimonialização busca preservar a construção de tijolos, mas seu intuito é na preservação do que aquele objeto representa. Para além de representações, a alegoria do patrimônio chega a alcançar também a questão narcisista da humanidade, que busca contemplar nas construções a sua própria imagem.

[2] A Museologia prefere o conceito de "musealização", entendendo a museificação como um termo pejorativo à ação de transformar algo em bem cultural. Porém, musealização representaria a manutenção da vida daquele bem, enquanto que a museificação, bem como a patrimonialização, incitam o congelamento. Portanto, o que apresenta-se hoje na teoria da cultura ainda é a museificação que aspira a uma musealização.

Luísa Nóbrega de Moraes

Formada em Fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco e graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente pesquisa questões relativas às relações patrimoniais no campo teórico da museologia. Contato: luisanobregam@gmail.com.

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

1º 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

UFG - REGIONAL GOIÂNIA

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

UFG - REGIONAL GOIÁS

DIRETOR

Prof. Dr. Renato Francisco dos Santos Paula

VICE-DIRETORA

Prof. Dra. Margareth Pereira Arbués

COORDENADOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Pedro Henrique Gonçalves

COORDENADOR GERAL DE EXTENSÃO E CULTURA

Prof. Me. Edinardo Rodrigues Lucas

COORDENADOR ADMINISTRATIVO

Lourentino Ferreira dos Santos

CHEFES E SUB-CHEFES DAS UNIDADES ACADÊMICAS ESPECIAIS

Prof. Me. Iram Leandro da Silva (pro tempore)

Prof. Me. Carlos Antônio Pereira Júnior

Prof. Dr. Vitor de Almeida Silva

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

Felipe Fulquim. MEDIA LAB/UFG; FANAP

Julia Mariano. MEDIA LAB/UFG

Design

Eloá Augusta Ribeiro. MEDIA LAB/UFG

Reuben Lago. MEDIA LAB/UFG

Sistema de Informação

Prof. Dr. Daniel Paz de Araújo. CEATEC/PUC-Campinas

Organização, Apoio e Assessoria Local (em ordem alfabética)

Profa. Ádria Lopes Ferreira. IFG-Campus Cidade de Goiás

Profa. Dra. Ana Rita da Silva. IFG-Campus Cidade de Goiás

Antolinda Baía Borges. Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Profa. Cristiane Alves de Araújo. IFG-Campus Cidade de Goiás

Profa. Me. Cristiane Moreira Ventura. IFG-Campus Cidade de Goiás

Profa. Dra. Ebe Maria de Lima Siqueira. UEG-Campus Cora Coralina

Prof. Me. Edinardo Rodrigues Lucas. UFG-Regional Goiás

Fernanda Farias dos Santos. Associação Quilombola Alto Santana-AQAS

Flávia de Brito Rabelo. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Desenvolvimento Econômico de Goiás

Profa. Me. Flora Alves Ruiz. IFG-Campus Cidade de Goiás

Geandra Karla de Avelar Cortês. UFG-Regional Goiás

Profa. Dra. Goiandira de Fatima Ortiz de Camargo. UFG

Prof. Me. Iram Leandro da Silva. UFG-Regional Goiás

Laura Anastácia de Souza Chaves. IFG-Campus Cidade de Goiás

Marlene Gomes Vellasco. Museu Casa de Cora Coralina

Profa. Me. Miriam Helena Pires. IFG-Campus Cidade de Goiás

Suzana Magalhães. ARPHOS-Cidade de Goiás

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva. UFG

Prof. Wagner Falcão Carlos. IFG-Campus Cidade de Goiás

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

Daisy Valle Machado Peccinini. PGEHA/MAC/USP. (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 [Anhembi Morumbi]

Ana Luiza Ruschel Nunes [UEPG]

Ana Cavalcanti [UFRJ]

Ana Maria Albani de Carvalho [UFRGS]

Angélica D'Avila Tasquetto [UFSC]

Anna Amélia de Faria [EBMSP]

Aparecido José Cirillo [UFES]

Ariane Daniela Cole [Universidad Politécnica de Madrid]

Beatriz Rauscher [UFU]

Clarissa Ribeiro Pereira De Almeida [UNIFOR]

Claudia Zanatta [UFRGS]

Cleomar de Sousa Rocha [UFG]

Daniela Kern [UFRGS]

Didonet Thomaz [UFRGS]

Edgar Franco [UFG]

Eduarda Azevedo Gonçalves [UFPEL]

Fabiane Pianowski [FURG]

Fabio Nunes [UNESP]

Francisco Eduardo Coser Dalcol [UFRGS]

Geraldo De Souza Dias Filho [USP]

Gil Costa [UNIFESSPA]

Helena Kanaan [UFRGS]

Janice Martins Sitya Appel [UFRGS]

José Afonso Medeiros Souza [UFPA]

Julia Rocha Pinto [UFES]

Laurita Ricardo De Salles [UFRN]

Lêda Maria de Barros Guimarães [UFG]

Lilian Amaral [UFG]

Luana Wedekin [UNESP]

Luciane Garcez [UDESC]

Luiz Sergio da Cruz de Oliveira [UFF]

Luisa Angelica Paraguai Donati [PUC Campinas]

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues [UFG]

Mara Rúbia Santanna [UDESC]

Marcos Martins [UFES]

Maria Beatriz de Medeiros [UnB]

Maria Christina Rizzi [USP]

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva [UDESC]

Maria Emilia Sardelich [UFPB}

Maria Herminia Hernández [UFBA]

Maria Ivone dos Santos [UFRGS]

Maria Luiza Fatorelli [UERJ]

Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso [UERJ]

Maria Mattos [Centro Universitário Moura Lacerda/ABEPEM]

Milton Sogabe [UNESP, Anhembi Morumbi]

Mirtes Oliveira [Anhembi Morumbi]

Moema Martins Rebouças [UFES]

Nelson Silva Junior [UEPG]

Pablo Alexandre Gobira De Souza-Ricardo [UEMG]

Paula Almozara [PUC Campinas]

Paulo Silveira [UFRGS]

Patrícia Leal Azevedo Corrêa [UFRJ]

Rafaelle Rabello [UFPA]

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro [UNESP]

Renata La Rocca [UNIMEP]

Robson Xavier da Costa [UFPB]

Rosa Blanca [UFRGS]

Rosana Soares [UFRB]

Rosangela Marques Britto [UFPA]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Sandro Ouriques Cardoso [UFRGS]

Suzete Venturelli [Anhembi Morumbi]

Tatiana Martins [UFRJ]

Virginia Yunes [UDESC]