

ANAIS
-
CIRCUITOS E
TANGÊNCIAS

V Seminário de Pesquisa
em Artes Visuais - spmav

ANAIS DO V SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS: Circuitos e Tangências.
Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, RS - Brasil.

Editora e Gráfica da UFPel / Editoração Eletrônica: Luiza Alves de Macedo Tavares.
Identidade Visual: Thiago Guedes.

Organização do Seminário: PPGAV/UFPel.

Apoio: Arte na Escola - Polo UFPel, UFRGS, FURG, UFSM, UNOESC.

<http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais>

Coordenação e Organização

Nádia da Cruz Senna (UFPel)
Ursula Rosa da Silva (UFPel)

Comissão Executiva

Carla Borin (UFPel)
Flavia Leite Azambuja (UFPel)
Giordano Costa (UFPel)
Mauricio Gonçalves (UFPel)
Sandro Andrade (UFPel)

Comissão Científica

Alice Monsell (UFPel)
Angela Raffin Pohlmann (UFPel)
Carla Gonçalves Rodrigues (UFPel)
Claudio Tarouco de Azevedo (UFPel)
Eduarda Gonçalves (UFPel)
Eduardo Rocha (UFPel)
Gabriela Motta (UFPel)
Helene Sacco (UFPel)
Jusciane Vedovatto (UNOESC)
Lucia B. Weymar (UFPel)
Lutiere Dalla Valle (UFSM)
Marcelo Gobatto (FURG)
Marilda Oliveira (UFSM)
Mirela Meira (UFPel)
Nádia Senna (UFPel)
Reinilda de Fátima B. Minuzzi (UFSM)
Renata Requião (UFPel)
Ursula Rosa da Silva (UFPel)

Reitor

Mauro Augusto Burkert Del Pino

Vice-Reitor

Denise Petrucci Gigante

Pró-Reitor de Graduação

Álvaro Luiz Moreira Hypolito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Luciano Volcan Agostini

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Denise Marcos Bussoletti

Diretora do Centro de Artes

Ursula Rosa da Silva

Coordenadora do PPGAV

Angela Raffin Pohlmann

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

S471a Seminário de Pesquisa em Artes Visuais (5. : 2016 : Pelotas)
Anais do V SPMAV – Seminário de Pesquisa em Artes

Visuais [recurso eletrônico] : circuitos e tangências, de 25 a 27 de outubro de 2016, Pelotas, RS / comissão organizadora Nádia Senna, Ursula Rosa da Silva – Pelotas: UFPel, 2016.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 25 a 27 de outubro de 2016.

ISSN

Inclui referências.

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

1. Artes visuais. 2. Cinema. 3. Arte-educação. 4. Imagem. 5. Fotografia. 6. Arte- processos de criação. I. Pohlmann, Angela Raffin et al., orgs. II. Título: Circuitos e tangências.

CDD 710

Apresentação

O V SPMAV - **Circuitos e Tangências** propõe a discussão e reflexão sobre as circunstâncias políticas atuais em seu amplo sentido – modos de participação em meio a crise do modelo vigente de representatividade – considerando Arte como ponto de incidência e expansão de linguagens que reivindicam o lugar da imaginação em oposição à manutenção das políticas rígidas. **Circuitos e Tangências** insere-se nesse contexto como um lugar ressonante de articulações multidisciplinares, um ponto de tangência entre a diversidade de territórios do conhecimento.

Entre as possibilidades metodológicas de atuação dos processos artísticos na conjuntura política atual, está a proliferação de práticas colaborativas de ocupação de espacialidades – o direito ao usufruto de espaços públicos; criação de ações coletivas de protesto; democratização de ferramentas digitais para acesso a informação; disponibilidade de tecnologias de baixo orçamento (DIY) etc. Essas práticas somadas ao ensino da arte compreendem a produção docente como um processo vivo e contínuo de trocas de experiências. O artista/pesquisador/educador é simultaneamente mediador do saber e produtor de outros territórios estéticos. E com isso propor e potencializar autoralidade nos espaços de ensino, garantir o lugar do imaginário, fomentar a autonomia do sujeito.

SUMÁRIO

Novas Mídias

Prof. Dr. Marcelo Gobatto – FURG

O que pode o cinema brasileiro contemporâneo para a formação estética?	07
Cíntia Langie / Carla Gonçalves Rodrigues	
A fronteira do eu no retratar do outro.....	16
Felipe Estrela Campal / Renata Azevedo Requião	
Cartografia da fronteira em cidades pequenas: O caso de Aceguá/BR e Aceguá/UY.....	26
Luana Pavan Detoni / Eduardo Rocha	
A prática impura do vídeo experimental na arte-educação.....	38
Jéssica Thaís Demarchi / Cláudio Tarouco de Azevedo	
Sobre o transbordamento do desenho, em um dos rumos de Cadu.....	46
André Winter Noble	
Revelações do corpo: Possibilidades de uma experiência estética.....	58
Jésica Hencke / Ursula Rosa da Silva	

Arte educação

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna – PPGAV/UFPel

Percepções e reflexões sobre a imagem no cotidiano escolar através da fotografia digital.....	68
Valesca Lêdo Matos / Mirela Ribeiro Meira	
Observar e criar arte.....	76
Raquel Casanova dos Santos Wrege / Ursula Rosa da Silva	
Você sabia que Pelotas teve uma escolinha municipal de arte?.....	84
Marge Faria do Amaral Peixoto / Ursula Rosa da Silva	
Manifest Art: A busca por uma experiência educativa através da A/R/Tografia.....	92
Ricardo Cocco	
Reflexões sobre a influência da imagem, sociedade de consumo no cotidiano escolar.....	102
Luciana Cozza Rodrigues / Mirela Meira	
Desterritorializações e reterritorializações na escrita autobiográfica.....	114
Sandro Andrade / Nádia da Cruz Senna	

Metodologia e processos de criação

Profa. Dra. Alice Monsell – PPGAV/UFPel

Transcodex: Artefatos textuais poéticos no ensino das artes visuais.....	128
Diego Vicereki Broniszak / Angela Raffin Pohlmann	
Poética na docência [corpo e território]:	
Pequeno texto sobre uma dissertação em artes visuais.....	139
Lislaine Sirsi Cansi / Renata Azevedo Requião	
Arte e design gráfico: Contribuições para a leitura visual no ensino da arte.....	147
Fabiano José Milan / Jusciane Vedovatto	

SUMÁRIO

Casa Horta: Atmosfera rural como tática de resiliência.....	159
Gracia Casaretto Calderón / Alice Jean Monsell	
Tempo na cidade: A resiliência do silêncio na contemporaneidade.....	168
Ana Paula da Silva Maich / Renata Azevedo Requião	

Tangências

Profa. Dra. Helene Sacco - PPGAV/UFPel Prof. Dr. Eduardo Rocha - FaUrb/UFPel

A poiética como ciência metodológica na conduta criadora.....	176
Camila Zappe Pereira / Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi	
IntraURBANIDADE: Subjetividades, dispositivos e arte/educação.....	184
Carolina Clasen / Eduardo Rocha	
Percursos na paisagem, conceitos e orientações.....	193
Flávia Leite Azambuja / Eduarda Gonçalves	
Andarapé.....	202
Carla Borin Moura / Eduarda Gonçalves	
O corpo como matriz nas ações do cotidiano.....	211
Giordano Alves Costa / Angela Raffin Pohlmann	

Circuitos

Profa. Dra. Angela Pohlmann - PPGAV/UFPel Prof. Reginaldo Tavares - UFPel

Profa. Dra. Cláudia Turra – PPGA/UFPel

Bonecas Feias: Brincando com padrões culturais do corpo na arte e na contemporaneidade.....	219
Cláudia da Silva Paranhos / Alice Jean Monsell	
A última mensagem: Relacionamentos em glitch.....	230
Diogo dos Santos Gonçalves / Alice Jean Monsell	
Homo selfies: Os primeiros passos da caminhada entre real e virtual, fotografia e pintura.....	242
Flávio Michelazzo Amorim Júnior / Nádia da Cruz Senna	
A potência edu(vo)cativa de uma exposição de arte contemporânea: Proposições artísticas com crianças.....	250
Jéssica Maria Freisleben / Lutiere Dalla Valle	
Um jornal em silêncio: Da ausência de conteúdo à potência poética.....	258
Maximiano Duval Da Silva Cirne / Renata Azevedo Requião	
Estar-Junto, Jogar-Junto: A/R/Tografia, Jogos de Tabuleiro e Aleatoriedade como Metodologia.....	268
Maurício Rodrigues Gonçalves / Mirela Ribeiro Meira	

SUMÁRIO

Corpo político

Profa. Dra. Duda Gonçalves - PPGAV/UFPel

(com participação de Fabrício Rodrigues e Maíra Makiyama) Profª Dra. Emanuela Di Felice - Universidade de Roma

O poroso terreno da criação:

Ínfimas propostas de construir/ser um lugar..........276

Mariana Danuza Corteze / Angela Raffin Pohlmann

O anônimo era uma mulher: Processo aberto e cartografia feminista..........288

Nathalia Muswieck Grill / Nádia da Cruz Senna

Centro compacto de devaneio: Cidade|Rio..........298

Nauita Martins Meireles / Eduarda Azevedo Gonçalves

Memória e afetividade em uma pesquisa em artes visuais..........307

Jordan Ávila Martins / Lúcia Bergamaschi Costa Weymar



O QUE PODE O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO PARA A FORMAÇÃO ESTÉTICA?

CÍNTIA LANGIE¹; CARLA GONÇALVES RODRIGUES²

¹ UFPel/cintialangie@gmail.com; ² PPGE UFPel/cgrm@ufpel.edu.br

RESUMO

Nossa pesquisa relaciona o cinema brasileiro contemporâneo com processos de subjetivação, apresentando como *lócus* a curadoria do Cine UFPel, a sala universitária e digital de Pelotas. O objetivo é pensar nas potencialidades de filmes para processos de formação estética, pelo conhecimento de si e pelo movimento do pensamento dos espectadores. Para tal desafio, nos valemos nos conceitos de *cuidado de si*, a partir de Foucault, e na ideia de *arte como criação* em Deleuze e Guattari. Os filmes analisados nesse texto são *Glauco do Brasil*, de Zeca Brito, e *O menino e o mundo*, de Alê Abreu.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE; EDUCAÇÃO; CINEMA BRASILEIRO; FORMAÇÃO ESTÉTICA.

ABSTRACT

Our research relates contemporary Brazilian cinema with subjective processes, presenting as a place the Cine UFPel curating, digital theater from Pelotas university. The goal is to think of the potential of films for aesthetic training processes, the knowledge of self and the movement of thought of the spectators. For this challenge, we draw on concepts of care of itself, from Foucault, and the idea of art as creation in Deleuze and Guattari. The films analyzed in this text are *Glauco do Brasil*, by Zeca Brito, and *O menino e o mundo*, by Alê Abreu.

KEYWORDS

ART; EDUCATION; BRAZILIAN CINEMA; AESTHETIC FORMATION.

Introdução

Nossa pesquisa versa sobre formação estética em salas universitárias de cinema, visando relacionar educação e cinema brasileiro para pensar em processos de subjetivação na contemporaneidade. A proposta busca desenvolver o conceito de curadoria criativa, apresentando como *lócus* inicial o Cine UFPel, sala digital e gratuita da Universidade Federal de Pelotas, cuja política de programação prioriza filmes brasileiros contemporâneos não comerciais.

Tratando a diferença como operação do novo, que se dá pela ruptura com o pré-estabelecido e pela potência de pôr estruturas a vazar (Deleuze; Guattari 2010), nosso objetivo é averiguar como se constituem processos de formação estética pela diferença, ou seja, pela seleção e exibição de filmes que tragam em si signos imprevisíveis, possibilitando pensar o impensável. Formação estética, para nós, está além do uso pedagógico de filmes para transmissão de conteúdos, pois se refere ao movimento do pensamento (Deleuze, 2005) e à singularização dos processos de subjetivação (Guattari, 2010). Interessa-nos, portanto, o valor em si do filme, enquanto obra artística que inventa novos espaços-tempo e convida ao inesperado, liberando forças vitais.

Diante da profusão contemporânea de filmes brasileiros não comerciais, realizados em diversos estados, com variedade de gêneros e temáticas³, percebemos haver nesse tema fios suficientemente potentes para traçar uma pesquisa. O fato destas obras comumente não chegarem até o público, devido ao dilema de distribuição centrado em produtos comerciais, caracteriza-se como problema motivador do estudo.

Para Ismail Xavier (2003, p. 9), há um “confronto entre os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural - seja Hollywood ou a novela da TV - e os inseridos no contexto do cinema moderno de autor”⁴. A justificativa deste artigo, portanto, está no fato de haver uma sala de cinema digital na UFPel, que vem realizando uma programação diferenciada das salas tradicionais, tornando-se, desse modo, relevante pensar sobre as possibilidades que se abrem com essa conquista. A inquietação disparadora foi: o que pode o cinema brasileiro contemporâneo exibido no Cine UFPel para uma formação estética?

Metodologia

Nosso método tem sido o entrecruzamento da pesquisa teórica na linha da filosofia da diferença com análise filmica de obras selecionadas pelos programadores do Cine UFPel. A curadoria do Cine UFPel trabalha no sentido de dar acesso aos filmes nacionais que se caracterizam por dois aspectos, sendo o principal deles relacionado ao conteúdo. São priorizados trabalhos que versem sobre questões sociais do Brasil, e sobre assuntos relevantes na contemporaneidade, como desigualdades sociais,

gênero, educação, arte brasileira, entre outros. Como os filmes são realizados por artistas nacionais, as obras trazem em si signos da cultura brasileira e referenciais mais próximos dos espectadores. Essa característica dos filmes relacionamos com processos de conhecimento de si, a partir da ideia de cuidado de si em Foucault (1985).

O segundo aspecto dos filmes brasileiros de autor perseguidos pela curadoria do Cine UFPel diz respeito à linguagem filmica. São normalmente selecionadas obras que realizem alguma inovação de linguagem, sob a ótica da *criação em arte* (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Esse valor por nós atrelado aos filmes exibidos na sala, relacionamos com o movimento do pensamento dos espectadores, com base na ideia de *arte como criadora de blocos de sensações*, em Deleuze e Guattari (2010).

³ De acordo com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), foram lançados 129 longas-metragens brasileiros em 2015, provenientes de diferentes regiões do Brasil.

⁴ Todas as cinematografias possuem um cinema mais autoral, o Cine UFPel prioriza o filme de autor brasileiro por conta de seu objetivo de fomentar o acesso a cultura audiovisual nacional.

O texto embasa-se nas filosofias da diferença, devido a força de tal perspectiva para pensar o cinema inserido na complexidade do mundo atual, tratando as imagens e nossa disposição como elementos constituintes do sujeito contemporâneo. Portanto, ambas as ideias chave a serem por nós desenvolvidas – conhecimento de si e pensamento – dizem respeito a processos de subjetivação, mais especificamente, a busca pela constituição do sujeito na diferença.

Nesta pesquisa, entendemos subjetividade tal como Guattari: “uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com os outros” (MANSANO, 2009, p. 111). No caso, o outro pode ser qualquer coisa que produza efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Portanto, a subjetividade é social, e não só individual, pois está relacionada com componentes heterogêneos que difundem-se como fluxos que interagem na maneira de viver de cada um. Processos de subjetivação são por nós compreendidos, a partir de Foucault (1985), como as formas pelas quais são compostas as maneiras de existir. Tanto Guattari, como Foucault, alertam para a necessidade de criar estilos de vida que resistam às formas de dominação e de sujeição, que separam os indivíduos daquilo que eles produzem.

A hipótese deste trabalho é a de que a curadoria do Cine UFPel opera resistência à mídia hegemônica, no que se refere a processos de subjetivação, ao selecionar filmes levando em conta as temáticas sociais das obras e seu valor artístico, e não comercial. Essa resistência se dá a partir da potencialidade de algumas obras brasileiras para fortalecer o conhecimento de si e a movimentação do pensamento.

Resultados e discussões: primeiras análises

O audiovisual brasileiro vive um momento de grande diversidade (LANGIE, 2014), mais de cem longas-metragens são feitos por ano⁵, nos diferentes estados brasileiros, com diferentes estilos e temáticas, mas as obras enfrentam dificuldade de circulação. O cinema *mainstream*⁶ *hollywoodiano* domina os locais tradicionais de exibição audiovisual: a televisão aberta, as salas de cinema comerciais - conglomerados estrangeiros, localizadas muitas vezes em *shopping centers*, concentrados em grandes cidades, com ingresso de alto valor (SILVA, 2011) -, e até mesmo a internet e as redes sociais.

Conhecendo essa realidade, a equipe do Cine UFPel opera um trabalho de curadoria preocupado em pesquisar filmes relevantes, mantendo contato com diretores e distribuidores brasileiros, bem como com outras salas alternativas do Brasil. Uma curadoria que está à espreita, em busca de filmes de cunho artístico e social, que permitam expandir o senso comum sobre temas da atualidade. Assim, vemos o cinema brasileiro de autor como vetor de processos de subjetivação singularizados (GUATTARI, 1992).

Nossa idade de formação estética vem sendo desenvolvida em consonância com Migliorin (2010), para quem o cinema possibilita experiência intensificada de fruição

⁵ Segundo dados da ANCINE, o Brasil produz mais de 150 filmes de longa-metragem por ano. O fato é que essa produção não tem local para ser distribuída. De acordo com uma pesquisa realizada em 2014 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apenas 10,4% dos 5.570 municípios brasileiros possuem uma sala de cinema. E a maioria dessas salas está dominada pelo produto estrangeiro.

⁶ Tendência principal ou dominante.

estética e política para invenção de mundos, e também com Xavier (2008), quando este descreve formação como fomento ao pensamento através de filmes que questionem nossas convicções. A concepção de curadoria criativa está sendo pensada na mesma perspectiva de Corazza (2010), pois o curador seria aquele que está à espreita por materiais que ponham o sujeito a pensar, liberando fluxos que desfaçam jogos sobrecodificados.

Para demonstrar a potencialidade do cinema nacional para a educação, optamos por analisar dois filmes brasileiros contemporâneos não comerciais. Um deles é o documentário *Glauco do Brasil* (Zeca Brito, 2015), exibido em sessão especial no Cine UFPel, com presença do diretor para debate com o público. Essa obra nos auxiliará a pensar sobre conhecimento de si. O outro é a animação *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2014), exibido na inauguração da sala em junho de 2015, longa-metragem que permite a relação entre movimento do pensamento e inovação na linguagem cinematográfica.

Formação estética pelo conhecimento de si

Em seu texto *A cultura de si* (1985), Foucault faz um apanhado histórico sobre os escritos gregos e romanos, buscando a genealogia de uma ética do cuidado de si. Para ele, nos textos da cultura grega há uma ênfase na atenção consigo mesmo: respeitar a si mesmo. O sujeito é visto como sujeito de seus atos. Desse modo, ter cuidado consigo é a arte da existência.

Esta arte da existência foi tomando a forma de uma atitude, prática social, elaboração de um saber. Há, nessa ética do cuidado de si, um ideal de pensamento que é uma certa direção de consciência, pois a prática de ocupar-se consigo, essa vida examinada, acabaria por fazer os homens enxergarem princípios essenciais para suas condutas, princípios esses que, por serem racionalizados e pensados, acabariam por lhes trazer maior alegria e liberdade. Toda essa questão não é individualizada, ao contrário, a ética de cuidar-se favorece a comunicação e o convívio em sociedade.

Nessa perspectiva, aquele que mais se conhece, mais sabe buscar coisas fora do senso comum, mais pode constituir-se como ser singularizado, e não se deixa tanto dominar pelo que está dado. É a valorização de um sujeito que se faz a si próprio, evocando não só uma ética, mas também uma estética da existência. “Sem se confundir com a multidão, fazer as mesmas coisas, porém, de uma outra maneira” (FOUCAULT, 1985, p. 65). O fim principal a ser proposto para si mesmo é buscar o próprio sujeito, na relação de si para consigo, tendo a prática de um trabalho do pensamento sobre ele mesmo.

Ao escrever sobre Foucault, Deleuze (2013) destaca que a característica principal da técnica do filósofo é olhar para o passado pensando na atualidade. Realizar a genealogia do cuidado de si, então, seria uma forma de pensar como estamos nos constituindo como sujeito, ainda hoje. Em sua obra, destaca Deleuze, há uma “descoberta de um pensamento como ‘processo de subjetivação’” (2013, p. 124). Esse pensar como subjetivação está diretamente ligado a ideia de existência como obra de arte.

Então, parece haver uma conexão entre Foucault e Deleuze, ao defenderem, cada uma a sua maneira, a existência não como afirmação de um sujeito dado e unificado, mas a vida enquanto obra de arte. Ao cuidar de si, ocupar-se consigo

mesmo, o indivíduo descobre técnicas próprias de conduta, ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (DELEUZE, 2013, p. 127). Um modo de existência estético prevê que o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo. É quando fazemos da existência um modo, uma arte de viver.

Então, trazer esta perspectiva para pensar o lócus de pesquisa – relação entre cinema e processos de subjetivação – visa relacionar a ética do cuidado de si com a ideia de uma afirmação da subjetividade, pelo contato com referenciais mais próximos, o que permite que o sujeito enxergue a si mesmo. A ideia de Foucault é sugerir uma vida de autoria de si mesmo, buscando resistir às tecnologias modernas de produção da subjetividade do indivíduo. Nos conhecemos através de nossas experiências no mundo (FOUCAULT, 2004, p. 360) e, portanto, a constituição como sujeito autêntico é sempre um processo. As forças que nos circundam, nos transformam, se misturam com o que já carregamos na bagagem, constituindo um sujeito mutante. Nesse sentido, para Foucault, resistir às formas de dominação torna-se uma ação política, quando insistimos em encontros inventivos e microssociais de novas formas de vida que não àquela das regras universais e obrigatórias (MANSANO, 2009).

O conhecimento de si, o olhar sobre si mesmo a partir de outros estímulos além do que a mídia de massa oferece, favorece um processo de subjetivação mais singularizada. Os filmes brasileiros de autor procurados pela curadoria do Cine UFPel estariam mais conectados à essa singularização nos processos de subjetivação, por se valerem de elementos autênticos e nacionais. São normalmente filmes que falam de elementos culturais brasileiros, como é o caso do longa-metragem documentário *Glauco do Brasil*, de Zeca Brito (2015), exibido em abril de 2016, com a presença do diretor.

O filme narra a trajetória singular do pintor gaúcho Glauco Rodrigues, artista cuja obra homenageia, e ao mesmo tempo critica, o próprio Brasil. O documentário foi construído a partir de depoimentos de críticos, familiares, amigos e colecionadores, intercalados com imagens das obras de Glauco e músicas brasileiras. Desse modo, o espectador pode apreciar as pinturas de Glauco, só que acompanhadas de comentários sobre elas, que narram as escolhas estéticas do pintor, demonstrando o quanto ele pensava no social ao realizar seus quadros, principalmente na fase final de sua carreira.

Glauco é natural de Bagé, interior do Rio Grande do Sul, e viveu, sob todos os riscos, de sua própria arte, tendo morado no Rio de Janeiro grande parte de sua vida. A coragem do pintor tende a movimentar o espectador. Por ser um filme local, realizado por um cineasta jovem e gaúcho, a obra contribui para a solidificação de um conhecimento de si dos espectadores do Cine UFPel. “Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é para si um objeto de prazer” (FOUCAULT, 1985, p 70). Conhecer a potência de artistas locais – tanto o pintor documentado como o diretor cinematográfico que esteve presente na sessão – pode vir a fazer com que o espectador pense em sua própria potência como criador. É interessante, com isso, perceber que existem linhas de fuga para a mídia de massa, e que essas linhas podem estar muito mais conectadas com um aumento da potência de agir e com processos de singularização.

Acreditamos, assim, na força de ver na tela sujeitos próximos a si, e não sujeitos

idealizados como mostram normalmente as novelas e os filmes comerciais, voltados para grandes públicos. Se uma das características da maioria dos *blockbusters*⁷ é o uso de personagens idealizados, clichês, poderíamos dizer que os filmes mais artísticos contam histórias simples, minimalistas, de pessoas/personagens do cotidiano, não idealizados, o que expande a noção de *outro* do espectador - alteridade. Além disso, propomos que a potência de ver filmes nacionais com paisagens e histórias do seu próprio país também favorece as relações que convém ao espírito, aumentando o conhecimento de si e a potência de agir. Estaria, assim, o cinema brasileiro autoral dentro da ideia de vetor de processos de subjetivação mais singularizados.

Formação estética e pensamento

Em sua filosofia, Deleuze e Guattari (2010) alertam para a existência de um pensamento ortodoxo que toma nosso cérebro de clichê, o que impede a expansão das ideias. A comunicação, sendo algo que difunde apenas opiniões, pouco colabora para o movimento do pensamento e para a criação de novas paisagens e sensações no mundo, pois traz sempre as ideias conforme significações dominantes e a ordem estabelecida (DELEUZE, 2013).

Deleuze traça uma diferenciação entre obras feitas exclusivamente para a promoção comercial – o período de deserto artístico – e aquelas obras em que o artista de fato tem uma ideia nova em seu trabalho. Segundo o filósofo, por mais que a arte viva períodos de deserto por conta da falta de ideia, não é grave, pois “haverá circuitos paralelos” (DELEUZE; PARNET, 1997). Esses circuitos paralelos podem ser enxergados em casos de vazamentos, como os filmes mais autorais. A arte é criativa porque inventa blocos de sensações que afetam o espectador a partir de estímulos que provocam choques pelo inesperado.

Criação é um dos pontos centrais na filosofia de Deleuze e Guattari (2010). A criação é a potência de operar o diferente, em qualquer uma das três grandes áreas – filosofia, ciência e arte. Criar é resistir, é fugir do óbvio, do senso comum, do clichê. No caso da arte, criar é escapar das amarras da mídia ortodoxa e capitalista. O artista cria sensações e tem um estilo próprio, traça um plano de composição com o caos que o cerca. O estilo, portanto, está também ligado a criação. Um grande artista “inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens” (2010, p. 206). Assim, nenhuma arte ou sensação é representativa, pois representação é reproduzir opinião. Já a arte traça desvios, opera mudanças de níveis e de escala naquilo que é determinado como pensamento hegemônico.

A arte é potente porque cria blocos de sensações. Ou seja, de sua produção, ela tira *perceptos*, que não são simples percepções, e sim fabulações a partir das percepções do artista sobre o mundo, que geram no público novas paisagens no pensamento. A arte cria também *afectos*, que não devem ser confundidos com simples sentimentos, são devires, possibilidades de existir em outro estado, a partir do que a obra de arte provoca em nós.

⁷ A tradução literal de *blockbuster* seria “arrasa quarteirão”. Podemos entender esse termo como o sucesso midiático do momento, filmes lançados com esmagadoras campanhas de marketing.

Com este artigo, não queremos dizer que somente o filme de autor movimenta o pensamento, ou que ele seja melhor que os filmes comerciais, em termos de juízo de valor. Propomos que existe um padrão narrativo clássico nos filmes comerciais, e que a maioria deles se vale de estratégias já sedimentadas para contar as histórias. Com isso, o sujeito acabaria por atrofiar o seu poder de ser afetado pelo diferente, acreditando que o filme mais artístico é chato ou cansativo, já que estes apresentam outros modos não usuais de narrar. Em nossa interpretação, os filmes não comerciais têm maior pré-disposição para serem feitos dentro de uma perspectiva audiovisual diferenciada, mais provocativa, utilizando a própria linguagem fílmica para fazer com que os espectadores questionem alguns elementos estabelecidos socialmente.

Exemplo disso é o longa-metragem *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2014)⁸, exibido na inauguração do Cine UFPel, em junho de 2015. O filme chama a atenção pela sensibilidade, não só visual da animação, como na forma de contar a história do menino que sai pelo mundo em busca de seu pai, quando este o abandona no interior, na tentativa de uma vida melhor. Não tem falas, somente alguns ruídos em um idioma não identificado, estratégia criativa que inova a forma narrativa e facilita a distribuição em outros países.

Esse filme reúne as duas características valorizadas pela curadoria do Cine UFPel: relevância social e originalidade. O filme, ao acompanhar as andanças do menino, mostra um ciclo de produção-consumo: desde o plantio do algodão, até a fábrica, industrialização, exportação, venda, publicidade, consumo, capital, conflitos, destruição. É todo em animação, porém, há uma única cena em que Abreu utiliza imagens documentais de momentos destrutivos do planeta, exibindo planos de guerras, violência e catástrofes naturais. A obra traz muitas nuances, e portanto pode atingir diferentes tipos de espectadores – de crianças a adultos -, e cada tipo de público apreende o que pode, sendo um filme acessível a todas as idades.

O modo como a história do menino é contada movimenta o pensamento do espectador, é um roteiro com elipses e vazios, e os eventos são contados de forma poética, nada óbvia. A história do personagem infantil que sai pelo mundo em busca do pai, é na verdade a recordação das lembranças de um personagem adulto, que rememora os momentos de sua existência. Mas o filme permite duplo sentido e não entrega isso de forma direta, faz com que o espectador vá entendendo aos poucos. Essa estratégia é muito sutil, pois se trata de uma narrativa minimalista, sem falas, somente valendo-se de elementos visuais e musicais.

Não utilizar diálogos é uma ruptura com a narrativa clássica, já que esta quase sempre explica a história a partir das falas dos personagens. Apesar disso, *O menino e o mundo*, não é um filme difícil de entender, ou hermético demais. É inovador, criativo, mas comunica. Esse é o tipo de filme que a curadoria do Cine UFPel tende a buscar: obras que expandam o clichê, que vazem o padrão clássico da estrutura narrativa causal, que versem sobre temáticas relevantes e brasileiras, mas que não sejam excêntricos demais a ponto de não comunicar com o público em geral.

⁸ *O menino e o mundo* foi reprisado em 2016, em sessão especial para recepção dos calouros da universidade. Essa escolha deve-se a visibilidade internacional que o filme ganhou, com a indicação ao prêmio de melhor animação no Oscar 2016.

Portanto, a curadoria do Cine UFPel busca selecionar filmes brasileiros de autor que façam o público ver as coisas de um outro jeito, contribuindo assim para um conhecimento de si e para o movimento do pensamento. Por isso, estaria dentro da ideia de arte criativa na perspectiva da filosofia da diferença. Esta é uma visão nossa sobre o cinema brasileiro autoral, e buscamos, neste texto, dar sustentação a ela a partir de um olhar filosófico. Desse modo, defendemos que a criação em cinema está nos filmes de arte, mas também em ações de disseminação desse cinema, por trabalhos de curadoria que vejam o cinema como vetor de processos de subjetivação mais singularizados.

Conclusões

Ao relacionar os apontamentos filosóficos de Foucault, Deleuze e Guattari com o cinema, percebemos o quanto o conhecimento e a posse de si se faz necessário para a construção dos sujeitos contemporâneos. Cada pensador, a seu modo, alerta sobre a necessidade histórica de travar resistências aos modelos hegemônicos de pensamento, operando vazamentos ao tipo de vida imposto hegemonicamente, e criando modos de existência mais autênticos.

Assim, conforme ressaltado por Guattari (1992), vivemos inseridos em uma sociedade dominada pela mídia clichê, que impõe processos de subjetivações conservadores, contando para isso com todo um aparato tecnológico, baseado na repetição de estruturas narrativas sedimentadas e em investimentos altos em *marketing* e propaganda. Estamos falando do que atravessa todo o pensamento dos autores aqui trabalhados: a produção singular dos sujeitos a partir do conhecimento e de um cuidado de si, como forma de escapar das amarras da mídia de massa.

Nesse sentido, a curadoria do Cine UFPel prioriza filmes com temáticas nacionais relevantes e inovação e criação na linguagem, com intuito de contribuir para um conhecimento de si e para o movimento do pensamento. Essa política de curadoria busca promover a produção de subjetividades singularizadas, o que atualiza a potência coletiva para agir de forma mais politizada na sociedade atual. Estariam aí algumas pistas para pensarmos na força do cinema para a formação estética.

REFERÊNCIAS

- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORAZZA, Sandra Mara. Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida. **Programa Observatório da Educação**, 2010. Disponível: <http://www.ufrgs.br/escrileituras/>. Acesso: abril/2016.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____; PARNET, Claire. **L' Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, son., color.
- FOUCAULT, Michel. **A ética do Cuidado de si como prática da Liberdade**. (entrevista com H.

- Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Muller, em 20 de janeiro de 1984), Concordia. Revista Internacional de filosofia, n. 6, julho-dezembro de 1984, p. 99-116.
- _____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GLAUCO do Brasil. Direção: Zeca Brito. Brasil/RS, 2015. (90 min).
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LANGIE, Cíntia. **O roteiro nacional contemporâneo**: análise comparativa entre a comédia *Minha mãe é uma peça* e o drama *Nove crônicas para um coração aos berros*. In: Revista ORSON. 2014.
- MANSANO, Sônia Regina Vargas. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. p. 110-117. In: Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009.
- MENINO e o mundo, O. Direção: Alê Abreu. Brasil/xx, 2014. (85 min).
- MIGLIORIN, C. Cinema e Escola, sob o risco da democracia. Revista **Contemporânea de Educação**, vol 5.n.9. Jul/Dez, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.
- SILVA, João Guilherme Barone. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia v. 18, n. 3. Porto Alegre: 2011.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar: entrevista com Ismail Xavier. **Educação & Realidade** (Dossiê cinema e educação), Porto Alegre, v. 33, n. 1, p.13-20, jan./jun. 2008.

A FRONTEIRA DO EU NO RETRATAR DO OUTRO.

FELIPE ESTRELA CAMPAL¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO

¹UFPEL, / *felipecampal@gmail.com*; ²UFPEL, / *ar.renata@gmail.com*

RESUMO

A fotografia permite sintetizar em imagem o que sentimos e experimentamos pelo fato de estarmos presentes no espaço que protagonizou mais um fragmento de tempo que deixa de existir. Ela é testemunha do acontecido e cabe ao fotógrafo decidir como irá interpretar o que viu como real. A fotografia não é o real, é uma interpretação do real, uma cópia, feita pelo interpretar tecnológico da câmera e o expressar estético de quem decidiu recortar o tempo que emanou a luz transformada em imagem pela técnica fotográfica. Uma foto é capaz de conectar o mundo, uma conexão que tem início nos confins do fotógrafo emanada com diversas potências. O alcançar da imagem é dado pela potência da relação do *EU* com o *Outro*.

Ao rever algumas experiências parei no enorme deserto de sentimentos sintetizado na imagem de um píer e na monumental imensidão de montanhas e icebergs que nos faz pensar o quanto frágeis somos perante a imponência da natureza.

No encontro com Gilda o encontro com o ar, com a estética da verdade e o início de uma reflexão sobre minha própria vida findando no perceber de um princípio de estado estético. Além de fotógrafo, pretendo como artista utilizar a fotografia como ferramenta para compor minha poética diante das possibilidades que emanam de meu cotidiano, diante das demandas que a vida nos proporciona. A pesquisa em arte me é fundamental para o autoconhecimento e o aguçar criativo dos meus sentidos.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, estética, experiência, território.

ABSTRACT

Photography allows to synthesize in image what we feel and experience by being present in a space in which a fragment of time just stopped existing. It is a witness of what happened and it is the photographer's task to decide on how to interpret what he saw as real. Photography is not real, it is an interpretation of real, a copy, obtained through the camera's technological interpretation and the aesthetic expression of whom decided to cut the time that poured light transformed into image through the photographic technique. A photograph is capable of connecting the world, it is a connection that starts in the depths of the photographers emanated with several powers. To reach an image comes through the power of the relationship of oneself with *the Other*.

When looking back at some experiences I stopped in the vast desert of feelings synthesized in the image of a pier and in the monumental immensity of mountains and icebergs that make us think about how fragile we are facing the grandiosity of nature.

In the encounter with Gilda, an encounter with the air, with the aesthetics of truth and the beginning of a reflection about my own life, ending when perceiving the start of an aesthetic state. More than a photographer, I intend, as an artist, to use photography as tool to compose my poetics facing the possibilities that come from my daily life, facing the demands that life offers us. The research in arts is fundamental for me, regarding self-knowledge and creative sharpening of my senses.

KEYWORDS

Photography, aesthetics, experience, territory.

Introdução

Este é um trabalho em andamento que tem como objetivo geral a pesquisa em busca de minha estética como fotógrafo, neste êxodo findando no EU artista-fotógrafo. As reflexões e ensinamentos destes oito meses de estudos, foram propulsores de um autoconhecimento, fundamental para o entendimento do EU fotógrafo.

A fronteira do Eu no retratar do Outro, tem como influência a fala de Sebastião Salgado, que quando iniciado o processo de fotografar Gênesis, percebe que a raça humana, está de igual para igual com a flora e a fauna. Aqui está o *Outro*, este infundável mundo de sensações que através, também da fotografia, podemos transformar em imagem.

Sou de Santa Vitória do Palmar, cidade localizada ao sul do estado do Rio Grande do Sul, onde as terras são planas e a estrada uma infinita e reflexiva reta. No decorrer do caminho como pesquisador compreendi o que vem sendo este autoconhecimento, pois vivo na cidade de Pelotas desde os dezesete anos e creio que neste tempo passei mais horas em silêncio, que escutando minha voz. O pensar se tornou um hábito da solidão e em mim um propulsor criativo.

Figuras 1. Através da experiência do estar, do ir e vir nesta infinita reta reflexiva, captei duas imagens que em conjunto com o rever reflexivo do meu acervo, produziram em mim a percepção de o que posso chamar hoje de um princípio de estado estético.

Neste trabalho proponho expor o que até agora venho produzindo neste processo de estudo em artes, fazendo da observação do cotidiano e a experiência com o mesmo, combustível para a criação.

O rever e a reflexão.

Figura 3. O sol se punha atrás de nuvens na véspera do nublado Natal, quando chegamos a cidade de Puerto San Julian na Patagônia Argentina. *Doña Ângela* que mais tarde nos serviria a ceia, neste instante pensara no falecido, em como ele gostava de observar os retratos da família enquanto ela preparava um *Lomo con papas a la salsa romero*, este que mais tarde comeríamos.

Antes disso me aproximei de um píer ancorado à espera da maré que logo murcharia os fragmentos de madeira que compunham sua base que em minutos suportaria o peso de minha saudade, propondo a ideia que o deserto nele existia. Não se curvou a mim, e suportou com a beleza de sua simetria, o peso da angústia dos dias que ali chegaram e dali partiriam.

Doña Ângela a essas alturas já estava brava com o falecido, quando lembrara da tosse que o cigarro escrevera na partitura do tango que já não mais tocava, mas que naquela noite vinha temperar cada prato servido no seu pequeno restaurante com toalhas de mesa que lembravam a cada instante o instante que era.

Não tenho fotografias do restaurante, nem dos que estavam, também não de *Doña Ângela* e muito menos do falecido; naquela noite comi prazerosamente o

"Lomo con papas a la salsa romero", acompanhado de uma garrafa de vinho Malbec Argentino e um Pudim de leite condensado com muito *dulce de leche* e entrecruzei minhas histórias com outras, embriagando-me, ao pensar que a água apagaria meu rastro nas conchas da praia enquanto a fumaça do cigarro se propagava nas memórias da senhora que sorria atrás do balcão ao sentir toda a saudade e alegria que ali existia. Um pequeno fragmento de tempo onde compartilhamos o simples prazer de estarmos juntos.

Uma das descobertas mais importantes deste processo de autoconhecimento e busca de minha estética, deu-se no momento em que percebi que fotografamos o que somos, as imagens são parte de nós e nelas está incluída uma carga de sentimentos, valores e conhecimento.

Chantal Maillard professora de Estética e Teoria das Artes do Departamento de Filosofia da Universidade de Málaga diz que:

Os efeitos da experiência estética – os valores, os sentimentos, os gostos, os juízos, as representações, as categorias – são as modalidades das experiências que vão se modificando com a própria história, cujo núcleo é sempre essa estranha satisfação que resulta do reconhecimento da capacidade de construir, de produzir sentidos que, quando a gente experimenta, ao mesmo tempo está construindo e produzindo a gente mesmo. (Maillard, 1998, p. 254)

Percebo então nas primeiras conversas com Roland Barthes o sentido da existência do *Píer*, como algo que justifica chamá-lo de obra de arte e não mais somente o fragmento de tempo que havia recortado. Segundo Roland Barthes (BARTHES, 2012) [...] seja o que for que ela dê a ver, e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos.

Figura 4. A falta de referência para ter ideia de dimensões foi o que mais me surpreendeu ao pisar no Continente Gelado. Dizem que os aviadores, quando pousam em regiões gélidas, em que só o que se vê são diferentes brancos, referem-se a tal experiência usando a expressão *White out*. Ali é preciso descobrir novas estratégias para a percepção.

Busquei nesta imagem conectar três planos verticais, como se fossem três camadas, trazendo os dois planos compostos pelos icebergs ao meu encontro, e junto com eles a grande cadeia de montanha gelada ao fundo. Afora a sedução da paleta de cores fascinante, pode-se durante horas observar as dimensões espaciais dessa paisagem, porém nunca se chega a uma conclusão numérica, tal é sua imensidão. Quando deixamos de lado a geografia e simplesmente contemplamos as formas e o tamanho das estruturas esculpidas pela natureza, pensamos no quão frágeis somos.

Uma abertura no céu e a contraluz se fez, proporcionando a nitidez do recorte capaz de separar em camadas de imagem, os distintos planos naturais. O instante em que, na natureza selvagem, é agregado o contraste, gerando mais luz, cor e textura. O momento que sintetiza a experiência de estar no lugar mais inóspito do planeta em meio a virgem e monumental natureza, o instante em que através de uma lente teleobjetiva pude sentir o corpo vibrar e a fotografia permitiu poetizar o que de veras senti nos cinco dias em que aprendi a importância do respeito ao *Outro*.

O fotógrafo, artista e professor espanhol Javier Vallhonrat, em uma entrevista para a EFTI Centro Internacional de Fotografia e Cinema de Madrid reflexiona sobre a experiência como recompensa fazendo-me perceber a evolução no que outrora

congelado pela natureza e pela falta de conhecimentos teóricos e acadêmicos não imaginava poder sentir e saber. Percebo no avançar das pesquisas o princípio de uma estruturação das experiências com a criatividade. Javier diz que:

[...] existem âmbitos da experiência que facilitam a emergência da criatividade, mas a criatividade é este caudal de experiências e processos internos que nos relaciona justamente com nossa realidade e com a realidade exterior desde o azar, desde o imprevisto, desde o espontâneo, desde o incerto, desde inesperado, desde a surpresa [...]. O que se pode, é acercasse a esse tipo de experiências com certa metodologia, com certa pausa e estruturar as experiências que um vai abordando e vai tendo e logo se pode refletir acerca delas e se pode recordar determinados caminhos. Como em tantas outras experiências vitais podemos como mais que regras traçar mapas flexíveis e modificais. São mapas dinâmicos. (Javier Vallhonrat, entrevista disponível em: <https://vimeo.com/60744384>)

O “Ar” de Gilda

Com as circunstâncias da vida e as referências teóricas que permeiam o início das pesquisas, dei início ao processo de fotografar pela primeira vez sem interesses, prazos, regras e quaisquer interferências que não venham do encontro com o fotografado, seu entorno, suas narrativas, e meu desejo de fotografar.

Convidado a participar da filmagem do longa-metragem *Canecalon*, dirigido por Lucas Sá e Guilherme Lucas, convivi durante uma semana com moradores da região do Quadrado, quando encontrei Gilda e sua filha, Anita. Conhecendo parte da história de Gilda, por outro viés, trabalhando ali numa função bastante secundária em termos de criação, percebi o início de uma nova “percepção do fotografável”, percepção fundada na aproximação, na amizade, no entorno e na narratividade. Disso tudo depende meu fazer poético.

Entre jogos de sinuca, conversas ao ar livre ou em sua casa e um resumo de anos de idas e vindas, fui sendo tomado por sua história, por sua capacidade narrativa. Entusiasmou-me o presente e a presença de Gilda, sua alegria de viver, suas coisas e a beleza de suas coisas. O “ar” de seu entorno.

Com seus quase sessenta anos e sete filhos já criados, Gilda vive na região das Doquinhas, em Pelotas (RS), região popularmente conhecida como Quadrado. Gilda estava disposta a mim e percebi que estava próximo do encontro com a poética da verdade. Conforme Roland Barthes (BARTHES, 2012), a fotografia “só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da fotografia) e, todavia, improvável, (não posso prová-lo). Esse algo é o ar.

Observei que estava em busca a um só tempo mais profunda e mais estética, como também pela a busca pelo “específico do instante”. O instante que se basta por apenas existir. Encontrei nesta etapa do viver poético sentidos que possibilitaram a percepção do ar de Gilda ao ler o seguinte trecho de A Câmara Clara:

“o ar (chamo assim por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância”. (Barthes, 2012, p. 98)

Percebi que Gilda estava diante de meus olhos, propondo-se a mim. Observando-a pude perceber sua capacidade de contar sua vida; e em meio a este momento de propulsão artística, minha estética fotográfica foi ampliada em sentido e importância, aproximando meu trabalho da vida mundana das pessoas, na direção quem sabe de certa atividade social, potencializada pela poética do simples existir. Saí do produto, da encomenda e do mundo dos espetáculos musicais, mundo sempre muito presente em minha prática como fotógrafo e começo a visitar Gilda parada necessária na infindável viagem do pesquisar. Susan Sontag no livro Sobre Fotografia mostrou-me a importância da câmera fotográfica neste processo assim como a posição em que se encontra o fotógrafo diante do fotografado:

"a câmera é uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda a responsabilidade com relação às pessoas fotografadas. Toda questão de fotografar pessoas consiste em que não se está intervindo na vida delas, apenas visitando-as". (SONTAG, 1977, p. 54)

Gilda, mulher sofrida e pobre, vive com um sorriso invejável; dona de dados, fatos e histórias que estão diretamente ligados aos direitos das mulheres, os quais oferecem subsídios a meu autoconhecimento como homem contemporâneo. Pois trata-se aqui, influenciado por Gilda, de enfrentar uma nova perspectiva do homem frente a nova mulher.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwAntfIVk7Y>

Taim. O Ir e Vir.

Creio que ao olhar aos pés de um fotógrafo podemos perceber sua experiência pela certeza de seu pisar, o fotógrafo é um caminhante, um debravador do seu território como também de lugares de Outros.

Minha motivação pelo fotografar da-se nos anseios de viver, viajar, percorrer, trocar de lugar, ver, acumular o que nossa alma compreendeu como real, no ir e vir do deambular sem fim das distâncias que nos separam do Outro.

No sexto capítulo de *Estética Fotográfica* editado por Joan Fontcuberta o fotógrafo americano Paul Strand disserta, em 1923 sobre a motivação artística na fotografia. Neste percebo, que o caminho errante do pesquisador em artes visuais começa a ter pegadas mais firmes no êxodo de encontro com o Eu artista. Junto ao ideal que profundamente mentalizo para minha poética do viver. Paul Strand nos fala sobre este processo de evolução do fotógrafo para o artista-fotógrafo afirmado que:

Seu desenvolvimento esta condicionado por seu próprio sentimento do que deve ser uma forma livre de viver. Por uma forma livre de viver entendo o difícil processo de dilucidar quais são os sentimentos que cada um pessoalmente sente perante o mundo, separando-os dos sentimentos e ideias dos demais. Em outras palavras, esse querer ser o que verdadeiramente é chamado um artista deve ser a última coisa no mundo pelo que sentir preocupação. O se é ou não é. (STRAND, 1923, p. 106 em *Estética Fotográfica* de Joan Fontcuberta, tradução nossa)

O pisar, o estar, o sentir são fundamentais na fotografia. Quando calçamos uma bota velha sentimos uma certa vontade de voltar, como que, pisar de novo elas tem o histórico de minhas pegadas e se unem junto a câmera e toda a bagagem teórica e prática na tentativa de concepção do real através da experiência sensitiva do estar, assim findando na composição de imagens que poderão torna-se surpreendentes apoiando-me em Barthes quando nos diz que a fotografia:

[...] se torna "surpreendente" a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar [...]. Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O "não importa o quê" se torna então o ponto mais sofisticado do valor. (Barthes, 2012, p. 38)

Percebo que meu pisar está mais contemplativo e pensante, fotografo menos, pois tenho observado mais, em busca do exato momento em que conecto o que sou com o que em imagem expressarei do *Outro*, agregando-o o valor de minha subjetividade.

Metodologia

Iniciado os estudos em artes visuais, pude paralelamente compreender melhor algumas imagens de meu acervo, descobrir seus porquês e refletir sobre o que me fez percebe-las assim. Proposto por minha orientadora o exercício de observação e descrição de algumas fotografias tornou-se o ponto de partida para o fazer poético. Escolhi as que falavam mais que a própria imagem, aquelas onde me encontro, e por isso clamam por um pensar mais apurado.

Foi proposto na disciplina de Poéticas Audiovisuais um projeto de micro intervenção onde iniciei as visitas a Gilda. Em uma discreta mochila levava apenas a câmera fotográfica, uma lente 50mm e um gravador de áudio, e permaneço até hoje como se eu fosse um nômade naquele lugar. O equipamento compacto e discreto, aos poucos foi se alterando, com o aumento da confiança de Gilda. Tudo isso é relevante para a metodologia. Roland Barthes afirmou observando fotos de sua mãe, que:

Cada uma delas manifestava o sentimento exato que ela deveria ter experimentado a cada vez que tivesse se deixado fotografar. Ela se saia bem diante da objetiva, pois com discrição sempre sabia substituir um valor moral por um valor superior, um valor civil. Não se debatia com sua imagem, como me debato com a minha: ela não se supunha. (Barthes, 2012, p. 64)

Eu me tornara um invisível no território de Gilda, e pelo fato de ela ser invisível na vida dos que não conseguemvê-la, dos que não queremvê-la, resolvi micro intervir através de minha poética e dar a Gilda a identidade e dignidade que merece.

Com as leituras sobre estética e o descobrir de novas referências, consigo hoje compreender melhor o que por hora constitui a base de minha existência, esta reta reflexiva que me liga a minha essência, torna-se mais interessante quando observo pelo recorte da janela o fluir de suas linhas e cores.

Ao perceber o clima e o horário decidido então fotografar; desta vez sozinho,

em um refletir silencioso o mesmo lugar que por muitos anos percorri de diversas formas.

Resultados e Discussão

Imerso nas pesquisas; tanto de meu acervo quanto de minhas referências, para compreender o “pensamento da arte” para e assim descobrir qualidades que virão a ser categorias conceituais (para lidar com minha poética e pensar a vida contemporânea); venho observando a obra do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, mais recentemente a do fotógrafo chinês Fan Ho, e descobrindo as cores de Steve McCurry. Influenciado pelas leituras do livro *O Instante Certo*, de Dorrit Harazin, onde a autora disserta sobre grandes nomes da história da fotografia.

Da reflexão e o sentimento de solidão surgem *Píer* em meio ao deserto da patagônia argentina na cidade de Puerto San Julian e a *Imensidão* a na Baía do Almirantado Estação Comandante Ferraz. Ambas foram capazes de fazer produzir mais sentido no pesquisar da a experiência como propulsor criativo.

Acompanhado pela obra multiterritorial de Sebastião Salgado e suas fotografias repletas de informação; bem como pela Hong Kong de Fan Ho, com sua precisão geometrizada pela luz perfeita, dando protagonismo ao humano como elemento da obra, o *Outro* de Fan Ho me referencia enquanto poesia do espaço, o *Outro* de Salgado me leva de encontro a Gilda que além de me fazer ver uma realidade até então apenas conhecida por imagens, potencializou a produção de um audiovisual com características documentário-poéticas.

Da percepção do cotidiano à potência do encontro produzido pela poética do saber e a arte de viver; produzi um acervo de fotografias e áudios que poderão servir de pesquisa tanto para cineastas, sociólogos, filósofos ou antropólogos, estes que como eu observam a vida tratando de interpretá-la de forma racional e construtiva.

Enquanto vemos as fotografias (imagens sem movimento, porém em seqüência filmica), ouvimos uma narrativa, editada, fragmentos de uma vida, na voz e no som-ambiente de Gilda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwAntfIVk7Y> .

Como o processo de autoconhecimento, percebo que me constituo de um território plano e cheio de cores e linhas, onde a profundidade infinita torna-se o propulsor da reflexão; esta, que faz pensar, vibrar e pungir, tornando-se imagem.

Creio que o mais importante dos resultados é a firmeza que venho adquirando ao pisar com os dois pés no chão.

Imagens



Figura 1- Felipe Campal. *Taim*, 2016. Formato 15 x 45cm. Papel Fine Art. Fotografia Digital.



Figura 3 – Felipe Campal. *Píer*. Formato 80 x 120cm. Canvas. Fotografia Digital.



Figura 4 - Felipe Campal. *Imensidão*. Formato 30 x 45cm. Papel Fine Art. Fotografia Digital.

Conclusões

No decorrer do percurso acadêmico creio estar pisando de forma mais coerente no mundo, resultado das pesquisas que evoluem minha relação com o *Outro*. Sinto cada vez mais a poesia do cotidiano se instalando em cada instante de minha vida

Com *Gilda*, foi o olhar para o homem comum e oprimido, cuja situação afetivo-social sempre me tocou profundamente, que pude dar uma guinada em minha prática. Por ora, nisso se baseia minha percepção do espaço do outro, dependendo de momentos onde a cumplicidade e a amizade potencializam sentidos. a poética do real, para além do cotidiano.

No momento, o social e a expressão humana, são fatores importantes na propulsão de uma “estética da verdade”, assim como a paisagem que emana de meus sentidos compreendendo o que a experiência do estar influencia no incessante ver para creer que habita em mim. Estou em busca da verdade sobre o que comprehendo como real.

Referências

- STRAND, Paul. *La motivación artística en fotografía*. Barcelona. Editora: Gustavo Gil. 2003. Citado por Joan Fontcuberta.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Editora: Nova Fronteira. 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografía*. São Paulo. Editora: Companhia das Letras. 1977.
- HARAZIN, Dorrit. *O instante certo*. São Paulo. Editora: Companhia das Letras. 2016.
- Entrevista com Javier Vallhonrat. Disponível em: <https://vimeo.com/60744384>. Acessado em 05 de outubro de 2016.

SALGADO, Sebastião. *Gênesis*. Germany. Editora: Taschen. 2014.

SALGADO, Sebastião. *África*. Germany. Editora: Taschen. 2010.

MCCURRY, Steve. *Iconic Photograph*. London. Editora Phaidon. 2014.

HO, Fan. Disponível em: <http://www.fanhophotography.com/>. Acessado em 10 de setembro de 2016.

CARTOGRAFIA DA FRONTEIRA EM CIDADES PEQUENAS: O CASO DE ACEGUÁ/BR E ACEGUA/UY

LUANA PAVAN DETONI¹; EDUARDO ROCHA²

¹UFPEL/luanadetoni@gmail.com; ²UFPEL/amigodudu@yahoo.com.br

RESUMO

As cidades pequenas têm a potência do devir urbano. Esse ensaio cartográfico, traçado por ações rizomáticas, acompanhou os processos de subjetivação no território das pequenas cidades Aceguá - Acegua, localizadas na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, a partir da pedagogia da viagem, quando um grupo multisciplinar de viajantes-nômades-pesquisadores percorreu as cidades gêmeas da fronteira Brasil-Uruguai durante seis dias consecutivos. Foram agenciados à essa experiência os conceitos de fronteira e "literatura menor", na inquietação dos modos de vida cotidianos, considerando a atualidade e os desejos de intervenção, em um fluxo instável de acontecimentos.

PALAVRAS-CHAVE

CARTOGRAFIA; FRONTEIRA; CIDADE PEQUENA.

ABSTRACT

Small towns have the power of becoming urban. This cartography assay, drawn by rhizomatic actions followed the process of subjectivation on the territory of the small towns Aceguá - Acegua, located on the border between Brazil and Uruguay, from the pedagogy of travel when a multisciplinar group of travelers-nomads-researchers toured the twin cities of Brazil-Uruguay border for six consecutive days. This assay agencied to this experience concepts of border and "minor literature", the restlessness of everyday modes of life, considering the present and the intervention wishes in an unstable flow of happening.

KEYWORDS

CARTOGRAPHY; BORDER; SMALL TOWN.

Introdução

Este ensaio versa sobre uma experiência da cartografia sentimental (ROLNIK, 1989) – metodologia de pesquisa e intervenção – que se atém em acompanhar os processos de subjetivação (FOUCAULT, 1995) constituídos nas pequenas cidades Aceguá - Acegua, território de fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Desde a aproximação entre as teorias do urbanismo contemporâneo e da filosofia da diferença, busca-se abordar as adversidades da arquitetura e urbanismo, quanto à apreensão da fronteira no território das cidades pequenas.

O conceito de fronteira, sentido mais denso, como coexistência e correspondência, estados-de-vida-em-aberto-e-em-potência, foi agenciado na própria fronteira geográfica entre os dois países e também na dicotomia que acompanha as cidades pequenas, como por exemplo o limite entre campo e cidade, rural e urbano. Além dos sentidos comuns de cidade pequena e fronteira, avessos aos receptáculos de padrões, interessam os acontecimentos, a potência da

diferença e o devir urbano.

A apreensão das cidades pequenas da fronteira, a partir da cartografia sentimental das cidades Aceguá - Aceguá, foi traçada por processos rizomáticos (DELEUZE e GUATTARI, 1995), numa experiência de pedagogia da viagem, quando um grupo multidisciplinar percorreu as cidades da fronteira Brasil-Uruguai durante seis dias consecutivos. Os viajantes-nômades-pesquisadores, nesse percurso pela fronteira, puderam vivenciar o entre e as frestas nas cidades, através de uma experiência corporal que provocou marcas tanto em si quanto no corpo desse território.

Na ordem da complexidade e das multiplicidades, ocasionalmente puderam se expressar relações menores, provocando outros modos de vida; sendo estes, modos de subjetivação, compreendidos pela escolha estética e política que acolhe um determinado tipo de existência. As fronteiras concebidas na contemporaneidade como territórios de transformação, regidos pela multiplicidade, zona de experiência, lugar-não-lugar-comum de experimentação, são territórios resultantes do contagio entre heterogêneos.

A abordagem do conceito “literatura menor” (DELEUZE e GUATTARI, 2014) nas cidades pequenas possibilita acompanhar os processos de resistência no cotidiano: as características de desterritorialização, da ligação do indivíduo no imediato-político e os agenciamentos coletivos de enunciação que fazem alusão ao que uma minoria é capaz de fazer em uma língua maior. Por exemplo, o que acontece quando as cidades pequenas são abordadas na generalização das metrópoles? Uma possibilidade seria resistir, em prol da coexistência do urbano repetição e do urbano diferença, permitir às cidades pequenas o combate à sua posição enquanto conservatório, reprimido pelo urbano como padronização.

Cidades Pequenas e o conceito de Fronteira

Fronteira, a etimologia da palavra implica no lugar que tende a se expandir, no que está na frente, e historicamente no fenômeno da vida social à margem do mundo habitado. Contudo, esta escrita trata, além do sentido de fim ou começo, de uma fronteira que embaralha, que está no espaço do entre e no tempo da contemporaneidade. Para Gilles Deleuze (1997), o sentido está na fronteira, em vez de nas alturas ou nas profundidades; importa a superfície de contato. Por meio da fronteira a dicotomia se estende e dissemina as partes. Limites como os de campo e cidade, de público e privado, de indivíduo e sociedade, sofrem rupturas e atravessamentos. Vinculada a sentidos mais consolidados a fronteira é maleável, ela conecta e institui os sentidos densamente. A fronteira não mistura, não homogeneíza, ela articula as diferenças em si. O sentido do campo está presente no sentido da cidade e o da cidade está presente no do campo.

As fronteiras são construções simbólicas produzidas pelos processos históricos e sociais. No sentido de borramento, zonas cinzentas e mal definidas, as fronteiras podem ser concebidas na contemporaneidade como territórios de transformação, regidos pela multiplicidade, zona de experiência, lugar-não-lugar-comum de experimentação. As fronteiras são territórios de devir, resultantes do contagio entre heterogêneos. O devir (DELEUZE e GUATTARI, 2014) é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação.

Espaços fronteiriços de ruptura e conflito, de extremidades e excessos. Enquanto conceito, discutem a coexistência, mais do que a identidade, e a correspondência, mais do que a sucessão. As cidades grandes não são sucessões

das cidades pequenas, elas coexistem. Da mesma forma, nem toda cidade pequena virá a ser uma cidade grande, suas identidades não calcificadas estão em constante movimento, criam-recriam as experiências nos sujeitos que nelas habitam, seja por uma vida ou por um dia.

Fronteira não é linha, nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Em realidade é também – ponte, superfície de contato – estado-de-vida-em-aberto-e-em-potência, território de devir, lugar-não-lugar-comum de experimentação (ROCHA, 2010). A história, segundo Foucault, nos cerca e nos delimita, não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir, não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos (DELEUZE, 1992). De tal modo, o conceito de fronteira como estado-de-vida-em-aberto-e-em-potência se aplica também às cidades pequenas que apresentam características singulares condicionadas por sua história, pelo seu ambiente geográfico, pelas características de sua população. Inserida nesse território do entre, em meio à cultura de cidade e campo, mais do que um receptáculo dos padrões aplicados nas metrópoles, as cidades pequenas têm a potência do devir urbano.

A experiência de transcendência das diferenças, no momento da interação e da imersão em um território, mediada nas pequenas cidades Aceguá - Aceguá, fronteira entre o Brasil e o Uruguai, respectivamente, constitui que as cidades pequenas são mais tranquilas, pacatas – por vezes até monótonas –, enquanto as cidades da fronteira são lugares de passagem, de movimento, de não (de)morar-se. No entanto, não é, absolutamente, esse sentido comum que interessa e sim o de que a fronteira coexiste na inquietação dos modos de vida, considerando a atualidade e os desejos de intervenção, na superfície dessas pequenas cidades. Esta zona de experiência não é apenas um lugar, é também uma submersão composta de fragmentos do acaso como condição do devir, o que possibilita um fluxo instável de acontecimentos, ao longo dos deslocamentos. O acontecimento para Foucault apud Castro (2008) da passagem de uma episteme a outra instaura novos acontecimentos discursivos, como uma prática história.

A produção do espaço urbano das cidades pequenas na contemporaneidade mostra além do presente momento também as aspirações da representação da “modernidade”. As modificações frutos desse desejo oferecem formas, objetos, conteúdos e problemas até então exclusivos de núcleos maiores, seu consumo e sua consumação incorporam as novas formas de vida urbana e constrangem os tradicionais marcos simbólicos das cidades, como os prédios e os espaços públicos, especialmente a rua e a praça.

Para Walter Benjamin (1987), a representação do camundongo Mickey é um dos sonhos do homem contemporâneo, todos saem do corpo do camundongo, ao mesmo tempo que superam os limites técnicos zombam deles, o primitivismo e o conforto se unificam. Aos olhos das pessoas, esgotadas pelas infinitas complicações diárias e que enxergam o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão.

Cartografia da Fronteira

A apreensão da fronteira vista pela lógica da multiplicidade não existe em outro plano que não seja o dos processos rizomáticos. Segundo o princípio de cartografia de Deleuze e Guattari (1995), o rizoma não possui uma estrutura passível

de reprodução ou decalque. Avesso à busca de respostas ou motivos, definição e representação, não é possível delinear eixos genéricos ou estruturas gerativas. Acompanhar os processos requer um mapa, desenho movente que possui entradas múltiplas e diversidade de forma; pode se apresentar como desenho, escrita, obra de arte, ação política. A cartografia é sempre desmontável, reversível, conectável em qualquer uma de suas dimensões e pode ser produzida por um indivíduo, um grupo ou uma formação social.

Para os geógrafos, a cartografia é a representação de um mapa que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis, sendo tarefa do cartógrafo sentimental dar língua para afetos que pedem passagem, estar mergulhado nas intensidades de seu tempo e atento às linguagens que encontra; é preciso que ele devore os elementos que lhe parecem possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (ROLNIK, 1989).

Para o sentido de fronteira, onde o mais denso são as superfícies, o que interessa são as experiências e não as interpretações, a apresentação e não as representações; ao invés de fixar-se no todo, observa-se as singularidades. Estado-de-vida-em-aberto-e-em-potência, oposta aos modelos estruturais e gerativos, a fronteira, a fim de dar atenção ao novo, à emergência, refere-se ao tempo da atualidade.

A contemporaneidade anunciada por Giorgio Agamben (2009) é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. Pautado pelos conceitos de efêmero, intempestivo e obscuro, o tempo da contemporaneidade impulsiona a ordem do caos na delimitação das fronteiras como territórios estáveis e definidos. Na busca pela diferença em si, onde os sentidos estão mais nas forças do que nas formas de expressão, o método da cartografia se constitui como um modo de conhecer que não busca respostas ou motivos, mas que se dedica a acompanhar os processos de subjetivação.

Sônia Mansamo (2009) destaca que o objetivo do filósofo Michel Foucault está em criar uma história dos diferentes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos à cultura. A investigação histórica de como são compostas as maneiras de existir do sujeito remete à compreensão de como os modos de subjetivação são constituídos e disseminados. Percorrendo desde os gregos e suas práticas de "cuidado de si", a sociedade disciplinar e a emergência histórica dos estados e suas intervenções biopolíticas, o modo de subjetivação para o autor é compreendido pela escolha estética e política que acolhe um determinado tipo de existência.

As práticas cotidianas são procedimentos de como os modos de subjetivação, nas mais diferentes configurações, podem produzir diferentes formas de vida e organização social. A cultura não é estática, esse truismo reforça sobretudo as variadas transformações na produção do sujeito e as microfissuras nas estruturas preestabelecidas na contemporaneidade, ou seja, no tempo do agora. As subjetividades são produzidas pelos territórios, bem como os territórios tecidos pelas produções subjetivas. Para Guattari (1992), as subjetividades são processos de produção nos quais comparecem e dos quais participam múltiplos componentes. Esse conjunto de condições torna possível instâncias individuais e/ou coletivas em posição de emergir com o território existencial autorreferenciável em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade, ela mesma subjetiva.

A cartografia da fronteira foi traçada a partir de uma experiência da pedagogia

da viagem. Através do projeto “O Para-formal na fronteira Brasil-Uruguai: controvérsias e mediações no espaço público”, financiado pelo Edital Universal CNPQ 2014, um grupo de 22 viajantes-nômades-pesquisadores (estudantes, professores e profissionais) de diversas áreas do conhecimento (arquitetura, urbanismo, artes visuais, engenharia, nutrição, geologia, sociologia, letras, música e história) percorreu o território da fronteira Brasil - Uruguai. Partindo da cidade de Pelotas rumo às cidades gêmeas Chuí - Chuy, Jaguarão - Rio Branco, Santana do Livramento - Rivera, Quaraí - Artigas, Barra do Quaraí - Bella Unión e Aceguá – Aceguá (Figura 01), durante seis dias os pesquisadores foram estrangeiros e errantes, seguindo uma (i)lógica contínua.

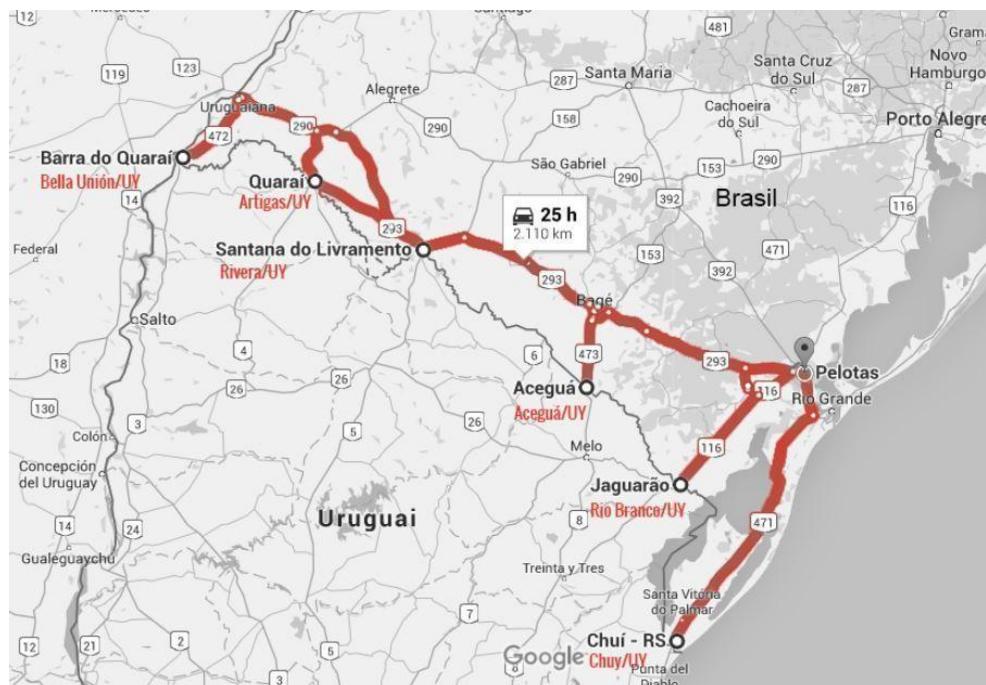


Figura 1 – Trajeto percorrido na fronteira Brasil-Uruguai. Fonte: Google Maps, 2016.

O processo da viagem pode ser dividido em três grandes momentos: o primeiro se ocupou dos preparativos, o segundo do acontecimento da viagem e o terceiro das reflexões posteriores ao retorno. Os viajantes compunham diferentes objetivos e metodologias de pesquisa, às vezes caminhavam em companhia, outras sozinhos. Não existiam regras, apenas o combinado de locais e horários de saída para o próximo destino. Cada pesquisador tinha um diário de campo composto pelo cronograma de viagem, mapa geral do percurso, informações diretas de cada cidade (mapa, localização do hotel e de restaurantes) e folhas em branco para anotações. O diário também tinha o intuito de promover um aparato para coleta e compartilhamento das percepções, sensações, descrições e produções subjetivas de cada pesquisador.

A viagem cria possibilidades de apreender a vida, a ciência e a educação além do pensamento dicotômico, cujos termos permitem somente dois extremos como por exemplo o claro e o escuro, visto na pedagogia tradicional das escolas. A pedagogia da viagem, baseada em Popkewitz (2001), aconselha a busca por perguntas, uma vez que as respostas não as extinguem ou reduzem. Esta pedagogia da experiência do entre, da fresta nas cidades, da ordem da complexidade e das multiplicidades, ocasionalmente pode expressar relações

menores, desterritorializantes, provocando encontros, acontecimentos e outros modos de vida.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca (BONDÍA, 2002). Os viajantes-nômades-pesquisadores durante o percurso pela fronteira tiveram uma experiência corporal que provocou marcas tanto em si, quanto no corpo desse território. Como uma espécie de grafia urbana, a cidade fica gravada no corpo de quem a experimenta, inserindo-o mesmo que involuntariamente, numa denominada corpografia (JACQUES, 2008).

Ver, ouvir, sentir e vivenciar, deixando-se ser *afectado* e permitir-se ser guiado também pelas experiências que a cidade pode proporcionar. Numa visão de conhecimento, a partir do agenciamento dos registros das experiências vivenciadas e compartilhadas por meio dos diários de campo, fotografias, vídeos, desenhos, entre outros a conceitos da filosofia da diferença, foi possível contrapor o discurso hegemônico de uma fronteira única, para construir uma fronteira carregada de heterogêneos e complexidades.

Cidades Pequenas e o conceito de “Literatura Menor”

Em razão de que só a expressão oferece os procedimentos, Franz Kafka não coloca a expressão de maneira abstrata e universal, mas em relação com as literaturas ditas menores. Uma “literatura menor” é mais apta a trabalhar a matéria, por exemplo, a memória de uma pequena nação não é mais curta que a de uma grande, portanto ela trabalha muito mais fundo o material existente (DELEUZE e GUATTARI, 2014). A máquina de expressão não em comparação, mas na diferença em si, cria, recria, intervém nas estruturas ditas consolidadas e postas de forma hierárquica. O sentido de cidade, campo, território, fronteira, dançam na corda bamba.

Uma “literatura menor” não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior, por exemplo o alemão de Praga, literatura judia em Praga. As cidades pequenas, na fronteira entre o campo e a cidade, geralmente são abordadas enquanto cidades, na generalização das metrópoles. Nesse contexto, a cartografia se coloca à espreita dos acontecimentos e diferenças produzidos pelos processos continuum das subjetividades, no território das cidades pequenas da fronteira, Aceguá - Acequa, zonas de vizinhança e indiscernibilidade.

A primeira característica da “literatura menor” é o coeficiente de desterritorialização, onde a impossibilidade de escrever de outro modo que não em alemão é para os judeus o sentimento de uma irredutível distância de sua territorialidade primitiva. A partir da bibliografia de Deleuze e Guattari (1995), pode-se pensar os conceitos de territorialização e desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas humanas. As multiterritorialidades, acerca da atualidade, onde é possível habitar diversas cidades ao longo da vida, seja pelas mudanças em busca de estudo e trabalho ou pelas viagens, expõem que a referência de cada um se dá pelos territórios percorridos, cada indivíduo se constitui de muitos outros em constante processo de territorialização e desterritorialização.

A ligação do indivíduo no imediato-político, segunda característica da “literatura menor”, revela que o espaço exige faz com que cada caso individual se torne mais necessário e indispensável, aumentando ao microscópio. Tudo é político. Nesse sentido, o triângulo edipiano – pai, mãe e filho – se conecta a outros triângulos: comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que determinam que os valores

sejam políticos. Passando em plena luz, encontra por toda a parte a fronteira devido a esses estreitamentos.

A terceira característica da "literatura menor" assume o valor coletivo. Não sujeito, há agenciamentos coletivos de enunciação, que podem ser apresentados como uma tetra-valência entre território, desterritório, forma de expressão e forma de conteúdo. A literatura produz uma solidariedade ativa, a situação de o escritor estar à margem o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. A máquina literária toma o lugar de uma máquina revolucionária porvir. A literatura é a tarefa do povo. Não há tão grande, nem tão revolucionário, quanto o menor.

Agenciar o conceito de literatura menor nas cidades pequenas constitui em acompanhar os processos de resistência no cotidiano. Resignar o individualismo naturalizado e incentivar os encontros. Possibilitar invenções microssociais, novas formas de vida, que não se referem às regras universais. A obrigatoriedade, a obediência precisa dar espaço a outras possibilidades de existir, numa heterogênea composição de cores, matizes, constâncias, velocidades, perspectivas no domínio de um território, de uma unidade pulsante e avessa a nivelamentos.

As cidades apresentam características particulares condicionadas por sua história, pelo ambiente geográfico onde estão inseridas, pelas características de sua população, e até mesmo do seu porte. Jane Jacobs, em sua obra *Morte e vida de grandes cidades* (2000), afirma que é um grande erro a tentativa de entender as cidades menores com base nas metrópoles. Atualmente, o mesmo pensamento tem sido reforçado por Henrique Wendel (2015) quando apresenta a tese de que as cidades pequenas se encontram num momento crítico de mudança, se deixarem escapar a possibilidade de coexistência entre o urbano repetição e o urbano diferença, elas serão apenas um conservatório de toda uma gama de objetos e funções que já estão prontos. Repetir não é acrescentar. A repetição é a universalidade do singular. As cidades que se sujeitam a estas determinações tornam-se passíveis de serem dominadas pelo urbano como negatividade, como padronização.

Aceguá/Aceguá, Cidade Pequena na Fronteira

O Uruguai tem seu território em fronteira com os países Argentina e Brasil. Esse encontro transfronteiriço dado por uma "linha imaginária", divide os espaços urbanos e rurais, secos e fluviais, por vezes unidos por estrada ou ponte. Para Enrique Mazzei e Mauricio de Souza (2012), a abordagem da fronteira entre os dois países, Brasil (8.511.189 km² e 190.732.694 habitantes) e Uruguai (176.215 km² e 3.286.314 habitantes), repercute numa evidente assimetria. Sendo assim, a partir dos dados de extensão territorial e população, os autores consideram mais plausível trabalhar a realidade dessa fronteira numa escala entre o Uruguai e o estado do Rio Grande do Sul (281.730 km² e 10.693.929 habitantes), a fronteira gaúcha.

A fronteira Brasil-Uruguai recebe epítetos de fronteira-viva, fronteira-modelo, fronteira da paz, sendo considerada a fronteira mais aberta, densa e homogeneamente povoada, no Estatuto da Fronteira (PUCCI, 2010). Porém, quando experienciada a fronteira gaúcha, se faz notório um território heterogêneo, de fronteiras singulares em cada encontro.

O sentimento coletivo de vizinhança nos intercâmbios cotidianos de bens e serviços é notório na fronteira uruguai-brasileira. De acordo com a tese de Adriana Dorfman (2008), é possível experimentar uma condição fronteiriça nessa fronteira

gaúcha, onde as diferenças se ampliam pela justaposição de experiências nacionais, ao mesmo tempo em que se apagam através de dispositivos de transição. Em outros casos, práticas e objetos geográficos são unificados pelas redes de infraestrutura, criados a partir das extraterritorialidades e ilegalidades, espelhados por redes compartilhadas e distinguidos pela administração dos limites e das barreiras nacionais.

A viabilidade política e econômica do Uruguai tem motivado novas regionalizações internas. Esses intercâmbios econômicos são fortemente dinamizados pelos *free-shops*, que vendem exclusivamente para os brasileiros. O processo de crescimento comercial tem fortalecido a atração das cidades no emprego de serviços urbanos e outras atividades associadas com as áreas de hotelaria, gastronomia e turismo. Contudo, em oposição a essa ideia de desenvolvimento local e qualificação urbana, os dados econômicos, juntamente com o que é experienciado nas localidades com livre comércio, mostram que a eficiência econômica é regulada pelo menor tempo em que o consumidor permanece no lugar para efetuar suas compras.

As cidades da fronteira, inclusive as reconhecidas como gêmeas e que possuem zonas francas, apresentam escassa discussão no âmbito da arquitetura e urbanismo. Essas áreas de borramento apresentam questões que precisam ser observadas além dos dados e delimitações demográficas, pois tangem relações afetivas e espaciais singulares sobre o território. Situação possível de ser observada pela fala do morador de Aceguá - Aceguá no documentário *Linha imaginária* (2014), quando ele diz: “as leis de I [referindo-se às cidades grandes] não servem aqui [referindo-se às cidades pequenas da fronteira], aqui é diferente”.

A origem das cidades é um tema obscuro, várias são as histórias contadas. O início do núcleo urbano das cidades gêmeas Aceguá - Aceguá, não diferente desse contexto, atesta várias anunciações. Conforme seu topônimo, na língua tupi-guarani, significa “*local de descanso eterno*” (MOURA, 2010), o que provavelmente indica o local de um cemitério indígena, sendo os primeiros habitantes desse território os índios charruas, guenoas e minuanos. Lewis Mumford (1961) afirma que a cidade dos mortos antecedeu a cidade dos vivos. Os mortos foram os primeiros a se fixar e deram origem à propriedade da terra, que cultuada pelos ritos dos vivos estabeleceu umas das primeiras constituições sociais sobre o espaço, as necrópoles.

Nos contos populares da região aparece outra elucidação da origem desse aglomerado urbano, também acerca do seu topônimo, em razão dos contrabandistas uruguaios e brasileiros que circulavam com mercadorias pelos caminhos rurais para fugir da fiscalização, “*El Camino de Los Quileros*”. Eles, ao passar pelos cerros, escutavam o uivo dos lobos da pequena espécie denominada *Guará* ou *Sorro*, e diziam: “Hay um bic o que ace gu”.

A dicotomia presente nos sentidos desse território: Aceguá - Aceguá, campo - cidade, também aparece nos contos de sua origem: repouso - movimento, parada - passagem. A fronteira transborda os limites, enquanto movimento, potência, dormência, ebulação, e os ressignifica. Embora, a maior parte dos dados históricos e geográficos sejam a repeito do território brasileiro, a leitura dessas cidades pode ser vista de forma diluída, destaca-se que o importante é a superfície, o contato. Sem um limite físico perceptível (Figura 2), ao caminhar pelas cidades não é possível distinguir o território pelos países que o compõe. Uma vez que os limites visuais são mais perceptíveis entre as paisagens urbanas, ainda que com caráter rural: ruas de chão batido e cavalo como meio de transporte, e as paisagens de campo, horizonte pampeano (Figura 3). A experiência da pedagogia da viagem em Aceguá - Aceguá

remete a uma cidade única, repleta de singularidades.



Figura 2 – Linha de fronteira Aceguá-BR/Aceguá-UY. Fonte: Gustavo Reginato, 2016.



Figura 3 – Caráter Rural Aceguá-BR/Aceguá-UY. Fonte: Luana Pavan Detoni.

Fruto da rota do comércio informal, na fronteira seca do Brasil e Uruguai, os municípios de Aceguá - Aceguá procedem com diversificadas etnias. Inicialmente compostas por descendentes de portugueses, espanhóis, índios e negros que formaram o *gaúcho* ou *el gaucho*. Seguido pela colonização germânica, que construiu as localidades rurais de Colônia Nova, Colônia Médici e Colônia Pioneira, mantendo hábitos e tradições de origem. E mais recentemente pelos imigrantes árabes, cujos costumes e tradições configuram o comércio local.

A característica do espaço que permeia o rural e o urbano também é perceptível nos dados econômicos do IBGE, relativos ao PIB - Produto Interno Bruto (Figura 4). Os setores da economia de maior destaque são, por ordem, o primário (agropecuária), o terciário (comércio/serviços) e o secundário (indústria). No século XX, Aceguá teve o auge dos seus negócios, já que as dificuldades na Europa, em termos de alimentação e vestuário, fortaleceram a produção bovina e ovina, produtos ainda hoje altamente expressivos no PIB do município. Já o setor terciário, resultado da diferença cambial, tem sido mais favorável ao Brasil, o que atrai os consumidores uruguaios (MOURA, 2010).

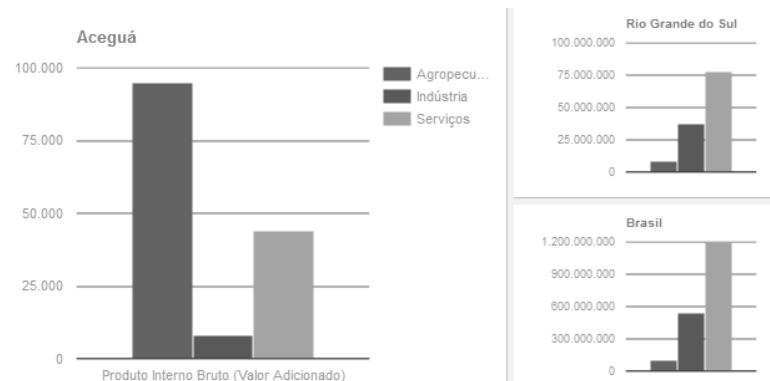


Figura 4 – Produto Interno Bruto. Fonte: IBGE, em parceria com os Órgãos Estaduais de Estatística, Secretarias Estaduais de Governo e Superintendência da Zona Franca de Manaus - SUFRAMA, 2010.

Até a década de 1960, a principal atividade econômica de Aceguá foi a cultura de trigo, que em declínio levou os produtores à bovinocultura de leite, configurando ainda hoje uma das mais importantes bacias leiteiras do Rio Grande do Sul. O processo de migração dos produtores de arroz, na década de 1970, vindos do norte do estado do Rio Grande do Sul, desenvolveu um sistema de integração lavoura-pecuária, com rotatividade de cultivo de arroz e semeaduras de pastagens. Nesta época, também, se inicia a criação de cavalos Puro Sangue Inglês, para as típicas carreiras em Aceguá.

Ao observar a história desde os primeiros homens – catadores, coletores, caçadores, lavradores, camponeses, burgueses – pode-se dizer que a economia direciona a cultura. Trocar os modos de subsistência requer mudar os modos de vida também. Em 2006 a instalação das lojas de livre comércio, os *free-shops*, na linha divisória entre Aceguá - BR e Aceguá - UY, acabou por aprimorar o comércio brasileiro nas mercadorias mais voltadas ao dia a dia da população, sendo nítida a presença do consumidor uruguai, em especial quando a relação do câmbio está favorável. Situação observada nos supermercados brasileiros lotados de uruguaios e os produtos anunciados em espanhol. Junto à presença dos *free-shops* também surgiu o comércio ambulante voltado ao artesanato e aos produtos típicos de camelô, como óculos, CDs, DVDs, entre outros acessórios.

Elias Cornell (1998) aborda que o comércio não tem tanto valor nas primeiras culturas de cidade e campo. Hostil à religião e à sociedade. Visto que era estranho comprar mais do que se necessita e vender por mais do que compravam. Inicialmente, com exceção do tempo e espaço das feiras de produtos artesanais e de trocas e vendas, o comércio teve dificuldade para encontrar um lugar nas cidades.

O circuito superior da economia caracterizado pela presença dos *free-shops*, desde a sua instalação provocou alteração sobre a especulação imobiliária da área central do aglomerado das cidades gêmeas. Os rumores da presença das lojas francas também do lado brasileiro afirmam esse cenário, alguns terrenos já se encontram negociados, na expectativa de receber a liberação da Receita Federal.

A tipologia de megastore, das lojas *free-shop*, apresenta um novo estilo de construção na paisagem desse núcleo de urbanização na região da campanha. Prédios de grandes dimensões, guarnecidos por sistema de ar condicionado e central de alarme, revestidos por painéis e grandes letreiros com anúncios das marcas e dos produtos comercializados, perfumes, bebidas e eletroeletrônicos em geral.

Do ponto de vista do desenho urbano, o espaço público em frente às lojas não apresenta qualidade arquitetônica e urbana. O acesso se dá por portas automáticas, verdadeiros portais que levam o consumidor, em apenas um passo, da ambição caótica da rua para a ambição luxuosa da loja. Característica comum dos lugares de consumo, no interior das lojas poderia se proferir até mesmo outra localização, um cenário próprio por exemplo da Disneylândia.

A praça com sua vida, localização e configuração, traz muitas formas de compreender a cultura de cidade e campo. É nela que a cada ano, semana, dia a população se encontra, acontecem feiras, festas e apropriações das mais diversas. A praça próxima ao marco da fronteira de Aceguá/BR - Aceguá/UY, recebe geralmente aos sábados uma loja de móveis e eletrodomésticos da região, com sede em Bagé – cidade vizinha. A loja expõe na praça os seus produtos – sofá, geladeira, fogão, bicicleta – que parecem mobiliários urbanos, visto a sua escala. Atividade provavelmente corriqueira e banal no cotidiano das cidades, obstrui as perspectivas

visuais para o marco fronteiriço, isolando-o dessa forma da dinâmica da praça. Em outra face da praça observa-se o estacionamento das excursões de turistas/consumidores. Soma-se também a esse cenário as atividades do comércio informal, no qual são comercializadas mantas e capas para banco de carro (Figura 5).



Figura 5 – Praça de Aceguá-BR/Aceguá-UY. Fonte: Luana Pavan Detoni.

Conclusões

Esse ensaio abre as fronteiras para uma metodologia da diferença, que não desfaz os estudos existentes, mas cria um novo olhar sobre os territórios das cidades pequenas. O território sendo uma noção geográfica, mas antes uma noção de poder, designa as relações de força e de resistência que permeiam um determinado espaço e tempo. Essas relações de subjetividades são matéria-prima para qualquer produção. Contudo, o que é produzido em uma sociedade tem sentido para determinado sujeito e para a sua cultura, enquanto em outro contexto é apenas um objeto estranho.

O sujeito, ao mesmo tempo em que se subjetiva ao fazer a experiência de si, também é subjetivado conforme as condições externas de possibilidade de seu tempo e de cultura, fato que questiona uma suposta autonomia e liberdade dentro da responsabilização individual, afinal o sujeito só existe nas relações, como na relação com a cidade que habita. Os modos de subjetivação e de objetivação não são independentes uns dos outros, seu desenvolvimento é mútuo.

A experiência cartográfica da pedagogia da viagem nas pequenas cidades da fronteira Aceguá - Aceguá expõe um território único e repleto de singularidades, que transborda os limites. Ressignificando a cidade pequena como fronteira, movimento, potência, dormência e ebulação. E também com a potência de trabalhar a sua matéria como uma “literatura menor”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Escola de Frankfurt Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. N. 19. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em 22 ago. 2016 (2002). p. 20-28.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CORNELL, Elias. *A arquitetura da relação campo-cidade*. Brasília: Editora Alva Ltd., 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DORFMAN, Adriana. *A condição fronteiriça: a experiência local de um objeto geográfico nacional*. São Paulo: XV Encontro Nacional de Geografia, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2008.
- GUATTARI, Félix. *Da produção de subjetividade*. p. 11-44. In: Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Aceguá, Rio Grande do Sul*. Brasil, 2010.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. In: *Arquitextos*, n. 093.07, São Paulo: Vitruvius, Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em 20 ago. 2016 (2008).
- LANGIE, Cíntia; ANDREAZZA, Rafael. *Documentário A Linha Imaginária*. Pelotas: Moviola, 2014.
- MANSANO, Sônia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. In: *Revista de Psicologia da UNESP* 8(2). Disponível em: <<http://186.217.160.122/revpsico//index.php/revista/article/viewFile/139/172c>>. Acesso em 20 ago. 2016 (2009). p. 110-117.
- MAZZEI, Enrique; SOUZA, Mauricio de. *La Frontera en Cifras*. Melo Departamento de Cerro Largo: Imprensa CBA, 2012.
- MOURA FILHO, José Luiz de. Multiterritorialidade em regiões transfronteiriças: estudo de duas cidades gêmeas na fronteira Brasil/Uruguai. Tese de Doutorado. Santa Cruz do Sul: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional/UNISC. Disponível em: <<http://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/384/1/JoseMFilho.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2016 (2010).
- MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.
- POPKEWITZ, Thomas S. *Lutando em defesa da alma*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- ROCHA, Eduardo. Arquiteturas do abandono (ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte). Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/UFRGS. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24722/000746117.pdf?sequence=1>>. Acesso em 20 ago. 2016 (2010).
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- PUCCI, A. S. *O estatuto da fronteira Brasil-Uruguai*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2010.
- WENDEL, Henrique. Diferenças e repetições na produção do espaço urbano de cidades pequenas e médias. In: *Cidades médias e pequenas: teorias, conceitos e estudos de caso*. Salvador: SEI, 2010. p. 45 - 58.

A PRÁTICA IMPURA DO VÍDEO EXPERIMENTAL NA ARTE-EDUCAÇÃO

JÉSSICA THAÍS DEMARCHI¹; CLÁUDIO TAROUCO DE AZEVEDO²

¹UFPEL/jessicathaisdemarchi@gmail.com; ²UFPEL/claudiohifi@yahoo.com

RESUMO

O presente trabalho pretende elucidar o andamento de uma pesquisa de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, na linha de pesquisa Ensino de Arte e Educação Estética. A pesquisa trata da criação de oficinas de vídeo experimental no contexto do ensino de Arte com três objetivos, a saber: um movimento de reconhecimento do discente como produtor de saberes, a problematização dos padrões audiovisuais da grande mídia e produção de dados (vídeos e relatos). Até o momento foi realizada uma das oficinas com estudantes do ensino técnico no Instituto Federal Sul-rio-grandense - IFSul. Ao longo do texto serão apontados alguns dos resultados obtidos com essa proposta.

PALAVRAS-CHAVE

VÍDEO EXPERIMENTAL; ENSINO DE ARTE; AUDIOVISUAL.

ABSTRACT

This work aims to show the progress of a Master's research in Visual Arts at Universidade Federal de Pelotas - UFPel in the subject of Art Teaching and Aesthetic Education. The research deals with the creation of experimental video workshops in the context of art education. There are three objectives in this proposition: the recognition of the students as producers of knowledge; the problematization of audiovisual standards from the mainstream media; production of research data (videos and narratives). So far, one of the workshops was conducted with students of technical education at the Instituto Federal Sul-rio-grandense - IFSul. Some of the results obtained with this proposal will be pointed out throughout the text.

KEYWORDS

EXPERIMENTAL VIDEO; ART EDUCATION; AUDIOVISUAL.

Introdução

O fragmento da pesquisa de mestrado que aqui se apresenta possui como foco central a discussão da produção audiovisual de caráter experimental, cujos produtores sejam os discentes. A proposta verte em direção ao eixo do ensino de Arte e vem culminando na criação de algumas oficinas de vídeo experimental, planejadas para que sejam exploradas em contextos diversos com diferentes faixas etárias. Uma das oficinas foi realizada com uma turma de nível técnico, como será visto mais adiante. Além de já se estar atentando para turmas de ensino fundamental e médio, planeja-se a execução das oficinas com um grupo de idosos e com uma turma de Estágio do curso de graduação em Artes Visuais da UFPel.

As oficinas serão construídas através da proposição de diálogos e experiências coletivas relacionadas ao estar e se reconhecer em sociedade, sobretudo aos processos de subjetivação engendrados na contemporaneidade. As produções audiovisuais experimentais se alimentarão dessas vivências provocadoras para

ganhar corpo e engendrar prolíficos diálogos. A dinâmica de explorar a produção audiovisual no contexto da Arte-educação vem sendo elaborada levando em conta algumas das indicações presentes nos Parâmetros Curriculares Nacionais do ensino médio na linguagem Arte (BRASIL, 2000), sobretudo no que se refere à seção das habilidades a serem desenvolvidas.

Trabalhar com audiovisual no âmbito do ensino de Arte tem sido uma ideia cada vez mais pulsante em meu projeto principalmente em função de um levantamento que venho realizando a respeito de pesquisas acadêmicas que tratem da produção de vídeo nas aulas de Arte. Após realizar um estudo nos cinco últimos editais da Anpap - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, foram encontrados e analisados onze artigos, dos quais três apresentavam produção audiovisual discente. Assim sendo, constatou-se que há certa carência destas práticas vinculadas à pesquisas acadêmicas que possam contribuir com o ensino de Arte no sentido de conscientizar e estimular os docentes sobre a importância da linguagem audiovisual na sociedade contemporânea, e portanto na Arte-educação. O levantamento de trabalhos vem sendo realizado também nos cinco últimos editais da Anped - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, além de outras plataformas de pesquisa acadêmica, como o *Scielo* e o *Google Academics*. Nesse âmbito, o volume de pesquisas encontradas tem se demonstrado inferior ao da Anpap.

Discente, autor de saberes

As oficinas são delineadas de acordo com uma tentativa de empoderar o ator discente como o “ponto cardeal” no processo de ensino-aprendizagem, de maneira que este não se constitua como sujeito receptáculo de conceitos, mas sim como inventor e produtor de saberes. Nesse sentido, se estabelece uma sintonia com alguns aspectos ponderados por Paulo Freire (2016) na pedagogia da autonomia. O autor sugere que a prática docente enverede-se no sentido de contribuir na criação de possibilidades para a produção/construção do conhecimento. Para tanto, é importante que o educador interaja com o estudante em patamar de igualdade, reconhecendo a importância de seus saberes e experiências pessoais e estimulando a curiosidade epistemológica¹. Consequentemente, é provável que o aluno apreenda o objeto de discussão em sala de aula conectando-o à sua bagagem cultural, de modo que o desenvolvimento de sua capacidade de expressar e produzir saberes arranje-se em uma conjuntura emancipatória.

Não pretendo filiar impetuosamente minha proposta aos pressupostos da pedagogia da autonomia, já que não é interessante aqui discutir a oposição entre o professor que pensa certo ou errado. Até porque me parece um tanto complicado delimitar em duas vias antagônicas toda a gama de elementos que constituem a prática docente. Trata-se de explorar algumas colocações de Freire, atualizando-as de acordo com as condições de nosso tempo e as necessidades da presente pesquisa.

Seguindo nessa direção, vislumbram-se possíveis interlocuções com uma premissa que Félix Guattari aponta como uma “uma pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais” (2001, p. 15), na qual os sujeitos tomem uma postura

¹ Freire diz que a curiosidade epistemológica resulta da capacidade de aprender estimulada de maneira crítica, buscando a compreensão da razão de ser do objeto de estudo e as relações deste com a realidade manifesta do discente. O autor diz que sem esta curiosidade epistemológica não é possível conhecer o objeto de estudo em sua totalidade e essência (2016, p.27).

autônoma frente às questões pertinentes ao seu estar em sociedade. Assim, as oficinas são projetadas de maneira que suas ações sejam flexíveis aos debates que possam surgir no desenrolar da atividade realizada em cada contexto, arqueando-se à ângulos imprevisíveis que irão se orientar por intermédio de luzes acendidas e conduzidas pelos participantes.

Explorando relações de poder existentes nas estruturas de bens, de serviços e de produção de signos que vem se instaurando na sociedade, Guattari explica que a relação da subjetividade (seja ela vegetal, social, cósmica ou animal) com sua exterioridade vem sofrendo um processo de involução, de forma que o singular vai dissipando suas peculiaridades. Buscando uma reflexão sobre o futuro das maneiras de viver em sociedade no planeta, o autor complementa dizendo que:

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política — a que chamo ecosofia — entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. (2001, p. 8)

Guattari diz que a estrutura da lógica ecosófica assemelha-se em alguns aspectos ao exercício do artista, que se dispõe ao risco de um remanejo em seu trabalho, cujo disparo pode ser causado pela “intrusão de um detalhe acidental” (2001, p. 36). De semelhante natureza, o caráter da proposta que aqui se apresenta, é também experimental. Esse viés encalca seu cunho não só nos vídeos que serão produzidos, mas também nos próprios movimentos engendrados durante as oficinas, que se reconhecem abertos para possíveis interferências.

Implicações videográficas na contemporaneidade e no ensino de Arte

Cláudia Zamboni de Almeida (2006, p. 73) afirma que a imagem ocupa um lugar de destaque em sala de aula, sendo assim extremamente importante que os arte-educadores se perguntam se os conteúdos selecionados a serem trabalhados em Arte “estão dando conta das imagens divulgadas na televisão, publicidade, e outros meios que usam a imagem para comunicar”?

Zamboni diz que as inovações tecnológicas que adentram nosso cotidiano são capazes de inflamar forças que instigam os artistas, de modo que estes passem a descobrir novas poéticas através da interação com esses meios. Segundo a autora, as relações entre humano e tecnologia podem muitas vezes passar despercebidas pelo homem e nesse sentido, a arte desempenha um papel fundamental: o de desvelar essas relações, conectando o homem e as tecnologias em enlaçamentos sensíveis (2006, p. 75). O convívio com uma vasta rede de mídias torna ainda mais evidente a afirmação da importância da consideração desse contexto pelo ensino de Arte. Zamboni constata que:

Nas últimas décadas, o avanço tecnológico provoca os sentidos e desafia o homem contemporâneo, que se vê aturdido e seduzido

com o que é possível e permitido pelo desenvolvimento científico. Este homem navega em espaços virtuais simultâneos, não lineares. Informações flutuam e recriam-se no imaginário. Situações interativas que o *video game*, a Internet, o CD-ROM exploram e que a arte contemporânea traz para o mundo sensível, exigem capacidades perceptivas e intelectuais diferenciadas das de outros tempos. (2006, p. 82)

A manifestação videográfica, como parte integrante do nicho das inovações tecnológicas, dispõe de fecundas redes de exploração das relações que se colocam nos cruzamentos entre o avanço tecnológico e o homem. Sua presença marca fortemente o dia-a-dia da população, de uma maneira ainda mais diversificada através do acesso à diferentes categorias de conteúdos propiciadas pela internet, como já observado por Zamboni.

Os processos envolvidos na produção audiovisual estão enganchados à singulares compreensões das implicações do ser e estar no mundo atual. Não estamos falando apenas do vídeo no âmbito da Arte, mas também da televisão, da publicidade e dos diversos canais que se ramificam à guisa de nossos desbravamentos. Nas palavras de Arlindo Machado (2011, p. 175), as formas videográficas se dão em “decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões da natureza e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar”. Logo, parece ser viável reiterar a imprescindibilidade da apropriação da esfera das imagens midiáticas, tão consumidas principalmente pela geração jovem, por parte da Arte-educação, já que as tecnologias inovadoras criam demandas por novas maneiras de ver, perceber, agir, sentir e pensar o nosso meio.

Admitindo a relevância que reside no abarcamento dos processos audiovisuais e das imagens midiáticas por parte do ensino de Arte, existe uma outra questão que requer atenção: de que forma serão orientados esses conteúdos? Na tentativa de encontrar uma alternativa, busco aporte em Guattari quando o autor alvitra um “debruçar-se sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia” (2001, p. 15).

Uma das propostas que o autor coloca em cheque ao explorar as estruturas de poder que permeiam não só os meios de produção de bens e serviços, mas também os dispositivos que produzem subjetividade (ao exemplo da mídia e da publicidade), é o empenho em compreender de maneira otimista a criação de arranjos singulares de pensar a existência. Essa visão aventa-se na busca por “antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens” (GUATTARI, 2001, p. 16).

É no sentido de problematizar e desconstruir a padronização constantemente imposta pela indústria cultural que encarrilha os rumos desta pesquisa. Descolo-me de técnicas audiovisuais tradicionais porque percebo na produção discente de vídeo experimental uma forma de contribuir para o empoderamento do aluno como tecedor de saberes, de maneira que este disponha de maior liberdade para se expressar. Descompromissado com os padrões visuais e informacionais que a grande mídia tanto nos oferece, o discente poderá criar signos através de nuances singulares, carimbando a produção com suas próprias marcas pessoais.

Machado (2011, p. 183) diz que a arte do vídeo, “longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo padronizado de ser comunicar, por uma ‘linguagem’ no sentido restritivo do termo”, é capaz de reelaborar a cada nova obra a maneira de

se apropriar da tecnologia audiovisual. O autor compartilha da visão de Christine Mello (2008), já que ambos acreditam que o vídeo é um sistema híbrido e de ágil circulação entre os mais variados enlaces da arte contemporânea.

Mello afirma que o vídeo é capaz de transitar entre os circuitos de arte colhendo essências de múltiplas manifestações artísticas e “encontra formas muito mais complexas de extrapolar a sua própria pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos” (2008, p. 28-29). Machado (2011, p. 175) complementa dizendo que o vídeo dispõe da capacidade de gerar novos processamentos para as diferentes expressões da arte, conferindo-lhe uma nova ordenação na construção de significações peculiares.

Se existe uma característica própria do vídeo, é a solução que ele encontra para agrupar a síntese dessas diferentes expressões, partindo de signos já existentes para tecer novas audiovisualidades. É nesse sentido que justifico o termo “impureza” apresentado no título deste trabalho: Machado afirma que o “discurso videográfico é impuro por natureza” (2011, p. 175), já que se utiliza dos elementos presentes em seu meio e em outras manifestações da Arte, para então através delas criar um reordenamento complexo e crivado por novos timbres a fim de compor o produto audiovisual.

Tendo em mente essas questões, sinto-me convocada a acreditar que por meio da prática impura do vídeo experimental, torna-se possível um tensionamento que se coloca em embate com os paradigmas alienadores, cujas pulsações emitidas incessantemente impingem nosso sistema de subjetivação, nos arrastando na direção de manifestações sínscias estandardizadas e conformadas.

Metodologia

A linha de orientação à qual a presente pesquisa se filia é a de natureza qualitativa (LÜDKE; ANDRÉ, 1988). Para a produção dos dados que conduzirão as reflexões do trabalho, serão consideradas duas vias principais. A primeira delas será a análise bibliográfica que contará com o levantamento e análise de pesquisas acadêmicas que tratem da produção audiovisual no ensino de Arte, além do estudo de autores que tratem da questão da arte do vídeo no contexto contemporâneo, da Arte-educação e da padronização estética e informacional estimulada pelos recursos da mídia audiovisual de massa.

A segunda via é composta pelas oficinas de vídeo experimental que irei executar nos próximos meses com diferentes grupos. As experiências serão capazes de prover duas fontes de material para investigação: a) as próprias ações, processos de criação observados e diálogos travados durante as oficinas, b) os vídeos produzidos pelos participantes e os desdobramentos que poderão surgir a partir dessas criações.

Resultados e Discussão

Até o momento de conclusão deste texto, apenas uma das oficinas planejadas foi de fato efetuada como teste, uma única vez. A experiência em questão, chamada de “Vídeo Experimental – Olhar Sensível” aconteceu em agosto de 2016 na ocasião da 4º Semana Acadêmica dos Cursos Técnicos de Comunicação Visual e Design de Interiores, promovida pela Coordenadoria de Design do Instituto Federal Sul-rio-grandense - IFSul, campus Pelotas. A atividade contou com a participação de oito integrantes que possuíam entre 16 e 22 anos idade, dos quais sete eram alunos do

curso de Comunicação Visual do IFSul e um era aluno da graduação em Pedagogia da UFPel.

A chamada para a oficina se deu no formato de edital, tendo conseguido cerca de vinte e cinco inscritos, porém como já mencionado, oito compareceram. Um dos focos da ação foi deslocar o participante da zona de conforto em relação ao seu modo de olhar. Esse desconforto pretende problematizar alguns aspectos da influência da mídia sobre nossa maneira de ver e de interagir com o nosso cotidiano. Depois de assistirmos a videoarte *Cinema Lascado* (2010) de Giselle Beiguelman e um fragmento da videoinstalação *Você Não Está Aqui* (2012) de Giselle Beiguelman e Fernando Velázquez, pudemos conversar sobre as significações que pulsaram para cada um nas duas obras. Percebi grande estranhamento em relação à videoarte *Cinema Lascado* devido seu conjunto visual e sonoro pouco convencional. Uma aluna disse que o vídeo causava uma enigmática agonia em função do som bruto e das imagens distorcidas. Discutimos então as distinções e semelhanças entre o que havíamos acabado de assistir e as imagens que vemos diariamente veiculadas na grande mídia. As principais discrepâncias apontadas entre os dois segmentos foi o tratamento excêntrico da imagem e do som e o conteúdo: todos ficaram surpresos com a abordagem de uma visão tão particular do olhar sobre um determinado ambiente.

Após esse momento, propus aos jovens que realizassem um passeio por entre trajetos cotidianos e que a partir da experiência, realizassem um vídeo experimental buscando expressar o que sentiram durante o percurso. Um instrumento condicionador do olhar foi adicionado ao passeio: cada participante deveria realizar sua caminhada com um olho fechado e outro aberto, sendo que diante do olho aberto deveriam segurar um canudo de papel confeccionado com folha A4. O singelo dispositivo de papel, inspirado em uma ação realizada por Azevedo (2013), foi capaz de gerar uma nova moldura ao olhar, fazendo com que este procure alternativas para adaptar-se à nova condição.

Através da momentânea limitação do olhar afunilado no canudo, nasce a provação de uma maior atenção aos detalhes e caminhos que vão sendo percorridos.

Essa limitação pode, paradoxalmente, ampliar o olhar que terá um recorte dos detalhes do ambiente. [...] o canudinho será a regulagem de uma visão mais estreita, de maior alcance da profundidade de campo. Porém, promoverá uma alteração das distâncias, mexendo com o olhar entre o que está perto e o que está longe. (AZEVEDO, 2013, p. 233-234)

Ou seja, em função dessa experiência peculiar, o olhar fica à margem de modificações que tendem a aguçar sua sensibilização, culminando em um olhar reformatado que surge desse enquadramento singularmente meticoloso. Acompanhando os estudantes durante a atividade, notei reações de espanto, de descoberta e de curiosidade.

Quando todos haviam realizado o passeio e seus respectivos vídeos, retornamos para a sala a fim de comentar o processo. Fui surpreendida pela variedade de relatos e o fato de que a ação gerou diferentes experiências para cada aluno. Uma aluna disse que por ser uma pessoa ansiosa, o olhar afunilado levou-a a prestar mais atenção em objetos que aumentam sua ansiedade, como o relógio. Outro participante contou que o canudo deu a ele uma impressão de silêncio, como se de repente todo o ambiente estivesse sintetizado ao seu novo modo de perceber.

Decidimos não assistir os vídeos no mesmo dia, já que todos optaram por editá-los, e portanto precisariam realizar essa etapa em casa. Dessa forma, foi criado um grupo no *facebook* no qual passamos a conversar sobre audiovisual experimental e sobre a oficina, além de postar os vídeos conforme iam sendo concluídos. Surgiram vídeos² de diferentes facetas, cada um focando em uma situação ou elemento distinto: ansiedade, silêncio, pequenos lembretes, interruptores, manchas e ferrugens nas imediações, tudo condicionado à subjetividade de cada um.

Por meio da prática, foi possível constatar sua validade quanto ao protagonismo do discente, que foi capaz de posicionar-se como autor de saberes e ao mesmo tempo, pôde descobrir novas vias de expressão por meio da produção audiovisual experimental. O descompromisso em relação aos detalhes técnicos foi eficaz para a desconstrução do olhar doutrinado por grande parcela da mídia de massa, uma vez que assumimos que o mais importante não é a qualidade técnica, mas sim aquilo que através do audiovisual se consegue expressar, ressignificando elementos presentes em seus cotidianos, de forma que o vídeo possa reverberar em outros âmbitos.

Mesmo ainda não tendo concluído a análise total do material provido pela oficina, pude constatar que o olhar atento, provocado pelo canudo de papel, direcionou os participantes a perceberem elementos que talvez antes passassem despercebidos e que geralmente são ignorados pela grande mídia, que inclina seus holofotes muito mais para situações voltadas à esfera do consumo, próprio do sistema capitalista.

Após essa breve avaliação, cabe ressaltar que a pesquisa se encontra em fluxo de execução inicial, muito mais do que em fase de fechamento, visto que as oficinas que serão a fonte mais caudalosa para a produção dos dados estão em etapa embrionária. Destarte, além dos positivos resultados provindos da oficina realizada no IFSul, até o momento, a principal fonte de retorno às questões colocadas pela pesquisa é a revisão bibliográfica que vem sendo realizada.

A análise dos trabalhos acadêmicos que demonstram ações empenhadas com a produção audiovisual discente demonstra que estes constituem uma zona ainda pouco explorada dentro do ensino de Arte. Porém comprovam resultados muito produtivos no que tange à autonomia do estudante ao ser reconhecido como produtor de saberes e à exploração de suas interioridades por intermédio da prática artística videográfica.

Inúmeros autores comprometidos com a Arte-educação e com a implicação das inovações tecnológicas sob os modos de viver contemporâneos, vem reiterando cada vez mais, a importância da incorporação desses novos dispositivos e da consequente necessidade da atualização das práticas comunicacionais e artísticas por parte do ensino de Arte.

Conclusões

A verificação e análise dos trabalhos comprometidos com a produção audiovisual no ensino de Arte, bem como o planejamento e execução das futuras

² Optamos por criar o grupo no *facebook* com a configuração de privacidade “secreto”, de modo que só os participantes pudessem ver o conteúdo postado. Mesmo assim, dois dos participantes disponibilizaram seus vídeos publicamente, na plataforma *YouTube*. Eles estão disponíveis nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ-jYy4cNPw> – acesso em 30/09/16; <https://www.youtube.com/watch?v=ep8YhqMKZgU> – acesso em 30/09/16.

oficinas de vídeo experimental interligadas aos Parâmetros Curriculares Nacionais da linguagem de Arte, têm evidenciado a pertinência da apropriação dos processos videográficos no processo de ensino-aprendizagem.

A averiguação de autores preocupados com as artes do vídeo nas atuais redes de significação torna visível o caráter híbrido e a desenvolta transitoriedade da linguagem audiovisual por entre a vasta pluralidade de manifestações artísticas. É possível ponderar que nessas condições, o vídeo consiste em uma expressão multifacetada que dispõe de infináveis possibilidades de experimentação, portanto um valioso instrumento no exercício da atividade artística e expressiva do discente, além de auxiliar em seu posicionamento como produtor de saberes.

A referida pesquisa que se encontra em curso, coloca-se sob trilhos que poderão torná-la um mecanismo de convite e aporte para educadores que venham a explorar as mutáveis linhas das artes audiovisuais. Vislumbra-se uma conscientização, principalmente em relação aos profissionais da Arte-educação, para que considerem a produção de vídeo como uma potente ferramenta para emancipar o discente e explorar sua subjetividade através dos processos da criação audiovisual.

Referências

- AZEVEDO, C. T. *Por uma educação ambiental biorrizomática: cartografando devires e clinamens através de processos de criação e poéticas audiovisuais*. 2013. 350 f. Tese (Doutorado em Educação Ambiental) Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Rio Grande, 2013.
- ALMEIDA, C. Z. As relações arte/tecnologia no ensino da arte. In: PILLAR, A. D. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Parâmetros curriculares nacionais (ensino médio): linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEB, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 53. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 11. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- LÜDKE, M; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

SOBRE O TRANSBORDAMENTO DO DESENHO, EM UM DOS *RUMOS* DE CADU

ANDRÉ WINTER NOBLE¹

UFRGS/kunstwinn@gmail.com

RESUMO

Este texto parte de uma experiência estética ligada à obra *Rumos 12 (Preto 130)* do artista Cadu Costa, nascido em São Paulo e radicado no Rio de Janeiro. Por valer-se de objetos cotidianos para servirem como artefatos-de-desenho e, por estes artefatos serem expostos “em ação” no momento da abertura da exposição, serão considerados aqui os conceitos de *poiética* e *poética*, bem como o conceito de *campo expandido*.

PALAVRAS-CHAVE

campo expandido; desenho; *graphein*; gesto e *não-gesto*; *poiética* e *poética*.

ABSTRACT

This text comes from an aesthetic experience linked to work *Rumos 12 (Black 130)* by the artist Cadu Costa, born in São Paulo and living in Rio de Janeiro. For using banal objects to serve as drawing-devices, and for these devices are exposed “in action” at his *vernissage*, the text will consider the concepts of poietic and poetic as well as the concept of *expanded field*.

KEYWORDS

expanded field; drawing; *graphein*; gesture and *non-gesture*; *poietic* and *poetic*.

Este texto se propõe trazer e discutir questões suscitadas a partir da obra *Rumos 12 (Preto 130)*, de Cadu Costa. Obra apresentada junto a outras de sua autoria e do artista português Diogo Pimentão. A mostra coletiva ocorreu entre março e maio de 2012, nas instalações da Vera Cortês Art Agency, em Lisboa – Portugal.

A escolha pelo enfoque na poética de Cadu Costa, sobretudo na obra citada, ocorre por uma espécie de “empatia poética”: tal como Cadu Costa, sou também artista, debruçado sobre a escritura, os traços, o rastro deixado pelos objetos, as ranhuras, o desenho acidental promovido pelas garras, pelas pernas, pelos braços desses seres de borracha, aço e plástico. Parece que temos isso em comum: preocupamo-nos com a movimentação ou “não-gesto” desses objetos e máquinas; interessamo-nos por esses objetos e máquinas, pensando-os como artefatos-de-desenhos, como extensão das mãos e dedos humanas. Nesse sentido, me é, particularmente, muito

¹ Artista visual; licenciado e mestre em Artes Visuais (*Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano / PPG – Artes Visuais*), sob orientação da Profa Dra. Renata Azevedo Requião; UFPel; doutorando em Letras (*Estudos de Literatura: Teoria, Crítica e Comparatismo / PPG – Letras / UFRGS*), sob orientação da Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Bolsa CAPES.

caro o tema da relação homem e máquina, a inter-relação entre ambos, e uma espécie de humanização dos objetos e máquinas como sua consequência. Além da objetificação ou, para utilizar um termo marxista, a reificação do próprio homem que, na busca pela humanização da máquina, se objetifica, se reifica, se “maquiniza”. É a partir dessa perspectiva que pretendo pensar as obras de Cadu Costa.

Podemos retornar aos escritos de Paul Valéry e René Passeron para discutir o termo “*poiética*” em relação ao termo “*poética*”, mas fiquemos com a leitura que a pesquisadora Icleia Cattani faz desses termos. Um (*poiética*), referente à criação, ao trabalho de atelier, ao diálogo estabelecido entre sujeito e matéria, no diálogo até o acordo da forma, ou ainda, [*poiética*], a ciência que “*pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera.*” (CATTANI, 2007, p. 13). Na extremidade oposta, mas num polo de forma alguma contrário à produção artística (ao diálogo e ponderação entre as verdades dum sujeito em relação às verdades da matéria), tem-se a *poética*, ou seja, a obra concretizada, a obra abandonada (como nos propõe Alberto Giacometti), o resultado de um impulso criativo, criador e laborioso:

Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas, trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador. (op.cit, p.13)

Entre a criação e a criatura, *graphein* é também palavra que se manifesta. De origem grega vinculada aos gestos que escrevem, desenham, enunciam e pintam, *graphein* é inscrição, é palavra cara a essas reflexões. Considerando o fato de *graphein* ser um vocábulo associado, sobretudo à escrita e ao desenho, ele é, pois, algo que acontece a partir de um gesto, comumente atribuído e desempenhado pelas mãos e braços. O gesto que escreve sobre a superfície pálida da folha A4 pode ser também aquele que inscreve o seu significado sobre a verticalidade da tela artística, preparada para a pintura, ou sobre a horizontalidade da folha disposta ao desenho (considerando os tradicionais e, por que não, “conservadores” métodos de feitura, tanto da escrita, quanto da pintura e do desenho).

Porém, a mão sugerida acima é aquela que, até poucos anos atrás, tratava cada letra com esmero e dedicação, acariciava e fazia cócegas no papel com a ponta da pena, caneta ou lápis. É também aquela mão que se contentava com a verticalidade e o “emparedamento” da pintura, que elaborava desenhos na horizontalidade ou, “profissionalmente”, com os limites de inclinação impostos pela mesa de desenho. É aquela mão que ainda escrevia e inscrevia seus gestos.

Os tempos se vão junto com as quatro estações e, com elas, se vai o gesto. Delas, passa a ficar o registro impresso, inscrito pela máquina. Entre instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e grafias, o signo se abstrai, adaptando-se ao seu meio, motivando, na mão — outrora íntima da caneta —, o empoderamento dos dedos, gerando o divórcio entre palma e dedos. As teclas vencem a necessidade de rapidez e instantaneidade de respostas. Entre papéis e braços, teclas, enxertos plásticos e dedos, movendo-se como pernas e braços de aranhas a tecerem suas teias, como pontas e lápis a arranharem páginas. Mais uma vez preciso citar esta passagem: o homem, que muito demorou a se adaptar ao peso da caneta, e aos dolorosos calos, decorrentes do seu intenso manuseio na conquista de certa assinatura particular, desiste e se entrega às teclas, abrindo mão da gestualidade de seu corpo, e da vitalidade de seus gestos. O homem desiste do próprio corpo, da limitação e fracasso de suas ações em prol da instantaneidade informativa, da estética dos tipos padronizados, pensados e vitorizados a fim de também acelerar a apreensão das palavras e uniformizar sua escrita. Rápido, mais rápido!! Dessa rapidez, nem aqueles desprovidos de voz, *in-fans*, escapam, uma vez que “o meio em que a criança se desenvolve é o universo adulto, e esse universo age sobre ela da mesma maneira que todo contexto social, condicionando-a ou alienando-a.” (MÊREDIEU, 1974, p. 03).

Ao nos aproximarmos da arte contemporânea, percebemos uma ligação muito forte com os “primeiros traços” do sujeito, com a infância, pois, segundo Florence de Mêredieu, assim como o artista, a criança

não se apega espontaneamente às suas obras, e quando o faz parece que é sob a influência do adulto que, este sim, interessa-se pela obra e pela obra acabada. A criança de três ou quatro anos não reconhece como seu o desenho executado alguns minutos antes; depois que a obra é produzida, retira-se dela e concentra todas as suas energias no gesto do momento. (op.cit, p. 06)

Partindo desses apontamentos, podemos pensar que uma das principais questões do desenho infantil é o prazer do gesto, ver e sentir seu corpo em movimento e, quando descobre um instrumento capaz de registrar seus gestos sobre as mais diversas superfícies, o faz na tentativa de compreensão do próprio corpo, em um primeiro ensaio de medição dos próprios gestos.

Ao prazer do gesto associa-se o prazer da inscrição, a satisfação de deixar uma marca, de macular a superfície. Signos, marcas: tomar posse do universo por meio da inscrição, da ferida simbólica imposta ao objeto. (op.cit, p. 09)

À medida que o sujeito abstrai o signo, seu signo, deixa com o anterior uma parte de sua gestualidade. E o mesmo pode ser visualizado na criança, pois, ao atingir a idade escolar e entrar em contato com sua língua na forma escrita, a criança vai aos poucos “sendo forçada” a se aproximar de uma ideia senil de “real” e substituir aquela gestualidade singular que a acompanhou por meia dúzia de anos, por uma forma de escrita padrão, imposta pela escola, que a introduzirá no mundo adulto.

O empobrecimento da expressão efetua-se mais frequentemente na escola, agente de transmissão de uma cultura redutora e classificatória. A criança aprende então a utilizar os elementos de um código gráfico praticamente universal, que lhe permite fazer-se compreender e entrar em contato com o adulto. O processo de socialização está acionado. De expressiva a função do desenho se torna comunicativa. (op.cit, p. 18)

Observa-se que a aprendizagem da escrita, por ser um período de grande desgaste e canalização das energias para traçar signos repetidamente entre linhas retas pré-determinadas, distancia a criança da expressividade de seus gestos, da compreensão de seu corpo. Aprendendo a copiar a letra da professora ou do professor, a criança se afasta de seu corpo e dá-se conta de que há sempre um padrão a ser seguido, como uma espécie de “ideal de perfeição”.

Traçar linhas retas, bastões, letras num espaço regulamentado da esquerda para a direita: o corpo e os mecanismos motores organizam-se para acabar de uma vez por todas com as manchas, os borrões, os erros. (op.cit, p. 83)

Partindo destes apontamentos, que nos inserem em um universo infantil, marcado pela ludicidade das brincadeiras, brinquedos e pelo aprendizado e amadurecimento de linguagens particulares (como o desenho e a escrita), encontramos a obra

Rumos 12 (Preto 130), de Cadu Costa. Esta, integrante de uma série maior, intitulada *Rumos*, consiste em desenhos de 130 x 130 centímetros, feitos com canetas esferográficas (*bic*) sobre papel. Porém, particularidades são acrescentadas a esta técnica, a este desenho. Dentre elas, o fato de não ser mais a mão do artista que produz sua visualidade gráfica, mas sim certos artefatos, ou *dispositivos de desenho*, desenvolvidos pelo artista a partir de objetos do cotidiano. Neste caso, 12 carrinhos de brinquedo movidos à pilha no estilo bate-e-volta e 12 canetas esferográficas na cor preta que o artista justapõe às traseiras dos carrinhos. Estes artefatos, escolhidos e justapostos pelo artista, passam a ser a extensão dos seus braços, a multiplicação das suas mãos e dedos. Dispostos no chão do espaço expositivo e delimitados somente pelas molduras que muram as grandes folhas de papel, esses carrinhos são os responsáveis pela visualidade de cada uma das peças desta série, série cujo número que precede o título corresponde à quantidade de carrinhos (que passamos a chamar de artefatos-de-desenho) presentes nessas “performances”, participantes desses desenhos. (Figura 1)

A obra *Rumos 12 (Preto 130)* (Figura 2), apresentada na Vera Cortêz Art Agency foi seguida de mais uma peça da mesma série, intitulada *Rumos 12 (Vermelho, Preto e Azul 130)* e outra delas, ainda em processo de feitura no momento da abertura da exposição, de nome *Rumos 12 (Azul 130)*. Conforme o título indica, em um número de doze, os carrinhos perambulam até que as cargas de suas canetas e pilhas permitam, admitindo uma profusa sobreposição de linhas que quase homogeneíza o espaço de atuação desses dispositivos.

Entre papéis e braços, “enxertos plásticos” e canetas movendo-se e batendo nas margens das fronteiras que emolduram as folhas (o campo físico de atuação dos carrinhos e canetas esferográficas do artista em questão). Esses artefatos-de-desenho são como objetos elaborados para ser a extensão dos braços de seu “criador” e ignorar o erro de seus percursos e os sobreponem por novos *Rumos*. À medida que as linhas vão se aproximando das bordas, delimitadoras dos seus traçados, vão também se esgotando. Essa sobreposição de traçados que quase enegrece a folha vai se desfazendo e permitindo uma visualidade próxima a de uma trama, aplicada à trama do papel pelos doze integrantes desses desenhos. Desenhos cujas dimensões permanecem afixadas nos limites de suas molduras, 130 x 130 centímetros.



Figura 1: na imagem esquerda, o processo de feitura da obra *Rumos 12 (Azul 130)*, de Cadu Costa, exposto na abertura da mostra. Na imagem direita, a obra *Nœud*, de Diogo Pimentão e, na parede direita, a exposição da obra *Rumos 12 (Preto 130)*, de Cadu. Ambas as imagens, fruto de uma parceria entre a Galeria Vermelho (São Paulo) e a Vera Cortêz Art Agency (Lisboa) que constituíram essa mostra coletiva, com os dois artistas mencionados, nas dependências da Vera Cortêz Art Agency, em Portugal, no ano de 2012. Fonte: Vera Cortêz Art Agency.

O interesse *poiético* de Cadu Costa gira também em torno da articulação de determinados objetos do cotidiano que aparentemente não apresentam qualquer relação com a arte ou o circuito tradicional da arte. Cadu é artista muito interessado pelo processo de feitura de suas obras (pela *poiética* de seus trabalhos), mas, particularmente, pelo estado de arte ou, sobretudo — segundo suas próprias palavras — “por estar em arte” e, assim, permitir que as atitudes, os gestos e os objetos mais fugazes do cotidiano sejam os potencializadores de seus trabalhos.

Cabe ressaltar que o artista expõe o resultado final da “performance” efetuada pelos seus artefatos-de-desenho, suspenso a partir de pinguinhos sobre a verticalidade da parede expositiva, mas cabe também frisar que Cadu permite que o público tenha acesso ao processo de feitura daqueles desenhos, ou seja, a sua *poiética*. Enquanto desenhos já finalizados pendem na parede, outro, ainda em processo, se faz no chão do espaço expositivo. Este modo de apresentação do trabalho permite que a *poiética* e a *poética* do artista se presentifiquem.

A visualidade dessas obras ocorre com o vai-e-vem, o entrecruzamento, o bate-e-volta desses artefatos-de-desenho que, uma vez acionados entre os limites dessa moldura, só cessam de “desenhar” quando o limite de suas baterias chega ao fim, ou quando a carga de suas canetas se esgota. (Figura 1) Não obstante, falamos ainda aqui das bordas que delimitam as performances desses carrinhos, que restringem a *hipergrafia* de seus autores, como muros que isolam e restringem

corpos, ou brinquedos que limitam ações (o brinquedo apresenta limitações que temos que respeitar para podermos ser masturbados por ele). E, sobre eles, são os próprios brinquedos os protagonistas dessas “ações gráficas”, os “donos da palavra”, os autores desses vestígios.

Com a sua proposição artística, talvez Cadu tente nos alertar para uma espécie de esquecimento do corpo como ser sensível, condição que se reforça ao longo do último século. O corpo, numa realidade de supervalorização técnica, é apagado das sensibilidades, sendo concebido como objeto, como coisa. Dessa maneira, a objetificação ou reificação do próprio homem se reforça.

Se homens, produtores de gestos e difusores do *graphein*, se objetificam e cedem ou disputam espaço com as máquinas, confundindo-se com elas, não haveria mais uma dissociação tão brusca entre a movimentação produzida pelos corpos “maquínicos” e humanos. Ambos tornam-se interdependentes uns dos outros, produtores do *graphein*, “gesticuladores”. Ainda que o significado primeiro deste último vocábulo permaneça associado aos gestos e movimentos de corpos de carne e ossos, abrimos aqui, um pequeno caminho para a comparação da gestualidade rotineira do homem, com o cotidiano das máquinas e objetos.

Em um lugar onde a barbárie do Capitalismo Selvagem impera, homens ágeis, esguios e aerodinâmicos se sobressaem por sua aparência “maquínica”, moldada para a velocidade exigida pelo mercado. Talvez estes homens não mais seriam capazes do gesto, que ainda permanece ligado a uma movimentação expressiva. A velocidade diária lhe apagaria a qualidade de gesticuladores e lhes implantaria a competência do movimento, mais próximo da movimentação das máquinas, de corpos criados para a rapidez na execução de funções, para vencer metas e acelerar o trabalho, seguindo uma rotina de movimentos cada vez mais rápidos. Cada vez mais rápidos, cada vez mais rápidos, cada vez mais rápidos, cd vz + rpds!! Esses apontamentos nos permitem expandir também o campo de significado de determinados vocábulos, particularmente da palavra *gesto*. Se *gesto* é palavra comumente associada a indivíduos animados e dotados de sentimentos e razão, é vocábulo proferido para designar o resultado de atos expressos por estes seres que conseguem expressar seus gestos ou, fazer com que sua movimentação diária seja denominada como *gesto*. Na outra extremidade, *movimento* é vocábulo de amplo

sentido associado também a todo e qualquer objeto, não necessariamente animado, que produz ou realiza algum movimento, repetitivo ou não.

Vencidas as maiores desavenças promovidas pela Revolução Industrial, hoje homens se aproximam de máquinas, quase se confundindo com elas. O indivíduo domesticado pelas mídias busca o corpo perfeito, liso, ágil, “sempre novo”, esguio e *aerodinâmico*, proporcionando a criação de uma “estética do aerodinamismo”. (SANT’ANNA, 2001) Em contrapartida, máquinas se modificam, falam, respondem, detectam movimentações, gestos, toques da pele, cores dos olhos, ganham inteligência artificial e a capacidade de movimentarem-se sem necessariamente desempenharem movimentos repetitivos. Essas mutações e acréscimos da ciência e robótica, talvez permitam conferir a esses novos seres, a capacidade de desempenharem *não-gestos*, ou seja, algo que fique no limiar entre o *movimento*, agora não mais associado a uma repetição, e o *gesto*, efetuado a partir de um estímulo que confere autonomia a quem o profere.



Figura 2: Cadu, *Rumos 12 (Preto 130)*, 2012. Carros a pilha, canetas esferográficas e papel. 130 x 130 cm. Fonte: Vera Cortêz Art Agency.

Cadu é artista que também nos traz particularidades de sua *poiética* para pensarmos o *não-gesto*. Por valer-se de brinquedos para a feitura de seus desenhos, o artista

traz imbricado à série *Rumos*, toda uma carga de ludicidade que tanto se manifesta através dos brinquedos, quanto da visualidade proporcionada pelas canetas ao registrarem os seus percursos. Desenho construído majoritariamente por espirais e linhas tortuosas, *palimpsesto hipergráfico* cravejados de erros desconsiderados, e sobrepostos. Aprisionados pelos limites que margeia a folha, os autores desses *não-gestos* (esses artefatos-de-desenho) vão e voltam, cruzam-se, encontram-se e colidem com o muro que os encerram. E, de tanto colidirem com as fronteiras que outrora demarcavam o campo das artes, as derruba, fazendo com que se diluam as nomenclaturas e categorias outrora delimitadoras das artes ocidentais, particularmente do desenho. Dessa forma, a série *Rumos* de Cadu Costa apresenta um caráter de transbordamento do campo, majoritariamente do campo do desenho. Assim, sua obra se insere no desenho contemporâneo entendido por Maria Vasconcelos & Helena Elias, como sendo “um processo de fazer marcas ‘mark-making’ usado para produzir composição baseada na linha.” Para as autoras, o desenho de hoje vai do monumental ao micro, do conceptual ao 3D, do preto e branco à cor, alargando os seus limites a novas direções. (VASCONCELOS & ELIAS, 2009, p.1190).

Uma consequência da expansão do campo, amadurecida e difundida pelos artistas, no Ocidente, desde o século XX (e, conceitualizada pela teórica norte-americana Rosalind Krauss a partir do texto “*Sculpture in the Expanded Field*”, de 1979) é, também o caráter de desmaterialização da obra de arte, ou a consideração da ideia como a própria obra e, com isso, a maior valorização do processo do que propriamente o objeto final. Estando a obra de arte fora de seu pedestal, afastada da parede, ou do bastidor, que outrora a enclausurava do mundo,

o artista tornará cada vez mais híbridos os suportes do seu trabalho e por vezes mais visível o próprio processo da criação artística – minimizando para tal o resultado final da obra. (VASCONCELOS & ELIAS, 2006, p.71)

O *campo expandido* pressupõe a existência de áreas delimitadas, ou seja, a compartimentação do saber, cujas fronteiras se rompem com o esgotamento das possibilidades de atuação dentro desses limites. Vale ressaltar que tal compartimentação é própria do pensamento ocidental, diferentemente do oriental. Esta forma de pensamento imbricada à cultura oriental desde a sua origem,

sobretudo a cultura chinesa, não separa nem segregá áreas, mas sim as integra em uma única, valendo-se de uma profusão de meios, todos intraligados a fim de expressarem um pensamento.

Em texto sobre Éliane Chiron, intitulado “O desenho como abismo”, Icleia Cattani expressa que

O desenho é, talvez, a linguagem de arte primeira no espaço bidimensional, próxima do corpo e de seus movimentos naturais, necessitando poucos recursos técnicos e escassos materiais (CATTANI, 2005, p. 25)

O desenho contemporâneo então pode vir a ser qualquer marca, registro ou memória de uma ação motivada pelo corpo. Mas o desenho também pode acontecer a partir de objetos cotidianos ou desenvolvidos pelo artista para serem a extensão de suas mãos. Artefatos criados ou desenvolvidos para marcar ações, gestualidades de braços e mãos, movimentos corporais ou produzidos por objetos. Ainda que o desenho aconteça sem que as mãos e dedos do homem o tracem, lhe atribuímos a autoria por levarem o seu nome, por terem sido considerados, pensados e postos em prática por esse indivíduo. Esses artefatos podem vir a ser tratados como “operadores de movimentos” devido à valorização de suas aptidões para gerar grafismos. Com isso, pode ser concedida ao artista, a capacidade para a efetuação de *não-gestos*.

O *não-gesto*, situado entre o *gesto* necessariamente expressivo e o *movimento* particularmente inexpressivo, passaria a ser o ato encarregado por essas visualidades. Desenhos traçados não mais por mãos e dedos ansiosos em expressarem suas individualidades, mas sim por objetos inanimados, próteses indiferentes quanto as suas particularidades. Movidas a pilha ou alimentadas de inúmeras maneiras e, devido a isso, dotadas da competência do movimento, da demarcação da superfície e do registro de suas ações.

A mão se adonou da linguagem, abstraiu o signo e dominou a palavra. Porém, de alguns séculos para cá, percebemos que a mão tem perdido suas forças, paralisando sua gestualidade e a do corpo de seu dono. O homem, outrora encarregado pela confecção do todo, se hiper-especializa em uma pequena parte do todo que a integra. A partir desse entendimento do detalhe, o indivíduo passa a

perder gradativamente a noção das demais peças que compõem o todo, acelerando também a sua individualidade. Desde os últimos séculos, as quatro estações se vão e carregam com elas o gesto. Resta ao homem o sedentarismo e a paralisia do corpo.

Com sua obra, Cadu nos apresenta a condição de “hiperaceleração” desse processo de paralisia dos gestos humanos, uma vez que se vale de objetos inanimados para a confecção de seus desenhos. *Rumos* é então série que nos reapresenta o *graphein*, que escreve, desenha e os profere. Porém, o *graphein* é aqui proferido não mais pelo homem, mas sim por objetos criados por ele. Por brinquedos a pilha, desenvolvidos para entreterem seus filhos, confeccionados para brincarem sem a necessidade de suas pequenas mãos. Brinquedos e canetas justapostos pelo artista para servirem como a extensão de suas mãos e gerarem grafismos. Estas reorganizações de objetos do cotidiano para desempenharem funções gráficas dão a esses elementos o título de artefatos-de-desenho.

De tanto perambularem e colidirem com as margens que os encerram, esses artefatos-de-desenho rompem com os paradigmas que conferiam somente à mão adestrada do artista a competência do desenho, o domínio da caneta. Margens próximas àquelas fronteiras, ou molduras, outrora delimitadoras do campo das artes, que se diluem a partir de obras como as que Cadu nos apresenta.

Na série *Rumos*, além da obra em processo de efetuação, o artista expõe grafismos já executados por seus dispositivos, seguindo uma mesma lógica quanto ao número de carrinhos, o que caracteriza uma quantidade maior ou menor de linhas na superfície gráfica. Dessa maneira, a *poética* e a *poiética* de Cadu fazem com que os paradigmas das artes ocidentais se diluam, gerando na série *Rumos*, um caráter de transbordamento do campo, sobretudo do campo do desenho. Se o homem conquistou o domínio da escrita e a constante abstração do signo, Cadu Costa é sujeito criador, no tempo em que homem se confunde com máquina, elaborando uma escrita particular que não necessariamente precise de suas mãos para empunhar a caneta ou o lápis.

Referências

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Rio Grande do Sul: Ed

UFRGS, 2007.

_____. “O desenho como abismo”. In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, n. 23, nov. 2005.

KRAUSS, Rosalind. “*Sculpture in the Expanded Field*”. Disponível em: iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20-20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf Acesso em: 22/11/2013.

_____. “A escultura no campo ampliado”. Disponível em: www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturancampoampliado.pdf Acesso em: 22/11/2013.

MEREDIEU, Florence de. *O desenho Infantil*. São Paulo, 1974.

SANT'ANNA, Denise. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

TADEU, TOMAZ (org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VASCONCELOS, C. & ELIAS, H. “O campo expandido do desenho e suas práticas criativas”. Disponível em: recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2685/O%20Campo%20Expandido%20do%20Desenho%20e%20suas%20Pr%C3%A1ticas%20Criativas.pdf?sequence=1 Acesso em: 21/11/2013.

_____. “Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo”. Disponível em: conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/200/177 Acesso em: 15/11/2013.

Sítios de vídeos:

Artistas indicados PIPA 2013: Cadu (00:02:45) Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=W93w0lyTmNo> Assistido em: 24/11/2013.

Cadu, artista indicado - PIPA 2010 (00:03:54) Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=QnNfDkQmVH8> Assistido em: 24/11/2013.

Preparando a #30bienal | Cadu (00:05:47) Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=uR1Lez9YRyI> Assistido em: 24/11/2013.

Cadu (00:02:16) Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=uBNkb8ATrPw> Assistido em: 24/11/2013.

CADU&DIOGOPIMENTÃO Disponível em: <[www.veracortes.com/userfiles/CaduDP\(mail\)\(2\).pdf](http://www.veracortes.com/userfiles/CaduDP(mail)(2).pdf)> Acesso em: 24/11/2013.

CADU Disponível em: <www.pixfolio.com.br/arq/1305215486.pdf> Acesso em: 24/11/2013.

REVELAÇÕES DO CORPO: POSSIBILIDADES DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

JÉSICA HENCKE¹, ÚRSULA ROSA DA SILVA²

¹ UFPEL/jesicahencke@gmail.com; UFPEL/ ursularsilva@gmail.com

RESUMO

O presente artigo se propõe a pensar o corpo humano, amparando-se nos estudos de Merleau-Ponty (1992, 1994, 2004), numa síntese provisória do conceito de percepção. Falase acerca do processo de formação corporal e a experiência sensível que se mostra como propulsora da estesia. O ser humano, em estado anestésico, vive num fluxo automático de ação-reação irrefletida, indiferente aos acontecimentos. Realizam-se algumas aproximações ao tema do corpo como potência de criação inebriada por fluxos, sensações e excreções, amparadas na experiência estética. Neste ínterim, a estética não é percebida como uma vertente da filosofia que visa explicitar o belo, mas sim, enfoca a experiência que transforma, desestabiliza e produz sensações.

Palavras-chave: CORPO; EXPERIÊNCIA ESTÉTICA; ESTESIA.

RESUMEN

Este artículo se propone pensar el cuerpo humano, estabilizando-se en los estudios de Merleau-Ponty (1992, 1994, 2004), una síntesis provisional del concepto de percepción. Se habla sobre el proceso de formación del cuerpo y la experiencia sensorial que muestra cómo el estesia. El ser humano, en el estado de anestesia, vive en un flujo automático de acción-reacción irreflexiva, indiferente a los acontecimientos. Llevará a cabo algunos enfoques para el cuerpo del sujeto como la generación de energía intoxicado por los flujos, las sensaciones y excreciones, con el apoyo de la experiencia estética. La estética no es percibida como una rama de la filosofía que trata de explicar lo bello, sino que se centra en la experiencia que transforma, desestabiliza y produce sensaciones.

Palabras clave: CUERPO; EXPERIENCIA ESTÉTICA; ESTESIS.

1. Do corpo

O corpo, em suas múltiplas manifestações, não deixa de ser redescoberto a cada instante, ao ser reinventado pela bioquímica, transformado pela experiência genética, manipulado por habilidosas mãos de cirurgiões plásticos. A cada instante o corpo torna-se visado pela indústria de cosméticos, nutrição, bioestética, academias, aulas de ginástica, pilates, yoga e natação, regimes disciplinares, privação da liberdade, torturas; há toda uma engrenagem técnica que visa transformar a “máquina” corporal num produto de exibição, erotização, medicalização, venda e comercialização, demovendo a humanidade do corpo humano. Outrora, havia problemas com a divisão entre corpo e mente, inteligível e sensível, carne e espírito, racionalismo e empirismo, um efeito da bipolarização do ser.

No racionalismo há uma ênfase excessiva na razão que é responsável por promover e organizar as experiências, cuja cabeça (considerada o princípio de coesão e conhecimento), é o centro vital que conduz o corpo e o transforma em gente. Por sua vez, o empirismo, enfatiza a experiência, cujo desenvolvimento do saber não provém de um sistema organizador transcendente, mas, ocorre

perpassado pelas vivências cotidianas, desta forma, não há uma supremacia entre a razão e a emoção, o que há é um corpo que percebe e experimenta o mundo físico que o rodeia.

Cada tentativa de compreensão e reconhecimento do funcionamento corporal traz à tona incógnita e desafios, visto que o corpo, sua carne, modifica-se continuamente a cada época, cultura e grupo social. Neste artigo, não se pretende fazer uma genealogia da história do corpo, sendo esta uma tarefa hercúlea, o objetivo é apresentar alguns olhares sobre um corpo, aquele que nos pertence e nos possibilita entrar em contato com as diversas manifestações do mundo a nosso redor.

As artes (importante ícone do pensamento acerca do corpo), pós década de 60, período de mudanças que envolvem a sexualidade, a liberdade de expressão, o direito ao uso do corpo próprio, se apropria do corpo como instrumento de manifestação artística: corpos em pedaços, híbridos, transformados, monstruosos, homossexuais, expõem marcas da idade, rugas e sulcos cravados na carne, põe em evidencia o que outrora ficava subsumido em camadas de tecidos, traz à tona o prurido, o asco, a repulsa.

Neste movimento ondulatório de transformações, o corpo, passa a ser concomitantemente explorado, valorizado e banalizado. Não há ambivalência entre carne e espírito, o ser humano é um ser neuronal, toda sua estrutura corpórea apresenta potencialidades inteligentes. Nesta esteira de pensamentos, Merleu-Ponty apresenta uma visão de um corpo em movimento, que se relaciona e vive experiências imersas no mundo físico, “meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si...” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Um *si* em relação consigo, com outros corpos e com o mundo físico. O dilema é perceber-se ao influenciar e ser influenciado, ao tocar e ser tocado, ao transformar-se e ser transformado, um sistema de trocas. Dentro das artes, a pintura, para o autor supracitado é a que mais evidencia o uso do olhar, o visível.

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Ao empregar seu corpo na arte, o pintor, dá a ver o invisível, dá vida a seus anseios, desejos e imaginação, compartilha com outros corpos o que seu corpo vê, sente e vive. Da representação do corpo como pintura, estilo artístico predominante até o século XIX; para o uso do corpo como sujeito e objeto da arte, facetas da arte do século XX; ocorreram muitas transformações na percepção do corpo. “Em 1921, Marcel Duchamp barbeou seu cabelo na forma de uma estrela, revelando que o artista e sua obra se fundem em uma mesma realidade e que o artista ele mesmo tem uma presença estética” (SANTAELLA, 2003, p. 253). O corpo está em evidência e sua relação com um universo de materialidades: tinta, cadeiras, alimentos, parafina, luzes, fumaça, água, roupas velhas, películas, projeções multimídias, compõem sua corporeidade.

2. Da percepção sensível

A estética provém da palavra grega *aisthesis* que engloba em seu cerne noções de sensação e sentimentos, relacionados com as atividades físico-corporais. Uma experiência estética envolve transformações singulares, vivenciadas de múltiplas formas por diferentes corpos. Merleau-Ponty (1992) demonstra que o corpo sensível é composto pelo estofo do mundo, a carne, o verbo, o desejo, a linguagem, a história, os acontecimentos e entrelaçamentos geográficos. O substantivo corpo, por sua vez, provém do latim *corpus* e *corporis*, da mesma família dos termos corpulência e incorporar (GREINER, 2005), composto por múltiplos elementos: carne, músculos, sangue, ossos, órgãos, cartilagem, neurônios e sentidos que apreendem o mundo e transformam-no.

Esta proposta de pensamento rompe com o significado original da palavra corpo, proveniente da física, como um “corpo sólido” visto como uma massa compacta situada no espaço. À filosofia cartesiana herda esta visão “objetal” do corpo como algo extenso, que resguarda e é conduzido por um espírito imaterial, translúcido, o qual domina as ações corpóreas, sendo-o um suporte material conduzido pelos interesses da alma. Mas, como a filosofia e a ciência se confundem este suporte material, adoece, falha, produz ações impulsivas e descontroladas, sofre, reage ao mundo físico, têm febre, alergia, reproduz células cancerígenas, pus, bolhas d’água, parasitas e bactérias, seu sistema de defesa é como exércitos que o protegem ou perdem a batalha, desafiando continuamente a medicina contemporânea. Mesmo, diante das transformações na medicina, na engenharia genética, na bioquímica, o corpo não cessa de nos surpreender.

Merleau-Ponty, junto com outros autores, inaugura outra forma de pensar o corpo, que não pode ser visto de fora, não se trata de um sistema anátomo-fisiológico influenciado por dispositivos de controle disciplinar, não é apenas uma máquina a ser dissecada, corrompida, esquartejada e sistematizada em órgãos isolados, é um corpo próprio, vívido, instrumento de acesso ao mundo.

O corpo e o conhecimento são incidências sensíveis do ser humano e compreendidas como uma obra de arte, aberta e inacabada, por sua vez, o corpo configura uma comunicação gestual, cuja interpretação é atribuída pelo espectador. O corpo próprio é um objeto afetivo que produz relações com a cor, forma, sonoridade, texturas, sabores, aromas, olhares, imagens do mundo, imagens de outros corpos, mergulhado num mundo sensível desde a mais tenra idade. Ver o mundo percebê-lo, é atribuir sentido a ele, num movimento entre nossas sensações e o mundo sensível, o corpo atribui sentido ao mundo permeado por sua cultura, seus conhecimentos e relações.

Através do conceito de percepção, Merleau-Ponty (1994), tentou mostrar que não há uma dicotomia entre empirismo e racionalismo, ou seja, na sensibilidade há uma inteligibilidade, em outras palavras, há razão na sensibilidade e há sensibilidade na razão. O corpo próprio mostra-se como um instrumento humano para desencadear relações, é através do corpo que percebemos e vivenciamos o que acontece a nosso redor, é o local da subjetividade envolto por uma atmosfera geográfica e histórica. O sujeito da percepção existe atravessado pelas relações que ocorrem deste o nascimento entre seu corpo e o mundo, entre as sensações e experiências corporais e a consciência, nesta perspectiva, a história não é uma eterna novidade, tampouco uma repetição ininterrupta, “mas o movimento único que cria formas estáveis e as dissolve” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 130).

O organismo e suas dialécticas monótonas não são portanto estranhos à história e como que inassimiláveis por ela. O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaiém

da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 130).

“O corpo vivo é mais do que uma coisa estendida num espaço visual, e sim todas as relações que suscita e que em certa medida são absolutamente singulares” (GREINER, 2005, p. 101), um corpo vê, pensa, pulsa, greme, treme, transpira, emana fluídos, transforma-se num mecanismo de aprendizagens e experiências estéticas, não é um produto pronto e acabado, vive um *continuum* de transformações. O gesto humano pressupõe a existência de um mundo material ao mesmo tempo em que o evoca. A cultura corporal se constrói na relação individual e coletiva, o dentro e o fora, a emoção e a razão, a ação corpórea e a conceituação (GREINER, 2005), cuja percepção é compreendida como movimento do corpo.

Não há visão sem pensamento, destaca Merleau-Ponty (1992), mas este pensamento está irremediavelmente preso ao que acontece a nosso corpo, se não podemos nos livrar da consciência, não podemos nos livrar do corpo. A percepção expressa sentidos do mundo, o qual, habitamos, aproxima-se da linguagem enquanto forma falante, prática e vivência coletiva. A aprendizagem, não ocorre num fluxo do simples ao complexo, da parte ao todo, visto que estamos imersos no mundo e junto a ele construímos nossos saberes.

A percepção, para Merleau-Ponty (1994), refere-se a uma vivência provisória, uma forma de apreensão do mundo através dos sentidos e dos diferentes olhares sobre este. A percepção ocorre no movimento, no processo de vivência e criação de novas situações, o movimento e o sentir são indispensáveis à percepção.

Aprender a viver inebriado pelos sentidos, por um corpo que é mente, sensação, vibração e excrementos, potencializa a percepção sinestésica; de forma contrária, o método cartesiano e o positivismo deslocam a razão da emoção e concebem uma mente sem corpo, uma massa informe que pensa. Uma mente que projeta o que devemos ver, ouvir, sentir e viver. A percepção emerge do corpo, é na carne que se produz os acontecimentos perceptivos. Entende-se por carne uma visão ampliada do corpo: a palavra, os desejos, a história, os espaços de encontro; corpo e mundo são carne.

A carne não é matéria no sentido de corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres. O visível (as coisas com o meu corpo) também não é não sei que material psíquico que seria, só Deus sabe como, levado ao ser por coisas que existem como fato e agem sobre meu corpo de fato. De modo geral, ele não é nem soma de fatos materiais ou espirituais... A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo elemento, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espáçio-temporal e a idéia (sic.), espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 135-136).

A ideia de carne amplia a noção de corpo, uma substância que faz parte das coisas do mundo, envolve-se, constrói relações, vive experiências. O corpo-carne inclui outras dimensões do simbólico, dos desejos, da linguagem, o ser da indivisão que se desenvolve através do sensível, o espaço do conhecimento e das experiências. Neste ínterim, o ser não pode ser subsumido a índices científicos, cálculos físicos, reações químicas, o corpo surge como uma possibilidade de percepção de si, do outro e do mundo.

Mundo e corpo relacionam-se, complementam-se, produzem saberes. A animação do corpo não é a junção aleatória de suas partes, mas sim, o complexo entrelaçamento entre os órgãos, a consciência e o envolvimento extracorpóreo.

3. Revelações

O corpo humano, após quarenta semanas de gestação está pronto para nascer. Neste movimento ondulatório envolto por um ambiente líquido é expelido do calor úmido e agradável de sua placenta. A primeira respiração é um choro convulsivo. Sozinho, este novo ser é colocado num mundo perverso, com misérias, drogas, maldades, promiscuidades, desesperos, medos, sofre na carne as atrocidades de estar vivo, de ter sensações, raiva, angustias, inseguranças e necessidades. No decorrer da vida aprenderá que seus pensamentos causam dor, suas escolhas acarretam perdas, seus desejos nem sempre serão alcançados, se sentirá cansado, frustrado e incapacitado.

Mas, nem tudo são mazelas, há o calor acolhedor dos braços maternos, o gosto adocicado do leite, os odores que emanam de corpos que se aproximam no aconchego de um abraço, em suas primeiras experiências estéticas pós-parto. Suores, porosidades e epidermes se misturam. Mãe e filho. Duas pessoas que formam apenas uma carne, um corpo em acolhimento, proteção, carinho e amor, visceralidades que se conjugam.

A vida, em seus limiares, movimenta ondas de sensações. É preciso ter forças para arrancar-se da cama, da cadeira, do chão e continuar a andar. Levantar-se. Cair. Recuperar-se. Persistir em busca dos desejos.

Problemas e dificuldades multiplicam-se a cada segundo, medos, temores e angústias são produzidos ininterruptamente por nossa mente, é importante aprender a selecionar os pensamentos, dirimir os problemas e focar nas potências que nos levam ao crescimento corporal. Nóbrega (2008, p. 147) com base nos estudos de Merleau-Ponty afirma que somos “uma estrutura psicológica e histórica, um entrelaçamento do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico”, ao mesmo tempo, não há subdivisões orgânicas nem imagéticas, o sensível e o inteligível esposam-se no mundo fenomenológico. Imerso na fenomenologia de Merleau-Ponty pode-se destacar que o mundo dos fenômenos é o mundo dos sentidos, não formado por verdades, mas sim, por possibilidades de verdade e comprehende o corpo sensível na construção de saberes.

O corpo emana fluído, geme, treme, sente dor, compõe-se de excrementos e vibrações, torna-se possibilidade de ação, interação e movimento, tudo que há são células que unem e alteram-se, átomos, energia. A liberdade se expressa pela transformação, se há dor pela perda há dor pelo nascimento. A experiência vivida é habitada por sentidos estéticos que passam pelo corpo.

A experiência do corpo possibilita conhecer o mundo. A arte, por exemplo, apresenta-se, em algumas proposições, como potência disparadora de pensamentos e assume uma ação corpórea, visual, sonora, tátil, gustativa, que se apresentam por cores, gestos, sons, suores, tremores, imagens, movimentos.

[...] A arte recente tem usado não apenas pintura a óleo, metal e pedra, mas também ar, brisa, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Não há técnicas ou métodos de trabalho que possam garantir a aceitação do trabalho final como arte. Junto com a pintura, a fotografia também coexiste com o vídeo, com as instalações e com tipos variados de

atividades como dar passeios, apertar as mãos, vender picolés, cultivar plantas. (SANTAELA, 2003, p. 326).

O mundo que concebemos é conhecido por nossa carne que ousa relacionar-se e interagir com a poeira que compõe o ar, a areia que forma o solo, a água que mata a sede e purifica a epiderme repleta de marcas e cicatrizes cotidianas. Têm-se um corpo que precisa ser cuidado, alimentado, apreciado, torna-se ponte de contato com o mundo extracorpóreo, com outros corpos, outros tons, outros sons, repleto de nuances que tingem nossas emoções, em busca da estesia.

“A estesia é uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move o corpo humano em direção a outro” (NÓBREGA, 2008, p. 147). É a possibilidade de viver uma experiência que nos passa e nos transforma. Não se concebe, nesta dimensão, a divisão corpo e mente, razão e emoção, sensível e inteligível, há uma corporeidade que vive as experiências em sua plenitude. O ser em estado de anestesia, o inverso da estesia, sente-se amortizado, indiferente, incapaz de ter ações e reações diante do que lhe causa dor, asco, tornando-se um mero executor de tarefas, reproduutor de modelos, incapaz de viver experiências, engessando-se numa morbidez em vida.

O corpo é instável, mutável, um fluxo incontrolável. A estática lhe é insuportável, o sangue flui inexoravelmente carregando oxigênio e vida, alimentando-o de energia. Martins e Picosque (2012) aponta a perversa dicotomia das relações binárias que dividem corpo e mente, sensível e inteligível, fragmentam o pensar e o fazer. Cujo corpo, em sua integralidade torna-se esquecido, subsumido a normas, regras e padrões. Um corpo é encontro com outros corpos.

Pelbart (2003) pergunta: o que o corpo não aguenta mais? Será que há um limite de forças entre o encontro com a luz e os alimentos? O oxigênio? Os sons e as palavras? Os sofrimentos físicos e traumas psicológicos que se vivem no corpo?

[...] o corpo não aguenta mais o *adestramento* e a *disciplina*. Com isto, ele não suporta mais o sistema de martírio e narcose que primeiro o cristianismo e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na sequência e no rastro do outro: culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo (PELBART, 2003, p. 72).

O corpo deseja a vida, as pulsões e as relações. O conhecimento sensível se expressa por batimentos cardíacos, secreções, tristezas, euforias. A emoção envolve movimentos, ações, manifestações corpóreas, transformações. Nem tudo o que o corpo sente pode ser significado, há sensações que não se traduzem em palavras, para conhecer é preciso viver e não apenas significar ou interpretar.

O mundo não está diante de nossos olhos como representação, mas como potência febril de acontecimentos. Para que haja percepção o corpo necessita estar em movimento, vivenciando incertezas, indeterminações em espaços-temporais, num *continuum* processo de comunicação entre o dado e o evocado. Para Merleau-Ponty o corpo não é um objeto de estudo das ciências positivistas, não é um feixe de ossos, músculos, sangue e carbono, não é uma rede de causas e efeitos, não é o suporte para uma alma ou invólucro da consciência, todas estas características são projeções que fazemos *a posteriori* em relação ao corpo (NÓBREGA, 2008).

O corpo próprio é a forma como interagimos no mundo, nosso modo fundamental de ser e estar no mundo, de nos relacionarmos com ele e ele conosco. Nosso primeiro contato com o mundo é sensível, e isto só é possível porque somos um corpo, porque compartilhamos corporalmente com o mundo, formamos uma

mesma carne. A experiência motora do corpo antes de ser conhecimento é comunicação com o mundo. O corpo é uma potência de ações, cujas relações de coexistência com o mundo permitem reconhecer o ambiente que o circunda.

Merleau-Ponty destaca que o corpo vivencia um processo de simbiose em suas relações. Meu corpo próprio é um ser visível e vive junto a outros seres visíveis, mas, possui a peculiaridade de também ser vidente. Ao mesmo tempo em que é sonoro, pode-se fazer ouvir e ouve a si mesmo quando fala, quando me falam, sou sonoro a mim e aos outros (MERLEAU-PONTY, 1994).

Meu corpo possui a qualidade da reversibilidade, quando minha mão direita toca a mão esquerda há um processo de reflexão na intenção de compreender qual mão toca e qual é tocada. Meu corpo é tático e tocante, ele vivencia de forma simultânea processos de relações entre ver e ser visto, tocar e ser tocado, ouvir e ser ouvido por si mesmo. O corpo comunica-se (MERLEAU-PONTY, 1992).

Nosso corpo tem a possibilidade de se “dilatar”, expandir seus limites de percepção e atuação para além do estabelecido por nossa anatomia, é pelo corpo, pelos sentidos, que temos nosso contato originário com o mundo, que podemos nos sentir parte dele, e nos comunicarmos tanto com ele quanto com os outros seres. É pelo corpo que estabelecemos relações com o mundo em sua complexidade, através dele que nos comunicamos. Nossas relações são intercorporais.

O corpo, como elemento primordial da existência e das relações humanas, na contemporaneidade, apresenta-se como uma manifestação das causas sociais, engajamento político, veículo de transferência e emissor de informação e dor, uma máquina desejante que fere e pode ser ferida. Um corpo mostra-se como veículo de agenciamentos, relações e vivências, que espera, cuida, serve e ama.

[...] um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos (PELBART, 2003, p. 72). É uma narrativa repleta de signos, marcas, uma causa social, um engajamento político, uma postura ética, valores morais, um veículo de informação, um receptáculo ativo de conhecimentos, emissor de dor, uma máquina em transformações, que produz tanto excrementos como sensações.

Um ponto de encontro e rupturas, invenções, o corpo não deve interpretar, refletir pensamentos já pensados, reproduzir sentimentos catalogados, precisa ser desafiado, inventar outros pensamentos, agenciar desejos, inventar verdades. Construir realidades, perceber e viver o indigesto abrir-se ao incomum, dispor-se a dor, ao deleite e ao prazer, apreender novas sensações.

O eu se revela enquanto dejeto, prurido, excreção, líquidos, gases, secreção, cicatrizes, ferimentos, corporeidade. Revelar-se como corpo é expor-se, deixar-se diante dos próprios olhos, reconhecer a si, perceber-se como integrante de um universo amplo, complexo e repleto de outros corpos.

Um corpo se revela, confessa suas limitações, seus medos, dificuldades e interesses. Torna-se uma página que pode ser lida, compreendida e analisada por seus gestos faciais, movimento do tronco, *tics* nervosos, piscadelas, forma de se portar diante das situações, sons da respiração e batimentos cardíacos, sinais que descrevem sentimentos íntimos e inquietações.

Durante toda a vida excretamos substância salinas no suor, no sangue, na saliva, no esperma, no muco, nas lágrimas. Evocamos continuamente um universo marinho que se massageia continuamente com ondas que emanam odores e amores, disparam a vida e a morte, produzem movimentos e deslocamentos. Vivem-

se todos os impulsos e limitações sociais e emocionais na própria carne, o corpo é o veículo de acesso, aprendizagem e contato com o universo extracorpóreo, é através do intermédio corporal que se produz aprendizagens, transforma-se o mundo, formam-se multiplicidades.

“O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” (GREINER, 2005, p. 122). Merleau-Ponty afirma que a combinação de estímulos pode ocasionar sensações diferentes daquelas que os estímulos objetivos exigiriam, visto que o ser humano é sujeito e objeto do conhecimento e vivência sua experiência.

Este corpo que é corporeidade e sensibilidade une-se a árvore, torna-se seiva-fluxo, cuja epiderme em contato com a casca troca vibrações e fluídos, noutro instante o carro que guia amplia sua vastidão corpórea é aço, fibra, borracha e tecido, a caneta que escreve vira dedos, articulações mecanismos para marcar, registrar, extrair a nudez cega do papel, múltiplas ideias concretizam-se no suporte virginal. Um corpo que se metamorfoseia num abismo de desejos pulsátil, sensível aos fluxos ambientais, sente-se habitado por pássaros e o impulso de voar, por cobras que rastejam e sensibilizam-se com as deformidades da terra úmida, o musgo das rochas e a putrefação das folhas que intentam ser húmus, ganha força e galga montanhas com a perspicácia de um coiote. Este corpo existe apenas na relação com o outro, como diferença, no momento do encontro, ao pensar o que não é, mas pode vir a ser, o instante, a transformação.

O corpo não é mais ordem, nem carne, nem alma, tampouco construções tecnológicas feitas através da reestruturação orgânica (pontes de safena, corações biônicos, cirurgias plásticas), os corpos são ressonantes, não é a prisão da alma, não se reduz a um “amontoado” de órgãos, ossos, sangue, cartilagem, contido e aprisionador de desejos e intenções para servir e adequar-se a uma estrutura social.

E este corpo, como age, reage e se apresenta? Meira (2007) ao citar Jorge Luis Borges fala do corpo, como a possibilidade de mobilizar o pensamento, de inventar outras formas para relacionar-se, visto que existir depende da relação que se estabelece junto ao outro, em potência e desejo, em suas palavras:

Jorge Luis Borges diz que o olho é redondo para que possa rolar na cavidade do crânio e dar ao pensamento a mobilidade que ele não tem. O olhar faz o pensamento dançar, dá gingado ao corpo, tanto quanto o faz o ouvir e o tocar, na medida em que as mãos produzem plasticidade, fazendo do gesto um ato criador, e das imagens, registros e marcas que mostram como é esse corpo ao erotizar suas práticas e relações (MEIRA, 2007, p. 19).

Greiner (2005) destaca que o corpo não é hegemônico, nem deve ser visto de forma dual corpo/alma, natureza/cultura, corpo orgânico/corpo cultural, e sim percebido como um sistema e não um instrumento ou produto exterior.

O corpo é algo quase impossível de se dizer, incorre-se sempre numa escrita provisória, visto que é mutação, se mostra como objeto de constantes questionamentos, investigações e olhares divergentes, não consegue ser aprisionado em teorias, catalogado e desmembrado pela medicina. Um corpo é pulsão, biologia, desejo, transformação, sexuado, assexuado, impulsivo, comedido, falante, comunicativo.

O imperativo contemporâneo cria a necessidade de desvendar a matéria de que nosso corpo é feito, compreender suas partes, seus fragmentos e potencialidades. O corpo remodelado, desmantelado permite uma compreensão do organismo humano e sua reinvenção através de múltiplas tecnologias da medicina, todavia, ainda não se desvelou o milagre da vida. O corpo aberto, dissecado,

cadavérico, na mesa de autópsia, mostra-se como válvula que faz escorrer saberes, conhecimentos e aprendizagens.

O corpo humano tornou-se fonte e foco de pesquisa, deixando de ser mero receptáculo para a alma. Com as transformações no mundo capitalista e na sociedade contemporânea e as pesquisas acerca do corpo produziram mecanismos de disciplinamento e fabricação de corpos dóceis que não questionam, não se rebelam, não agem, aceitam de forma pacífica o que lhes é imposto pelas facetas sociais.

Há um diálogo seminal entre sensível e inteligível, quando um é afetado e prejudicado o outro, imediatamente, responde a estas vibrações externas. Para Merleau-Ponty (2004) o corpo é o substrato de nosso ser, não estamos nem temos um corpo, somos um corpo e este é o ponto de vista que se tem sobre o mundo, através dele que tecemos a rede de significados vivos e significações vividas. É através de nosso corpo que nos colocamos no mundo e nos relacionamos, “nossa corpo é para nós o espelho de nosso ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 236), onde nos revelamos a nós e aos outros, expondo impressões, sensações, sentimentos, valores e emoções.

O corpo produz uma unidade indivisa entre ele e o mundo das coisas físicas, numa relação de intercorporalidade que ocorre através de nossas experiências, corpo e mundo se criam, recriam. O corpo é a morada visível para a alma invisível. Dentro desta perspectiva a compreensão do corpo ocorre pela experiência vivida, onde cada sujeito é protagonista de sua vivência corpórea.

4. Entrelaçamentos

Falar sobre o corpo humano e seus nuances é uma ação desafiadora e, ao mesmo tempo, instigante. Perscrutar o olhar sobre algumas teorias, sentir o corpo como pulsão de vida, invólucro de sensações, campo vasto da percepção, espaço de relações que não admite ser subdividido entre sensível e inteligível, sendo carne, sangue, suor, vida e excrementos. Tem, nos estudos de Merleau-Ponty, potência que o faz ser visto de forma ampliada, cujas relações se entrecruzam no olhar, no sensível e na percepção.

Certamente, o que se disse, foram aproximações teóricas dos estudos deste filósofo aproximando-se da arte do século XX que abre o corpo, o coloca em evidência e exposição. Os corpos se relacionam, emanam partículas que se deslocam entre corpos, perdem células que morrem e se renovam continuamente, alongam-se e reduzem-se em simbiose com o mundo físico em contínuo processo de transformação.

Privilegia-se a experimentação, as intensidades, as transformações na própria carne. A percepção conjuga o ato de ver, ser visto, sentir e tornar-se sentido por outrem, emite forças, produz movimentos e acontecimentos sucedem, cria relações que vão além do fato vivido, experimentado, produz ecos, interage com as partículas gasosas do ar, transforma o espaço que habita ao mesmo tempo que se transforma.

E a arte, que recebe de empréstimo o corpo e a força vital do artista, possui vida, mostra-se como um plano coletivo de indagações, produz encontros do corpo com a tela, a dança, a performance, as intervenções que valem-se apenas de corpos em movimentos e relações. Produz deslocamentos, demove a acomodação e a estática que leva o corpo a viver na segurança, no lugar comum, inebriado pela reprodução dos gestos. A arte leva ao riso, ao uso de múltiplas linguagens, a

liberdade de experimentar diferentes estilos, romper com o modelo único, fomentar novos encontros corpóreos.

A arte se misturou ao corpo e se perdeu no espaço cotidiano, produz paradoxos, olhares divergentes, transformações. Neste ínterim, há desdobramentos no olhar, aprender a ver, ver novamente, vivenciar o visto, experimentar sensações e transformar a vida. A arte nasce da imprecisão da vista, ver é escolher, é delimitar, configurar, ver é um gesto artístico, o que se vê envolve a capacidade de olhar, absorver, contemplar, tornar o ser humano apto a criar.

Um corpo não é sólido nem líquido, nem pura cognição tampouco sensação. Um entremeio, ossos, músculos, nervos, ligamentos, células, fluxos, virado pelo avesso, crescendo, movimentando-se, atrofiando-se, produzindo verdades/inverdades sempre provisórias, saberes e poderes reverberantes de sensações e cognições. O corpo é inquieto, sensível, transformável e reverberante.

Referências:

GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação Cultural para Professores Andarilhos na Cultura.** 2^a ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da Criação:** reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O visível e o invisível.** Tradução de Artur Gianotti e Armando Mora. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty.** In: Estudos de Psicologia, 2008, 13(2), p. 141-148. Versão digital disponível in: www.scielo.br/epsic.

PELBART, Peter Pál. Corpo do Informe. In: GREINER, Christine; AMORIM; Claudia (org.). **Leituras do Corpo.** São Paulo: Annablume, 2003. p. 67-76.

SANTAEA, Lúcia. **Culturas e artes do Pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

PERCEPÇÕES E REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM NO COTIDIANO ESCOLAR ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA DIGITAL

VALESCA LÊDO MATOS¹; MIRELA RIBEIRO MEIRA²

¹*UFPEL/valescalmatos@gmail.com;* ²*UFPEL/mirelameira@gmail.com*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar uma pesquisa em andamento junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas, RS. A investigação encontra-se em estágio inicial, de revisão bibliográfica, e deseja analisar percepções e reflexões sobre a imagem no cotidiano escolar através da fotografia digital e suas relações com a Cultura Visual. A investigação é qualitativa, do tipo estudo de caso, e se caracteriza como uma pesquisa-ação, pelo fato da pesquisadora estar inserida no processo. Será realizada com uma turma de 23 alunos de 8º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Peri Coronel, da cidade de Bagé, RS. Para a pesquisa, serão utilizados os celulares dos alunos para experiências transformadoras dos hábitos perceptivos, através de deslocamentos pelo ambiente escolar e seu entorno, buscando percepções, reflexões e experiências pelo viés da fotografia digital. Os resultados esperados são de que a experiência com a fotografia digital afete a visualidade dos alunos, proporcionando a Educação do Olhar.

PALAVRAS-CHAVE

CULTURA VISUAL; ENSINO DE ARTE; FOTOGRAFIA; IMAGEM DIGITAL; EDUCAÇÃO DO OLHAR.

ABSTRACT

This article aims to present an ongoing study by the Graduate Program in Visual Arts, Master of Arts Center of the Federal University of Pelotas, in Pelotas, Brazil. The investigation is at an early stage, a literature review, and want to analyze perceptions and reflections on the image in everyday school life through digital photography and its relations with the Visual Culture. The research is qualitative, the case study type, and is characterized as an action research, because researchers are inserted into the process. It will be held with a group of 23 students from 8th grade of Municipal Elementary School Colonel Peri, the city of Bage, RS. For the survey, mobile students for transformative experiences of perceptual habits will be used by shifts the school environment and their surroundings, seeking insights, reflections and experiences the perspective of digital photography. The expected results are that the experience with digital photography affects the visuality of students, providing education of the look.

KEYWORDS

VISUAL CULTURE; ART EDUCATION; PHOTOGRAPHY; DIGITAL IMAGE; LOOK EDUCATION.

Introdução

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas, RS. Realiza um estudo crítico sobre as imagens no cotidiano e nas aulas de arte através da influência e utilização de imagens digitais, capturadas com câmeras de celulares em uma escola municipal da rede pública municipal de Ensino Fundamental da cidade de Bagé, RS.

O tema da pesquisa foi escolhido devido ao meu constante interesse pela

fotografia desde a adolescência e também pelo ingresso na Graduação em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas na Universidade da Região da Campanha – URCAMP – Bagé - (1994) onde cursei algumas disciplinas de fotografia e frequentei durante quatro anos a Oficina de Fotografia que era ofertada gratuitamente aos alunos no CENARTE - URCAMP. Tanto as disciplinas quanto a oficina eram ministradas pela professora Maria Luiza Abero Cardoso Pêgas. Sendo na época sua colaboradora, atuei com a mesma em monitoria de Laboratório Fotográfico nos cursos de Arquitetura e Comunicação Social no decorrer de minha graduação. Cursei também como aluna especial a disciplina de Fotojornalismo no Curso de Comunicação Social, ministrada pela professora Cristiane Ott Mayer, de Porto Alegre. Meu TCC na Graduação foi sobre fotografia: Técnicas Alternativas na Fotografia, ainda no tempo da fotografia analógica. A pesquisa foi toda realizada dentro de um laboratório fotográfico da Universidade da Região da Campanha – URCAMP, com revelação manual das fotografias em preto e branco. Foi utilizado somente um negativo, e a imagem foi alterada através de diversas técnicas no laboratório fotográfico.

Com o surgimento da fotografia digital, já atuando como professora de Arte, realizei diversos trabalhos com fotografia, principalmente com meus alunos de Ensino Médio Politécnico e Ensino Médio Técnico em Mecânica.

Outra motivação atual para a escolha do tema foi a proibição do uso dos celulares em sala de aula, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Peri Coronel, onde atuo como professora de Arte do 5º ao 9º ano. Os celulares dos alunos são recolhidos no início das aulas, colocados em um saco plástico e guardados na sala da direção, sendo devolvidos somente ao final das aulas. Embora seja uma comunidade muito carente, pois a escola está localizada num bairro de periferia da cidade de Bagé, a maioria dos alunos possui celular com câmera e costumam utilizá-la fora da escola, pois no horário das aulas não é possível. Atualmente sou professora da Rede Municipal de Ensino em Bagé há cinco anos, e também professora da Rede Estadual de Ensino há dezesseis anos, tendo realizado diversos trabalhos utilizando a fotografia digital no cotidiano escolar. Pretendo agora aprofundar as pesquisas sobre o tema, levando em conta as grandes transformações que estamos sofrendo na escola, no país e no mundo.

Considerando as transformações midiáticas que estamos sofrendo, a fotografia digital pode ser um meio de educação social e ambiental. Investigo, assim, possíveis transformações nos participantes, principalmente as provocadas pelo uso da fotografia digital e suas relações com a Cultura Visual. Através de seu uso/manipulação, os alunos podem se constituir enquanto possuidores de saberes. Ou seja, ao serem provocados/provocarem experiências que transformam sua visão de mundo e hábitos perceptivos, podem criar, além de interações com o meio, percepções, reações, relações, expressões e deslocamentos, articulando arte e tecnologia e (re) pensando o social. E ainda, segundo (MEIRA, 2003, p.78), a Cultura Visual depende de filtros críticos, sensíveis e operativos para ser motivo de trabalho criador.

Enfatizo que a abordagem crítica da imagem, segundo Martins (2008,p.1356) “[...] não deve lidar apenas com problemas estéticos ou questões artísticas, mas com fatos e realidades sociais que põem em pauta discussões sobre a cultura, a sociedade e seus sujeitos”. Isso porque, “[...] na cultura contemporânea, a crítica da imagem é, também, uma crítica do poder e, com frequência, as relações entre imagem e poder se apresentam de forma camuflada, sutil, na maioria das vezes, pouco perceptível”.

O trabalho se dirige à educação do olhar (MEIRA, 2011) e ao estudo das imagens via fotografia digital no cotidiano escolar e da Cultura Visual. Esta pode proporcionar:

[...] Ao pesquisar e estudar o caráter mutante das imagens e dos objetos artísticos analisando-os como artefatos sociais, a cultura visual busca ajudar aos indivíduos, mas especialmente, aos alunos, a construir um olhar crítico em relação ao poder das imagens, auxiliando-os a desenvolver um sentido de responsabilidade diante das liberdades decorrentes desse poder. (MARTINS, Raimundo, 2008, pag. 33)

A compreensão crítica da experiência visual, ao proporcionar um conhecimento visual não se assenta em “[...] valorações ou juízos individuais, mas na pluralidade de perspectivas de análise em relação aos objetos e sujeitos da cultura visual” e, além disso, foca-se “[...] em ‘como’ [as imagens] significam” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 87).



Figura 1 – Alunos fotografando pelo bairro. Foto acervo da autora.

Essa significação constrói sentidos, e o diálogo com as imagens permite com que eles se vinculem às experiências subjetivas e sejam incorporados às práticas culturais, nem sempre tornadas conscientes. A Cultura Visual “[...] atua sobre nossa percepção de objetos, informações, dados, relações interpessoais, de forma não natural” (MEIRA; MEIRA, 2014, p. 63) , e em geral, os professores não estão aptos a lidar com essa problemática. É preciso que eduquem, tanto quanto os estudantes, seus olhares. Nesse contexto, passa por educar a sensibilidade, “[...] investir na

reciprocidade e no diálogo que a arte oferece”, ampliando-se a imaginação “[...] com aprendizagens de um fazer criador com autoria, que possibilite a construção de imagens/síntese, (...) alegorias, metáforas aproximativas” nas quais a imagem pode ser “[...] um corpo de ideias, uma posição política um recorte ético, um mapa de sentidos sobre o que aprendeu” (MEIRA, 2011, p.104). A imagem é a mediadora do imaginário, inserida na vida, traduzindo valores humanos, éticos e estéticos.

Nossa civilização, ocidental, inserida em mídias e tecnologias, vê estabelecidos novos padrões de vida, porém, à custa, muitas vezes, da regressão da sensibilidade humana, conforme pontua Duarte Jr.(2010, p. 25), para quem nos encontramos “[...] num verdadeiro limite entre a civilização e a barbárie, estando esta, porém, instrumentalizada por todas as maravilhas científicas e tecnológicas proporcionadas por aquela”.



Figura 2 – Aluno fotografando pelo bairro. Foto acervo da autora.

Dessa forma, as aulas de Arte ao contrário das demais disciplinas, articulam sensações, percepções e reflexões onde o aluno possa inserir e questionar, em seu cotidiano, esse poder midiático e tecnológico. A investigação atua no sentido de buscar a transformação dessas práticas cotidianas, onde a fotografia artística pode despertar novos olhares, novos fazeres e novas conexões no processo pedagógico a partir de uma perspectiva contemporânea. A fotografia torna-se um processo de extrema importância para sua consecução, uma vez que:

[...] estamos vivendo um momento excepcional para a fotografia, pois hoje o mundo da arte a acolhe como nunca o fez e os fotógrafos consideram as galerias e os livros de arte o espaço natural para expor seu trabalho. Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de

ideias, ao lado da pintura e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora. (COTTON, 2010, pag 07)

A fotografia digital neste contexto, permite/provoca experiências com o corpo inteiro, pois dependendo do que é fotografado, o corpo inteiro se move constantemente em busca de um novo olhar sobre as coisas, o ambiente e também sobre si mesmo. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.”(LARROSA, 2002, p.19). Nesse caso da fotografia no cotidiano escolar, além de ser uma experiência de “corpo inteiro”, fotografar torna-se um ato instigante, onde o ser humano (aluno) tem que dominar ao mesmo tempo duas máquinas: seu corpo e a câmera do celular. Tendo assim que se “desacomodar” do ambiente da sala de aula e partir para a rua, buscando novos pontos de vista em seu cotidiano:

[...]Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se em sonhos...” (CALVINO, 1990, pag.19)

Utilizando as câmeras dos seus celulares, os alunos podem buscar o que Duarte Júnior (2010, p. 26) chama de um saber sensível, já que “[...] somos educados para obtenção do inteligível (abstrato, genérico e cerebral) e deseducados no que tange ao saber sensível (concreto, particular e corporal)”. O saber intelectivo sobrepõe-se ao saber sensível na maioria das aulas de outras disciplinas, cabendo a nós professores de Arte a tentativa de educar e refinar os sentidos, pois “[...] a educação do sensível nada mais significa do que dirigir nossa atenção (...) [àquele] saber primeiro que veio sendo sistematicamente preterido em favor do conhecimento intelectivo (DUARTE Jr. 2000, p.15)”.

Relacionando arte e vida, (MEIRA, 2003, p.73) nos fala que “[...]a experiência singular de sensibilidade diz respeito a vivências. Elas estão presentes nas práticas desenvolvidas em arte [...]”.

Com o fácil acesso às tecnologias, como a utilização das câmeras nos celulares, o aluno passa a interagir no mundo de forma diferente. Ao utilizar a fotografia, gera uma grande circulação de imagens através de redes sociais, esta passa então a ser um agente facilitador e mediador do consciente ser/estar no mundo, além de proporcionar novas percepções, reflexões e experiências. A importância da experiência já havia sido salientada por Dewey (2010, p. 109), já que esta “[...] ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”.

E como viver é um ato cheio de experiências, Larrosa nos traz outra definição do sujeito da experiência:

[...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. (LARROSA, 2002, pág. 24)

Pretende-se que a fotografia digital nesse contexto sirva como meio de educação social, ambiental e também como produtora de subjetividades, consoante

assinala Félix Guattari (2012, p. 08-9), quando salienta a necessidade de “[...] uma articulação ético-política [a Ecosofia] entre os três registros ecológicos [meio ambiente (Ecologia Ambiental), relações sociais (Ecologia Social) e a subjetividade humana (Ecologia Mental)] (...) sem a qual não haveria uma resposta à crise ecológica em escala planetária”.



Figura – Micointervenção realizada no saguão da E.M.E.F. Peri Coronel.
Foto acervo da autora.

Metodologia

A investigação é qualitativa, do tipo estudo de caso, e se caracteriza como uma pesquisa-ação, pelo fato da pesquisadora estar inserida no processo. O campo conta com processos de recolha de dados imagéticos em oficinas de fotografia, em sala de aula e no ambiente escolar e arredores, problematizando através da imagem, num primeiro momento, questões ambientais. Serão realizados oito encontros de uma hora e trinta minutos de duração, de agosto a novembro de 2016, com um grupo de 24 alunos de uma turma de oitavo ano. As oficinas tem como principal objetivo a educação do olhar dos envolvidos, a produção de dados imagéticos relacionados, num primeiro momento, à busca da Ecosofia Ambiental (GUATTARI, 2012).

Após as oficinas, as imagens capturadas serão discutidas e analisadas pelos alunos, provocando uma reflexão sobre seus cotidianos e o papel da imagem nele. Essas reflexões serão registradas e socializadas através de textos/imagens que representem suas expressões, impressões, críticas, inquietações, criações etc. Essa forma de trabalhar os dados insere-se em um método de trabalho chamado de A/R/Tografia, uma forma de pesquisa recente para trabalhar no campo da imagem,

ao proporcionar que as informações venham não somente da escrita, mas também da imagem. A A/R/tografia é um novo método que se constitui “[...] de um encontro construído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais” (DIAS; IRWIN, 2013, p. 28-9). A ela interessa muito o processo, está atenta à vida, ao tempo, ao cotidiano, e explora ligações inexploradas. Interessa-se por histórias de vida, lembranças e fotografias, e desenvolve um trabalho reflexivo, recursivo, onde consta o processo de pesquisa do artista/pesquisador/professor. A A/R/tografia *aceita e ressalta a incerteza, a imaginação, a ilusão, a introspecção, a visualização e o dinamismo*.

Um diário de campo com registros escritos e imagens, minhas e dos alunos, fará parte da pesquisa como relato, aliado a outros passos como: produção e (des) construção de imagens; seminários de discussão e reflexão; fichamento de textos especializados; vivências e experiências estéticas; captação e produção de imagens; coleta de depoimentos através de expressões orais e escritas; visita a exposições de Arte. Estes processos metodológicos passam por propor/realizar uma reflexão, via fotografia, sobre a Ecologia, a subjetividade, o meio ambiente e as relações, atuando no sentido de educar seus olhares para essas questões. Isso demanda investigar como os alunos absorvem, criticam, negam etc. imagens e informações, e como as *processam*, reproduzindo meramente o que veem ou se realizam uma reflexão sobre o que veem.

O trabalho prático das Oficinas iniciou-se no mês de junho desse ano, através de algumas incursões pelo bairro, após termos discutido As Três Ecologias. Observamos qual das ecologias mais se destacava no meio em questão. Após, em aula, refletimos qual delas deveria ser trabalhada levando em conta o contexto do bairro, concluindo que a Ambiental, pois havia muito lixo pelas ruas, calçadas e terrenos baldios. Durante três manhãs o grupo fotografou, buscando novas percepções, reflexões, deslocamentos e ações sobre o meio, tentando modificar padrões em relação ao lixo. Após, fizemos uma microintervenção no saguão da escola com fotografias impressas minhas e dos alunos, em tamanho 15 x 21cm, dependuradas no teto junto a frases questionadoras levantadas por eles, como: *Quem colocou lixo aqui? A natureza merece isso? Para onde vai o lixo que você produz? Você acha que é o local adequado para o descarte de lixo?*

A microintervenção proporcionou uma conscientização da comunidade escolar em relação à produção de lixo e ao descarte inadequado, enfatizando a Ecologia Ambiental, buscando soluções quanto à produção e descarte do lixo no bairro.

Resultados e Discussão

A pesquisa foi iniciada com os alunos do oitavo ano da E. M. E. F. Peri Coronel, ao saírem da escola para fotografar o ambiente escolar e o bairro onde a escola está inserida, percebendo-os de forma distinta, refletindo sobre o cotidiano e discutindo-o em sala de aula através das imagens e novas visualidades encontradas. Com o deslocamento pelo bairro, a captação de imagens com os celulares permitiu um novo olhar, uma consciência ecológica e ambiental que antes não existia, gerando reflexões:

No primeiro dia que fomos às ruas para tirar foto do lixo, eu fiquei apavorado porque nunca prestei atenção onde caminhava, mas quando íamos passando na primeira quadra já tinha lixo pra caramba. Isso mudou muito pra mim porque até eu atirava lixo em qualquer lugar, mas agora penso antes de atirar lixo e também

percebi que o lixo polui o meio ambiente. (I, Depoimento. Bagé, 2016)

Quando fui tirar as fotos, pensei que iriam ser fotos comuns para o trabalho, mas quando vi o tanto de lixo que tinha, fiquei impressionado. Em cada foto era mais fácil de ver a realidade do que o mundo se tornou. A partir de agora irei cuidar melhor do planeta e cuidar para que as pessoas também cuidem do nosso planeta, pois isso é importante. (Y, Depoimento. Bagé, 2016)

Essas reflexões dos alunos foram escritas após as oficinas de fotografia pelo bairro. Após fotografarem, eles olharam as fotos dos colegas nos próprios celulares, o que gerou socialização, questionamentos, discussões e então foram documentadas essas reflexões.

Conclusões

Até o presente momento, percebe-se que a fotografia digital influencia visualidades e maneiras de ver o mundo, porque fotografar é um ato de experiência estética, e esta possibilita com que a sensibilidade seja educada. Nesse caso, educada para a percepção da necessidade de cuidar do meio ambiente. Os sentidos se aguçam, as percepções se ampliam e surgem então reflexões e novos olhares sobre o cotidiano escolar e o mundo onde vivem.

Referências

- CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- COTTON, Charlotte. A fotografia como Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org). Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia. Santa Maria: Editora UFS, 2013.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. A montanha e o videogame. SP. Papirus, 2010.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível. 2000.117f.Tese Doutorado (Filosofia e História da Educação) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. 2000.
- GUATTARI, Félix. As Três Ecologias.Campinas, SP:Papirus, 2012.
- HERNÁNDEZ, Fernando.Catadores da Culturavisual.Porto Alegre:Mediação, 2007.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação.2002.
- MARTINS, Raimundo. Visualidade e educação. Goiânia: FUNAPE, 2008.
- _____. Cenas contemporâneas da Cultura Visual: quando instabilidade e incerteza nos ajudam a pensar a educação. ANAIS. 17º ANPAP. Florianópolis, SC: 2008.
- MEIRA, Marly. Educação Estética, Arte e Cultura do Cotidiano. PILLAR, Analice et alii (orgs). A Educação do Olhar no Ensino das Artes. 6 ed. Porto Alegre: Mediação, 2011.
- MEIRA, Marly. Filosofia da Criação: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre:Mediação, 2003.144p.
- MEIRA, Marly; MEIRA, Mirela R. Metamorfoses, Reverberações e Interfaces: Cultura Visual, Arte e Ação Educativa. In: MARTINS, Raimundo; MARTINS, Alice (orgs).Cultura Visual e Ensino de Arte: concepções e Práticas em Diálogo. Pelotas, Editora UFPel, 2014.

OBSERVAR E CRIAR ARTE

RAQUEL CASANOVA DOS SANTOS WREGE¹; URSULA ROSA DA SILVA²

¹UFPel/raquel.wrege@hotmail.com; ²UFPel/ursularsilva@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema as relações da experiência estética com a obra de arte a partir de dois aspectos interligados, a fruição e a criação artística. O objetivo principal é refletir sobre experiência estética a partir da série de fotografias "Louvre e seus visitantes" do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro – 2003, Paris). Busca-se discutir sobre o envolvimento com a arte que vai além da criação e que parte também da observação ativa/fruição assim como, da relação entre esses dois atos. Trabalhando a concepção de experiência estética a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty (1990), Umberto Eco (2005), Allan Kaprow (2003) e Oiticica (1986).

PALAVRAS-CHAVE

Experiência estética, Fruição, Alécio de Andrade.

ABSTRACT

This research has as its theme the relationship of aesthetic experience with the work of art from two interconnected aspects, enjoyment and artistic creation. The main objective is to reflect on aesthetic experience from the series of photographs "Louvre and its visitors" the Brazilian artist Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro - 2003 Paris). The aim is to discuss the involvement with the art that goes beyond the creation and also part of the active observation / enjoyment as well as the relationship between these two acts. Working conception of aesthetic experience from the phenomenology of Merleau-Ponty (1990), Umberto Eco (2005), Allan Kaprow (2003) and Oiticica (1986).

KEYWORDS

aesthetic experience, Fruition, Alécio de Andrade.

Introdução

Esse artigo é parte de uma pesquisa teórico-bibliográfica incluída nas investigações iniciais referentes ao projeto que está sendo desenvolvido junto ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Mestrado – UFPel, na linha Ensino da Arte e Educação Estética. O objetivo principal é refletir sobre experiência estética na fruição e criação de obras, a partir da série de fotografias "Louvre e seus visitantes" do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro – 2003, Paris). Trata-se do envolvimento com a obra de arte que se estabelece em interpelação entre criar e fruir. Para esse estudo tem-se como aporte teórico a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1990), o livro "Obra Aberta" de Umberto Eco (2005), o "Manifesto" de Allan Kaprow (2003) e o livro "Aspiro ao grande labirinto de Oiticica (1986). Algumas perguntas me motivaram a este estudo como: Quem cria a obra precisa da relação dessa mesma com outros sujeitos fruidores para que a obra se torne arte? Podemos pensar a partir disso que esse fruidor é também um criador da obra?

Metodologia

Esta é uma pesquisa em andamento, sendo que este trabalho trata de uma primeira etapa, na qual por meio de leituras realizo reflexões e aprofundo autores para abordagem do tema relacionado à experiência estética. A metodologia usada foi pesquisa bibliográfica, tendo como referência o tema experiência estética e as relações de criador e fruidor. Para isso, serão analisadas imagens da série fotográfica em que Alécio Andrade retrata os visitantes do museu do Louvre e a concepção de arte Propositiva por meio da obra “Tropicália” de Hélio Oiticica, tendo como apporte teórico sobre o assunto os autores supracitados.

Resultados e Discussão

A série fotográfica do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro – 2003, Paris), artista que esteve durante a vida em visitas constantes no museu do Louvre durante quase trinta e nove anos, registrou doze mil flagrantes de observadores das obras a partir de uma visão poética que quase parecem cenas teatrais. As fotografias de Alécio apresentam observadores se relacionando com as pinturas e esculturas do museu, além da apropriação do espaço expositivo pelo público. Suas imagens apresentam um senso de humor, pois de certo modo somos surpreendidos pela espontaneidade do público em relação às obras do museu. A partir de uma percepção poética do artista, acabamos comparando personagens representados nas obras com pessoas que o observam, gesticulações do público, a forma como se posicionam no espaço nos mostra uma relação muito própria de cada indivíduo com a arte.

O que podemos pensar ou sentir ao ver em uma fotografia pessoas observando obras de arte em um museu? A fotografia seria o objetivo artístico? Ou seria o quadro dependurado na parede? Talvez ambos em distintos contextos? Ou mais além, seria arte o ato de observadores estarem se relacionando com os objetos artísticos? Qual a diferença que torna as fotos de Alécio arte se compararmos com um flash qualquer de pessoas num espaço expositivo? Porque são fotografias artísticas e não apenas registros cotidianos de pessoas em um museu? Existe diferença entre observador e fruidor? Observar é também uma forma de interação ainda que não totalmente física com o objeto artístico? No instante em que observamos um quadro estamos em um processo de fruição? Depende do modo como nos relacionamos com o que vemos? Depende da intenção? Mas depende somente da intenção do artista ou também da intenção do observador? Quem cria a obra precisa da relação dessa mesma com outros sujeitos para que a obra se torne arte? E agora me pergunto: o que é arte?

Essas imagens podem provocar inúmeras questões para refletirmos sobre o contexto da arte, porque trata das relações de pessoas com as obras e do significado do conceito Arte. O fato é que o processo de criação e de fruição não é linear e um simples resultado um do outro. São interligados, conectados e podem se dar simultaneamente ou de modo inverso. Pensar que somente o artista é que faz arte já não é uma visão possível na contemporaneidade. E achar que somente um quadro ou objeto é arte, também não seria possível, pois já com a arte propositiva vimos estas concepções se modificarem para uma visão mais amplificada e integral. Que passa a perceber que muitas vezes o artista propõe e quem executa a obra é o

fruidor, já não temos uma hierarquia neste processo, mas formas aliadas de compreender a relação artística com os sujeitos.



Acredito que Alécio com suas imagens é um provocador dessas dúvidas e reflexões, o aspecto quase que infinito do pensamento artístico, o envolvimento com a arte que vai além da criação e parte também da observação e da relação entre esses dois atos.

FIGURA 1- ANDRADE, Alécio. Da série “Louvre e seus visitantes”, Balthazar e Florencio de Andrade (filhos de Alécio de Andrade e Patricia Newcomer), fotografia, Paris, 1965. Fonte: <http://zip.net/bwrCCy>, acessado em 17 de julho de 2015.

Alécio retrata observadores de diferentes idades como podemos ver na Figura 1, os dois pequenos meninos atentos que estão olhando uma pintura. Mas não apenas olhando, a posição que se apresentam frente à obra mostra como se relacionam com o que analisam, o mais velho está apontando para obra e desse modo chamando a atenção do outro menor. Essa relação de observadores tão jovens com uma pintura de relevância para a História da Arte, flagrada pelo fotógrafo, nos mostra o modo como é intensa a apreciação das crianças e sua evidente atenção com a pintura que se depararam. Algo naquele quadro lhes chamou a atenção, ao certo não sabemos o que provocou isso, mas esse olhar quase voyeurístico de Alécio nos faz pensar essas questões. Para além de um simples flagra cotidiano em um museu, está o instante em que eles foram imortalizados pelas lentes do artista. O que podemos ver é o momento irrepetível em que esses dois meninos parecem fascinados pela pintura na parede. A partir dessa visão do fotógrafo, estabelecemos





FIGURA 2- ANDRADE, Alécio. Da série “Louvre e seus visitantes”, fotografia, Paris, 1993.
Fonte: <http://zip.net/bwrCCy>, acessado em: 17 de julho de 2015.

Na Figura 2 Alécio retrata um menino que nos surpreende por alterar completamente a lógica de observação das obras no museu. Mas que modo de observação seria esse? Na realidade, é o modo como adultos costumam fazer ao ir observar arte no museu: dispondo-se em distância para não prejudicar as obras, preferencialmente frente às imagens para apreciar em um ponto de vista que permita uma percepção totalizante da obra. Esse modo apresentado na fotografia de Alécio nos gera outra relação com os quadros? Modifica nossa forma de percepção? O menino da fotografia rompe com essas limitações de um observador e em uma ação quase performática mostra-se “integrado” as duas pinturas, ao sentar-se no canto da parede do museu sob um grande rodapé do museu. Ele provoca assim, um diferente ponto de vista frente ao espaço do museu, seu novo ponto de vista gera em nós observadores da fotografia uma grande surpresa e novas significações para esta relação que agora ultrapassa ao observador para um momento de fruição mais integrado ao espaço expositivo. Alécio nos provoca a pensar sobre questões próprias da arte, mais específicas da interação e relação entre artista, objeto artístico, observador/ fruidor e espaço expositivo.

Observar e criar: relação arte e vida

Como olhar para as imagens da série os “Visitantes do Louvre” e não pensar sobre as discussões trazidas na arte contemporânea, como a proposta de arte e vida de que tanto falava Allan Kaprow (1927-2006)? Porque muito além do objeto no espaço expositivo temos sujeitos interagindo com a arte, dando significância ao que percebem, vivenciando um momento de experiência estética, explorando sua forma de apreensão do mundo, ou seja, dando sentido para o que estão vivendo.

A ideia de aproximação entre arte e vida origina-se em práticas teatrais antigas e tem vínculo com as vanguardas modernistas, no entanto no século XX Allan Kaprow teoriza essa concepção no Manifesto (1966) em que escreveu: "Toda a história da arte e da estética encontra-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes, e da divisão entre arte e vida.... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma. " O que o menino da Figura 2 nos faz perceber é uma forma de estar, de se posicionar, de perceber o redor, desse modo repensando o corpo do sujeito que se relaciona com a arte do museu. Ele nos faz compreender que a arte é para ser apreciada, mas também há um momento que além da observação da obra, precisamos buscar um sentido para aquilo que se observa, uma relação corpórea e que atribua significância para a própria vida. Entra desse modo, a concepção do fruidor bem expressa por Oiticica (1986) "A ação é pura manifestação expressiva da obra" (OITICICA, 1986, p. 70).



FIGURA 3- OITICICA, Hélio. Tropicália PN2 "A pureza é um mito" e PN3 "Imagético", instalação, 1967. Fonte: <http://zip.net/blrCnv>, acessado em: 17 de julho de 2015.

A mudança proposta pelos artistas que refletiam sobre uma nova arte brasileira nos anos 60 fazia parte da denominada Nova objetividade. Essa inovadora arte apresentava uma superação do cavalete e do quadro, gerava uma participação do público por meio de relações sensoriais com a obra, eram proposições artísticas assim como um posicionamento político que ressurgia a ideia de Antiarte. A arte propositiva permitia que o anterior espectador de imagens pudesse entrar na obra, ele fazer a obra em sua ação, tocar, interagir, caminhar no interior como no caso de "Tropicália" em que Oiticica cria ambientes sensórios para o público relacionar-se. Já não basta a condição imóvel de observador da obra, este passa a se integrar na obra para formá-la. Compreende-se melhor este pensamento através dos escritos

do artista sobre as obras, neste trecho ele explica a concepção que deixa de ser observador para participador, ou, fruidor de arte:

O que se propõe é uma proposição participativa do espectador no processo. O indivíduo é que apreende da obra seus significados, e isso se chama Obra Aberta. Não compete ao artista tratar modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação, etc. (GULLAR apud OTICICA, 1986, p. 95)

Quando não somos meros espectadores passivos como fala Gullar, quando temos a intencionalidade estética e realmente o envolvimento com o que se observa estamos falando de fruição. É importante salientar que a experiência estética só é possível tendo como fonte a intencionalidade estética. Conceito abordado por Merleau-Ponty (1990), como sendo um estado de abertura do sujeito para outros mundos, mundos imaginários, a intencionalidade permite que o sujeito retorne a si modificado pela experiência e leva o fruidor a emergir na experiência estética para lhe captar um sentido e se reencontrar modificado. A obra de arte contemporânea proporciona a efetiva participação do público e muitas vezes em ações propositivas na qual a arte não se dá mais pelo objeto. Considera-se o fruidor como a explicação de Umberto Eco (2005):

Aqui, é preciso eliminar desde já a possibilidade de equívoco: evidentemente, a operação prática do intérprete enquanto “executante” (...) difere da de um interprete enquanto fruidor (...). Contudo, para os propósitos da análise estética, cumprem encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada “leitura”, “contemplação”, “gozo” de uma obra de arte representam uma forma, ainda mais calada e particular, de “execução”. A noção de processo interpretativo abrange todas essas atitudes. (...). Naturalmente poderá dar-se o caso de obras que se apresentam “abertas” ao executante (...) e serão restituídas ao público como resultado já unívoco de uma seleção definitiva; em outros casos, apesar da escolha do executante, pode permanecer a possibilidade de uma escolha subsequente a que o público é convidado. (ECO, 2005, p. 39)

O sujeito fruidor percebe a realidade, mas também a comprehende com uma constante criação de significados do mundo. A experiência estética parte da relação que permite ao fruidor também ser um criador em potencial. Friedrich Schiller (1963) fala sobre a importância da experiência estética em seu texto “Cartas sobre a educação estética da humanidade”. Nesse livro, Schiller narra uma experiência com a estátua de Juno. Por meio da observação das características artísticas da obra o sujeito tem um tipo de contato de mediação entre a arte e o mundo em que vive. Reinaldo Laddaga (2012), no livro “Estética da emergência” explica essa narração que é feita no livro de Schiller:

No fragmento isolado de uma estátua (essa é a ficção que Schiller constrói) se expõe uma poeticidade presente em um mundo histórico e em um meio (o da linguagem, o da cor, o do som) que ela expressa na forma de uma tensão: que existe no mundo algo assim, uma coisa poder a ocasião de certo tipo de experiência, que uma experiência como essa ocasiona a abertura de outras regiões de sensorialidade ou da inteligência, que essa abertura é à condição para uma vida mais profunda ou mais intensa etc.:

essas são as pressuposições centrais da cultura das artes (...) (LADDAGA, 2012, p.33).

A palavra fruir significa desfrutar prazerosamente aproveitar os benefícios ou vantagens. Desse modo numa relação de fruição com a obra de arte há um estado de “ligação” de transformação do sujeito com a obra, neste caso. Não necessariamente este estado de fruição de uma obra deverá ser somente prazeroso, podemos ter experiência estética de desgosto, nojo, medo e isso só é uma experiência se de fato nos transforma. Este estado de percepção pode ser compreendido como experiência estética, no sentido de Larrosa como sendo “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (LARROSA, 2002, p.20).

Conclusões

A experiência estética do público com a obra está determinada por contextos específicos de criação de cada obra. São formas diferentes do público se relacionar com a arte, próprias em cada momento da História da Arte, mas que partem dessa relação de um observador ativo ou participante da obra. Como exemplo, salienta-se que na época em que Alécio realizou suas fotografias, observamos claramente por meio das imagens que o público podia ter certa aproximação física das obras, já atualmente por questões de segurança é determinado um distanciamento mínimo do público para não haver o deterioramento das obras. Mas é relevante notar que são outras questões para se pensar, pois envolvem a conservação e preservação das obras de artistas que já morreram. Essa participação do público só é possível por meio de réplicas das obras. A participação de fruidores é um dos aspectos da arte contemporânea e esse processo de fruição continua acontecendo tendo como base as determinações do criador da obra.

O que Alécio nos provoca por meio desta série de fotografias são as diferentes possibilidades de pensar sobre o sujeito que se relaciona com a obra de arte seja como fruidor ou como criador. Formas de experiência estética permeada pela intencionalidade do sujeito que passa a experimentar o processo de percepção e expressão estética. É relevante o modo como Alécio Andrade flagrou os observadores de museu a partir de um olhar bastante aprofundado capaz de captar através da fotografia, uma visão poética e surpreendente dessa relação de experienciar a arte. Esses referenciais trazem importantes questionamentos sobre o envolvimento do público com a arte em diferentes contextos, além de reflexões sobre a experiência estética no universo da apreciação e criação artística.

Referências

- DEMACHI, Rita de Cássia e Martins, Mirian Celeste. “Ver crianças e adolescentes que vêem: reflexões a partir de imagens de visitas em exposições de arte.”, in Revista Matéria-Prima. Vol. 2. N.4, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2014.
- ECO, Umberto. Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GÖTTEMS, Camila. Obras de arte propositivas e sensoriais: instigando a fruição e a experiência artístico- estética em situações de ensino-aprendizagem. 2011. Monografia.

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: <http://zip.net/blrCns>, acessado em: 17 de julho de 2015.
- KAPROW, Allan. "Manifesto" (1966) in Essays on the Blurring of Art and Life, ed. Jeff Kelley, Berkeley, CA: Universidade da Califórnia, 2003.
- LADDAGA, Reinaldo. Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes, tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. 2002.
- MERLEAU-PONTY. O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas. Campinas (SP): Papirus Editora, 1990.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

VOCÊ SABIA QUE PELOTAS TEVE UMA ESCOLINHA MUNICIPAL DE ARTE?

MARGE FARIA DO AMARAL PEIXOTO¹; ÚRSULA ROSA DA SILVA²

¹UFPEL-CENTRO DE ARTES/margefapeixoto@yahoo.com.br;

²UFPEL- CENTRO DE ARTES/ursulasilva@gmail.com

RESUMO

O presente artigo refere-se a pesquisa em andamento no Mestrado em Artes Visuais, inserida na Linha de Ensino da Arte e Educação Estética, da UFPEL e tem como objetivo mostrar à comunidade acadêmica e em geral, que Pelotas teve uma Escolinha Municipal de Arte, pública, onde a Educação através da Arte era valorizada. E que não podemos deixar cair no esquecimento. Atualmente, os órgãos públicos dão lugar a outros interesses, como por exemplo, mais vagas na Educação Infantil, que é uma exigência do MEC.

PALAVRAS-CHAVE

ESCOLINHA MUNICIPAL DE ARTE; EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE; PÚBLICA

RESUMEN

Este artículo se refiere a investigaciones en curso en la maestría en artes visuales en la línea de la educación del arte y educación estética, UFPEL y pretende mostrar a la comunidad académica y en General que en Pelotas tenían una escuela Municipal de arte, donde se valoró la educación pública a través del arte. Y no podemos dejarle caer en la cuneta. En la actualidad, los organismos públicos dan lugar a otros intereses, como puntos más en la educación preescolar, que es un requisito de la MEC.

PALABRAS CLAVE

LA ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE; EDUCACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE; PÚBLICO

Introdução

Este artigo refere-se a um capítulo da pesquisa em andamento no Mestrado em Artes Visuais, inserida na Linha de Ensino da Arte e Educação Estética, que tem como objetivo mostrar à comunidade acadêmica e em geral, que Pelotas teve uma Escolinha Municipal de Arte, pública, onde era valorizada a Educação através da Arte, a livre expressão, a potencialidade criadora, a curiosidade, a espontaneidade. Esta Escolinha, está entre as muitas que surgiram e que tiveram suas bases no Movimento Escolinhas de Arte, surgido em meados de 1952. Idealizada pela professora Ruth Blank, que participou de cursos e teve contato com as opiniões de Augusto Rodrigues.

Baseou suas metodologias nos artistas e educadores Augusto Rodrigues, Margaret Spencer e Lucia Alencastro Valentim, que criaram a Escolinha de Arte do Brasil e que serviu de modelo para todas as demais que foram surgindo. Eles sentiam que não podiam dar às suas crianças a liberdade devida. Necessitavam de um lugar onde elas pudessem liberar seus impulsos criadores. Quando a escola foi criada, as crianças vinham cada vez mais e as idades eram as mais diferentes, fato que colaborou para maior compreensão da criança e da educação através da arte. E falando em educação através da arte, não posso deixar de mencionar Herbert

Read, filósofo e teórico de arte, que forneceu as principais inspirações para a experiência de Augusto Rodrigues.

No seu livro *Educação pela Arte*, no capítulo V, Herbert Read (READ, 1977, p.123), diz que a expressão livre cobre uma ampla gama de atividades corporais e processos mentais. O jogo é a forma mais evidente de expressão livre nas crianças. Destaco, também um trecho do seu livro, “A Redenção do Robô”, onde Read coloca:

A arte de uma criança, portanto, é seu passaporte para a liberdade, para a fruição plena de todos os seus dotes e talentos, para a sua felicidade verdadeira e estável na vida adulta. A arte transporta a criança para fora de si mesma. Pode começar como uma atividade individual solitária, a exemplo dos rabiscos num pedaço de papel do bebê absorvido consigo mesmo. Mas a criança rabisca de modo a comunicar seu mundo interior a um espectador receptivo, ao pai ou mãe de quem espera uma resposta receptiva. Infelizmente, ela recebe com muita frequência apenas indiferença ou ridículo. Nada mais chocante para o espírito infantil que o desdém do professor ou dos pais para com esses esforços criativos de expressão. (READ, 1986, pág. 46-47)

Concordo com a citação acima, pois vejo nas descrições dos planejamentos da Escolinha essa preocupação de deixar os alunos manifestarem a sua livre expressão.

Noêmia Varela também fazia parte desse grupo que defendia a educação através da arte e, abaixo coloca o seu depoimento:

Na verdade, muitos artistas e educadores no Brasil e na América Latina fizeram experiências e pesquisas na área de educação e arte. O que a Escolinha de Arte do Brasil fez e continua fazendo de singular para mim é apresentar-se como proposta aberta, modelo gerador de novas Escolinhas de Arte, modelo no sentido científico, não para ser imitado, mas para ser o ponto de partida para a mudança. Ela nunca propôs a nenhuma escolinha: “faça o que eu faço”. Mas, “tenha os fins, a expectativa, leve as atitudes geradoras de uma experiência coerente com o seu meio”. Modelo gerador de novas Escolinhas de Arte diversificadas na medida do sonho e da força criadora de seus fundadores. A Escolinha de Arte de Bagé, de Santa Maria, do Recife, de Alagoas, de João Pessoa, de Cachoeiro do Itapemirim, representam realidades e resultados inteiramente diversos. Mas, estão ligadas à experiência Escolinha de Arte do Brasil, dentro de uma linha filosófica, dentro de uma atitude e expectativa, de uma forma de educação inteiramente diversa da que caracterizava e caracteriza o nosso sistema educacional. E se cada Escolinha – pelos seus ideais e princípios – se liga à experiência-mãe da Escolinha de Arte do Brasil, por outro lado caminha para independentemente, em seu processo de desenvolvimento, autônoma na dimensão que lhe conferem aqueles que a constituem, que fundamentam e orientam a experiência (MEC, 1980, p.70-71).

Concordo com o depoimento acima, pois apesar da Escolinha Municipal de Arte de Pelotas seguir a experiência da Escolinha de Arte do Brasil, possuía suas peculiaridades. Nenhuma Escolinha era igual a outra, cada uma tinha que levar em conta a sua realidade. Suas bases metodológicas levavam em consideração os pensamentos de Augusto Rodrigues, mas tinham autonomia e liberdade de criar.

Augusto Rodrigues, teve muita importância para a criação das Escolinhas, pois a sua preocupação era com a livre expressão, como podemos notar na sua fala abaixo:

Deveríamos ter um comportamento aberto, livre com a criança; uma relação em que a comunicação existisse através do fazer e não do que pudéssemos dar como tarefa ou como ensinamento, mas através do fazer e do reconhecimento da importância do que era feito pela criança e da observação do que ela produzia. De estimulá-la a trabalhar sobre ela mesma, sobre o resultado último, desvaindo-a, portanto, da competição e desmontando a ideia de que ali estavam para ser artistas. (MEC, 1980, p.34)

Assim como ele, Lucia Alencastro Valentim também se manifesta da mesma forma:

Não é objetivo desta escola estimular vaidades, mas desenvolver nas crianças toda a força de seu poder criador. Para isso, o grupo de professores que se integram no trabalho da escola, confundindo-se com os alunos, cria uma atmosfera propícia à liberdade, permitindo-lhes que se expressem sem inibições e afirmem suas personalidades. No papel, no barro, com lápis e pincéis, são as crianças que experimentam, ensaiam, procuram e, o que é mais importante, encontram suas soluções. (MEC, 1980, p.37-38)

A partir dessas duas falas, acredito que a Escolinha aqui de Pelotas, tinha essa preocupação também, de liberar a criança através do desenho, da pintura, da recreação, da literatura, da modelagem, do teatro e da música. E que os professores seguiam a orientação da Escolinha de Arte do Brasil, que era a mesma de Augusto Rodrigues.

ESCOLINHA MUNICIPAL DE ARTE DE PELOTAS

Havia uma Escola Municipal de Arte, entre as árvores e os animais, na Praça Júlio de Castilhos, em Pelotas. Sim, uma escola pública, onde crianças, adolescentes e adultos, utilizavam a sua livre-expressão, a sua potencialidade criadora, a sua curiosidade, a sua espontaneidade. Inaugurada em 26 de outubro de 1963, à 53 anos atrás.

Havia na mesma praça, um mini zoológico. A praça era também chamada de Praça dos Macacos, e neste local, em meio a tanta natureza, barulho dos pássaros e dos animais, se misturava às risadas das crianças, que passavam algumas horas por semana em contato com tinta, argila, fantoches, histórias, música de piano e outros instrumentos. Professores preparados e coordenados por Ruth Elvira Blank, começaram uma história muito bonita de dedicação e amor à arte. As crianças interagiam durante as aulas, com o ambiente da praça, como mostra a figura abaixo.



Figura 1 – Foto dos alunos da Escolinha, na praça Júlio de Castilhos –
Memórias em Diálogo.
Laboratório do Acervo Digital – Ponto de Cultura – UCPEL. Data desconhecida.

Pelotas é uma cidade com muita cultura, arte e educação. Não podemos deixar de falar da Escolinha Municipal de Arte, onde estudaram vários pelotenses. Por onde passaram vários professores e professoras de arte, alguns que nem estudaram numa faculdade, mas que se dedicavam a arte. Alunos que se tornaram mais tarde, professores da Escolinha. Alunos que hoje já tem filhos e netos e que ainda recordam dos momentos vividos na Escolinha. Estas pessoas não podem passar desapercebidas, pois fazem parte de um período importante do Ensino da Arte no Brasil.

A comunidade sabe que houve uma Escolinha de Arte? Uma Escola pública, do Município, aberta a todos, com atividades de arte? Sabe o que aconteceu com esta escola? Como era esta escola, por que ela não existe mais? Sabe que deixou de ser Escola de Arte, com a implantação das Escolas de

Educação Infantil do Município, antigas creches do instinto MAPEL? Que os professores de arte foram remanejados para outras escolas e retirados do seu ambiente de trabalho que já faziam há algum tempo? Que o único professor que permaneceu na Escola, foi José Carlos Martins, artista, ex-aluno e depois professor de modelagem. Não puderam realocá-lo, pois não tinha formação acadêmica. Hoje existe no mesmo local uma Escola Municipal de Educação Infantil, levando o nome da criadora e primeira diretora, mas não trazendo mais na sua estrutura de pessoal e metodológica, a mesma ideia da Escolinha de Arte, de Augusto Rodrigues, Noêmia Varela e outros dos seus precursores.

O meu intuito é valorizar a memória da Escolinha. Aprofundar estudos na área de preservação de dados e documentos, que não venham a desaparecer com o passar dos anos.

Registros da história, a partir de levantamento documental (atas, fichas de alunos, Plano de Ensino, fotografias, livros-ponto) pertencente ao acervo da escola, entrevistas com professores e pessoas relacionadas com a Escolinha, ajudaram na elaboração do texto histórico.



Figura 2 – Foto da inauguração de Exposição na Escolinha.
Ao fundo, a praça Júlio de Castilhos. Contribuição do Laboratório de Acervo Digital – UCPEL. Data desconhecida.

Que histórias e vivências guarda aquela escola localizada numa praça, em meio a natureza, às crianças e aos animais que haviam por ali.

Praça Júlio de Castilhos, chamada carinhosamente de “Praça dos Macacos”, em homenagem aos que ali habitavam, pendurados nas gigantescas árvores. Cercados por telas, a fim de dar proteção e não deixar que fugissem.

Algumas crianças daquela época, inclusive eu, lembram de alimentar os

macaquinhas com banana. Também haviam outros animais e aves.



Figura 3 – Foto na “Praça dos Macacos” –
(atual, Parque Dom Antônio Zattera) -
Contribuição de Arthur Vitória para a pág. Pelotas Antiga. Data desconhecida.

Muitas recordações desta praça, onde os alunos podiam usá-la, como se fosse uma extensão da escola. Observavam tudo ao seu redor e usavam sua livre-expresão. O estudo busca analisar também como eram as metodologias de ensino, das aulas dentro e fora da Escolinha, quais as atividades que eram realizadas na época da inauguração e durante sua manutenção até transformar-se Escola de Educação Infantil, quem eram as diretoras/coordenadoras, as professoras e os alunos, como era estrutura física da escola, como o Jornal Arte & Educação contribuía para o trabalho na Escolinha, como Augusto Rodrigues e seus seguidores contribuíram também.



Figura 4 – Foto dos alunos da Escolinha, realizando
atividades na praça Júlio de Castilhos.
Contribuição do Laboratório de Acervo Digital – UCPEL. Data desconhecida.

Esta pesquisa é relevante socialmente porque muitas pessoas fizeram parte desta história. Para os acadêmicos e a comunidade em geral, saberem que existiu uma Escolinha de Arte, que as professoras foram convidadas e participaram de cursos antes da inauguração. Que esta escolinha foi criada nos moldes de outras, que seguiram a Escolinha de Arte do Brasil.

A Escolinha vive ainda, no coração e na alma, dos que ali passaram, de ter vivido momentos alegres e inesquecíveis de uma boa infância.

Em Bagé, a Escolinha de Arte, foi municipalizada, através de uma parceria da Secretaria Estadual da Cultura e a Secretaria de Cultura da Prefeitura.

Aqui em Pelotas, em 2000, a Escolinha Municipal de Arte, passou a ser Escola Municipal de Educação Infantil, mudando totalmente a sua metodologia. Depois, em 2004, passou a ser Escola Municipal de Arte-Infância Ruth Blank, voltando a ter professores formados em arte

Sinto, que na conjuntura atual, o poder público, não tem interesse em resgatar a Escolinha Municipal de Arte, com as Linguagens através da arte. Ter uma Escola de Educação Infantil é mais importante no contexto atual, que crianças de 4 anos tem que estar, obrigatoriamente na escola, do que uma escola que desenvolva a arte. Mas acredito que podemos reverter isso, mobilizando as pessoas.

A base teórica para a pesquisa, é constituída por: RODRIGUES (1980); READ (1978;1986); BARBOSA (1997; 1988; 1991); MEIRA (2003; 2010); VARELA (1980; 2001).

Metodologia

A pesquisa teve início com a coleta de dados nos jornais da época, realizada na Biblioteca Pública de Pelotas, com a sistematização e a digitalização das fotos e, dos documentos (atas, livros-ponto, planos, relatórios, fichas de ex-alunos) do acervo da escola. Depois, iniciou-se a pesquisa bibliográfica, o aprofundamento teórico e para finalizar, a fase das entrevistas de ex-diretores, de ex-professores e pessoas envolvidas.

Resultados e Discussão

Até o presente momento, foram realizadas as cópias e as digitalizações de vários documentos e fotos do acervo da Escolinha Municipal de Arte. Já foi realizada a pesquisa bibliográfica e algumas entrevistas.

Os resultados obtidos foram parciais, pois faltam alguns detalhes e algumas entrevistas com ex-professoras, ex-alunos e pessoas envolvidas com a história da Escolinha.

Acredito que através deste estudo, possa mobilizar algumas pessoas, além de mim. Quem sabe algumas pessoas, entre elas, os governantes possam se interessar em reativar a Escolinha, valorizando o ensino da arte, através das Linguagens: Pintura e desenho; Música; Modelagem; Literatura e Teatro.

Conclusões

A partir da pesquisa realizada até o momento, podemos concluir que é necessário resgatar e valorizar a história da Escolinha Municipal de Arte, a fim de que as pessoas tomem conhecimento de sua importância para Pelotas, pois ela fez parte da história da Arte-Educação no Brasil, através do Movimento Escolinhas de Arte.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte. Estudos*. São Paulo:Editora Perspectiva,1999.
- FRANGE, Lucimar B. *Noêmia Varela e a Arte*.Belo Horizonte:C/Arte,2001.
- MEC – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – Augusto Rodrigues (Coord.) *Escolinha de Arte do Brasil*. Brasília, 1980.
- READ, Herbert. *Educação pela Arte*. São Paulo:Martins Fontes, 2001.
- _____. *A Redenção do Robô:meu encontro com a educação através da arte*. São Paulo: Summus, 1986.

MANIFEST ART A BUSCA POR UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA ATRAVÉS DA A/R/TOGRAFIA

RICARDO COCCO¹

¹ *ricardochocolate80@yahoo.com.br*

RESUMO

Este projeto propõe que pesquisas e projetos realizados pela disciplina de Seminário Integrado ultrapassem os muros da escola através da arte contemporânea como ferramenta de uma proposta a/r/tográfica no ensino médio com o objetivo de criar uma experiência educativa multidisciplinar onde outras disciplinas podem contribuir na elaboração, construção e apresentação das pesquisas realizadas. Proporcionar uma experiência educativa onde professores e alunos percebam que nossa época não exige mais controle, mas autonomia criativa e transgressora de forma a estabelecer uma ponte com os sujeitos mutáveis em um mundo onde o amanhã é incerto.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE CONTEMPORÂNEA; EXPERIÊNCIA; A/R/TOGRAFIA

ABSTRACT

This project proposes that researches and projects performed by the subject Integrated Seminar (Seminário Integrado) go beyond the walls of the school through the contemporary art as a tool of an a/r/tography proposal in high school aiming to create an educational multidisciplinary experience where other subjects can contribute in elaboration, construction and presentation of the performed researches. Proposing an educational experience where teachers and students perceive that our time does not demand more control, but creative and transgressed autonomy in a way of establishing a bridge with the mutable subjects in a world where tomorrow is uncertain.

KEYWORDS

CONTEMPORARY ART; EXPERIENCE; A/R/TOGRAPHY

Introdução

O presente trabalho tem como tema a busca da “experiência apaixonante” (HERNANDEZ, 2007) que possibilite a alunos e professores do ensino médio trabalhar a partir da a/r/tografia os conteúdos das disciplinas do currículo com a proposta de tornarem menos “entediantes” como presenciamos as narrativas dos alunos em meio a elaboração da proposta. Vemos que hoje grande parte dos alunos como professores possuem narrativas tais como: “- Aulas chatas; - Alunos desinteressados.” Os governos não se dão conta que já não existe mais controle, mas autonomia criativa e transgressora e apesar disso continuam empenhados em seu afã regulador e normativo (HERNÁNDEZ, 2007, p. 14).

Este afã do sistema só reforça a necessidade de mudança como nos dizem os ideais “Freirianos” que estudamos na academia, onde “constatar para mudar” (FREIRE, 1996) se tornara um dos principais objetivos na formação de um sujeito crítico e reflexivo partimos para uma experiência apaixonante que nos fala Fernando Hernández. Que experiência de ensino aprendizagem a disciplina de Artes poderia

proporcionar em meio a essa realidade? De que forma poderiam as Artes contribuir para um aprendizado onde indivíduos em transição construam e participem de experiências vivenciadas de aprendizagem? Como poderíamos “tocar”, no sentido de experiência segundo LARROSA(2014), os professores já contaminados por este sistema de ensino que não atrai mais nem a eles próprios, por não verem resultados positivos? De que maneira a a/r/tografia pode contribuir com este projeto sendo eu um educador, pesquisador e artista?

Estas e outras questões pretendo desvelar com este projeto, contribuir através de estudo de aspectos voltados a arte contemporânea e ao fazer artístico, assim como “eu” artista contemporâneo e performativo utilizando meus conhecimentos profissionais e de vida neste emaranhado de possibilidades que a arte contemporânea nos possibilita trabalhar em uma proposta a/r/tográfica (DIAS e IRVIN, 2013).

Objetivos

O *MANIFEST ART* e fundamentações teóricas envolvidas, nos levam ao objetivo principal deste projeto: “tocar” (LARROSA, 2014) os alunos e professores de outras áreas do currículo em uma “experiência apaixonante” (HERNANDEZ, 2007), para que os mesmos atuem com propostas criativas, utilizando-se de arte como possibilidade multidisciplinar de ensino e na realização de projetos onde os professores tenham a possibilidade de trabalhar como educadores, pesquisadores e artistas.

Dentre os objetivos específicos estão a desmistificação das linguagens tradicionais da arte para um melhor entendimento da arte contemporânea; utilização de modalidades como intervenção artística, happening e performance arte na busca de enriquecimento das pesquisas dos alunos na disciplina de Seminário Integrado; e o ensino de conteúdos de outras áreas do currículo de forma multidisciplinar.

Manifest art

O próprio nome já nos leva a vários significados: manifesto; manifestação, manifestar-se; arte; artístico, artista; “a/r/tografia”; etc. Este projeto criado por mim na disciplina de Artes propõe utilizar-se de características de arte contemporânea na modalidades de: intervenção artística, happening e performance arte como um novo método de apresentação dos projetos da disciplina de Seminário Integrado ao público que por sua vez contribui com suas narrativas enriquecendo os trabalhos.

Ultrapassar os muros da escola e buscar a utilização e revitalização de espaços esquecidos e até marginalizados pela comunidade do município de São Gabriel (na maioria das vezes próximo a escolas do mesmo município) fazendo um convite as escolas a se apropriarem destes espaços em suas práticas também é um dos objetivos do *MANIFEST ART*.

Realizado pela Escola Estadual de Ensino Médio XV de Novembro, onde leciono a mais de seis anos, envolve todo seu corpo docente e discente sendo realizado anualmente com a duração de um dia nos turnos manhã e tarde. Iniciou em 2014 e vem até 2016 demonstrando grande sucesso e abrangência. Claro que nestes três anos ele ainda necessita de aprimoramentos tanto nas práticas como em sua fundamentação teórica.



Figura 1 – Primeiros encontros: mobilizando a toda a escola

Como mencionei anteriormente, iniciei a proposta com fundamentos de Paulo Freire (1996) que nos propõe a formação de um sujeito crítico e reflexivo e atuante na sociedade que nos fala deste “constatar para mudar” e de Ana Mae Barbosa (2005) e sua metodologia triangular. Partindo destes fundamentos participei de encontros e cursos da Bienal de Porto Alegre 2015, de palestras sobre a/r/tografia com Rita Irwin na UFSM assim como me identifiquei com Estudos da Cultura Visual de Fernando Hernández (2007). Percebi nestes últimos estudos uma maior aproximação de minhas propostas de trabalho na escola com a estas linhas de pesquisa. Assim reformulando, reconstruindo e aprimorando o projeto, estamos todos envolvidos para que a cada ano ele abranja, além da interdisciplinaridade com Seminário Integrado, outras áreas do currículo e seus respectivos professores em uma proposta motivadora.

Sobre o “projeto/ferramenta” *MANIFEST ART*, em sua metodologia se dá através de estudos de aspectos voltados a arte contemporânea e suas características que servem de inspiração para a construção e estética dos trabalhos assim como são coletadas imagens e textos sobre os temas trabalhados que possam contribuir com uma espécie de “bricolagem 3D” levando em conta também aspectos sobre a cultura visual segundo HERNÁNDEZ(2007).

Este projeto, cuja metodologia de criação foi desenvolvida por mim, como forma de mediação na confecção dos trabalhos plásticos, também tem como objetivo proporcionar um novo olhar da comunidade tanto para o ensino de arte como para a arte contemporânea em si.

Experiência apaixonante e o saber da experiência

Um dos autores que fundamentam este projeto é Fernando Hernández (HENÁNDEZ, 2007), quando postula as narrativas do sistema educacional hoje e na resistência em mudá-las, ele nos diz que uma das mais poderosas narrativas é a da naturalização: “As coisas são como são e não podem ser pensadas de outra

maneira". O autor também questiona o poder público que, como sabemos, procura de qualquer forma reparar e responder questões como a evasão escolar, desinteresse pelas aulas pelos alunos respectivamente dos professores que se deparam com o que eles mesmos intitulam de "alunos apáticos".

A possibilidade de uma nova narrativa seria possível segundo Fernando Hernández, a partir das mão de educadoras como bell hooks² (1994) ou Sonia Nieto(2005) que nos brindam com outras maneiras e pistas para entender o que pode ser educação escolar:

Uma educação para indivíduos em transição, que construam e participem de experiências vivenciadas de aprendizagem, pelas quais aprendam a resolver questões que possam dar sentido ao mundo em que vivem de suas relações com os outros e consigo mesmo (HERNÁNDEZ, 2007,P.15).

Se alguém estabeleceu e criou o pensamento e as práticas educativas partindo de uma origem com uma finalidade, pode-se então modificar e questionar e serem substituídos quando mudam as necessidades e propósitos da educação. A escola deve ser um espaço de prazer onde vale a pena estar, questionando e confrontando, permitindo flexibilidade, surpresa e risco. Em uma escola assim o que acontece pode ser apaixonante.



Figura 2 – “Experiência motivante”

Nesse sentido é que o *MANIFEST ART* entra como ferramenta de motivação e deslocamento tencionando toda a escola e seu corpo docente é desestabilizando de seu estado de conforto. Entre outras possibilidades está também a experiência como sendo o que nos toca, o que nos passa, o que nos acontece e não como o que acontece, com o que se passa (LARROSA, 2012). O autor nos fala no sujeito da experiência como um sujeito alcançado, tombado, derrubado e não um sujeito que permanece em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo, me refiro aqui aos professores da narrativa do ensino tradicional já mencionado no texto e presente na escola.

Possibilitar tal experiência se apodere de tais professores, que os torne receptivos, aceitantes, submetidos, abertos e sejam tocados por ela, contrariando deste sujeito firme impávido, inatingível que se tornou. É a isso que me refiro, fazê-los perceber o que estão perdendo os que preferem não participar do processo de construção deste projeto, no caso aqui me refiro ao *MANIFEST ART*, neste momento percebi que foram tocados e em suas mentes reverberaram concepções, ideais e “poderes”, já enfraquecidos pelo sistema tradicional de ensino.



Figura 3 – “Experiência motivante”

Metodologia

Este projeto tem como metodologias a autoetnografia, Investigação Baseada em Arte que por sua vez é relevante aos estudos da emergente a/r/tografia que se insere na Pesquisa Baseada na Prática. Com uma proposta de trabalho a/r/tográfico são encontrados conceitos metodológicos da contiguidade, pesquisa viva, abertura, metáfora/metonímia, reverberações e excesso onde a investigação pode ser visualizada como interações e compreensões que são incorporadas entre imagem e texto, como se refere Benilson Dias e Rita Irwin, entre as identidades amplamente concebidas do artista/pesquisador/professor:

Estar envolvido com a prática da a/r/tografia significa investigar o mundo através de um processo contínuo de fazer arte, qualquer forma de arte, e escrever, mas não separados ou ilustrativos um do outro, e sim interligados e tramados através um do outro para serem capazes de criarem significados expandidos e/ou suplementares.

A a/r/tografia é inherentemente sobre o eu como artista/pesquisador/professor; toda via é também social quando grupos ou comunidades de a/r/tógrafos se juntam para participar de investigações compartilhadas, atuar como críticos amigos, articular o desenvolvimento de problemas de pesquisa ou apresentar obras coletivas evocativas e provocadoras para os outros (DIAS e IRWIN, 2013, p. 100).

No segundo parágrafo da citação a cima, em primeiro lugar, identificamos o “eu” como artista/pesquisador/professor em busca de novas possibilidades de ensino aprendizagem onde a proposta de tencionar com uma situação de aprendizagem que “toque”, através do fazer artístico, outras disciplinas e conteúdos do currículo e seus respectivos professores, possibilitando assim uma contagiante experiência educativa em arte que possibilita a tão buscada interdisciplinaridade. Em segundo identificamos a a/r/tografia no próprio *MANIFEST ART* que se utiliza por sua vez desse fazer arte no coletivo promovendo o enriquecimento de suas pesquisas com as contribuições do público que é provocado e questionado pelos trabalhos desenvolvidos pelos alunos.

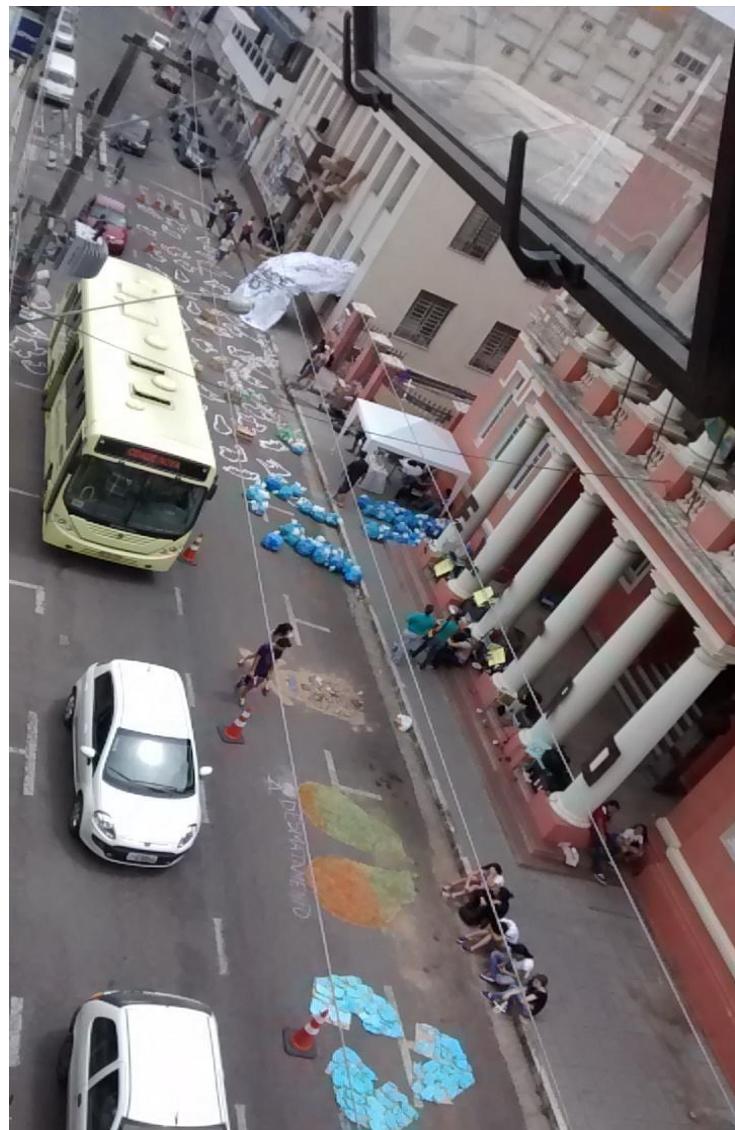


Figura 4 – *MANIFEST ART I* - 2014

Tais trabalhos seguem uma linha de inspiração na arte contemporânea, já citada em suas modalidades, em trabalhos de artistas consagrados assim como refletem técnicas e conceitos utilizados por mim em meus trabalhos como profissional em arte. Neste sentido, neste entrelaçamento de metodologias é que me identifico a/r/tógrafo.

Resultados e Discussão

Dentre os resultados obtidos até o momento, podemos identificar uma grande motivação pelos alunos e engajamento melhor à esta proposta artística interdisciplinar *MANIFEST ART*, a pesar de ser um trabalho que para ser possível iniciar foi considerado como avaliação em todas as disciplinas. Quando inicia-se o processo de elaboração e construção, principalmente nas duas semanas antecedentes ao evento, os alunos em sua grande parte são liberados de suas aulas para que em um grande grupo promovam um ambiente de discussão na busca de soluções e objetivos a serem alcançados com seus trabalhos. Neste momento registra-se narrativas como: “a aula estava muito chata preferirmos aqui”.

Este espaço a que me refiro como um ambiente de discussão, que na a/r/tografia aparece como entrelugar ou no termo “intermédia”:

(...) estendemos a interdisciplinaridade das artes por meio da compreensão da intermédia (BARBOUR, 2007 in DIAS e IRWIN, 2013). Intermédia, neste caso, se distancia de etiquetar alguma coisa como “artes visuais”, “drama” ou até mesmo “técnica mista”, indo em direção a um entrelugar, onde múltiplas formas de arte, conhecimentos estéticos e tecnologias se fundem para criar todas juntas alguma coisa a mais. Dessa maneira, a intermédia nos permite o engajamento com teoria como prática e com conceitos acontecem fora das fronteiras disciplinares (DIAS e IRWIN, 2013, p. 149).



Figura 5 – *MANIFEST ART III - 2014*

As narrativas dos alunos justificando o sair da aula para trabalhar em uma proposta artística integradora e interdisciplinar constata que um dos objetivos

começa a ser alcançado, os alunos se interessam por propostas diferentes que tencionam a eles através do fazer artístico a possibilidade do novo, do questionador, do risco motivador de alcançar seus objetivos com tais propostas artísticas.

Desta forma percebe-se que este espaço é um espaço onde outras disciplinas do currículo podem contribuir no processo e elaboração, criação e agora confecção dos trabalhos plásticos. Várias disciplinas podem participar de tais discussões engajando-se através de ângulos, medidas e cálculos matemáticos, biologia na reciclagem e reutilização, química no tratamento das tintas, física em questões de equilíbrio e velocidade, entre outras tantas possibilidades isso se tratando apenas da parte de confecção dos trabalhos plásticos.

Tomando como referência a reflexão a cima, me propus a levar os registros de todas as atividades dos alunos a um dos “entrelugares” preferidos dos professores: a sala do cafezinho. Ali se deu o primeiro passo para o “tocar” mencionado nesta pesquisa, no momento em que todos argumentavam e discutiam a velha narrativa “alunos apáticos” surge eu, o professor Ricardo Cocco considerado por muitos um louco por ser arte-educador transgressor do sistema tradicional, com imagens de seus alunos “apáticos” em pleno trabalho.

Nestas imagens que fiz questão de projetar na parede da sala do café, os alunos aparecem ativos, dispostos, argumentativos, reflexivos, organizados a maneira deles, buscando soluções, medindo, serrando, pregando, colando, pintando em meio a possibilidades de ensino aprendizagem de interdisciplinaridade que posso chamar hoje de experiência apaixonante e claro, que com a participação de mais professores, menos enlouquecedora para mim que coordenei toda esta parte do projeto praticamente sozinho em quando os mesmos professores se preocupavam com seu velho caderninho amarelado e cheio de orelhas ou em discutir em meio a uma roda de chimarrão na sala da vice direção, seus salários e falta de tempo. Outras professoras ficavam “sentadas, tão engraçadas, donas de suas salas” como diria Cazuza.

Ficou claro nos olhos de todos que estavam na sala do café, nos turnos da manhã e da tarde, no engolir as próprias salivas como se fossem caroços de pêssegos descendo lentamente por suas gargantas, que eles foram sim tocados por uma experiência apaixonante no momento que se perceberam de fora daqueles momentos de interdisciplinaridade real.

Conclusões

Com os resultados obtidos até o momento e mencionados a cima, posso concluir até o presente momento que se não proporcionarmos momentos de tensão provocadora a nossos colegas professores, se ficarmos parados na mesmice das narrativas educacionais vigentes no sistema de ensino ainda tradicional na maioria de suas propostas até hoje ou melhor dizendo na maioria das escolas, porque propostas até existem, mas ficam nos livros empoeirados das bibliotecas ou em PPPs (Planos Políticos Pedagógicos) engavetados ou seguidamente modificados por exigência dos órgãos governamentais, nada se modificará. Pior, só tende a piorar este sistema tradicional de ensino já sucateado e desinteressante ao público discente dos dias atuais.



Figura 6 – “artista/pesquisador/professor”

Em seu livro *Catadores da Cultura Visual*, Fernando Hernández (HERNÁDEZ, 2007) logo nas primeiras páginas traz uma fala do Diretor das Bibliotecas da Academia de Ciências da China, que reflete tais situações dizendo: “Quando as pessoas estão sentadas em cadeiras tradicionais, pensam de modo tradicional. Se o desejo for de promover mudanças é necessário mudar o lugar onde estão sentadas”.

Tomando esta citação como parte tensionadora deste projeto e tendo em vista a busca por mudanças trago o *MANIFEST ART* como ferramenta/metodológica motivadora para que meus colegas e alunos assim como para o ensino público possam vivenciar uma experiência apaixonante através do ensino da arte.

Pretende-se na sequência deste projeto, tanto nos alunos como nos professores, que ampliem suas definições sobre o que é arte e desenvolvam um engajamento com temas de interesse da sociedade, a mudança de postura dos estudantes, inicialmente cética, para outra mais positiva e socialmente engajada. Nota-se também reações positivas e interessadas na presença e contribuição do público através da exposição e interação com os trabalhos. Da mesma forma que percebo como esta prática engajadora da a/r/tografia pode proporcionar uma maior compreensão das conexões entre arte, interdisciplinaridade, cultura visual e o saber da experiência como forma de mobilizar a todos para novas e criativas formas de pensar e sobre educação.

A muito trabalho a ser feito, as artes visuais muito podem servir como meio para transformação de valores, de grande relevância para os professores, principalmente para aqueles que se permitem deixar levar pela normatização do ensino público. Esta pesquisa viva, chamada a/r/tografia muito pode contribuir no sentido de explorar as relações humanas no contexto das pesquisas em arte assim como em outras disciplinas do currículo.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae.(org.). **Arte/Educação Contemporânea:** consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.
- DIAS,Belidison e IRVIN,Rita.(org.). **Pesquisa educacional baseada em arte:** a/r/tografia. Santa Maria: UFSM, 2013;
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HERNÁNDEZ,Fernando. **Catadores da cultura visual:**transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação 2007;
- LARROSA,Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

REFLEXÕES SOBRE A INFLUÊNCIA DA IMAGEM, SOCIEDADE DE CONSUMO NO COTIDIANO ESCOLAR

LUCIANA COZZA RODRIGUES¹; MIRELA MEIRA²

¹UFPEL/lucoczzar@gmail.com; ²UFPEL/mirelameira@gmail.com;

RESUMO

O presente artigo apresenta a reflexão de uma pesquisa em fase inicial junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas, RS, que indaga a influência das imagens na construção e aquisição de valores e comportamentos socioculturais, além do quê e o *quanto* estamos absorvendo desses sistemas comunicativos, e ainda se estamos conscientes das influências e códigos subliminares veiculados através dessas imagens/mensagens. Participarão da pesquisa, qualitativa, alunos dos anos finais de uma escola da rede pública municipal de ensino de Rio Grande, RS, durante 2016 e 2017. Utilizar-se-ão distintos métodos, como a A/R/tografia, e textos e imagens como instrumentos de análise. Esperamos como resultado uma reflexão por parte do grupo envolvido acerca das imagens consumidas e das influências que exercem.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura Visual; Imagem; Ensino de arte

RESUMEN

El presente artículo muestra un estudio en fase inicial junto al Programa de Pos Graduación en Artes Visuales, Maestrado, del Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas, en Pelotas, RS, que investiga la influencia de las imágenes en la construcción y adquisición de valores y comportamientos socio-culturales, más allá del *qué* y del *cuanto* estamos absorbiendo de esos sistemas comunicativos, y aún si estamos conscientes de las influencias y códigos subliminares transmitidos a través de esas imágenes / mensajes. Participarán de la pesquisa, cualitativa, alumnos de los años finales de una escuela de la red pública municipal de enseño de Rio Grande, RS, durante 2016 y 2017. Se utilizarán distintos métodos, como A/R/tografía, y textos e imágenes como instrumentos de análisis. Esperamos como resultado una reflexión por parte del grupo envuelto acerca de las imágenes consumidas y de las influencias que ejercen.

PALABRAS CLAVE

Cultura Visual; Imagen; Enseñanza de arte

Introdução

Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Pelotas, RS. O estudo, em fase inicial, discute Arte e Cultura Visual em uma escola de Ensino Fundamental da rede pública municipal de Rio Grande, RS, focado na influência das imagens no cotidiano escolar.

Nossa prática como docentes de arte em escolas tem percebido que a maioria dos alunos, além de reproduzir imagens copiando modelos estereotipados, as consome sem saber ou questionar seu significado ou *veracidade*, sem produzir sentido ou mesmo compreendê-las. Inquietadas com esse processo, resolvemos pesquisar o cotidiano de um grupo de cerca de 50 jovens de 7º e 8º ano do Ensino Fundamental, com idades entre 12 e 17 anos, durante o 2º semestre de 2016 e o 1º de 2017.

A pesquisa, qualitativa, é um estudo de caso que utilizará distintos métodos de coleta de dados, como: observações de contexto; questionamentos orais; depoimentos escritos; captura de imagens; reflexões sobre o trabalho realizado; narrativas imagéticas dos alunos sobre imagens cotidianas, entre outros. Ancora-se na A/r/tografia, corrente investigativa que mescla registros e opera na confluência do pesquisador, do artista e do professor, admitindo sua produção poética. Provê uma forma ainda *alternativa* de registrar entendimentos e saberes sensíveis mesclando textos e imagens (DIAS, 2016).

O campo empírico de coleta de dados imagéticos acontecerá através de uma categoria metodológica denominada de Oficinas de Criação Coletiva (MEIRA, 2001; 2007), locais de encontros semanais dos grupos de alunos, de aproximadamente duas horas, no total de dez, para que colham e discutam as imagens de seus cotidianos, e a partir da reflexão sobre os processos experienciados, as transformem em saberes, a partir da (re)criação. As Oficinas não designam somente um espaço de *atelier* de arte, mas sim conjugam um *modus operandi* que pode ser transposto a diferentes situações, espaços e propostas. Apostar na transformação da convivência, em uma nova ética – a de experimentar a arte nos corpos – e em uma estética, de qualificação da sensibilidade, reconhecendo na arte seu potencial pedagógico e operando através dela. As oficinas terão como base a estimulação dos sentidos e a educação do olhar, olhar esse que não se restringe, todavia, à visão, mas à transformação dos participantes de um modo global. Atividades sensoriais com sons, tato, paladar, olfato, visão se miscigenam para dar conta da percepção/(inter)relação com imagens, objetos e artefatos da Cultura Visual presentes no cotidiano desses alunos. Como, por exemplo, tomar consciência e discutir o gosto de determinado refrigerante, ou o som de uma rede de televisão conhecida. As atividades serão documentadas também pelos próprios alunos, através da fotografia e do vídeo, registros que servirão como base para a problematização e a reflexão do grupo de estudantes envolvidos.

Embora as imagens possam ser fixas ou móveis, no contexto dessa reflexão tratamos apenas das fixas como a fotografia, utilizando como orientação, de um lado, o entendimento proposto por Roland Barthes (1990, p. 27-8) no que concerne à imagem como representação, especialmente a imagem publicitária: uma imagem que está sempre carregada, intencionalmente, de sentidos *francos* e *enfáticos*. De outro lado, as imagens serão tratadas para além da representação, através de seu desmantelamento e ressignificação, como metafóricas, ambíguas, obtusas, sem limites precisos entre *realidade* e *ficção*.

A imagem se constrói, assim, transversalizada pela fotografia que, na atualidade, exerce a capacidade de *convencimento* e *manipulação* de massas que as imagens trazem, capazes que são de *substituir* realidades, modificar pensamentos e determinar escolhas, conforme Barthes (1990, p.36), pois na fotografia, “[...] a semelhança do objeto real deve-se à realidade de que, para a foto ter

acontecido, esses objetos estiveram presentes, existiram, nem que tenha sido por um curto espaço de tempo, no local descrito na fotografia". Não podemos esquecer que, apesar de *representar* o real, ela é manipulada por seu autor, seja pela escolha do objeto, pelo corte, enquadramento, edição, cor, ângulo etc., e, por mais que a intenção seja transmitir uma suposta *realidade*, há essa sempre uma *escolha* que influencia o objeto final, que é o olho de quem vê.

Para definir como tema de pesquisa as imagens fotográficas e sua influência dentro do tempo presente, foi fundamental destacar o quanto estas são vitais na sociedade atual, quanto sua presença e atuação interpelam / condicionam pessoas a fazerem escolhas, nem sempre conscientes. Como resultado dessa opção, esperamos que o grupo, reflita, através das imagens retratadas, sobre seus costumes, percepções, modos de ver, sentir, consumir, conhecer. Não objetivamos chegar a conclusões deterministas de causa-efeito lineares, mas que o trabalho cause, no mínimo, um *estranhamento* àqueles que dela participam, transformando seus olhares e práticas frente ao que consomem de forma acrítica. Deseja-se que, no final da pesquisa, o grupo envolvido repense sobre as imagens consumidas, bem como a forma como isso se dá dentro da sociedade em que vivemos e construa saberes capazes de instaurarem novas éticas, novos olhares, novas relações.

Imagen e realidade: sublinhando paradoxos

Ao longo do tempo, o homem deixou vestígios de sua existência em imagens, em cavernas e artefatos de uso diário que tem permitido conhecer alguns aspectos das civilizações antigas. *Imagen*, do latim *imago*, inicialmente se referia às máscaras mortuárias usadas nos funerais na antiguidade romana (JOLY, 1996, p. 18). Os artistas da época foram os primeiros a perceber que ela exercia, subliminarmente, muita influência sobre as leituras de mundo. No decorrer da história das civilizações, sofreu alterações em consonância com as socioculturais, associadas às atualizações tecnológicas que, por sua vez, incitaram à ampliação e multiplicação de suas funções socioculturais. Além de objetos de estudo por seu valor histórico e memorial, as imagens compõem e conformam as realidades de grupos sociais e, consequentemente, interferem em seus critérios, crenças, valores e identidades¹.

Os humanos, para conhecerem o mundo que os cerca, construíram sistemas explicativos baseados em suas visões de mundo, que têm oscilado, no decorrer dos séculos, entre dois polos: o da *ordem* e o da *desordem*. Todavia, as relações entre ordem e desordem não se separam, antes tensionam relações complexas, misteriosas, enigmáticas, numa dinâmica de equilíbrio perpétuo, lável, frágil, de difícil fronteira. A modernidade, ao privilegiar o racional como *ordem*, destrói essa dinâmica, e, ao fazê-lo, endereça a desordem, de preferência, a lugares longe do olhar, física ou simbolicamente. Calcada na subserviência à objetividade, à "claridade", à medição, à submissão e ao quantitativo sequestra da vida cotidiana o que ela tem de afeto, de risco, de paixão, de sombra, elementos que são, em sua gênese, *desordem*. Coloca um rótulo em tudo o que não couber em seu programa iluminista, como a arte, a infância, o riso, a imagem. Constrói um real asséptico, e o conhecimento expressa essa visão de mundo. Hoje sabemos que o real não se deixa apreender, e é inseparável da *experiência*. A realidade, portanto, "[...] não é só uma construção social, um consenso de uma coletividade, um acordo intersubjetivo,

mas também uma dimensão *transsubjetiva*" (NICOLESCU; BADESCU, 2001, p.121).

Georges Balandier (1997), antropólogo francês, postula que a complexidade que cerca a desordem é ainda mais intricada, e se bifurca em dois polos. A desordem se torna, de um lado, *destruidora*, quando seus elementos se dissociam; de outro lado, *criadora*, quando acarreta uma *perda de ordem* acompanhada de um *ganho de ordem*, ou seja, quando gera uma *ordem nova* que substitui e pode ser superior à antiga. De um lado, a realidade é amputada de ordens; de outro, enriquecida por novas formas de ordem. A criação da ordem procede da desordem por desorganizações e reorganizações sucessivas. Ora, a arte sempre se dispôs a mergulhar na desordem e de lá trazer outras ordens.

Michel Maffesoli, pensador francês, trata esses dois movimentos, ordem/desordem, como uma *nebulosa afetual*, da qual não se pode excluir as paixões, com a ambiguidade que lhe é característica. Nas histórias humanas, de forma cíclica, "[...] identificam-se momentos em que se dá uma nítida ruptura entre o que é *instituído* [ordem] e o que é *instituïnte* [desordem]". É preciso compreender esses conflitos de paradigmas como "[...] modos diametralmente opostos de apreender o real (MAFFESOLI, 1998, p. 118). O autor também propõe uma terceira via, que equivale à desordem *criadora*, na figura de uma "razão sensível", capaz de conjurar opostos, uma *coincidentia oppositorum*, que faz com que coisas, seres, fenômenos, totalmente opostos, se combinem (Idem, ibidem, p.36).

Essas forças antagônicas, mas complementares, presentes na vida e na arte, são reunidas sob as noções de *complexidade* e de *pluralidade* pelo pensador Edgar Morin (MORIN, 2005). Segundo ele, o real anora-se nessas duas noções, mas demanda uma *terceira via* (ganho de ordem), de *razão aberta, dialógica*, que depende uma ética. E é essa ética o fator que une, no real, forças de *separação/dispersão/aniquilação* e forças de *religação*, afirmando um viver na *poesia e no amor*, o que a transforma em uma *estética*. Somos ricos, contraditórios, ambivalentes, demasiadamente complexos, daí a necessidade da integração reflexiva dos saberes em uma dimensão *poética*.

A modernidade, todavia, ao privilegiar o racional como *ordem*, endereçou a desordem a lugares onde o olhar, de preferência, não alcance, física ou simbolicamente: escolas, presídios, manicômios, conventos, hospitais e seus programas totalitários, homogeneizadores, que marcam a ferro e fogo os diferentes, os estranhos, os marginais: como a infância, a imagem, o sensível, a arte. Institucionaliza, então, uma *pedagogia* para formar pessoas perfectíveis, *pulcras*, cujas formas de convivência sequestrem do cotidiano o que ele tem de afeto, risco, paixão, sombra: em sua gênese, *desordem* (MEIRA, 2013, p.33). Ora, imagem e arte sempre estiveram identificadas com a desordem; comprehende-se, assim, seu papel *irrelevante* na cultura letrada e na escola tradicional.

Atualmente, face à expansão das novas tecnologias informáticas e da era digital, ao computador e à *internet* cada vez mais complexos, velozes e presentes em todos os setores da existência, a noção de real se modifica. Graças às possibilidades de uso e eficiência das imagens esse real é potencializado/recortado/suprimido/reproposto. Com "[...] a entrada da tecnologia na produção das imagens, modificaram-se as bases do conhecimento humano" em uma "[...] era da visualidade, da cultura visual [já que] há imagens por toda a parte" (ROSSI, 2009, p.09) seja nos sistemas de

comunicação, informação e entretenimento. Talvez por essa presença tão avassaladora consideremos tão necessária sua constante atualização, já que, sujeitos a suas influências, as *absorvemos*, introjetamos, sem, necessariamente, apreender e compreender suas mensagens, seus códigos, metáforas, implicações. Imagens carregam significações, palavras, leituras, simbologias.

Em nossa sociedade capitalista *imagética*, temos contato com inúmeras imagens em diversos meios de comunicação, e estas podem induzir a comportamentos em geral reprodutores. O papel da arte aí seria facilitar decisões mais conscientes, impedindo sua absorção acrítica, *desanestesiando* sentidos, já que, em nosso estilo de vida, herdado da modernidade, preferimos o que já vem pronto e fácil, sejam comidas, bebidas ou imagens, separando corpo, mente e entorno.

Face à *anestesia* diante de fatos cotidianos que se perdem ou são deixados em segundo plano, vivemos uma *crise estética* que pode alterar nossas vidas (DUARTE JUNIOR, 2004). A arte cumpre seu papel à medida em que desvela a necessidade de *educar o sensível*, *repaginando* o prazer sensorial modificado pela modernidade e as atividades rotineiras do homem urbano, como *caminhar*, *comer* e *conversar* de forma sensível, revendo os equívocos e distorções cometidos em ações como *ver*, *cheirar*, *tocar* e *ouvir* pela velocidade de informações/mensagens que nos chegam. Muitas vezes, devido à grande quantidade de imagens e informações visuais às quais somos submetidos diariamente, a cognição se faz somente pela visão, em detrimento dos outros sentidos, servindo de sensor responsável por separar o que devemos ler e apreender daquilo que não deve ser lido e aprendido.

A racionalidade dos nossos tempos *calou o saber do corpo* e, consequentemente, o saber da imaginação, sendo vetada toda e qualquer forma de comunicação que advinha da arte, em detrimento do racional e objetivo. Nossa sociedade é produzida para saciar desejos e criar novas necessidades, o tempo presente, da comunicação e de sua considerável evolução, apresenta realidade e ficção como unívocos e impõe a máxima do “consumo, logo, existo”.

Para Aumont (2007) a imagem depende desse corpo, pois tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual, desempenhando um papel de *descoberta* desse *visual*. Para ele, não há imagem sem a *percepção* de uma imagem, pois ela depende do espectador que a comprehende a partir de uma relação múltipla, vinculada a um contexto, às capacidades perceptivas, saberes, afetos e crenças dos sujeitos.

Michel Maffesoli (1995) fala de uma *imajação* do mundo. A imagem, secundarizada na modernidade, via novas tecnologias, retoma seu *poder antropológico*, e o que é da ordem do poder passa a ter, então, necessidade de uma *imagem do poder*, e este, seja político, econômico ou intelectual, recorre à *força das imagens*. É indispensável então compreender como agem os mecanismos de *sedução* que acompanham o bombardeio visual, que ofusciam limites entre real e ficção, e onde, no intersticial, uma rede de informações imagéticas se faz, refaz, liquefaz e compõe a Cultura Visual contemporânea (MAFFESOLI, 1996). É preciso então buscar o *ritmo da vida* no íntimo de nossos sentidos e sensos comuns, na arte, nos *blogs* e grafites que nos convidam a sensibilidades diversas que rompem com binarismos e valorizam as estéticas contemporâneas múltiplas dos espaços urbanos. Estas são harmonizadas por uma *ambiência* que contamina situações, fatos e sentimentos do

cotidiano, embasada em imagens e sentidos que formam comunidades (idem,2004).

Arte e Cultura Visual

As imagens hoje são pensadas a partir de uma dimensão mais ampla, de uma Cultura visual presente em sociedades dominadas por imagens e informações que circulam em velocidade desenfreada, tornando difícil o controle ao acesso e à maneira como nos chegam, e, principalmente, a crianças e adolescentes. Segundo Fernando Hernández (2007, p.27), seu papel, entre outros, é o de observar “[...] a relevância que as representações visuais e as práticas culturais têm dado ao ‘olhar’ em termos das construções de sentido e das subjetividades no mundo contemporâneo”. Sugestões sensoriais dos meios de comunicação de massa, por exemplo, criam uma realidade artificial que se difunde por imagens e textos em um mundo virtual. Necessitamos então compreender, articular seus elementos, superando inculcações, estereotipias e massificações criadas pelas tecnologias.

Por ser um campo transdisciplinar e mestiço, “[...] a Cultura Visual inclui os desafios de um sentido conexo de conduta social, de uma educação, de uma estética e de uma arte para compreender um mundo conjurado na forma de *cultura*” (MEIRA; MEIRA, 2014, p.65). Cultura é definida como “um sistema organizado de significados e símbolos que guiam o comportamento humano, permitindo-nos definir o mundo, expressar nossos sentimentos e emitir juízos” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 128).

O papel da arte na Cultura Visual e na Educação não se restringe a perceber, contemplar, criticar o refletir sobre as imagens, mas *produzi-las* (MEIRA; MEIRA, 2014), resgatando o fascínio que produzem em sua manipulação e envolvimento corpóreo. Interessa para quem educa compreender o que torna uma imagem uma experiência estética, como a arte é capaz de fazê-lo e como permite reencontrar experimentações que permitam explorá-la, sensibilizar-se e estruturá-la. Uma imagem nunca é apenas visual, mas engendra algo que convoca a sair da inércia, a embarcar nela, penetrar em sua potência, o que demanda uma certa *vulnerabilidade* de ser *violado, atravessado, seduzido, levado* por ela.

Imagen, arte na escola: criar visibilidades

Nas sociedades capitalistas, uniformizadas pela rede de comunicação global que estimula o consumo em todos os níveis para sua constância, as imagens exercem um papel fundamental, razão pela qual essa pesquisa se dispõe a refletir sobre como e de que forma nossos jovens absorvem esse mundo imagético. A escola resvala em terreno movediço, ainda incapaz de lidar com a complexidade das artes e da imagem, inábil para lidar com realidades virtuais, interpretações ficcionais, novos modelos identitários e de conduta. Como decorrência, muitos professores ainda se apoiam no conforto da razão e na verbalização, ao invés da visualização e da *imajação*. Escapar dessa armadilha incorreria em experienciar processos criadores, garimpar e editar imagens, pensar sobre sua ação e reação conosco e umas sobre as outras. Uma necessária educação estético-artística poderia criar uma *visibilidade despolutida, emancipada* da tradição moderna, atento ao legado estético de obras, escritos e eventos que hoje a Cultura Visual disponibiliza em larga escala. Baseado em que a vida das pessoas, nesse caso, os alunos, se caracteriza pela saturação de imagens, Hernández (2007, p. 59) defende a ideia de *múltiplos alfabetismos*. Considerando que a comunicação “[...] se constitui por meio de novos

textos e meios visuais, sonoros, mímicos e por multimídias" percebemos o quanto necessário é "[...] preparar nossos discentes para esse mundo globalizado em que imagens chegam a todo instante pelos mais diferentes meios de comunicação".

Em relação a isso é importante salientar que a criança olha e vê antes de falar (BERGER, 1987), o que nos leva a concluir que temos que alfabetizar também para a linguagem visual, (re)ensinar a olhar, a ver, já que o nosso momento histórico é considerado imagético. O ensino de arte é fundamental para a provocação desse novo olhar, pois ajuda a (re)significar o mundo e a existência, iluminando e desvelando aspectos não plenamente acessíveis ao conhecimento inteligível (DUARTE JÚNIOR, 2004).

O papel da Escola seria o de contribuir para que os estudantes possam ter um olhar crítico sobre o contexto sócio-histórico em que vivem, e nele as Artes têm um papel fundamental, podendo despertar esse olhar para acontecimentos, fortalecer identificações, a solidariedade, ampliar a visão de mundo, pelo contato com a produção de arte de diversos lugares do mundo. Mas não só, a arte também pode ser um espaço de expressão e, ainda, articular-se a outras áreas do conhecimento.

Temos observado em práticas escolares que nas produções visuais realizadas pelos alunos há a tendência de copiar ou reproduzir imagens advindas da mídia, seja em trabalhos realizados em outras disciplinas ou nas aulas de arte, onde supostamente se deveria priorizar a criação e a experiência estética. Trabalhos como cartazes, ilustrações, gravuras e esculturas viram reproduções de imagens veiculadas comercialmente, e dessa forma interferem diretamente na "criação" desse grupo de alunos.ⁱⁱ Além disso, o comportamento de consumo dos grupos é definido claramente pela mídia e pelas imagens que nela interpelam. Suas escolhas e gostos pessoais são determinados pelas imagens repetidamente impostas pela mídia, (BASSO, 2001). Em alguma medida, somos aquilo que consumimos, e assim as imagens também acabam por construir/fortalecer/desconstruir identificações, individuais e coletivas, incidindo de forma ímpar na subjetividade.

Na medida em que nossos alunos têm como possibilidade somente a reprodução, é inevitável que consumam com mais naturalidade as imagens/mensagens apresentadas pela mídia, aquelas prontas. Torna-se, assim, a escola um lugar de mera reprodução, onde o aluno apenas reproduz imagens convencionadas, estereotipadas, pobres, sem criação.

Como nossas escolas estão imersas nesse mundo imagético, é tarefa quase impossível desassociar escola x aluno x sociedade, já que essa última oferece um universo infindável de imagens, em geral mais interessantes para os estudantes. A esse respeito manifesta-se Meira (1999, p. 132) ao assinalar que "[...] diante de um grande número de ofertas visuais, performáticas e espetaculares na sociedade, a escola encontra-se em desvantagem", pois o que antes era auxiliar nas aulas, como a comunicação corporal do professor, ou sua retórica, já não convencem. O mundo da escola assim passa a ser "[...] um mundo cinza, parado e passivo. As imagens na escola são manipuladas como se fossem neutras e inofensivas, além de mal aproveitadas em termos de possibilidade educativa". Além do que, o professor se vê "[...] despreparado para desempenhos comunicativos e expressivos ao nível do desafio do ensino e das crianças atuais, não se prepara o professor, sobretudo, para dialogar com o mundo através de um universo imaginal".

Considerações Finais

Nunca vivemos tempos tão complexos, contraditórios, paradoxais. Nunca tivemos tanto excesso e tanta carência de imagens. Tanta fome e tanta fartura, apesar de vivermos hoje em uma civilização de imagens. E é exatamente por isso que a arte é tão necessária, não por contrapor-se à palavra, mas por ajudar a compreender a forma pela qual imagens são concebidas, construídas, expostas, multiplicadas, recicladas. Compreender e pesquisar a imagem na escola hoje passa por compreender como a arte as mobiliza, subverte, envolve, transforma, atualiza materiais, processos, fatos, obras, pessoas.

A necessidade da arte na escola passa pela inclusão da paixão no social (MAFFESOLI, 1996) e pede uma formulação estética do espírito para perceber sua a-present-ação, si(ú)mul-ação e corpo-rificação em formas perceptíveis.

Por ser linguagem de sensações, a arte insere nas palavras cores, sons, compõe blocos de sensações que através de suas linguagens criam figuras estéticas, devires, feições, visões. Para podermos compreender o papel da arte na contemporaneidade, é preciso pensá-la em sobreovo, capaz de desviar-se das noções de instrumento, aparelho ideológico ou ferramenta pedagógica. Para entendermos seu papel na escola, é imprescindível pensá-la em sua imanência, contingência e transcendência, em seu modo singular de manifestar intensidades de sentido e ação cuja realidade não encontraria modos de exprimir sua diferença e alteridade a não ser como jogo, arte, dança do pensamento (MEIRA, 2007).

Portanto, estudar a cultura Visual e a imagem passa pela necessidade de criar uma *cultura estética* que cultive a sensibilidade, exerce o crítico e o sensível sentido do fazer artístico. Que permita dar cor e sabor ao cotidiano desse mundo *mutante*, onde, diariamente, somos submetidos ao consumo, ao tempo acelerado, ao excesso de informações, que passam a nos definir como “[...] integrantes de um mundo conectado, interligado, fugaz, caótico”. Em nosso dia a dia de transformações por vezes desconcertantes, imagens, nem sempre “fiéis”, ou seja, manipuladas, decorrentes destas mudanças desempenham um papel que, muitas vezes, nos escapa. E assim precisamos compreendê-las, apreender seu *vitalismo* a partir de um campo amplo e complexo, como o da Cultura Visual, afirma a autora. Esta passa a ser de extrema importância para a educação e a educação em arte, para trabalhar de forma crítica e *valorizando a cultura do outro*. (idem, 2013, p.40).

Ler imagens é um fazer que articula, cognitiva e esteticamente e, como experiência estética, mexe com operações simbólicas do imaginário. E a obra como símbolo requer leituras interdisciplinares, demanda resgatar procedimentos de produção e (re)criação de imagens. Então, a leitura simbólica possibilita enraizamentos e desenraizamentos, o exercício de uma participação efetiva e transformadora não só na comunidade, mas na escola e na vida (MEIRA, 2014). Constitui-se num importante processo na instauração de uma educação estética, “[...] ética e politicamente contextualizada, que vincule elementos artísticos a extra-artísticos da realidade, que se enriqueça com aporte de outros campos do conhecimento”, que adote a prática de uma imprescindível experiência relacional e dialógica, verbal e não verbal (MEIRA, 2014, p. 119).

Lidar com imagens e Cultura Visual hoje exige do professor conhecimento sobre arte

e em arte, principalmente de sua estrutura construtiva e relacional, para garantir o fluxo de energias entre as obras e os sujeitos que com elas dialogam. Pois “[...] só depois dessa infraestrutura constituída é que será possível desenvolver uma hermenêutica instauradora, uma metodologia interpretativa do fato artístico e estético, a partir de um horizonte simbólico” (Idem, ibidem, p. 117).

A materialidade da imagem como texto e os sentidos que a imagem produz como discurso a situam no contexto de mensagem, repleta de conteúdo. Barthes dizia que a imagem é formada por signosⁱⁱⁱ, os quais provêm de uma profundidade variável que depende de fatores culturais, sociais, estéticos e econômicos. Imagens e textos são mensagens *abertas* que permitem diferentes interpretações e possibilidades de leitura, podendo constituir diferentes narrativas (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.53),

Não existe um conceito consensual sobre que tipos de discursos e mensagens uma imagem pode transmitir, mas é fato que elas transmitem informações, e nós as consumimos, de acordo com os desejos e motivações que elas nos causam, e as decodificamos de acordo com nossos valores e entendimentos. Se elas têm o poder de influenciar e induzir, podem ser usadas tanto para *mentir* quanto para produzir *verdades*, podendo falar do mundo ou oferecer mundos inventados. Portanto, criam valores, possuindo uma carga ética. A escola e os alunos estão imersos nessa *imageria*, consumindo essas imagens, sem refletir e questionar sua própria utilização. Questionar a sociedade em que vivemos, onde uma *nebulosa afetual* nos leva a crer que é necessário saber reconhecer o que Michel Maffesoli chama de “[...] uma extraordinária explosão da imagem pós-moderna (...) um saber direto, uma partilha de experiências, de modos de vida e maneiras de ser que é essa imagem”.

Se a imagem é vetor de conhecimento, possui um papel cognitivo, é *religante*, empática, agregadora, e faz parte da construção dos processos identitários das pessoas. Implica inclusive na *trans-formação* de suas condutas, já que as influencia simbólica, ética e esteticamente. Não busca uma “[...] verdade unívoca, mas que se contenta em sublinhar o paradoxo, a complexidade de todas as coisas”. Assim, não aspira a um *amanhã* melhor, mas remete “[...] às formas que caem sob os sentidos, para fazer sobressair sua beleza intrínseca” (idem, 1998, p.19). Pensar na beleza intrínseca ao cotidiano nos faz apreciar e *senticompreender*^{iv}, conforme as palavras do poeta moçambicano Mia Couto (2012), quando poetiza sobre a necessidade do artista de criar imagens fora do usual: “Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou do seu próprio sangue. Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo. Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado. Como o sangue: sem voz nem nascente”.

Enfim, esse artigo traz como objetivo da investigação aqui nomeada problematizar a imagem, a Cultura Visual e a arte como processo pedagógico que exige escolhas e uma visão de arte e de educação, porque nossas práticas refletem nossa visão. Convida a estarmos atentos para não cair nas armadilhas da reprodução, do consumo, da superficialidade de métodos, processos e técnicas tidos como “ensino de arte”. Porque a instauração de uma metodologia criadora é única, individual, aplicável a cada situação, e nisso, a sensibilidade e o conhecimento do professor contam para regular os tempos, os conteúdos, as formas de propor. Esse professor, proposito, seria capaz daquilo que Martins, Picosque e Guerra (1998, p.140) chamam de “nutrição estética”, ou seja, aquelas experiências capazes de provocar leituras que desencadeiem redes de significação do fruidor para além da

mera capacidade conceitual, mas que se dirija à atribuição de sentido, e ampliá-los.

Notas

ⁱ Sobre isso ver JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: PAPIRUS, 1996.

ⁱⁱ Em “Mídia, Imaginário de consumo e Educação”, Paola Basso discute os estereótipos visuais propagados na cultura de consumo.

ⁱⁱⁱ Termo utilizado na Linguística como um elemento da linguagem que associa uma forma, coisa ou objeto (significante) a uma ideia (significado). É o que evoca a memória, a ideia de outra coisa a qual será associada.

⁴ Trocadilho com o termo *sentipensante* cunhado por Eduardo Galeano em *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

BALANDIER, Georges. *A desordem*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARTHES, Roland. *Óbvio e obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BASSO, Paola Menna Barreto. Mídia, Imaginário de consumo e Educação. In: *Educação & Sociedade*, ano XXII, nº 74, Abril / 2001. pp.191-207.

COUTO, Mia. *Biografia*. 2012. <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br>. Acesso: 06/06/2016, 20:00h

DIAS, Belidson, *Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes*. Disponível em < <http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf> >. Acesso: 27 de maio de 2016.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O sentido dos sentidos*. 3.ed. Curitiba: Criar, 2004.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre, L&PM,2010.

GOMES, Paola. *Mídia, Imaginário de Consumo e Educação*. 2001. In: *Educação & Sociedade*. Em:<<http://www.scielo.br/pdf/es/v22n74/a11v2274.pdf>>.Acesso em 11.05.2016.

HERNANDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

_____. *Catadores da Cultura Visual*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

-
- _____. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- _____. *Le Rythme de la Vie*. Paris: La Table Ronde, 2004.
- MARTINS; PICOSQUE; GUERRA. *Didática do Ensino da Arte. A Língua do Mundo: Poetizar, Fruir e Conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.
- MEIRA, Marly. Educação Estética, Arte e Cultura no Cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). *A Educação do Olhar*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- _____. *Filosofia da Criação*. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- MEIRA, Mirela R. (2007) *Metamorfoses Pedagógicas do Sensível e suas Possibilidades em “Oficinas de Criação Coletiva”*. 157f. Tese. (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MEIRA, Mirela R. (Trans)professoralidades em Ação: Metodologias Criadoras na (trans)formação Estética e Artística em Oficinas de Criação Coletiva. In: MEIRA, Mirela; SILVA, Ursula. CASTELL, Cleusa. [orgs]; *Transprofessoralidades: Sobre Metodologias no Ensino das Artes*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2013.
- _____.; MEIRA, Marly R. Metamorfoses, Reverberações, Interfaces: Cultura Visual, Arte e Ação Educativa. In: MARTINS, Raimundo; MARTINS, Alice (orgs). *Cultura Visual e Ensino de Arte: concepções e Práticas em Diálogo*. Pelotas: Editora UFPel, 2014.
- _____.; SILVA, Ursula R. *Cultura Visual, Ensino da Arte e Cotidiano: Hibridismos e Paradoxos*. Goiânia v.11 n.2 p. 37-57, jul-dez 2013.
- MORIN, Edgar. *O Método 5: A Humanidade da Humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005
- NICOLESCU,B.; BADESCU, H. *Stéphanie Lupasco: O Homem e a Obra*. São Paulo: Triom, 2001.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que Falam*. Porto Alegre: Mediação, 2009.

Luciana Cozza Rodrigues

Graduada em Artes Visuais e Letras pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Rio Grande, RS, onde é arte-educadora da rede pública municipal de ensino, na Educação Básica. Possui Pós-Graduação a nível de especialização em Linguagens Verbais, Visuais e

suas Tecnologias no Instituto Federal Sul-RioGrandense - IFSUL, em Pelotas, RS. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL.

Mirela Meira

Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas UFPel, em Pelotas, RS, onde é vice-diretora e professora, e no Mestrado em Artes Visuais PPGAV/Centro de Artes/UFPel, onde lidera o Núcleo Transdisciplinar de Estudos Estéticos/NUTREE. Graduada em Educação Artística- Habilitação Artes Plásticas. Possui *Especialização em Saúde Mental Coletiva* pela URCAMP/RS e *Especialização em Artes Plásticas, Suportes Científicos e Práxis*, pela PUC/RS, além de Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. No ensino, atua na graduação como docente na Licenciatura em Pedagogia da Faculdade de Educação/UFPel, onde também coordena o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência, PIBID / Pedagogia. Na Pós-Graduação, ministra aulas no Mestrado em Artes Visuais do PPGAV, do Centro de Artes/UFPel.

DESTERRITORIALIZAÇÕES E RETERRITORIALIZAÇÕES NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Sandro Silva de Andrade / Universidade Federal de Pelotas

RESUMO

O presente artigo procura dar a ver o caráter processual de uma pesquisa de Mestrado em Artes Visuais vinculado à linha de pesquisa de arte-educação. Tal investigação é de cunho autobiográfico, onde busquei adaptar algumas vezes a vida à pesquisa, quando o contrário é que tem razão de ser. Conectar-se ao fluxo da vida para assim investigar questões que se colocam à luz (e sombras) da subjetividade. Em consonância com métodos investigativos contemporâneos no que tange à subjetividade, como cartografia, escritas de si, e principalmente a a/r/tografia, pude dar um sentido às diferentes trilhas percorridas, até então, no Mestrado e assim suturar propostas que em determinado momento pareciam tão dispare: figura heróica nos quadrinhos, fanzines em sala de aula, narrativas autobiográficas.

PALAVRAS-CHAVE

Autobiografia; docência como poética, história em quadrinhos.

ABSTRACT

This article seeks to give to see the procedural character of a Master's research in Visual Arts linked to art education research line. Such research is autobiographical nature, which sought to adapt sometimes life to the research, when the opposite is what is right to be. Connect to the flow of life so as to investigate issues facing the light (and shadow) of subjectivity. In line with contemporary investigative methods in relation to subjectivity, such as mapping, written them, and especially a / r / graphy, I could give a sense of the different trails covered, until then, the Master and so suturing proposed that at one point seemed as disparate: heroic figure in the comics, fanzines in the classroom, autobiographical narratives.

KEYWORDS

Autobiography; teaching as poetry, comics.

Brumas

A corda bamba paira sobre um abismo.

Um abismo entre os extremos da razão e do sonho.

Cambiante, incerto e mutável é o caminhar sobre a corda, ora mais inclinado para um lado, ora para outro. Ora manejando determinados conceitos, ora outros antagônicos ou contraditórios. E, no entanto, é a firmeza contrapesada do equilibrista/artista/pesquisador que mantém viva (mas nunca totalmente segura) sua travessia.

Nesse tempo em suspensão, o caminhante e o caminho não se distinguem, pois se fundem no ato de caminhar, que é o fluxo contínuo da “onda pré-existente”. E os intercessores, as interações com o meio, vão se dar a todo o tempo e agir diretamente na travessia, conforme coloca Angela Pohlmann:

Não há ponto de partida assim como não há ponto de chegada. Inserir-se em uma onda pré-existente é sentir a vaga para entrar na corrente. É perceber o fluxo para conectar-se nele. (POHLMANN, 2008)

O vento que se avizinha, sóis e chuvas inclementes, brisas adocicadas e o sal do suor que escorre até a boca. Todos influenciam a jornada, cujo objetivo final pode não mais ser a chegada ao outro extremo, antes almejado, mas um outro salto, um vôo rumo a um penhasco lateral, não percebido anteriormente devido à névoa e ao breu.

Não basta ao equilibrista, nesta analogia, ter apenas conhecimentos de sua função, entender como atua a mecânica de peso e contrapeso do corpo. Precisa também identificar como agir em determinadas variações climáticas, nutrir-se de alimentos que potencializem suas energias para a tarefa a que se propôs, entre outros conhecimentos que vão além de apenas os da sua área, onde o que tem relevância é estar preparado para o inesperado.

Assim, se destaca a ideia de lacuna. De uma importância tão grande da dúvida como da solução de problemas. Entendendo esta dúvida não apenas como impulso inicial para uma produção/pesquisa em arte, mas sendo ela mesma a regente de todo um percurso, que oscila a todo tempo entre o sonho e a razão, como coloca Lancri (2002).

Vida ou morte, equilíbrio ou queda. Uma lufada forte de vento pode deslocar completamente o artista/pesquisador/educador daquilo que ele tinha como certo, do objetivo primeiro de sua pesquisa. Um gesto rápido faz-se urgente, uma mudança rápida no plano.

Uma vertigem repentina de conceitos, um *brainstorm* de possibilidades pode instaurar uma catatonia criogênica, que paralisa e exige um momento de oxigenação. Uma pausa e um novo olhar sereno para o entorno sem perder de vista, no entanto o global.

Lufada

Ao dar o primeiro passo sobre a corda, na travessia do Mestrado em Artes Visuais – *Ensino da Arte e Educação Estética*, o cerne de minha pesquisa consistia em uma análise crítica do mito heróico nas histórias em quadrinhos, sob a perspectiva da arte-educação.

“De Superman a Lampião: O mito heróico nos quadrinhos” dava nome ao anteprojeto inicial.

O que ou quem define um herói? Heróis existem? Herói para quem?

Interessava-me investigar, a partir de um ponto de vista de formação, a contradição entre o paradigma hegemônico de interpretação heróica nos quadrinhos de super-heróis e sua assimilação ou não pelos leitores no contexto brasileiro, no qual a mitologia heróica tem abordagens muito diferentes, e até que ponto estes estereótipos incidem na formação dos sujeitos.

Entretanto, na neblina inicial da caminhada, questionamentos não são plenamente decifrados e a impermanência gera o acaso, o respingo inusitado, a mancha inesperada.

Algumas propostas realizadas para as disciplinas do primeiro semestre do curso fizeram com que eu remexesse o solo de meu projeto, possibilitando a germinação de sementes antes adormecidas.

Regados pela seiva da desconstrução, novos frutos irromperam enquanto potências de pesquisa, mais diretamente alinhados com a arte-educação do que o plantio inicialmente pensado.

O vínculo umbilical com o universo das publicações alternativas, os *fanzines*, acabou por me conduzir a outros interesses, direcionando a investigação à busca por referências de pesquisadores que utilizaram este tipo de publicação enquanto ferramenta pedagógica libertária.

Imaginei ter chegado a um foco de investigação definitivo: Fanzines em sala de aula. Assim poderia desdobrar/recortar/colar/grampear minhas vivências de décadas de envolvimento com estas maravilhas da transgressão gramatical/imagética sedimentadas pelo toner urbano.

Navegando num processo de devires, de possibilidade de estar sempre se reterritorializando a partir de constantes desterritorializações, as placas tectônicas de meus mundos se empurravam abruptamente, criando novos mapas, e a partir deles novos agenciamentos.

Assim sendo, a partir das investigações sobre a utilização do fanzine em sala de aula, configurou-se um olhar diferenciado às experiências de relatos autobiográficos realizados com alunos de desenho e Histórias em Quadrinhos em cursos e oficinas ministrados por mim, anteriores ao ingresso no Mestrado.

Tendo um considerável volume de vivências como oficineiro, procurei nos anos mais recentes, desenvolver dinâmicas cujo intento maior é a autenticidade dos alunos no processo criativo, a partir de seus referenciais mais próximos, seu cotidiano e seu contexto sócio-cultural. Parecia que a chave-mestra havia sido encontrada: *Narrativas autobiográficas em sala de aula, a partir de experiências com fanzines.*

As mudanças de foco, porém, geraram dificuldades de conexão com a proposta original. De uma investigação acerca das interpretações do mito heróico nos quadrinhos e sua influência na formação dos sujeitos, para os relatos autobiográficos em situações de aprendizagem, foi um salto inesperado e esta nova perspectiva num primeiro momento mostrou-se bem mais prolífica do que a discussão acerca da figura do herói, pois seu ponto de partida era a produção autoral de meus alunos em cursos e oficinas.

Instaurou-se, portanto, o seguinte problema: o que fazer com a primeira proposta, a investigação sobre o mito heróico nos quadrinhos? Eu não pretendia abandonar por completo esta abordagem, visto que está visceralmente ligada ao desenvolvimento de meu imaginário e mitologia pessoais, e daí partira toda uma produção em docência. As propostas de relatos autobiográficos com alunos, não passam, neste caso, de desdobramentos de uma proposta de releitura de minhas mitologias pessoais. Ou seja, a intenção de investigação da temática heróica nas HQs está diretamente ligada às oscilações da minha produção em arte seqüencial (quadrinhos). A atuação enquanto professor e como pesquisador são (con)seqüências de meu trabalho como quadrinista. Portanto a ideia inicial não poderia ser desprezada.

Segundo Leonardo Charréu, um grande número de investigadores em arte-educação começa suas investigações sem uma metodologia estabelecida *a priori*.

Foi exatamente assim que comecei minha pesquisa no Mestrado. Experimentando, contrapesando, semeando. Mas agora me encontrava semi-perdido. À minha frente a trilha se dividia em várias outras e a mata era imensa e cheia de ecos. Hora de acampar, sentar e me alimentar.

A/r/tografia

Para investigar é preciso encontrar uma metodologia que faça sentido em arte-educação e estar consciente dela.

As bases do denominado método científico evidenciam uma visão reducionista do ser humano, ao entender a realidade como constituída basicamente de objetos “independentemente” dos sujeitos que a produzem e a conhecem.

As produções textuais acadêmicas, em sua maioria são ainda reféns de formalizações positivistas, que negam a situação do sujeito.

Nos últimos 15 anos, na academia norte-americana e européia, pesquisadores vêm tentando compreender, valorar e conceber a produção em arte como uma modalidade de pesquisa acadêmica.

Isto gerou metodologias de pesquisa atualmente reconhecidas e cada vez mais bem aceitas na academia como a Investigação Baseada nas Artes, IBA, e a Investigação Educacional baseada nas Artes, IEBA. Fruto destas modalidades, encontrei na A/r/tografia, o sustentáculo metodológico para adentrar pela problemática que se colocava, contrapesando contextos que embora interligados apresentavam-se num primeiro momento, distintos.

Esta metodologia coloca o artista/pesquisador/educador no centro da investigação ao considerar sua percepção intrínseca ao processo de pesquisa, a autoralidade na construção de modelos, documentos e procedimentos convenientes ao processo investigativo.

O termo, que me roubou a atenção de início pela própria grafia inusitada, com palavras separadas por barras, é um neologismo que procura agregar três palavras distintas, onde A/R/Tografia é uma metáfora para:

Artist (ARTISTA)

Researcher (PESQUISADOR)

Teacher (PROFESSOR)

Grafia: ESCRITA/REPRESENTAÇÃO

Nas palavras de Fernando Hernández, esta modalidade de pesquisa, sob uma perspectiva literária, é

Aquela que trata de conectar num relato as diferentes formas de experiência dos sujeitos, utilizando, para isso, formas literárias como a poesia, a inserção de diferentes tipos de relatos – inclusive a ficção – com a finalidade de que as histórias a que se referem não só contenham as experiências de quem ‘fala’ mas que permitam aos leitores encontrar espaços onde vejam refletidas suas próprias histórias (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47).

Mais adiante no mesmo artigo, Hernández afirma:

Clandinin e Connelly (2000) que podem se considerar como referentes da investigação narrativa, definem como uma característica desta perspectiva metodológica a ideia do investigador como alguém que está dentro, que *sustenta histórias*, e não só as *coleta*, que se mostra como um personagem vulnerável e necessariamente em crise (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47).

Contar uma história que permita a outros contar(se) a sua. O objetivo não seria somente apreender a realidade, mas produzir e desencadear novos relatos (HERNÁNDEZ, 2013).

A partir destas novas ferramentas conceituais, pensei minhas especulações acerca do mito heróico nos quadrinhos como parte do meu desenvolvimento enquanto apreciador e criador vinculado a esta arte. Mais ainda, como tendo uma importância fundamental na minha formação pessoal. As indagações a que me propunha quanto à figura do herói eram uma tentativa de dar conta das transformações pelas quais passou minha abordagem acerca do tema tanto no universo fantasioso da criação de personagens quanto na vida pessoal, na medida em que o acervo de personagens e universos criados desde a infância até hoje evidenciam estas desconstruções e novos e constantes agenciamentos (Figuras 1, 2, 3, 4).

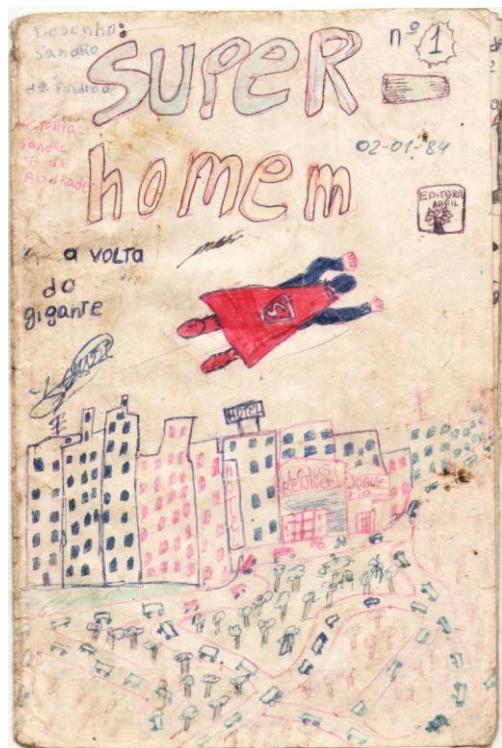


Figura 1: Primeira revista em quadrinhos.

Fonte: Sandro Andrade, 1984.



Figura 2 – Capa de demo-tape.

Fonte: Sandro Andrade, 1991.



Figura 3 – Fanzine Zig Zag Cartuns - Patifes.

Fonte: Sandro Andrade, 1998.



Figura 4– Personagem Freak, o Neurastênico.

Fonte: Sandro Andrade, 1998.

Que cara a pesquisa tem?

A/r/tografia, enquanto uma metodologia de Investigação baseada em Arte permite não apenas o uso de representações visuais, mas diferentes formatos de texto, combinação de várias modalidades narrativas em relatos de investigação.

Esta metodologia privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles encontram-se em momentos de mestiçagem ou hibridização. “Não se trata de buscar uma inspiração do contato com a imagem, mas que a maneira de realizar a pesquisa deva ser em si mesma imaginativa.” (HERNÁNDEZ, 2013).

Assim, um sumário que se apresenta enquanto desenho (Fig. 5), um desenho de uma linha da vida. Visto que é uma pesquisa viva, pois se trata de estar atento à vida no decorrer do processo (IRWIN, 2013).

No Mestrado, me encontro entre a qualificação e a defesa final, e isso deve significar ainda muitas mudanças e estranhamentos, por isso tal configuração é um esboço, um ensaio que se pretende ainda irromper em implosões e explosões, extrapolando a leitura ainda convencional (esquerda para a direita).

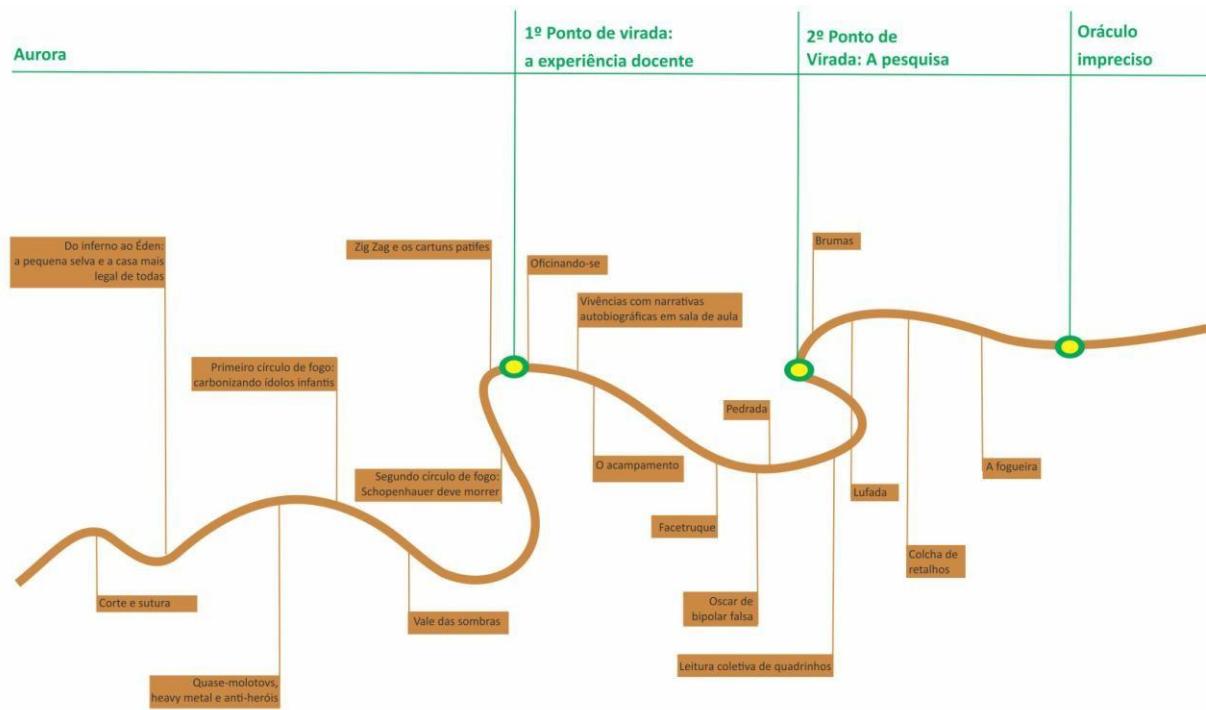


Figura 5: Sumário da dissertação.
Fonte: Sandro Andrade, 2016.

Segundo Belidson Dias (2013), é fundamental olhar para nossas influências e práticas pedagógicas visando gerar uma prática educacional que, promova e critique os modos normalizadores do escrever sobre o saber e conhecer.

Isso só é possível, ao aceitar e ressaltar os princípios da incerteza, da imaginação, da ilusão, da introspecção, da visualização e do dinamismo.

Com base nestas aberturas conceituais, optei por manter uma escrita muito peculiar, muito própria, sem uma preocupação de adequação *a priori* às convenções acadêmicas. Uma escrita que mesmo quando se apresenta autobiográfica, há fendas, crepúsculos, entre-lugares, imaginação, poesia e invenção, como evidenciam os excertos abaixo:

“[...] Enquanto isso, minha mãe preparava bolinhos de chuva conversando com a *Mulher Biônica* na cozinha, e meu pai ia ao bar da esquina tomar uma forte com o Zé *Buscapé*, enquanto eu não entendia como os dois Zés, conseguiam se comunicar resmungando daquele jeito.” (ANDRADE, 2016, p. 7).

Algum tempo depois, no pós-cirúrgico, enquanto minha mãe fumava um cigarro no corredor, Batman entrou furtivamente pela janela, e me falou sobre força de vontade, pensamento lógico e o ânimo para reagir a situações extremas. (ANDRADE, 2016, p. 12).

Nuvens cinzentas se empurravam de forma turbulenta no céu de meus dezoito. E o grனar dos corvos anunciou a chegada de um outro tempo. O sangue de Átila se esparziu. O pavor da existência e a negação da vida passou a ser o capítulo seguinte do meu grimório pessoal. Edgar Allan Poe bateu à minha porta numa daquelas noites. (ANDRADE, 2016, p. 22).

[...] encontrei Carlos Castañeda conversando com duendes e assistimos juntos ao *Live at Pompei* de 1973 do *Pink Floyd*. Ele me convidou para comer cactos junto com seu grupo de pesquisadores, composto por Timothy Leary, Aldous Huxley e Syd Barret nas ruínas de Stonehenge, onde, por acaso o *Monty Python* estava filmando. (ANDRADE, 2016, p. 26).

A a/r/tografia me possibilitou também, uma terminologia e organização de capítulos que não se alinha com o tradicionalmente apresentado em um texto acadêmico:

Aurora: “Introdução” se tornou neste caso um termo insuficiente para a escrita poética/lúdica que se segue. Aurora é o capítulo de abertura do texto onde narro

vivências muito remotas, minha infância e o despertar do interesse em filmes, seriados e histórias em quadrinhos:

Tinha gosto de união, unidade. Sabor de filmes e seriados assistidos em família. O Dr. Banner rasgava o débil invólucro do homem comum para se transformar no Incrível *Hulk*, deixando um rombo na parede de nossa casa, por onde eu podia ver o *Homem do fundo do mar*, no pátio, passando por maus bocados por estar fora de seu habitat aquático natural. (ANDRADE, 2016, p. 7).

1º e 2º Ponto de Virada: “Ponto de Virada” é um termo utilizado na construção de roteiro. São momentos de passagem, onde geralmente, no primeiro ponto, após uma apresentação do contexto da narrativa, o protagonista encontra sua necessidade dramática, e no segundo o conflito é resolvido (ou não) direcionando ao encerramento da história. Daí a consonância do termo com um texto que é predominantemente narrativo.

Oráculo impreciso: Denominação variante para “Conclusões Finais” visando coesão maior com a abordagem mítica do texto (que evoca termos como relicários, círculos de fogo, jornada do herói, etc).

Considerações

As transformações pelas quais minha investigação passou e passa, configuram-se como fecundas experiências e buscas que não se estancam, mas se transformam todo o tempo fazendo novas conexões de forma rizomática, exigindo práticas de acompanhamento de processos inventivos.

Sob a ótica da cartografia, metodologia que muito se aproxima da a/r/tografia, a pesquisa é entendida como processo, como movimento de transformação, criando novos problemas e exigindo práticas originais de investigação. Nesta perspectiva, Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup esclarecem que

[...] o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças. Não se trata de mera falta de controle de variáveis. A ausência do controle purificador da ciência experimental não significa uma atitude de relaxamento, de “deixar rolar”. A atenção mobilizada pelo cartógrafo no trabalho de campo pode ser uma via

para o entendimento dessa atitude cognitiva até certo ponto paradoxal, onde há uma concentração sem focalização. (BARROS, KASTRUP, 2015, p. 57).

A Investigação Baseada nas Artes e a Investigação Educacional Baseada nas Artes criam possibilidades para diminuição das diferenças entre a inadequação da escrita acadêmica e a produção artística e apontam com mais clareza o papel vital que o fazer artístico tem na produção e disseminação de conhecimentos dentro do discurso acadêmico.

Pensar a docência enquanto poética e entender que artista, pesquisador e professor são facetas do mesmo sujeito, significa não apenas estar aberto ao conhecimento científico mas à imaginação artística.

E nas palavras de Hernández (2013), a materialização do processo deveria produzir não só uma nova visão do problema da pesquisa, mas uma nova concepção de nós mesmos.

Referências

ANDRADE, Sandro. Corte e sutura. 74 páginas. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 12/05/2016. Impresso.

ANDRAUS, Gazy. SANTOS NETO, Elydio dos. Dos zines aos biograficzines: narrativas visuais no processo de formação continuada de docentes-pesquisadores. Anais IV Seminário da Pesquisa em Artes e Cultura Visual, UFG, 2011. V1, p.1457-1461. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2011/Anais-SNAPCV-2011-.pdf> Acessado em 27/05/2015.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Ed. Cultrix/Pensamento, 1997.

CHARRÉU, Leonardo. Métodos alternativos de pesquisa na universidade contemporânea: Uma reflexão crítica sobre a/r/tography e metodologias de investigação paralelas. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs).

Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

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

DUARTE JR, Francisco. A montanha e o videogame: escritos sobre educação. Campinas: Papirus, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da cultura visual. Porto Alegre: Mediação Editora, 2007.

KOCK, Klara Friederike; GODOI, Christiane Kleinübing; LENZI, Fernando César. Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. *Revista Gestão Organizacional*, v.5 - nº1, p.95, 2012.

LANCRI, Jean. Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (orgs). O meio como ponto zero. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

LODDI, Laila B. R.; MARTINS, Raimundo. Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009, Goiânia GO. II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009.

MAGALHÃES, Henrique. O que é fanzine. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MORIN, Edgar. O método 5: a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e Escóssia, Liliana da (orgs). Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs.. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

Sandro Silva de Andrade

Mestrando do Curso de Artes Visuais, linha de pesquisa *ensino da arte e educação estética*, pelo Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Orientadora: Professora Doutora Nádia da Cruz Senna.

TRANSCODEX¹: ARTEFATOS TEXTUAIS POÉTICOS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS

DIEGO VICEREKI BRONISZAK; ANGELA RAFFIN POHLMANN

PPGAV – UFPel/diegobroniszak@gmail.com; PPGAV – UFPel/angelapohlmann@gmail.com

RESUMO

A pesquisa propõe um alargamento das práticas artísticas explorando materialidades da poesia dadaísta, literatura surrealista e poesia concreta no ensino das Artes Visuais, através da criação de poemas chamados aqui de “artefatos textuais poéticos”. Prática que parte da minha produção como artista e que foi proposta como atividade em oficinas de escrita e estágio de docência orientada (UFPel, 2016). Nessa investigação de caráter cartográfico (DA ESCÓSSIA et al., 2009) e em construção, o ato de escrever é estudado como um modo de sensibilização e possibilidade do desenvolvimento da percepção poética (DUARTE Jr., 2010).

PALAVRAS-CHAVE

ensino das Artes Visuais; poemas; ato de escrever; percepção poética

ABSTRACT

The research proposes an extension of artistic practices exploring materialities of dadaist poetry, surrealist literature and concrete poetry in the teaching of Visual Arts, by creating poems called here as "poetic textual artifacts." Practice that begins with my production as an artist and that was proposed as activity in writing workshops and teaching oriented stage (UFPel, 2016). In this investigation with cartographic character (DA ESCÓSSIA et al., 2009) and under construction, the act of writing is studied as an awareness mode and possibility of the development of poetic perception (DUARTE Jr., 2010).

KEYWORDS

teaching of Visual Arts; poetry; act of writing; poetic perception

Embarque

"Queria uma palavra alarve, muito gorda, uma que usasse todo o alfabeto e muitas vezes, até não se bastar com letras e sons e exigisse pedras e pedaços de vento, as crinas dos cavalos e a fundura da água, o tamanho da boca de deus, o medo todo e a esperança. Uma palavra alarve que fosse tão feita de tudo que, quando dita, pousasse no chão definitivamente, sem se ir embora para que a pudéssemos abraçar. Beijar."

Valter Hugo Mão, 2013

¹ A palavra “Transcodex”, trazida aqui para esse título, constitui uma tentativa de nominar aquilo que está “além da escrita”. Talvez além da materialidade. No caso, “códex” relativo a “códice”, refere-se a uma possível essência do livro, desse suporte de uma escrita (CHARTIER, 1999). Trata-se de uma proposição experimentada a partir de etimologias criando esse conceito poético ainda em construção, mas que parece dialogar com a pesquisa.

Há um certo tempo comecei a minha procura por palavras. Tornei-me um jovem aventureiro que ousa desbravar os territórios desse mundo codificado e inteligível que escreve nossa realidade, que diz nossa realidade. Um trajeto em meio a esse vasto mar de palavras. Em meio a consciências de mundo, transcodificadas sobre a superfície. Profundas. Na busca pela poesia. Na busca por essas palavras “tão feitas de tudo”.

Durante esse percurso, cada vez mais sinto que isso também é pesquisar. Essa jornada. Esse percorrer, viajar, navegar. Sim, “navegar”. Pesquisar como navegar, porque “navegar é preciso”². Navegar como escrever, porque “escrever é preciso”³. E no contínuo trajeto dessa viagem, quando procuro pela palavra, toco na carne do mundo com os olhos, engulo lentamente cada fragmento saboroso que imediatamente, ao passar por um lugar desconhecido em meu corpo, explode na constelação de minha mente. Novas estrelas então aparecem, ligam-se a outras antigas, e perante um movimento que ainda não comprehendo, desprendem-se de sua malha celestial e retornam para o grão de uma superfície qualquer contaminadas pelo meu ser. Assim escrevo. Assim pesquiso. Assim viajo. Esse que aqui vos comunica é um apaixonado por leitura e por escrita. Apaixonado por palavras. Um aprendiz que traça seus primeiros passos no campo da pesquisa em Artes. Um pequeno aventureiro rumo ao desconhecido.

Introduzo então o presente artigo. Este “artefato textual”. O percurso dessa pesquisa tem como ponto de partida algumas experiências⁴ relacionadas às materialidades da escrita e da leitura. Para a sua construção, traço um caminho em meio a minha atual produção. Experimentações poéticas textuais com características relacionadas à poesia dadaísta, literatura surrealista e poesia concreta. Reunindo tais experimentações em um único conceito, a fim de ampliar a ideia de “poema”, desse objeto produto de uma escrita, classifico-as usando o termo “artefatos textuais poéticos”, propondo experimentar esse fazer dentro do campo das Artes Visuais, e a partir disso, uma possibilidade de experimentação poética com o texto, de sensibilização, e exploração de materialidades que valorizem forma e conteúdo, tangenciem diferentes campos de conhecimento e (re)criem novos sentidos.

Nessa investigação, além de refletir sobre minha própria produção, refletiu também sobre as atividades desenvolvidas em contextos escolar e acadêmico, tais como oficinas⁵ e exercícios que foram realizados durante o estágio de docência orientada na UFPel⁶. Atividades que colaboraram, portanto, com uma forma de compartilhar essas experiências poéticas dentro e fora da academia. Desse modo, perante essas produções, e relacionando-as a todo meu percurso teórico que desde minha experiência de intercâmbio vem se intensificando e amadurecendo, surge um

² PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

³ MARQUES, Mário Osório. *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Editora Unijuí. Ijuí, 2006.

⁴ Experiências de diferentes contextos nas Artes e Letras, realizadas na Universidade de Coimbra, Portugal (2012-2014) durante período de bolsa de graduação-sanduíche (CAPES) e que resultaram em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais (2015).

⁵ Oficina realizada com estudantes do segundo ano do Magistério da Escola Estadual Coronel Patrício Vieira Rodrigues, em Tapes, Rio Grande do Sul, em agosto de 2015. E realizada também com estudantes de Artes Visuais, UFPel, disciplina sob a orientação da professora responsável pela turma, Angela Pohlmann. Pelotas, abril de 2016.

⁶ Estágio realizado com a turma de primeiro semestre do Design Digital, disciplina de Percepção Espacial, sob orientação da professora responsável pela turma, Helene Sacco. 19 de agosto à 9 de setembro de 2016.

conjunto de questionamentos que orientam essa pesquisa. Qual é a minha relação com a escrita desses “artefatos”? O que pode ser investigado sobre a escrita e o ato de escrever? Como propor o “poema” como prática no ensino das Artes Visuais? Quais formas de compartilhar essa experiência poética perante o texto, a palavra? Qual a importância de trabalhar esses “artefatos textuais poéticos” para a educação estética? São algumas das provocações que partem das reflexões de meu fazer artístico e que me situam no decorrer da investigação.

Em relação a meus autores, ou meus “companheiros de viagem”, como gosto de chama-los, acompanho inicialmente Vilém Flusser (2008; 2010; 2013; 2015), assumido como um teórico instigador das reflexões que abrem espaço para esta pesquisa, refletindo principalmente sobre a origem da escrita, seu percurso na história e suas múltiplas relações com o humano. Para dar conta dos referenciais artísticos e o contato inicial com os conceitos literários citados, acompanho Amir Brito Cadôr (2007; 2012) que apresenta diferentes materialidades da escrita dentro do campo das Artes. Assim, junto a reflexões e esse levantamento de dados e referenciais, acompanho também Duarte Jr. (2000; 2010), sobretudo em sua investigação a respeito do poético, a poesia e o poema na Educação Estética, tentando então defender esse fazer artístico como possibilidade no ensino das Artes. Para explorar também a experiência com o texto, com a palavra como potência poética, acompanho Joan-Carles Mèlich (2001), e seu conceito de “palavra múltipla”, bem como Carlos Skliar (2016) e Jorge Larrosa (2002 e 2004) para adentrar nas reflexões importantes na investigação.

Méthodos Lógos: modos de navegar.

Diante do contato com todos esses “companheiros de viagem”, é sempre importante encontrar uma forma para experimentar essa “viagem”, esse “navegar” durante a pesquisa. Como já apontado, a investigação estrutura-se perante um levantamento de dados dos principais teóricos pesquisados, e se constrói junto às experimentações de escrita durante a criação dos “artefatos textuais poéticos”. O próprio processo de escrita da investigação também é evidenciado, e na busca por essas coerências e sintonias com a pesquisa, e sustentando essa metáfora com a palavra viagem, o método cartográfico (DA ESCÓSSIA et al., 2009) surge como importante ferramenta para evidenciar o caráter processual, dando conta desse objeto que pode se modificar constantemente durante seu percurso. Junto a isso, e como possibilidade de compartilhar as reflexões e proporcionar um alargamento das práticas envolvidas, a realização de oficina e as atividades propostas dentro do estágio acadêmico são também consideradas como etapas essenciais para construção da pesquisa.

Em meio a esse percurso, frente a cada prática, leituras e descobertas, onde a própria escrita da pesquisa constitui-se também como objeto de investigação, esse fazer cartográfico abre grande espaço para um estudo menos “rígido”, oferecendo muitos modos de experimentar e objetivar esse campo das Artes. Percorro por um campo subjetivo, um campo “frente a afetos que pedem passagens” (ROLNIK, 2007), onde me permito descobrir esses “lugares incertos”, porém fecundos e de muitas possibilidades. Lugar onde me desafio constantemente na busca por dar forma a esses “afetos”, bem como ao tentar entendê-los, interpretá-los e compartilhá-los.

Inscrever no mundo: a busca por uma poética da escrita

“É possível revolucionar a vida, os corpos e inclusive a linguagem com o olhar limpo – obscuramente limpo – da escrita dos poemas? Escrever, talvez, como se tratasse do fim do mundo. Como se já não houvesse tempo, nem palavras, mas um abismo existencial frente o qual apenas cabe à escrita. É apenas um ponto de partida, talvez apenas uma imagem: escrever, talvez, como se já não tivéssemos nem tempo no mundo.”

Carlos Skliar, 2016

Em meio a um mundo hipermoderno (DUARTE Jr., 2000) e sobrecarregado de informações, é fundamental perceber o papel que o ensino da Arte assume. Além de sua capacidade de desenvolver o espaço para criação de agregados sensíveis, a Arte parece ter o potencial de permear os mais diversos discursos nos campos de conhecimento que definem nossa “compreensão” da realidade. Essa permeabilidade, conduzida por muitas linguagens, inclui também a linguagem escrita, com todas suas propriedades e suas materialidades. Nesse âmbito, querer encontrar novos sentidos na utilização da escrita a partir das Artes, parece-me uma forma de colaborar com a educação estética, enriquecendo-a e auxiliando também no desenvolvimento de uma percepção poética, “um processo pelo qual se busca levar o estudante a desenvolver em si o estado poético, a conseguir equilibrar as duas formas fundamentais de relacionamento humano com a realidade: a estética (ou poética) e a prática (ou prosaica)” (DUARTE Jr., 2010, p. 74). Desse modo, a Arte é evocada como um instrumento educacional. Essa forma “estética” de relacionamento é entendida também como uma aparência subjetivada das coisas do mundo. “Formas expressivas, como portadoras simbólicas de sentimentos humanos capazes de espelhar e revelar certas emoções, certas intensidades de vibração de nossa vida diante da vastidão do real” (DUARTE Jr., 2010, p. 75). O “poema” surge então para tentar ajudar a desenvolver esse “estado poético” (MORIN, 2005, p. 43), o que revela seu lado profundamente educativo, alargando essa percepção pouquíssimo valorizada em nossa sociedade de consumo contemporânea. Para minha pesquisa, numa ampliação do conceito, ao invés de usar “poema”, uso “artefato textual poético”, pois afinal como aponta Flusser (2010) o poema pode ser “qualquer fonte onde a língua sempre nasce renovada, e precisamente em qualquer literatura”. E como prática artística, esse fazer pode e deve ter lugar, sem dúvida, nas aulas de Arte, por exemplo, até mesmo como elo entre as demais manifestações estéticas intrínsecas a esse campo (DUARTE Jr., 2010).

O “poeta” seria então aquele ser que procura pela palavra expressiva, carregada da dimensão sensível, às vezes próxima, às vezes “distante” das coisas do mundo. Alguém capaz de descortinar uma maneira nova de saber as coisas, de “saborear” os objetos e eventos do mundo num modo de apreensão não somente intelectual, mas integralmente corporal, com todos os nossos sentidos ativos e atuantes (Duarte Jr., 2010). O artista que percorre pelas materialidades da escrita. O “poema”, por sua vez, produto do fazer desse artista, seria o material tangível de sua poética. O seu “artefato textual poético”. Um objeto que nos convida ao “devaneio” (BACHELARD, 1996). Devaneio como forma de vivenciar o mundo. Como experiência estética.

Tais conceitos talvez não sejam novidade, mas tentar explorá-los dentro das Artes Visuais parece-me ainda pertinente. Desde as vanguardas, sobretudo com o Dadaísmo, a materialidade da escrita, do livro, já era trazida para o campo das Artes. Na época, tratava-se de um espírito contestador e artisticamente experimental em uma sociedade abalada em seus alicerces pela guerra e revolução (DELCROIX, 2015). Contudo, atualmente, na arte contemporânea, esse espaço é explorado apesar de não ser reconhecido como prática artística, sobretudo nas escolas. Dito isso, questiono-me: Como trabalhar essas materialidades dentro do campo do ensino das Artes?

Trazer essa prática para esse campo, proporciona um espaço mais rico para explorar essas materialidades, dando conta de experimentar e discutir certas visualidades, a forma junto ao conteúdo. E como há esse notável caráter permeável das Artes, uni-lo à vastidão do universo dos textos parece-me propor um espaço para intensificar essas sensibilidades, revelando múltiplos caminhos e criando novos lugares. Lugares para “percorrer”. Para ser experimentado. Vilém Flusser (2010) fala de um poeta como um “permutador”, não vendo a língua como um simples material bruto, mas como também um sistema complexo que lhe chega para ser permutado. Sua atitude em relação ao poema é a de um “in-formador”, pois ele também se fundamenta em teorias ao usar a palavra, em sua busca por inovações, (re)significações e novas leituras de mundo. Essa ideia torna-se ainda mais rica, pois “permutada”, “transmutada”, a palavra propõem novos mundos possíveis. Ela é uma palavra múltipla,

[...] a palavra que pode ser dita de outro modo, a palavra que acolhe e deseja, que recebe e que dá. A palavra múltipla, a palavra (po)ética, é a palavra que nos ensina que existe no mundo a capacidade de inovar, de inventar, de não ficar preso pelo dito, pelo dado, pelo destino. Em toda vida humana tem lugar uma tensão antropológica fundamental, a tensão entre a contingência e a novidade: a *finitude*. (MÉLICH, 2001, p. 279)

A Arte dá forma a essas tensões e tenta transpassar essa finitude através de uma intensa experiência para com o mundo, e para com suas interpretações, suas representações. Frente a essa liberdade oferecida pela escrita, sobretudo, reconhecendo a “poesia” da palavra, do texto, surge uma forma de sensibilização a ser experimentada. Um lugar potente que parece revelar algo latente no gesto da escrita. Um lugar precioso para encontrar e “colocar a vista” por meio das múltiplas experiências que podemos vivenciar nas Artes.

Inscrever com o mundo: compartilhando uma poética da escrita

“A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade, ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é inominado.”

Octavio Paz, 1982

Para colaborar com uma forma de elucidar o que aqui pretende ser investigado, trago o registro de duas atividades envolvendo a experimentação de “artefatos textuais poéticos” realizadas em diferentes contextos. Trata-se de duas atividades simples, mas que podem ajudar a entender esse modo de compartilhar essas experiências poéticas que aqui são buscadas.

Uma das experiências que trago para descrever, foi realizada durante duas oficinas. Uma delas em agosto de 2015, com estudantes do segundo ano do Magistério da Escola Estadual Coronel Patrício Vieira Rodrigues, em Tapes, Rio Grande do Sul. E a outra em abril de 2016, com estudantes da turma de Artes Visuais, na UFPel. Ambas as propostas eram voltadas para a escrita poética a partir de um exercício de escrita surrealista que eu havia adaptado de uma oficina com a escritora Patrícia Portela⁷, que fora realizada em Portugal, durante meu intercâmbio.

Na parte inicial da atividade dessa oficina que propus, cada estudante deveria escrever respostas curtas a treze perguntas (Figura 01) que eu ditava a eles. Tratava-se de perguntas *nonsense*, que eu havia criado, ignorando algumas lógicas de sintaxe gramatical, e que exigiam, portanto, uma maior espontaneidade para suas respostas perante o caráter dinâmico da atividade. Uma espécie de escrita como “fluxo de consciência”, onde o escritor podia “despejar” sobre a superfície do papel, aquilo que vinha a sua mente frente a cada pergunta.

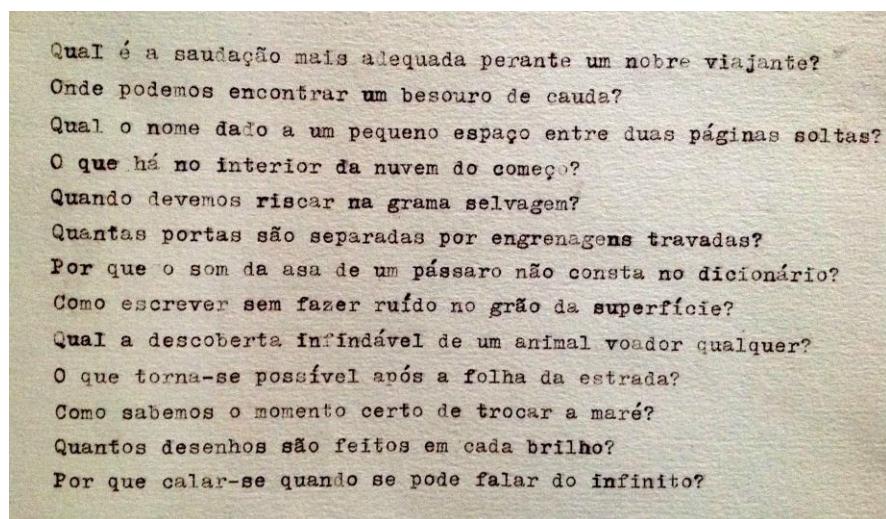


Figura 01 – Perguntas para criar um poema surrealista, 2015.

Era curioso observar o estranhamento dos estudantes em meio às perguntas. Inicialmente havia certo bloqueio bastante evidente. A lógica parecia predominar e “travá-los” para respondê-las. O tempo curto entre cada pergunta ia exigindo um pensamento rápido, e logo, eles começavam a entrar de fato no “jogo” que estava sendo sugerido. Afinal, “onde posso mesmo encontrar um besouro de cauda”? “O que é a folha da estrada”?

Em seguida, após responder a essas “simples” questões, cada um deveria reescrever suas respostas em outra folha, “passando a limpo” aquilo que havia sido escrito rapidamente, de modo a poder recortar cada palavra das frases após essa

⁷. Artista portuguesa/belga. Criadora de performances, obras literárias e instalações transdisciplinares.

etapa. Depois de recortá-las, era preciso embaralhar os pedacinhos de papel que continham as palavras e entrega-los para o participante ao seu lado. O objetivo final era compor um texto poético utilizando os fragmentos das respostas que foram recortadas. Desse modo, frente aqueles “papeizinhos”, cada estudante aos poucos parecia “mergulhar” naquele universo de palavras, num jogo semelhante a um *puzzle* com peças limitadas, mas de possibilidades imensuráveis. Os textos que iam surgindo revelavam uma notável potência poética (Figura 02). Os estudantes ficavam maravilhados com as frases que iam conseguindo compor. O que parecia inicialmente ser uma simples brincadeira ia construindo um sentido maior, e cada um no decorrer da atividade demonstrava essas reflexões. Após ler os artefatos todos, os “poemas”, e saborear cada frase, começávamos então a refletir sobre a atividade.

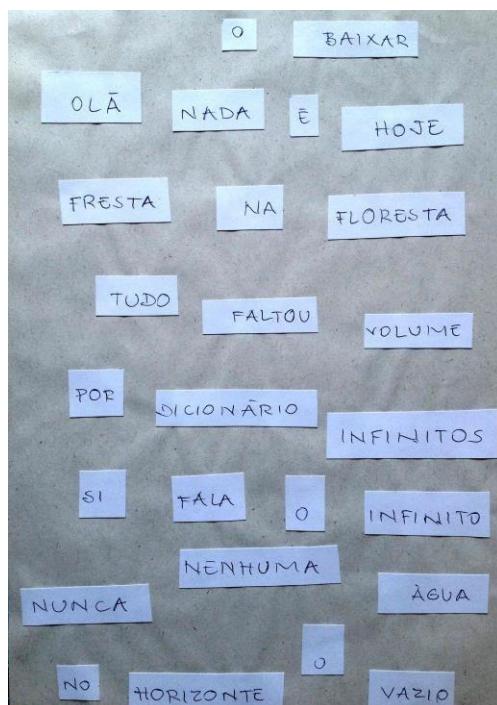


Figura 02 – Artefato textual poético. Exercício de poema surrealista, 2016.

Esse exercício, colaborando também com uma proximidade entre Artes Visuais e Literatura, oferece um modo de trabalhar a forma e o conteúdo do texto. São muitos processos até chegar à forma final desse “artefato textual poético”, que revela que a escrita pode ser também experimentada no fazer artístico, propondo uma experiência poética em meio a essa sensibilização perante a palavra.

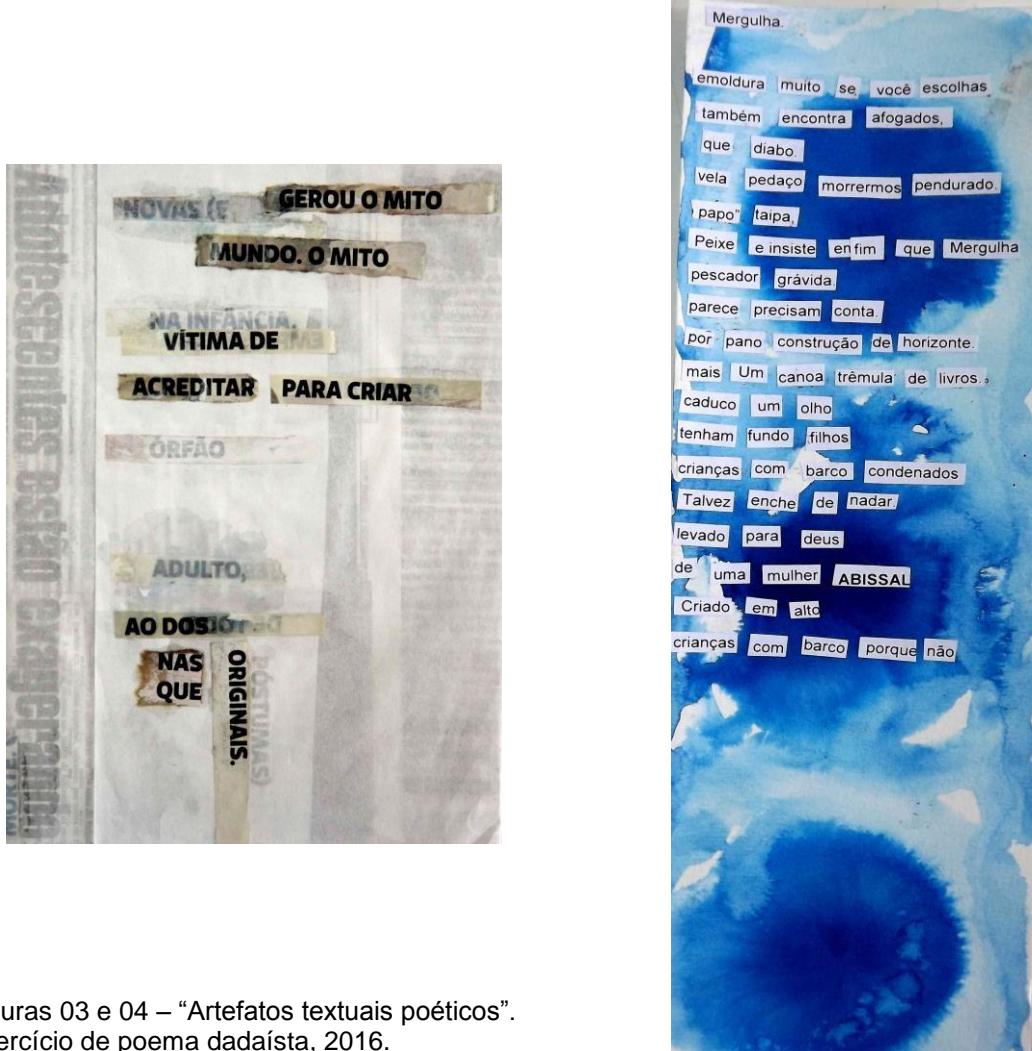
Como exemplo de uma outra atividade de criação de “artefatos textuais poéticos”, trago um exercício realizado mais recentemente, durante meu estágio docente. Trata-se de um exercício, construído juntamente com a professora responsável pela disciplina. O exercício proposto por Tristan Tzara⁸ para construção de um poema dadaísta:

⁸ 1896-1963, poeta romeno/ francês foi um dos iniciadores do movimento dadaísta, que junto a Hugo Ball e Hans Arp, tentava ir contra os valores e a linguagem da sociedade ocidental da época.

“Receita para fazer um poema Dadaísta”⁹

Pegue um jornal e uma tesoura. Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema, e em seguida, recorte o artigo. Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco. Agite suavemente, e seguidamente, tire-os um por um. Copie conscientemente pela ordem em que saem do saco. O poema será parecido consigo. E pronto: será um escritor infinitamente original e dum a adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo público.

Esse exercício, executado de modo adaptado, com outros materiais textuais além do jornal (livros e revistas) e as palavras recortadas e coladas, ao invés de copiadas, oportunizava um outro modo de explorar a poética da palavra. Cada aluno, permitindo-se ultrapassar a lógica de sintaxe e semântica dos textos e das palavras, ganhava certa liberdade para trabalhar a forma além do conteúdo. A maneira de executar o corte, a colagem, bem como a escolha do suporte, ia compondo a estrutura do texto, do poema como um corpo gráfico. Não havia restrições quanto ao suporte e a forma de utilizá-lo, e por isso, era muito interessante ver as soluções de visualidade que cada aluno dava ao seu “artefato” (Figuras 03 e 04).



Figuras 03 e 04 – “Artefatos textuais poéticos”.
Exercício de poema dadaísta, 2016.

⁹ Disponível em: http://projetoseeduc.cecierj.edu.br/eja/recurso-multimidia-professor/filosofia/novaeja/m3u05/Unid5_item2_Dadaismo.pdf

A maioria dos alunos estruturava de modo ainda próximo de um “padrão”, linear, com parágrafos, etc. Alguns construíam desenhos com a forma do texto, semelhante a desenhos tipográficos, ou mesmo caligramas¹⁰. Em meio à construção, era também curioso observar as dúvidas que surgiam. “Precisa ter um título?” “Não precisa ter sentido né?” “Posso escrever em cima da colagem?” Enfim, entre outras questões que a turma levantava a respeito da atividade. Questionamentos que reforçavam a ideia de que parecemos ser “formatados” em muitas situações, como na própria escrita. Um simples e “ingênuo” exercício como esse, causava um estranhamento e oferecia um pouco de saída dessa zona “padrão” da composição de um texto. Era uma proposta de fato dadaísta, de uma época um pouco distante, mas que nesse contexto de experiência com a escrita, ainda parece render muita reflexão e orientar certas práticas artísticas. A ação com essa específica materialidade do texto, da palavra, embora bastante simples, colabora na experiência das múltiplas relações que podemos ter frente à escrita. Buscando aqui por uma educação poética a partir de uma consciência para com a escrita dentro das Artes, Larrosa (2002) contribui com uma reflexão sobre a palavra. Como ele aponta

o homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. (LARROSA, 2002, p. 21)

Essa ideia de jogo, de experiência com as palavras, com o texto, acaba dialogando com a própria experiência com o mundo, com essa nossa “realidade interpretada”, pois afinal, embora o exercício aqui mencionado trabalhe com considerável aleatoriedade, a subjetividade atribuída a esse fazer é ainda muito evidente. O aluno lida com a palavra, com todo um universo de palavras que partem de distintos materiais textuais. Desloca esses pequenos fragmentos e recria um novo universo que proponha uma experiência poética. Uma experiência de “alargamento do mundo”, pois afinal, como diz Wittgenstein (1968, p. 111) “os *limites de minha linguagem* denotam os limites de meu mundo”¹¹.

Conclusões

“A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a terna capacidade da tragédia. A tragédia, para o poema, é apenas uma possibilidade. Como um humor momentâneo. Eu perguntei: posso chamar a vida de poema. E ele respondeu: podes chamar a vida de poema. Ou podes chamar de normalidade. A vida é a normalidade e deus é a normalidade. O poema é normal. Onde há palavra, há deus. Onde nasce a palavra, nasce deus.”

Valter Hugo Mãe, 2013

¹⁰ Gênero de poema onde as linhas ou caracteres gráficos formam uma figura relacionada com o conteúdo do texto.

¹¹ [grifos no original].

A minha paixão pela escrita, especialmente, em sua forma mais poética, é algo que descobri recentemente. Algo que parece ter despertado em mim. Tentar levar essa paixão para minha realidade, sobretudo, uma realidade onde possa compartilhá-la, como no ensino das Artes, parece-me muito proveitoso e desafiador. Uma forma de corresponder a esses afetos que me pedem passagem. Dentro de minha pesquisa, o ato da escrita, aos poucos, ganha também uma maior consciência. Percebo que não escrevo necessariamente para dizer aquilo que quero, para mostrar, mas para ir de encontro ao desconhecido. E talvez isso seja pesquisar. Esse movimento de descoberta. Esse “navegar”.

Neste artigo apresentado, trouxe apenas alguns fragmentos dessas inquietudes, vontades, embora não tenha trazido registros de minha produção. Nesse momento de meu percurso, já consigo ver o início dessa jornada como pesquisador em meio às reflexões sobre essas práticas iniciais que tive a oportunidade de experimentar. Sinto-me como um jovem aventureiro içando as velas, e como poderia dizer Camões (2008) em direção a “mares nunca dantes navegados”.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo. Martins Fontes, 1996.
- CADÔR, Amir Brito. *Imagens escritas*. Dissertação de mestrado. UNICAMP. São Paulo, 2007.
- _____. *Encicopedismo em Livros de Artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Tese de Doutorado. UFMG. Belo Horizonte, 2012.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Editora Scipione. São Paulo, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Editora UNESP. São Paulo, 1999.
- LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In: *Revista Brasileira da Educação*. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- _____. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Autêntica. São Paulo, 2004.
- DA ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Pistas de método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre. Editora Sulina, 2009.
- DELCROIX, Anne Moeglin. Pequenos Livros & outras pequenas publicações. Tradução de Amir Brito Cadôr. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n.9, ano 5, julho de 2015., pp 161-165
- DUARTE Jr, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. 234 páginas. Tese (Doutorado em Educação). UNICAMP. Campinas, 2000.
- _____. *A Montanha e o Videogame*. São Paulo. Editora Papirus, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *A escrita: Há futuro para a escrita?*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2010.

- _____. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- _____. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- MARQUES, Mário Osório. *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Editora Unijuí. Ijuí, 2006.
- MÉLICH, Joan-Carles. A palavra múltipla: por uma educação (po)ética. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga.In: LARROSA, J; SKLIAR, Carlos [orgs]. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 269-280.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2005.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Coleção Logos. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1982.
- PESSOA, Fernando. Obra poética. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- SKLIAR, Carlos. *Sentidos del escribir*. Artigo. Revista Digital do LAV - Santa Maria – vol. 9, n.2, p. 45-60 – mai/ago. 2016.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia editora nacional, 1968.

POÉTICA NA DOCÊNCIA [CORPO E TERRITÓRIO]: PEQUENO TEXTO SOBRE UMA DISSERTAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LISLAINE SIRSI CANSI¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPel/lislaine_c@yahoo.com.br; ²UFPel/ar.renata@gmail.com

RESUMO

O presente texto apresenta uma síntese da dissertação intitulada *Poética na docência [corpo e território]*, de Lislaine Sirsi Cansi, do curso de Mestrado em Artes Visuais, da UFPel, orientada pela professora Renata Azevedo Requiaõ. Trata-se de uma reflexão do sujeito que é artista-professor e que, a partir de sua poética e da observação da vida contemporânea, propõe questões para pensar sobre o espaço escolar. A base teórica que fundamenta esse texto se concentra em autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

PALAVRAS-CHAVE

DISSERTAR; ARTISTA-PROFESSOR; CORPO; TERRITÓRIO;

ABSTRACT

This paper presents a summary of the dissertation entitled *Poetics in teaching [body and territory]* of Lislaine Sirsi Cansi, in the Masters degree at Visual Arts, UFPel, supervised by professor Renata Azevedo Requiaõ. This is a subject of reflection that is artist-teacher and, from his poetic and observation of contemporary life, poses questions to think about school space. The theoretical basis that underlies this text focuses on authors such as Roland Barthes, Gilles Deleuze and Felix Guattari.

KEYWORDS

DESCANT; ARTIST-TEACHER; BODY; TERRITORY;

Introdução

Ao partir de uma dissertação de Mestrado em Artes Visuais composta por duzentas e quinze páginas, iniciamos esse então pequeno texto com uma curta, mas não rasa, questão: o que implica a ação de dissertar?

Escrever, descrever, inscrever, dissertar: ações que indicam o movimento de ir e vir da mão que anota, que risca, que marca, que esquematiza, que avança, que retrocede, que escolhe, que descarta. Ao lançar o olhar investigativo a respeito das “coisas-objetos” do pesquisador, para dissertar, portanto para refletir, se desenha uma composição estruturada na disposição que se tem para ser e estar no mundo, nas percepções do contemporâneo, de suas obscuridades, de suas frestas, de seus interstícios. Seria muito próximo do que Barthes (2005, p. 36) nomeia como a

¹ Bacharel e Licenciada em Desenho e Plástica: Artes Visuais (UFSM). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação (SENAC). Mestre em Artes Visuais (UFPel). Esta pesquisa foi financiada pela FAPERGS.

² Prof^a Dr^a Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFPel. Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado em Letras/Literatura. Atua nos cursos de Artes, Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, e Jornalismo.

“captura desse texto paralelo, o texto da vida ‘contemporânea’, concomitante” articulado ao movimento de trazer à “vazante” (NETO, 1965), ou seja, a captura das “coisas-objetos” só tem sentido quando o pesquisador a relaciona com o contexto. Desse modo, pressupõe-se a ação de escrever como uma ação experimental, solitária, territorialista, mesmo que acompanhada das mais diversas e diferentes vozes que a fundamentam, e se considera certo deslocamento entre territórios pelo sujeito que se disponibiliza a escrever.

A dissertação intitulada “Poética na docência [corpo e território]” foi escrita a partir desses pressupostos. A abordagem da linguagem e as percepções do texto, ambientados em concepções de Barthes (1981; 1987; 2003) e de Deleuze e Guattari (1995), implicam em compreender a linguagem como traço, como marca, como fazer pessoal. Assim, é formulado um discurso aformatado pelo pronome pessoal no singular, sendo seu ritmo construído no próprio ato de tecer o texto.

A busca de uma linguagem pessoal é paralela à investigação temática da pesquisa, sendo uma abastecida pela outra. A questão investigativa, envolvendo a relação com o outro, é construída por tal relação de intercâmbio: o sujeito escrevente se desloca entre os territórios, seus territórios, os territórios do outro, e percebe sua questão baseada no deslocamento, na ocupação, na apropriação e na (re)constituição de si ao articular questões sobre si juntamente com a exploração das coisas percebidas do mundo.

Nesse contexto, o sujeito escrevente agora pesquisador examina³ a si mesmo e percebe os sujeitos preponderantes que o compõe advindos de seus deslocamentos: trata-se do sujeito que é artista e que também é professor, trata-se, então, de um sujeito composto nomeado como “artista-professor”. O “artista-professor” se constitui através do processo de “desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011) dos sujeitos até então apartados, o artista e o professor, e de “reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011) desses sujeitos, agora aproximados e reconhecidos como sujeito duplo, como sujeito composto.

O “artista-professor” no período inicial da pesquisa retorna ao trabalho de ateliê em busca de sua poética, de questões de sua poética, e é nesse momento que questiona como poderia aproximar a poética na docência. É da imersão ao trabalho de ateliê, de buscas, de enfrentamentos, de acertos e de errâncias, que o “artista-professor” desvela potentes categorias de pesquisa que dão vazão a um pensamento reflexivo considerada a docência. Aportamos para as assim compreendidas categorias “corpo” e “território”.

A pesquisa, intitulada poética na docência, propõe a articulação da poética, da artista que se reencontra, na docência, o conhecimento voltado ao Ensino da Arte. A partir das categorias de pesquisa encontradas durante o processo de produção poética, “corpo” e “território”, é pensado politicamente acerca do espaço escolar e dos “devires” (DELEUZE; GUATTARI, 2011) docentes. Ao acreditar no desejo, no sonho, nas perspectivas dos estudantes para frequentar o espaço escolar, ou seja, na demanda que se tem na escola pela criação, pela experimentação, pela construção de sentido, propõe-se como lugar de atuação o Ensino da Arte. Lembramos: a Arte ocupa um lugar onde o oprimido pode encontrar espaços de resistência e o Ensino da Arte pode ser a potência contra a crise no mundo, contra o descontentamento político, contra a hipocrisia, contra a demagogia. O anestesiamento social se relativiza junto a “experiência” com a Arte. Desse modo, considera-se a Arte, através do “paradigma ético-estético” (GUATTARI, 1990), como

³ Escolhemos essa palavra para nortear a ação do sujeito que, assim como um médico, examina seu paciente à procura de alguma enfermidade para poder dar início ao seu trabalho.

campo de conhecimento que se oferece como espaço para a realização de micropolíticas para a sala de aula escolar.

[Corpo]



Figura 1 – Lislaine Cansi. Fotografia: Série *Tireoideixe*, 2015.
Fonte: acervo da autora 1.



Figura 2 – Lislaine Cansi. Fotografia: Série *Hemárias*, 2015.
Fonte: acervo da autora 1.

As figuras 1 e 2, fotografias da Série *Tireoideixe* (2015) e da Série *Hemácia* (2015), apontam para a categoria de pesquisa “corpo” e para outras categorias conceituais que a alterem, como o excesso e a efemeridade, e para à linguagem da fotografia. O pensamento sobre o corpo implica em refletir sobre questões relacionadas ao tempo, ao império do capital, à sociedade de controle, à exploração comercial e da mídia, com a superexposição do corpo. A linguagem da fotografia relaciona-se diretamente ao uso excessivo da imagem no mundo virtual, na contemporaneidade. Ela é tratada segundo questões proporcionadas por conceitos como “operator”, “spectrum” (BARTHES, 1984), “dobra” (ROLNIK in LINS, 1997), “rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). A proposta de “reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011) a partir do corpo é pensada através do reconhecimento de um “corpo sem órgãos”, de Deleuze e Guattari (2012).

[Território]

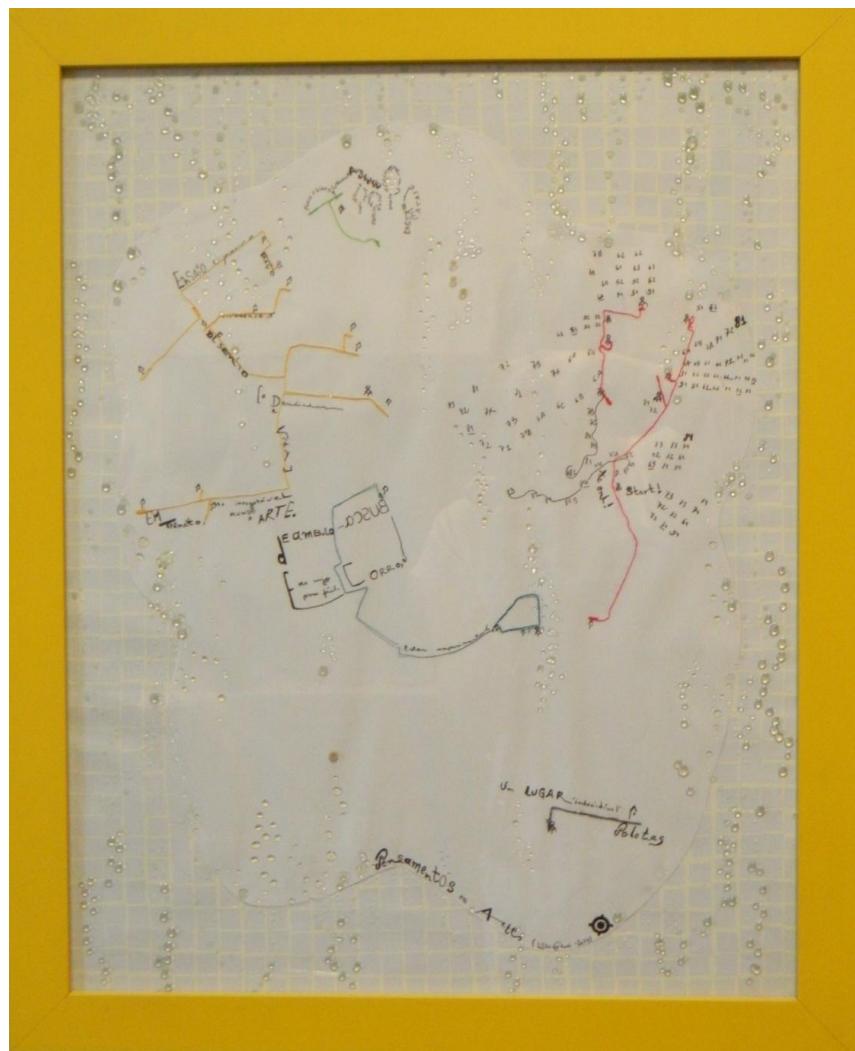


Figura 3 – Lislaine Cansi. Desenho: *no banho: sobre lugares, 2014*.
Fonte: acervo da autora 1

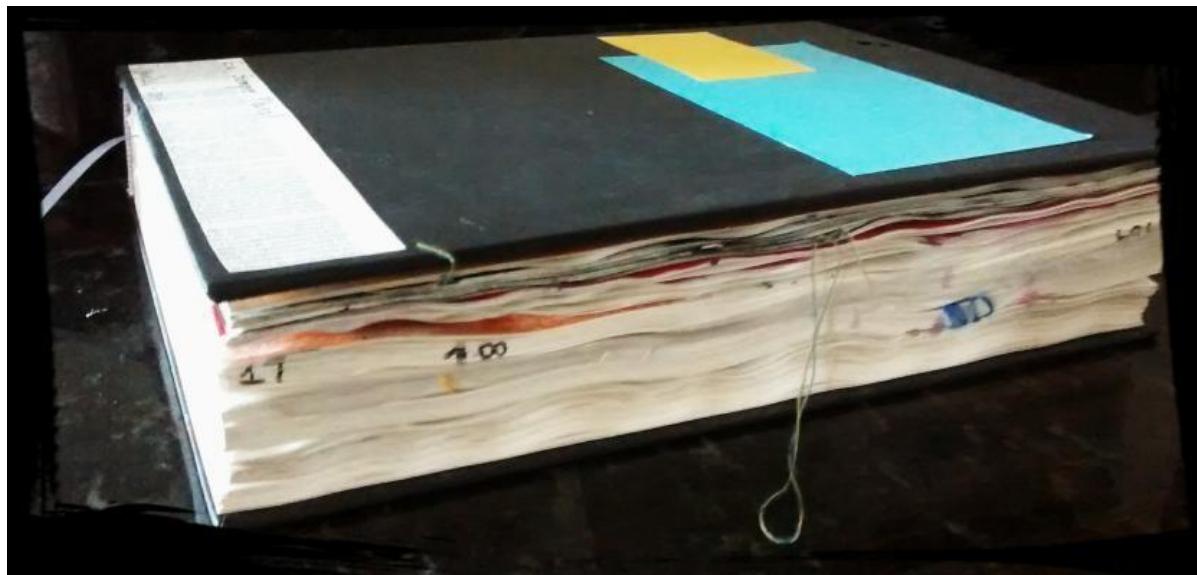


Figura 4 – Lislaine Cansi. Livro de artista: *Eu, sempre plural*, 2014.
Fonte: acervo da autora 1.



Figura 5 – Lislaine Cansi. Fotografia: *Caminhada pelas ruas da zona do Porto*, 2015.
Fonte: acervo da autora 1.

As figuras 3, 4 e 5, o desenho de uma “mapa poético”⁴, o livro de artista, e a fotografia referente a caminhada pelas ruas da zona do Porto, apontam para a categoria de pesquisa “território”, tendo como base teórica o conceito deleuzeguattariano de “espaço de apropriação” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-

⁴ Categoria desenvolvida no Curso *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, ofertada pelo PPGAV – UFPel, sob a responsabilidade da professora Renata Azevedo Requião.

1989), onde se preza a experiência do sujeito que o ocupa, e para outras categorias como espaço e lugar. Tais categorias são abordadas relacionadas ao tempo, à memória e às “afecções” sentidas pelo corpo, o que implica em refletir sobre “experiência” (LARROSA, 2015), desde Walter Benjamin. Para pensar sobre a categoria “território”, enfoca-se o processo de “desterritorialização” e “reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011) para chegar ao sujeito composto “artista-professor”.

[Micropolíticas]

Propostas de micropolíticas, estruturadas na modalidade de oficinas, emergiram após o trabalho de ateliê, após o processo de criação, bem como da reflexão advinda da poética. Num processo natural para quem é professora, sempre às voltas com *planejar o pensamento*. Pensamento sobre a Arte, apenas que agora pensamento de artista-professora, voltada ao espaço escolar.

“A questão micropolítica [...] diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de ‘molar’) se cruza com aquele que chamei de ‘molecular’” (GUATTARI in GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 149). Pensar sobre a abordagem micropolítica implica em considerar atravessamentos entre o macro e o micro, o amplo e o singular, o social e as “máquinas desejantes”.

A proposta de microintervenção, micropolítica para o espaço escolar, volta-se ao processo de “reterritorialização” pensado por meio do Ensino da Arte Contemporânea, consideradas as categorias “corpo” e “território”. Em nível “molar” (GUATTARI in GUATTARI; ROLNIK, 2013), o Ensino da Arte Contemporânea pode constituir o conhecimento de um modo de produção artística, o pensamento da arte, a maneira de pensar, ver, sentir, interpretar o mundo atual, algo para pensar sobre a Arte, o sistema da Arte, sobre a cultura, a política, os temas transversais (corpo, gênero, espaço, tempo), enfim, a sociedade contemporânea. Em nível “molecular” (GUATTARI in GUATTARI; ROLNIK, 2013), o Ensino da Arte Contemporânea pode aproximar o pensamento da arte à sala de aula escolar, propor a experiência e a experimentação, instigar a reflexão teórica e artística, “desterritorializar”, “reterritorializar”, singularizar, interferir na compreensão de si e do mundo, ressignificar concepções da vida.

No que concerne às categorias “corpo” e “território”, em nível “molar”, questões sobre a linguagem da fotografia, a superexposição do corpo nas redes sociais, o consumo e o descarte, a exploração comercial do corpo, a criação de um corpo, a cidade, deslocamentos, espaços públicos são relevantes. Já em nível “molecular”, as categorias “corpo” e “território” propõem pensar sobre as “máquinas desejantes”, a criação de um “corpo sem órgãos”, os traços de “rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012), a relação entre o dentro e o fora de nós, a memória, os “lugares de memória” (NORA, 1993), a experiência na cidade, lugares, territórios, o olhar para o detalhe.

Metodologia

A pesquisa foi realizada a partir da imersão da artista em ateliê, da revisão do projeto de pesquisa, do trabalho de orientação individual, de pesquisa bibliográfica, da releitura de diários de campo, de discussões do grupo de pesquisa “Artefatos de leitura e construção do pequeno território”, coordenado pela professora Renata

Azevedo Requião, de exercícios de “escritura”, de leituras, de discussões propostas em disciplinas do curso de Mestrado em Artes Visuais. O método da cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), especificamente a da A/R/Tografia (DIAS; IRWIN, 2013), foram incorporadas como procedimentos metodológicos.

Resultados e Discussão

A dissertação intitulada *Poética na docência [corpo e território]* foi defendida em março deste ano, portanto encontra-se finalizada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPel). Salientam-se, no entanto, as propostas micropolíticas em forma de oficinas como planejamento pedagógico para uma “vida nova” (BARTHES, 2005) do sujeito composto artista-professor, para a sala de aula escolar.

Conclusões

O processo de “desterritorialização” e de “reterritorialização” permitiu o deslocamento e a aproximação entre o território do artista e o território do professor. O movimento entre esses territórios, por entre as duas Linhas do curso de Mestrado em Artes Visuais, a Linha 1 Ensino da Arte e Educação Estética e a Linha 2 Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, deu a perceber a relevância das poéticas e processos criativos na contemporaneidade para refletir acerca de questões percebidas no espaço escolar. Ressalta-se também a abordagem e as implicações em um discurso de cunho reflexivo para pensar sobre o campo do Ensino da Arte ao partir de categorias advindas da produção poética.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A preparação do romance*. vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Fragmentos do discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOUTANG, Pierre-André. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevistas feitas com Gilles Deleuze por Claire Pernet e filmadas nos anos 1988-1989. Montpamasse, 1997. (vídeo). Online. Transcrição completa do vídeo disponível em:
<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acesso em: 05 jan. 2015.
- CANSI, Lislaine Sirsi. *Poética na docência [corpo e território]*. 2016. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1 / Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2 ed. São Paulo: Ed. 54, 2011.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2 / Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 54, 1995.

- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3 / Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed. 54, 2012.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (orgs). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- _____; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- LARROSA, Jorge. *Tremores. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e outros poemas*. S/L: Alfaguara, 1965.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara AunKhoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. In LINS, Daniel. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

ARTE E DESIGN GRÁFICO: CONTRIBUIÇÕES PARA A LEITURA VISUAL NO ENSINO DA ARTE

FABIANO JOSÉ MILAN¹; JUSCIANE VEDOVATTO²

¹UNOCHAPECÓ/fabianojmi@unochapeco.edu.br; ²UNOESC,/ninandavtt@yahoo.com

RESUMO

No campo artístico, a imagem é o elemento de maior destaque, uma vez que produções artísticas como pintura, fotografia e até cinema, são grandes exemplos de linguagens visuais. Nesse sentido, torna-se muito importante saber ler essas imagens, pois elas estão carregadas de informação e esta prática deve estar presente no ensino da arte nas escolas. Esta pesquisa pretende, utilizando conceitos do design gráfico, investigar formas de aprofundar a leitura de imagens nas aulas de Arte, de modo a contribuir para a alfabetização visual. Como exemplo, aplica-se estes conceitos na leitura de obras de artistas locais, inserindo de forma mais próxima essa temática no contexto regional.

PALAVRAS-CHAVE

DESIGN GRÁFICO; ENSINO DE ARTE; METODOLOGIA; LEITURA DE IMAGEM.

ABSTRACT

In the artistic field, the image is the most prominent element , as artistic productions such as painting , photography and even movies, are great examples of visual languages . In this sense , it is very important to read these images as they are loaded with information and this practice must be present in art education in schools. This research aims at using concepts of graphic design, investigate ways to deepen the reading of images in art classes, in order to contribute to visual literacy. As an example, applies these concepts in reading the works of local artists, entering more closely this issue in the regional context .

KEYWORDS

GRAPHIC DESIGN; ART EDUCATION; METHODOLOGY; IMAGE READING.

Introdução

A sociedade atual pode ser considerada ou definida como extremamente visual, pois tudo ou a maioria das coisas tem uma ligação com algum elemento visual ou com alguma ferramenta visual, seja ela qual for. Devido ao excesso, torna-se difícil perceber e processar tudo o que está ao nosso redor e também, a veiculação das imagens é rápida, o que prejudica um pouco. Porém, por mais superficiais que sejam, as imagens abrem uma grande janela para a informação e a cultura. Nesse contexto, é intrigante perceber que, ao mesmo tempo em que as pessoas são constantemente bombardeadas por imagens, ainda existe uma dificuldade por parte destes indivíduos em “lê-las”.

Importa considerar que, provavelmente na trajetória acadêmica de grande parte da sociedade, a linguagem verbal acaba tomando maior importância na grade curricular da maioria das escolas, enquanto a linguagem visual se esforça para tomar seu espaço no currículo. Nesse sentido, desenvolver e estimular a percepção

visual nos estudantes é, atualmente, um grande desafio para os professores de Arte.

A difusão de informação através das imagens torna-se comum em várias áreas do conhecimento, ainda mais quando se leva em consideração o potencial comunicativo que podem ter, auxiliando, complementando e agregando valor onde quer que estejam. Entender essas informações pode não ser uma tarefa tão simples, mas existem métodos que fornecem caminhos para que a compreensão dos significados presentes nas imagens seja mais eficiente. Neste caso, fala-se das leituras de imagem ou leituras visuais, que consistem em métodos singulares de análise de elementos visuais presentes nas imagens. No campo da arte essas leituras visuais se tornam mais comuns e geralmente, quando se aborda o ensino da arte, seja no ensino fundamental ou superior, essa prática também está muito presente.

Dessa forma, as leituras de imagens acabam se tornando atividades essenciais no campo artístico, especialmente no ensino, objetivando o aprimoramento da capacidade de ver. Passa a ser importante nesse sentido utilizar metodologias de leitura visual que possam contribuir com o desenvolvimento da percepção visual, enfatizando a assimilação dos códigos pictográficos, antes mesmo de estimular a interpretação das imagens. Acredita-se que conhecer, inicialmente, pontos importantes como composição, forma e cor é fundamental para que o leitor possa ir além da simples visualização da obra. Poder reconhecer o modo como um artista cria seu trabalho, que técnicas ele utiliza e o que a sua composição comunica pode garantir uma percepção mais intrínseca da sua obra.

Essa pesquisa objetiva investigar contribuições dos métodos de leitura de imagem utilizados no campo do design para as práticas de leitura visual utilizadas no ensino de Arte. Ainda, como prática de exemplo, pretende-se realizar uma análise com obras de artistas chapecoenses. A opção por artistas locais, ou seja, da cidade de Chapecó, foi um fator determinante no momento da escolha, pois assim tornou-se possível aproximar mais a análise, bem como toda a pesquisa, do contexto onde ela ocorre, da mesma forma, a escolha oportuniza uma aproximação do ensino de arte às produções artísticas regionais.

A prática analítica baseia-se em referências da área do design gráfico, que apresentam técnicas ou critérios relacionados aos elementos que compõem uma imagem. Houve a necessidade de enfatizar, dentre tantos critérios, aqueles que possuíam mais concordância com as obras escolhidas, para uma melhor aplicação da análise. Esses critérios selecionados originam-se de estudos realizados no campo do design gráfico e que abordam enfaticamente o planejamento visual. Quando se fala em planejamento visual ou planejamento gráfico, uma grande referência deste assunto é a autora e desenhista Donis A. Dondis (2002). Os critérios estudados e definidos por ela e que serão utilizados nessa pesquisa são ponto, movimento, figura/fundo, linha, forma, cor e textura.

Outras técnicas visuais que estão relacionadas a planejamento e composição são as apresentadas pelo autor João Gomes Filho (2009), técnicas essas que possuem relação com a *gestalt* e seu sistema de leitura visual. As escolhidas, dentre várias existentes, são unidade, harmonia, simplicidade, profundidade e sobreposição.

Como a pesquisa parte com o objetivo de propor uma metodologia, uma maneira de realizar leituras de imagem mais detalhadas, se torna necessário também compreender o sentido da palavra ou qual a sua função, e ter um ponto de referência neste caso contribui no momento em que ela for colocada em prática.

Sendo assim, segundo Jamil Zampaulo (ZAMPAULO³) “o vocábulo *metodologia* tanto pode ser entendido como o estudo dos métodos ou como um determinado procedimento para se executar algo (...”). Outra definição trazida por Rita Bredariolli (BREDARIOLLI, 2012) enfatiza que “(...) a metodologia pressupõe sistematização, consciência e domínio sobre um processo de aquisição de conhecimento”. Para uma abordagem mais filosófica, pode-se buscar em Nicola Abbagnano (ABBAGNANO, 2007), destacando que:

Com este termo podem ser designadas quatro coisas diferentes: 1^a lógica ou parte da lógica que estuda os métodos; 2- lógica transcendental aplicada; 3^a conjunto de procedimentos metódicos de uma ou mais ciências; 4- a análise filosófica de tais procedimentos.

Uma vez que a presente pesquisa objetiva apresentar uma metodologia de leitura de imagens para o ensino da arte, é necessário também entender e saber distinguir uma metodologia de ensino, para posteriormente compreender uma metodologia de leitura de imagens, pois ambas, apesar de parecer, não se configuram exatamente da mesma maneira. Segundo Lilia Figueiredo e Rosa Albuquerque (FIGUEIREDO E ALBUQUERQUE⁴):

Metodologia de ensino, pois, nada mais é do que o conjunto de procedimentos didáticos, expressos pelos métodos e técnicas de ensino, que visam levar a bom termo a ação didática, que é alcançar os objetivos de ensino e, consequentemente, os da educação com o mínimo de esforço e o máximo de rendimento.

Por sua vez, uma metodologia de leitura de imagens também apresenta procedimentos a serem seguidos, mas de uma forma mais específica, sendo que o foco neste caso passa a ser a leitura visual e assim, alguns critérios relacionados à prática de analisar uma imagem são elencados, com a finalidade de serem percebidos e identificados. Logo, Gustavo Araujo e Ana Carolina Oliveira (ARAUJO E OLIVEIRA, 2013) apontam que “(...) foi sendo necessário um entendimento da leitura visual, ou seja, da compreensão dos códigos incorporados e presentes nas imagens (...”).

Portanto, torna-se fundamental destacar que já existem metodologias voltadas para o campo da arte e que contemplam as leituras de imagens, ou seja, metodologias elaboradas para o próprio ensino da arte com ênfase nas práticas escolares. Em relação a essas práticas incluídas nas metodologias do ensino da arte, Rita Bredariolli (BREDARIOLLI, 2012) afirma que:

A metodologia educativa na área artística inclui escolhas profissionais do professor quanto aos assuntos em arte, contextualizados e a serem trabalhados com os alunos nos cursos. Referem-se também à determinação de métodos educativos, ou seja, de trajetórias pedagógicas (com procedimentos técnicos e proposição de atividades). (FERRAZ; FUSARI, 2001, p. 98 apud BREDARIOLLI, 2012, p. 25).

Então, pode-se perceber que uma metodologia não é utilizada sem nenhum

³ A referência deste autor não apresenta data.

⁴ A referência deste autor não apresenta data.

propósito e ela deve ser bem estruturada em relação ao que vai abordar ou em que contexto ela estará inserida. Percebe-se também que uma metodologia sempre representa e, por muitas vezes fornece, o caminho para determinado objetivo a ser realizado, pois ela pode estar ligada a diferentes meios e focada em diferentes resultados. No caso dessa pesquisa, a metodologia em si está intrínseca ao processo de leitura de imagem, ela colabora para que as leituras sejam desempenhadas de maneira clara e objetiva, facilitando o processo de análise. Torna-se então, no mínimo interessante neste momento, saber mais sobre o que é e como se configura uma leitura de imagem.

Leitura visual ou leitura de imagem

Grande parte do contato que se tem com o conhecimento ocorre através dos meios de comunicação, ferramentas extremamente importantes no contexto informativo que se vive hoje, onde sempre se busca saber mais. (SARDELICH, 2006), não é por acaso que com o passar dos anos houve melhorias na forma de fazer e também de divulgar informação. Em um mundo constantemente apressado, não se tem mais tempo nem para ler um anúncio de uma propaganda, por exemplo, e é por isso que até a informação agora tornou-se mais rápida e precisa, reduzindo o uso da linguagem escrita, dando mais destaque para a linguagem visual.

Uma vez que a informação faz uso crescente e massivo de imagens, independente do meio em que está vinculada e que exista uma mudança frequente de representações e conceitos que tornam o entendimento mais difícil, discute-se a importância de uma alfabetização visual que possa ser expressa de várias formas, como compreensão crítica da cultura visual e também como leitura de imagens. (SARDELICH, 2006). “O termo leitura de imagens começou a ser discutido no campo educacional no final dos anos 1970, devido à disseminação de aparelhos audiovisuais e pelo surgimento de teorias sobre a percepção e psicologia da forma – Gestalt – e da semiótica.” (SARDELICH, 2006 apud ARAÚJO; OLIVEIRA, 2013, p. 71).

Conforme esse assunto vem sendo debatido no âmbito educacional do ensino da arte, mostra-se compreensível a necessidade de um entendimento sobre a leitura visual enquanto decifradora dos códigos presentes nas imagens, o que culminou no surgimento, por volta de 1980, de termos mais específicos como gramática visual e alfabetização visual, propriamente dita. (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2013). Sobre o termo alfabetização visual pode-se entender que:

Estudar o alfabetismo visual é compreender melhor os significados e representações que as imagens, em seus mais diferentes níveis e formas, podem nos oferecer, analisadas no contexto educativo, por meio de métodos de leitura de imagens de áreas como as Artes Visuais. (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2012, p. 95 apud ARAÚJO; OLIVEIRA, 2013, p. 72).

A autora Donis A. Dondis (DONDIS, 2002) realizou importantes estudos nessa área da leitura visual, apresentando o termo alfabetização visual, bem como nas áreas de planejamento gráfico e composição, fornecendo vários critérios, inclusive os utilizados nessa pesquisa. Segundo Maria Sardelich (SARDELICH, 2006), no que diz respeito à prática da leitura de imagens no ensino, pode-se perceber que:

Apoiando-se no sistema proposto por Dondis para uma

“alfabetização visual”, alguns professores começaram a aplicar um esquema de leitura de imagens fundamentado na sintaxe visual, que mostra a disposição dos elementos básicos, como ponto, linha, forma, cor, luz, no sentido da composição.

Nesse sentido, o ato de ler uma imagem torna-se necessário, principalmente no campo artístico, pois:

é preciso levar em conta que as obras de arte nos remetem, muitas vezes, a objetos já vistos, a formas ou fatos do cotidiano e passamos a identificar aspectos comuns entre os mesmos. Essas nuances passam despercebidas a um olhar desacostumado. No entanto, um olhar educado para ver [...] perceberá as semelhanças e diferenças, fará analogias e, por consequência, identificará as inter-relações, isto é, o intertexto. (KEHRWALD, 2006, p. 28-29 apud ARAUJO; OLIVEIRA, 2013, p. 71).

Sendo assim, para ler uma imagem é preciso ter um direcionamento, não somente realizar a leitura sem um objetivo definido, pois dessa forma proporciona-se a descoberta de novos significados e interpretações, o que torna esse processo muito mais interessante e não limita-se naquilo que já está pré-estabelecido, mas sim cada olhar cria a sua interpretação para aquilo que vê, de forma distinta. Porém:

Apesar do crescente interesse pelo visual, a expressão “leitura de imagem” não é consenso entre artistas, educadores, historiadores, sociólogos e antropólogos, já que para vários pesquisadores desses campos não é possível “ler” uma imagem. Afastando-se dessa polêmica, em uma vertente interacionista e significativa da leitura, Smith (1999) sugere que se evitem as intermináveis discussões semânticas sobre definições de leitura e se pense no processo da leitura. (SMITH, 1999 apud SARDELICH, 2006, p. 460).

Neste caso, com o pensamento voltado não mais somente para o significado da leitura e sim para o processo da leitura em si, passam a existir então discussões em torno dos métodos de leitura de imagem, que quando fazem referência ao ensino da arte possuem ligações e influências no surgimento da Proposta Triangular, um método mais específico de leitura visual proposto para o ensino da arte no Brasil. (ARAUJO; OLIVEIRA, 2013).

A Proposta Triangular no ensino da arte

Diferentes métodos para as leituras de imagens são investigados há tempos, especialmente para o ensino da arte. Esses métodos tiveram ênfase maior a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, pois foi a partir desse momento que os estudos produzidos a respeito de leitura de imagem no campo da arte e da educação tiveram uma abordagem em todo o contexto educacional. (ARAUJO; OLIVEIRA, 2013).

Levando em consideração a importância da leitura visual, especificamente na arte, com o objetivo de saciar um analfabetismo visual existente que limitava a compreensão dos indivíduos em relação a obras artísticas ou imagens do meio artístico, todos esses métodos desenvolvidos a partir desse período exerceram grande influência no surgimento, mais tarde, da Proposta Triangular, um caminho mais elaborado e claro de como se deveria proceder na leitura de uma imagem no

ensino da arte. (ARAUJO; OLIVEIRA, 2013).

A definição de Elisa Carvalho (CARVALHO, 2007) sobre a Proposta Triangular diz que:

Originalmente denominada Metodologia Triangular para o ensino de arte, a Proposta Triangular foi sistematizada por Barbosa, entre 1987 e 1993, e testada no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, por uma equipe de doze arte-educadores. A equipe explorava a leitura de obras de arte do acervo do museu com crianças, adolescentes e adultos sem conhecimentos de arte. Essa experimentação possibilitou sistematizar a metodologia, apresentada como tal em 1991, na obra *A imagem no ensino da arte* (BARBOSA, 1996).

A realização do experimento com pessoas sem conhecimento artístico foi importante, pois diagnosticou-se alguns aprimoramentos e consequentemente a adequação da proposta, inserindo-a nesse contexto da imagem que ocupa seu espaço no ensino da arte. Tendo como base os estudos de Barbosa⁵, Elisa Carvalho (CARVALHO, 2007) apresenta a origem da Proposta Triangular, que deriva da seguinte percepção:

Segundo Barbosa (1998), a origem dessa proposta deriva de uma dupla triangulação: de um lado, três vertentes do ensino e da aprendizagem: fazer artístico, leitura da imagem (obra de arte) e contextualização (história da arte); de outro, a tríplice influência que a originou: os movimentos das Escuelas al Aire Libre do México, os Critical Studies (estudos críticos) da Inglaterra e a proposta da Disciplined-based Art Education (DBAE), dos EUA.(apud BARBOSA, 1998).

Esses Estudos Críticos abordados pela autora e que segundo ela exerceram grande influência na idealização da Proposta Triangular, seriam estudos mais aprofundados no momento da leitura de uma imagem. São fatores mais específicos que, quando abordados, levam a significação da imagem para outro caminho, um caminho mais complexo, dando ênfase a outras questões e não somente as primeiras impressões que ela proporciona.

Estudos Críticos é a esfera do ensino da arte que transforma os trabalhos de arte empercepção precisa e não casual, analisando sua presença estética, seus processos formativos, suas causas espirituais, sociais, econômicas e políticas e seus efeitos culturais. [...] Se as obras de arte são apenas submetidas a uma análise ingênuas, elas podem ser bem conhecidas como combinações de forma, cor, texturas e massa, mas pouco entendidas em relação aos motivos religiosos, históricos, sociais, políticos, econômicos e outros que as originaram. (THISTLEWOOD, 1997, p. 143 apud CARVALHO, 2007, p. 35).

Dessa forma, o direcionamento que a Proposta Triangular faz é o de utilizar no meio artístico, principalmente no ensino da arte nas escolas, uma leitura visual que não se fixe apenas em conceitos básicos, visando não tornar superficial a

⁵Possui graduação em Direito - Universidade Federal de Pernambuco (1960), mestrado em Art Education - Southern Connecticut State College (1974) e doutorado em Humanistic Education - Boston University (1978). Atualmente é professora titular aposentada da Universidade de São Paulo e professora da Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte/Educação (...). (Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1650414096296319>).

atividade de ler uma imagem. Muito pelo contrário, quanto mais a leitura for aprofundada, inúmeras alternativas de um bom entendimento do significado daquilo que está sendo analisado são descobertas. Nesse sentido, Elisa Carvalho (CARVALHO, 2007) afirma:

A leitura da imagem, nesta proposta de ensino da arte, desenvolve as habilidades de ver, julgar e interpretar as qualidades das obras, compreendendo os elementos e as relações estabelecidas no todo do trabalho. [...] Ler uma imagem é saboreá-la em seus diversos significados, criando distintas interpretações, prazerosamente. (PILLAR; VIEIRA, 1992, p. 9 apud CARVALHO, 2007).

As leituras de imagem precisam mais do que nunca, ser bem estruturadas e levadas a sério, preferencialmente na educação, onde se gera indivíduos portadores de conhecimento, racionais e formadores de opinião. Perceber que é importante para o aluno que ele construa e faça uso dessas leituras visuais só tendem a ajudá-lo ao longo de sua trajetória. “A Proposta Triangular pretende que a leitura de imagens se oriente pela busca e descoberta; que seja meio de despertar a crítica no aluno e lhe possibilitar emitir juízos de valor.” (CARVALHO, 2007). Orientando-se através desse objetivo, é possível fazer uso de uma proposta clara e objetiva no que diz respeito aos processos de leitura de imagens na educação.

Arte e Design Gráfico

Arte e Design Gráfico partilham de um longo caminho desde o seu início até o cenário atual, onde suas raízes já se encontram bem firmes nos seus respectivos campos de atuação. Porém, não é somente nesse aspecto que essas duas áreas se relacionam, existem outros momentos importantes em que a arte e o design gráfico passaram a compartilhar seus interesses, se relacionar e assim, gerar mudanças no cenário artístico, gráfico e principalmente estético. Segundo Flávio Cauduro (CAUDURO, 2000), essas alterações resultaram no surgimento da pós-modernidade:

E a prática do design gráfico, assim como a das artes visuais, tem apresentado importantes mudanças estéticas, como consequência da relatividade e variedade de estilo das manifestações visuais da nova era, que ironizam e rejeitam razões, prioridades e premissas supostamente universais dos modernistas.

Com essas transformações no campo das artes visuais, o design, mais precisamente o design gráfico foi conquistando espaço entre novos padrões estabelecidos e/ou movimentos artísticos que também surgiram a partir daí. Essa ruptura abalou os pilares que sustentavam as artes visuais e os movimentos da época. Flávio Cauduro (CAUDURO, 2000) enfatiza que:

Como sabemos, o período que vai do Renascimento ao século XIX caracterizou-se pela busca estética realista nas artes em geral. Com o advento e desenvolvimento da fotografia, as artes visuais entraram em crise, crise esta que deu origem ao modernismo, movimento artístico constituído por uma série de rupturas e inovações que procuraram libertar as artes da retórica do ilusionismo realista.

Através dessas mudanças a arte e o design gráfico se reinventaram e assumiram novas formas e direções. Em determinados momentos históricos essas duas áreas começaram a se entrelaçar, a fazer uso de regras ou padrões semelhantes, compartilharam-se e complementaram-se em vários outros aspectos, permanecendo algumas singularidades que devem ser notadas. No campo da arte existem diferentes possibilidades de atuação e principalmente de interpretação do que a arte realmente é, tornando sua compreensão bastante complexa. Segundo Claudia Trindade (PAREYSON, 1984 apud TRINDADE, 2011) “as definições mais conhecidas da arte, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida com um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir.”. Apesar disso, a arte não somente executa ou produz, ela também inventa. Neste caso, já observa-se uma ligação com o design, do latim *designar*, mas que também pode significar projeto e planejamento, processos importantes no momento da criação. O design, assim como a arte, também possui diferentes interpretações e existem muitas formas de manifestação, uma delas é o design gráfico. (TRINDADE, 2011).

Uma vez que arte e design gráfico configuram-se como áreas extremamente criativas, esse processo de criação conta com a influência de ambos, e aqui se tem outra ligação. Embora seja compreensível que a arte possa oferecer mais referência visual ao design gráfico do que ele próprio a arte, Claudia Trindade (TRINDADE, 2011) diz que “a possibilidade de usufruir de uma obra de arte para criação de outra expressão artística é considerada uma forma de inspiração, referência, influência.”.

Existem também ligações entre os profissionais da arte e do design gráfico, que em alguns momentos se relacionaram em termos de atividade e/ou trabalho executado. Certas habilidades provenientes do profissional da arte começaram a ser exigidas de forma mais acentuada em outras áreas, como a da comunicação, por exemplo, que possui forte relação com o design gráfico. É possível pensar então que o designer foi um sucessor do artista e Mônica Moura (WOLNER, 1998 apud MOURA⁶) nos traz a seguinte definição:

(...) ao longo da história da arte o artista passa a ser solicitado para a elaboração de produtos, tais como cartazes, jornais, revistas, integrando conhecimentos que se estabelecem além do universo das artes e dos ofícios e exemplifica dizendo que nos anos pós-guerra, especificamente na década de 50, na Europa, quando surge a denominação programador visual, que pode ser definida como artista com treinamento de designer, um planejador dos meios de comunicação visual, com formação altamente técnica, científica e social – política

Compreende-se então como foram, e como ainda são importantes, as relações que se estabelecem entre o campo da arte e do design gráfico, sendo possível perceber que ambas, no contexto de contemporaneidade que vivemos, podem ser tão diferentes em certos momentos e tão iguais em outros, mas nunca deixando de interagir quando se trata de criatividade e invenção.

Metodologia

O processo metodológico desta pesquisa concentrou-se principalmente na seleção das obras de arte, bem como das suas respectivas análises. Primeiramente,

⁶A referência deste autor não apresenta data.

com o objetivo de sugerir o aprofundamento do estudo dos elementos visuais a partir dos conceitos existentes no campo do design gráfico, foram elencados os critérios que seriam utilizados no decorrer das análises, integrando a metodologia a ser aplicada. Os critérios que foram escolhidos tiveram como base as obras selecionadas, logo, apresentaram uma boa adequação no momento da realização das análises, obtendo-se resultados interessantes. Esses critérios, classificados a seguir, têm como base os estudos de dois autores importantes do campo do design, especificamente do design gráfico, sendo eles a autora Donis A. Dondis (2002) e o autor João Gomes Filho (2009):

DONDIS	
Ponto	Caracteriza-se pelo (s) ponto (s) focal (is) percebido (s) na imagem. O que apresenta mais destaque.
Movimento	Presença de indícios de movimento relacionados com os elementos que compõem a imagem.
Figura/fundo	A divisão da imagem em figura (s) principal (is) e o fundo.
Linha	Representa a organização dos elementos da imagem através de linhas horizontais ou verticais.
Forma	A simplificação dos elementos presentes na imagem em formas geométricas e/ou orgânicas.
Cor	Percepção das cores utilizadas na imagem.
Textura	Caracteriza-se na percepção ou não de texturas nos elementos que compõem a imagem.

GESTALT	
Unidade	Presença de um único elemento que compõem a imagem.
Harmonia	A relação de todos os elementos inseridos na imagem.
Simplicidade	Representa a clareza dos elementos presentes na imagem.
Profundidade	Se existe alguma indicação na imagem de profundidade, em relação ao que se está representando. Mais perto e mais longe.
Sobreposição	Representa a composição dos elementos na imagem, se estão sobrepostos um sobre os outros.

Sobre as obras, apesar de terem exercido influência na seleção dos critérios para as análises, um fator importante no momento da escolha, não apenas das obras mas dos artistas em si, merece ser destacado. Com o objetivo de aproximar a pesquisa do contexto em que se desenvolve, uma vez que ela acontece através da Unochapecó⁷, os artistas escolhidos não poderiam ser de outro lugar se não de Chapecó. Dessa maneira, a pesquisa, além de fornecer um método diferente de leitura de imagens, pôde aplicá-lo nas obras de artistas locais gerando contextualização entre a pesquisa científica e as produções artísticas da cidade.

Com as obras e os critérios escolhidos foi preciso estabelecer então como seria o desenvolvimento da metodologia de leitura de imagens nos trabalhos dos artistas. De maneira simples, o desenvolvimento metodológico ocorreu da seguinte forma: utilizou-se uma tabela onde, no início, havia o cabeçalho com título da obra, artista e ano, logo abaixo anexou-se a imagem da obra, para que ao mesmo tempo em que a análise ocorresse, os resultados pudessem ser percebidos na própria obra, e em seguida os critérios a serem avaliados. É válido ressaltar que as análises realizadas nesta pesquisa são exemplos de cunho pessoal, ou seja, são percepções

⁷Universidade Comunitária da Região de Chapecó

próprias do autor e que não necessitam de aprovação, muito menos exatidão e/ou certeza, uma vez que cada indivíduo que possa vir a desempenhar uma atividade deste tipo poderá perceber resultados diferentes.

Resultados e Discussão

A proposta da metodologia foi utilizar critérios com embasamento gráfico para poder perceber essas questões nas obras, aprofundando melhor a parte técnica desenvolvida pelos artistas. Assim, pôde-se ter uma desejável visualização dos elementos gráficos nas obras, entendendo como cada forma foi estruturada, como as cores foram aplicadas, as texturas, as figuras, dando ênfase também nas percepções visuais e técnicas. Com o auxílio das tabelas foi possível visualizar melhor as obras enquanto as análises foram sendo realizadas e também organizar os resultados para cada critério de maneira clara e objetiva.

Obra: Sem título

Artista: Janaína Corá

Ano: 2012



Figura 1 – Janaína Corá. *Sem título*, 2012. Acrílico sobre tela.

DONDIS

Ponto: são dois pontos focais, o primeiro no rosto e o segundo nas palavras.

Movimento: existe uma percepção de movimento no sentido em que a tinta foi aplicada, como se ela estivesse se misturando.

Figura/fundo: a figura é percebida no rosto e o fundo compreende toda a mescla de cores.

Linha: existe uma linha vertical situando a figura humana e uma linha horizontal um pouco mais abaixo, como um elemento da obra.

Forma: a área que compreende a representação do rosto pode ser percebida como um círculo. Um quadrado delimita as palavras em branco e um retângulo as palavras em preto. O fundo é composto por diversas formas orgânicas.

Cor: predomínio de branco, preto e cinza. Algumas áreas com vermelho, azul, ocre e tons resultantes da mescla entre essas cores.

Textura: toda a obra apresenta uma textura de pincel, tintas e materiais afins, certamente utilizados na produção da obra.

GESTALT

Unidade: apesar de haver a representação de apenas um rosto na obra, não é possível perceber unidade, pois os “borrões” de tinta acabam dando a impressão da existência de outros elementos na obra.

Harmonia: existe uma harmonia de cores e formas que se complementam sutilmente.

Simplicidade: são muitas as texturas presentes na imagem, o que dificulta a constatação de simplicidade, os elementos “gritam” entre si.

Profundidade: existe uma percepção de profundidade na espiral formada pelos tons de tinta próxima ao rosto.

Sobreposição: é facilmente percebida também através das cores, uma sobreposta a outra, formando outras cores.

Dessa forma como conclusão da metodologia, depois da referência gráfica e baseando-se nela, sugere-se que uma leitura representacional ou simbólica do que se vê em cada obra seja construída.

A obra de **Janaína Corá** apresenta elementos gráficos bem expressivos, como as cores fortes e a própria aplicação da tinta na tela, deixando várias marcas e borrões. Muitos rabiscos e um traço bem solto também são exemplos de expressividade do trabalho, que, além disso, proporciona texturas incríveis. Uma possível leitura que pode ser feita a respeito da obra, considerando a análise gráfica realizada, seria a força e o sentimento da artista presente em todo o contexto da obra. A expressão fixa no rosto da mulher em contraponto com o turbilhão de cores, traços e palavras ao seu redor, remete a sensação de um momentâneo estado de contemplação e reflexão de tudo o que acontece a sua volta, entendendo e não compreendendo.

Conclusões

Uma imagem apresenta vários caminhos para possíveis leituras, que por sua vez podem ter relações com inúmeras outras variáveis, especificando de certa forma a análise e assim obtendo-se diferentes interpretações. Em uma sociedade extremamente visual como a que se vive atualmente, torna-se indispensável um aprimoramento da capacidade das pessoas para ler uma imagem, pois é através delas que, na maioria das vezes, ocorre a comunicação e a troca de informações.

Presença essencialmente marcante no campo das artes, a imagem se concretiza como uma fonte inesgotável de conhecimento e por esse motivo, carrega consigo uma necessidade imprescindível de leitura, interpretação, reflexão e entendimento. Uma obra de arte, por exemplo, já disponibiliza por si só um entendimento comum, mas para uma compreensão mais aprofundada é preciso que a leitura seja feita e assim, obter conclusões mais concretas e interessantes. Para a realização dessas leituras existem processos metodológicos que podem ser seguidos, que facilitam e aprimoram a ato de ler a imagem, embasados em diferentes conceitos.

O objetivo desta pesquisa foi propor a aplicação dos conceitos do design para a leitura visual nas aulas de Arte. Foram elencados critérios a serem inseridos no processo de análise e então identificá-los, ou não, nas obras de arte escolhidas. A

escolha por obras de artistas locais se mostrou uma proposta bem importante, dessa forma foi possível aproximar esses estudos gráficos com o contexto artístico que se vivencia no dia-a-dia. As análises precisam ser pensadas como uma percepção individual, ou seja, cada pessoa que a fizer estará identificando, de acordo com o seu nível de conhecimento, aquilo que compreender. Logo, uma vez que a leitura é individual, não se tem um resultado exato, salvo casos em que as análises possam vir a ser realizadas em conjunto. Sobre a metodologia, enfatiza-se que foi um processo prazeroso e interessante, que atingiu os objetivos estabelecidos e que foi possível através dela, mergulhar mais a fundo no universo das obras selecionadas. Este método torna-se então passível de ser utilizado em qualquer espaço e situação, inclusive nas escolas, preferencialmente no ensino da arte, como sugerido pela pesquisa, auxiliando no conhecimento simbólico e também gráfico presentes no campo artístico.

Após essa breve inclusão do design gráfico com a arte, intrínsecos nesse processo metodológico de leituras visuais, reforça-se a conclusão da importância e da necessidade de uma educação do olhar, do saber ver e compreender uma imagem, uma ação tão presente no nosso cotidiano e que nos oferece muito conhecimento. Espera-se ao final da pesquisa, que passe-se a dar mais atenção às leituras visuais, que sejam utilizadas com mais freqüência e sempre que necessárias, para um melhor entendimento visual e contextual das imagens. Também se espera que a arte seja mais valorizada, em todos os sentidos, principalmente aquela que está próxima de nós, tão rica e importante assim como as outras. Uma vez que essas sugestões se concretizem, aí sim poderemos apreciar qualquer tipo de imagem com um novo olhar.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARAUJO, Gustavo Cunha; OLIVEIRA, Ana Carolina. *Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. Imagens da Educação*, v. 3, n. 2, p. 70-76, 2013.
- BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. *Rede São Paulo de Formação Docente: Metodologias para ensino e aprendizagem da arte*. São Paulo: UNESP/Redefor. Módulo II – disciplina 04, 2012.
- CARVALHO, Elisa Muniz Barreto de. *A proposta triangular para o ensino da arte: concepções e práticas de estudantes-professores/as*. Minas Gerais: Universidade de Uberaba, 2007.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. *Design gráfico & pós-modernidade*. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 13, 2000.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FIGUEIREDO, Lilia Márcia de Souza; ALBUQUERQUE, Rosa Almeida Freitas. *Investigando as práticas pedagógicas de ensino-aprendizagem método e didática nos cursos de graduação*. [20--].
- FILHO, João Gomes. *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. 9. Ed. São Paulo; Escrituras Editora, 2009.
- MOURA, Mônica. *Design, Arte e Tecnologia: Design e/é Arte*. [20--].
- SARDELICH, Maria Emilia. *Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, mai/ago. 2006.
- TRINDADE, Claudia Regina da Silva. *Arte, moda e design gráfico: conexões possíveis*. Rio de Janeiro, Graphica Rio, 2011.
- ZAMPAULO, Jamil Rodrigues. *Considerações introdutórias sobre o conceito de metodologia em seu significado acadêmico*. São Paulo, [20--].

CASA HORTA: ATMOSFERA RURAL COMO TÁTICA DE RESILIÊNCIA

GRACIA CASARETTO CALDERÓN; ALICE JEAN MONSELL

PPGAV/UFPel, graciacasaretto@gmail.com; PPGAV/UFPel,
alicemondomestico@gmail.com

RESUMO

Neste artigo apresento o processo de criação do trabalho *Casa Horta* como desdobramento da minha pesquisa em andamento como mestrande no PPGAV/UFPEL denominada *Atmosfera rural: experiência e resiliência na arte contemporânea*, provocando-me a pensar o trabalho em arte em contextos que tangem a agroecologia, assim como na potência de uma prática artística capaz de gerar transformação em mim e no outro. No texto também exponho a origem da sensação da *atmosfera rural* e minha vontade de reconstruí-la e compartilhá-la com a utilização de uma tática de ação que visa a *resiliência* como poética no contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Atmosfera rural; Casa Horta; Arte contemporânea; Contexto; Resiliência.

ABSTRACT

In this paper I present the creative process of the *Casa Horta* (House Garden), a work which has unfolded as a consequence of my research project being developed in the Master's program of the PPGAV-Mestrado/UFPEL called *Rural Atmosphere: Experience and resilience in contemporary art*, causing me to consider works, in art, in relation to contexts that touch upon agroecology, as well as the potential and capacity of an art practice to generate transformation in myself and in others. In the paper, I also discuss the origin of a sensation I call *rural atmosphere* which I wish to reconstruct and share by means of using tactical actions with the objective creating a contemporary poetic of *resilience*.

KEYWORDS

Rural atmosphere; Casa Horta; Contemporary Art; Context; Resilience.

Introdução

Este trabalho é decorrente da minha pesquisa em andamento denominada *Atmosfera rural: experiência e resiliência na arte contemporânea*, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

Mantendo investigação há cerca de um ano, exponho aqui os desdobramentos que envolveram a construção do trabalho *Casa Horta*. Trabalho que constitui um contexto de arte, pensado e desenvolvido como um ambiente recriado que é inserido no contexto urbano da cidade de Pelotas (RS), como tática artística para compartilhar a sensação de uma atmosfera que denomino *atmosfera rural*, a qual considero capaz de gerar transformações a partir de sua experiência.

A sensação dessa atmosfera específica se deu a partir da minha percepção sobre aspectos físicos e sociais da zona rural entre os municípios de Pelotas e

Canguçu (RS), onde estão localizadas pequenas propriedades familiares de produção agroecológica¹ (Fig. 1). Região, esta, que venho explorando e mantendo contato desde o início da investigação.



Figura 1 - Agricultores relatando práticas agroecológicas,

Assim, imersa numa pesquisa transpassada por problemáticas que tangenciam o contexto da agroecologia, como o uso dos agrotóxicos e a procura inicial de informações sobre o assunto, proponho reflexão sobre a tática de criar um contexto da arte que poderia possibilitar uma experiência sensível específica na cidade. Também verso sobre sobre as possíveis transformações provocadas em mim e no outro durante esse percurso poético que se deu com a construção da *Casa Horta* como procedimento de ação artística para o compartilhamento da *atmosfera rural*.

Pensado hoje como eixo central da pesquisa, o trabalho *Casa Horta* se configura como um espaço para uma prática em constante processo que se dá a ver na ativação de um terreno baldio localizado no centro da cidade de Pelotas. É o espaço de uma casa em demolição onde, no decorrer da pesquisa, foi construída uma horta; um lugar de experiência coletiva no qual atuo como propositora de encontros, diálogos, práticas diversas.

Reflito sobre um trabalho em arte desvinculado da noção da fabricação e concepção de objetos. Percebo que o próprio contexto da pesquisa demanda a transformação do artista em vista da necessidade de se pensar outras relações interpessoais: da urgência de intervalos para a desaceleração cotidiana; de espaços que permitam o diálogo sobre questões ambientais contemporâneas; de novas maneiras de estar no mundo.

Percebo, dessa maneira, o compartilhamento da *atmosfera rural* no ambiente da *Casa Horta* a partir das experiências coletivas que ali se dão: do cultivo da relação com o outro e com a terra; da difusão de informações sobre modos de vida sustentáveis.

Metodologia

Atmosfera rural

No decorrer da pesquisa, foi possível explorar alguns dos aspectos que compõem e envolvem a *atmosfera rural* percebida nesse espaço específico, desde o

estilo de vida das famílias que trabalham com a agroecologia, até os projetos que são desenvolvidos na região para combater a utilização dos agrotóxicos.

São questões socioambientais que afetam a cidade de Pelotas e região, evidenciando os problemas contemporâneos como sistêmicos, num paralelo com o pensamento do físico e escritor Fritjof Capra (2004, p. 23) que considera os eventos interligados e interdependentes, em que as soluções demandam mudanças na percepção, no pensamento e nos valores.

A percepção ecológica profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cílicos da natureza (...). (CAPRA, 2004, p. 25)

Nessa perspectiva, observo em mim uma renovação perceptiva que me atualiza sobre este espaço rural, e que altera minha relação com o meio ambiente, com as pessoas, com meus alimentos diários, com a arte. Fez-me expandir noções acerca da atmosfera rural pensar

, assim como o papel do artista enquanto ser no mundo.

Da mesma maneira, a cultivação da minha relação subjetiva oriunda da proximidade e experiência com o contexto rural,

Transpassando entre outros pontos de vista para se pensar o trabalho de arte, pude debruçar-me sobre conteúdos relacionados ao contexto da agroecologia, em paralelo a uma crescente vontade de participar

2

Acerca da atuação do artista como agente político em relação às dimensões da micropolítica na arte, Katia Canton (2009) escreve sobre a possibilidade de se pensar e relacionar questões cotidianas, articular ideias frente a realidade vivida. Sobre o mesmo conceito, Suely Rolnik (2011) discute a significativa dimensão da micropolítica quando considera os indivíduos e seus atos na constituição dessa complexa e integrada rede da vida.

Assim, entendo a realidade cotidiana dos contextos, sejam urbanos ou rurais, sempre cambiantes e compostos por relações, pensamentos e o corpos de indivíduos que coabitam espaços – por coletividades que se formam em determinados lugares.

Ao refletir sobre a questão da micropolítica, percebo que meu trabalho como artista envolve a criação de táticas para deslocar a *atmosfera rural* para outro contexto ambiental na tentativa de gerá-la dentro da zona urbana. Procedimento artístico que poderia ser pensado como uma tática de ação em que penso trabalhar com o que está próximo de mim para a criação dessa atmosfera: o espaço, as pessoas, os meios disponíveis. Assim, elaboro projeto de proposição artística para a construção de um espaço híbrido, entre horta e jardim, em um terreno baldio localizado na zona central da cidade de Pelotas: a *Casa Horta*.

Casa Horta

Em outubro de 2015 inicio processo de criação em um terreno ocioso, pertencente aos meus familiares, localizado na região central da cidade. Local que permaneceu fechado e sem uso por cerca de oito anos, possui aproximadamente

setenta metros quadrados de área e quase todo seu espaço encoberto por piso.

No terreno existiu uma casa, hoje em estado de demolição. A parede da fachada permanece inteira, como uma casca que resguarda um interior vazio, livre de teto e paredes (Fig. 2). Não há energia elétrica nem água no local, mas inúmeras plantas sobreviventes entre as frestas que se conectam com a terra. Assim, busco pensar alternativas para a captação e o armazenamento de água, e formas de se habitar em um local com limitações de recursos.



Figura 2 - Exterior e interior do local, Pelotas (RS); out. 2015. Registros fotográficos da autora.

Tendo em vista os locais que costumam oferecer formas de convívio na cidade, o lugar da *Casa Horta* pode causar estranhamento, um deslocamento do costumeiro. É um local atípico, território potente e provocativo de sensação outras; induz ao exercício do desapego, da liberdade desses tantos materiais que envolvem o cotidiano. Um espaço que possibilita a liberdade dos meios virtuais de conexão, e permite o contato com a terra, com o céu, com o outro.

Para a execução de uma horta nesse espaço foi preciso força braçal: deslocamento de tijolos, telhas e madeiras, e finalmente, a construção de canteiros com o carregamento de aproximadamente vinte sacos de terra oriundos da zona rural.

Trabalho, este, que exige a participação do outro para dar forma a uma ideia, ativa o intercâmbio físico; envolve parentes, amigos e conhecidos (Fig. 3). Arte com caráter participativo, realizada para e com o outro, vincula uma relação estreita,



Figura 3 - Organização do espaço; out. 2015 . Registros fotográficos da autora.

A partir da visão de Ardenne (2006) sobre a arte participativa, reflito, em meu trabalho, sobre a característica do artista que opta por trabalhar com ideais democráticos, com a consolidação social, e funda sua obra sobre a intuição de uma falta de comunicação, de contato com o outro; sobre o sentimento de uma distribuição desigual do sensível, com referência à crítica de Jacques Rancière (2005) em seu livro *A partilha do sensível*.

Com um pensamento próximo a pretensão do espaço da horta, o filósofo brasileiro Paulo Freire descreve possíveis ferramentas para a educação e liberdade do homem através do diálogo, da comunicação (e participação), como meio para a constituição de consciências críticas sobre o mundo; existir com criticidade, mais do que simplesmente viver (FREIRE, 1967, p. 40).

Precisávamos de uma Pedagogia de Comunicação, com que vencêssemos ...
 mágica como ingênua e no desenvolvimento da crescente crítica, seria o conceito antropológico da cultura. A distinção entre os dois mundos: o da natureza e o da cultura. O papel ativo do homem *em sua* e *com sua* ... O *f* no mundo e *com o mundo*. O seu papel de sujeito e não de mero e permanente objeto. (Ibidem, p. 108)

Sob essa visão, parece-me latente a necessidade educativa e perceptiva do ser humano nesse novo mundo. Homem que por vezes parece viver distraído e ocupado demais, imerso em hábitos rotineiros e repetitivos, talvez ainda calcado em concepções de progresso e dominação na relação com meio ambiente.

Para tanto, debruço-me a pensar a arte como meio para a criação de contextos³ que proporcionem experiência e comunicação, espaço para práticas, ações, contato com a natureza. Penso sobre táticas que suscitem o alargamento perceptivo do coletivo. Almejo formas de acessar o sensível que habita o outro, assim como percebi ser sensibilizada pela e através da *atmosfera rural*.

Assim, para compartilhar o espaço da *Casa Horta*, inicialmente convidei pessoas próximas para um encontro, uma experiência para dialogar sem discurso dirigido, sem pressa, desconstruindo o ritmo cotidiano urbano e permitindo certa desaceleração (Fig. 4). Objetivo proporcionar intervalos de tempo e espaço na cidade como uma oportunidade, para mim e para outros, de propor atividades para semear, plantar, produzir o que, literalmente, nos move e alimenta o corpo.



Figura 4 - Primeiro encontro na *Casa Horta*; dez. 2015. Registro fotográfico da autora.

Até o momento, ações diversas vêm acontecendo neste lugar onde tento compartilhar a experiência da *atmosfera rural* dentro da cidade. Uma tática em que, talvez, busco culminar num processo de *resiliência*, de humanização do corpo e dos pensamentos, até o ponto de perceber algo próximo ao que me sensibilizou quando nos primeiros contatos com aquele lugar rural, com a *atmosfera rural*.

Resiliência

No processo da pesquisa e no desenvolvimento da *Casa Horta*, percebo em mim um motor propulsor criativo constantemente orientado pela vontade de trabalhar a *resiliência* das coisas, das pessoas, dos lugares.

A *resiliência* é um termo que encontro na Ecologia, que em estudos sobre sistemas socioecológicos define a capacidade inerente ao sistema de se adaptar, de se regenerar e restabelecer seu equilíbrio frente modificações ou situação de adversidade (FARRALL, 2012, p. 50-51).

O termo vem conduzindo meu pensamento num processo criativo que tenta trabalhar táticas de construir e compartilhar a *atmosfera rural*, numa busca pela *resiliência* em mim e no outro.

No espaço da *Casa Horta* observo que a *resiliência* se faz durante diálogos e práticas em que sutilmente os colaboradores e participantes realizam um processo que cultiva a experiência da *atmosfera rural*, com o deslocamento de suas rotinas e a reflexão sobre o plantar, o comer, o dialogar.

Resultados e discussão

Inúmeras foram as transformações que se deram em mim durante o processo investigativo. Um movimento que me fez repensar toda a prática artística que vinha desenvolvendo até então, e meu papel enquanto artista e cidadã, reverberando numa dedicação cotidiana disposta a pensar hábitos.

Busquei por um consumo consciente que opta pelos alimentos orgânicos (sem agrotóxicos), por uma alimentação saudável, pela prática do plantar (Fig. 5), por auxiliar em projetos que visam a qualidade ambiental rural e urbana da região. Hábitos que também sensibilizaram pessoas ao meu redor, e que tentaram ser compartilhados em ações na *Casa Horta*.



Figura 5 - Cultivo de alimentos orgânicos na *Casa Horta*; mar. 2016.
Registro fotográfico da autora.

A *Casa Horta* funciona então como espaço criado, deslocado para dentro da zona urbana de Pelotas, onde são praticadas atividades saudáveis associadas às pessoas da zona rural da região. Pessoas que são conscientes da necessidade de sua contemporaneidade e a urgência de plantar e cultivar valores sociais e políticos sobre hábitos agroecológicos.

Percebo a *resiliência* nos desdobramentos do trabalho principalmente durante os encontros e experiências coletivas nesse lugar que é pensado justamente como tentativa de dar espaço ao diálogo, à comunicação, ao contato com o outro e com a terra.

Por ora, na *Casa Horta* estão sendo realizados encontros frequentes como também mutirões para sua organização: construção de novos canteiros e composteira, armazenamento de água, plantio, trocas de sementes. Local que vem sendo frequentado desde dezembro de 2015 por participantes que objetivam aprender, plantar, dialogar, e o qual, até o momento, já acolheu cerca de seis encontros e duas oficinas de horta.

Com o tempo, com a formação de uma rede de contatos e interessados, penso que grupos afins se unirão para a elaboração de outros projetos e ações. Espaço que está aberto para receber outros artistas e interessados para a execução de projetos, instantes de sensibilização, propagação de informações.

Conclusão

Percebo que a *Casa Horta*, oriunda de um desejo de construir momentos da *atmosfera rural* na cidade, reflete um projeto que se dá a ver como uma obra em

construção que necessita da presença de participantes e colaboradores, e considera os movimentos do processo que envolve, numa rede com o todo, com o coletivo, com a comunidade.

conte

interessadas na ação colaborativa com o entorno (2006, p. 25).

A vontade da construção da *atmosfera rural* se desdobra em uma prática artística que busca por instantes de sensibilização com o outro num contexto urbano onde observo predominar indivíduos e individualidades carentes de contato, afeto, e experiência conjunta. Dessa maneira, a investigação constrói um percurso poético capaz de afetar a mim e ao outro, com a qualidade da renovação e *resiliência* de hábitos, percepções, subjetividades.

Trabalhar imersa em meu contexto, em minha cidade natal, me fez olhar para o que está próximo de mim: minha família, meus amigos, os meios possíveis e disponíveis para pensar o trabalho em arte. E a *Casa Horta* é uma tentativa micropolítica que parte de meus interesses pelo meio ambiente, – pelo cultivo de hábitos de vida sustentáveis –, os quais considero capazes de gerar transformação social.

Assim como na visão do pesquisador em arte Chris Crickmay que percebe o artista que trabalha com seu contexto como um artista do futuro atento em redescobrir o sentido humano da proposta artística através da relação do seu trabalho com a realidade da vida (2003, p. 5), percebo que a arte contextual e participativa transita por entre dimensões sociais e espaciais. E aqui, acaba por abranger diversas áreas de con-

mundo.

Consequentemente, penso que o próprio contexto do trabalho *Casa Horta* pode vir a questionar acerca da ativação de outros terrenos baldios existentes na cidade, por uma vida mais orgânica, mais humana.

Notas

¹ Disciplina científica que enfoca o estudo da agricultura por uma perspectiva ecológica para conservação da biodiversidade, restabelecimento do balance ecológico dos agroecossistemas, de maneira a alcançar uma produção sustentável (ALTIERI, NICHOLLS, 2000, p. 14-17).

² No livro *Da política às micropolíticas*, Katia Canton (2009) aborda a arte contemporânea a partir do conceito da micropolítica; a micropolítica, como uma política exercida pelos artistas, com enfoque em questões cotidianas, problemas socioambientais, na realidade que os afetam em seus contextos.

³ “ ” é “ ” Conversation pieces: Community and communication in modern art de Grant H. Kester (2004, p. 1), em que o autor percebe uma mudança “ ” “ ” “ ”

Referências

ALTIERI, Miguel; NICHOLLS, Clara.
é : PNUMA, 2000.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual:**
. Murcia: Cendeac, 2006.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida:** uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2004.

CRICKMAY, Chris. **Art and Social Context, its background, Inception and Development.** Journal of Visual Art Practice. Vol 2, 3. Reino Unido: 2003. Disponível em:
<<http://www.davidharding.net/article08/article0801.php>> Acesso em: 27 set. 2016.

FARRALL, Maria Helena. **O conceito de Resiliência no contexto dos sistemas socio-ecológicos.** Lisboa: Ecologia - Revista da Sociedade Portuguesa de Ecologia n. 6, 2012. Disponível em: <http://speco.fc.ul.pt/revistaecologia_6_art_3_2.pdf> Acesso em: 7 fev. 2016.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

KESTER, Grant H. **Cola , Arte e Subculturas D** :
<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_Cadern oVB02_p.10-35_P.pdf> Acesso em: 21 ago. 2016.

_____. **Conversation pieces:** Community and communication in modern art. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London: 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** é : Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** f .
Porto Alegre: Sulina, 2011.

TEMPO NA CIDADE: A RESILIÊNCIA DO SILÊNCIO NA CONTEMPORANEIDADE

ANA PAULA DA SILVA MAICH¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPEL/paulamaich@gmail.com; ²UFPEL/ar.renata@gmail.com

RESUMO

Esse artigo é uma descrição do processo de desenvolvimento do projeto de mestrado em Práticas de Criação e Poéticas do Cotidiano. Desde o surgimento do tema às modificações ocorridas no percurso da pesquisa, comento as questões que circundam o estudo do silêncio e as influências do modo de viver o tempo na contemporaneidade e a prática de observação do cotidiano com intuito de comprovar e registrar através de fotografias que servirão de referência para desenhos sobre a resistência do silêncio em meio aos ruídos urbanos.

PALAVRAS-CHAVE

SILÊNCIO; TEMPO; CIDADE; CONTEMPORÂNEIDADE;

ABSTRACT

This article is a description of the development process of the master's project in Practice Creation and Poetics of Everyday Life. Since the idea from the project to changes in the search path, I comment on the issues surrounding the study of silence and the influences of the way we experience time on contemporaneity and the practice in watching the everyday in order to confirm and record through photographs that serve as reference for drawings about the silence's resistance among the urban noise.

KEYWORDS

SILENCE; TIME; CITY; CONTEMPORANEITY;

Tinha por princípio o objetivo de dar continuidade à pesquisa de conclusão da graduação, cujo foco era o estudo do silêncio e suas diversas formas de ser e estar. Durante o desenvolvimento da monografia observei como o silêncio se fazia presente na minha produção, tanto no processo que era de extrema lentidão e repetição exaustiva de movimentos em desenhos com caneta nanquim e aquarela sobre tecido (figura 01), como na existência sutil e distante das personagens que surgiam desses desenhos. Uso o termo “surgir” porque em nenhum dos desenhos elas aparecem completamente, partes de seus corpos são evidentes, mas outra grande parcela desaparece em linhas que se entrelaçam e as submergem e inundam a superfície do desenho como corrente de um rio que as escondem ao mesmo tempo as empurram para fora.

Até então o objeto de estudo era íntimo e restrito à minha vivência como um ser-barco que circula entre diversos ambientes aos quais não se adéqua naturalmente. O ser-barco é definido na monografia como um ser que não se ajusta em nenhum tipo de ambiente fixo, apenas ao movimento constante de partida, mesmo que nunca se move sua mente habita um devir-lugar que é vazio de definição, abstrato e inalcançável, tendo referência no conto a Terceira Margem de Guimarães Rosa, onde o personagem principal abandona sua família para viver em um barco, sem promessa de retorno à margem.

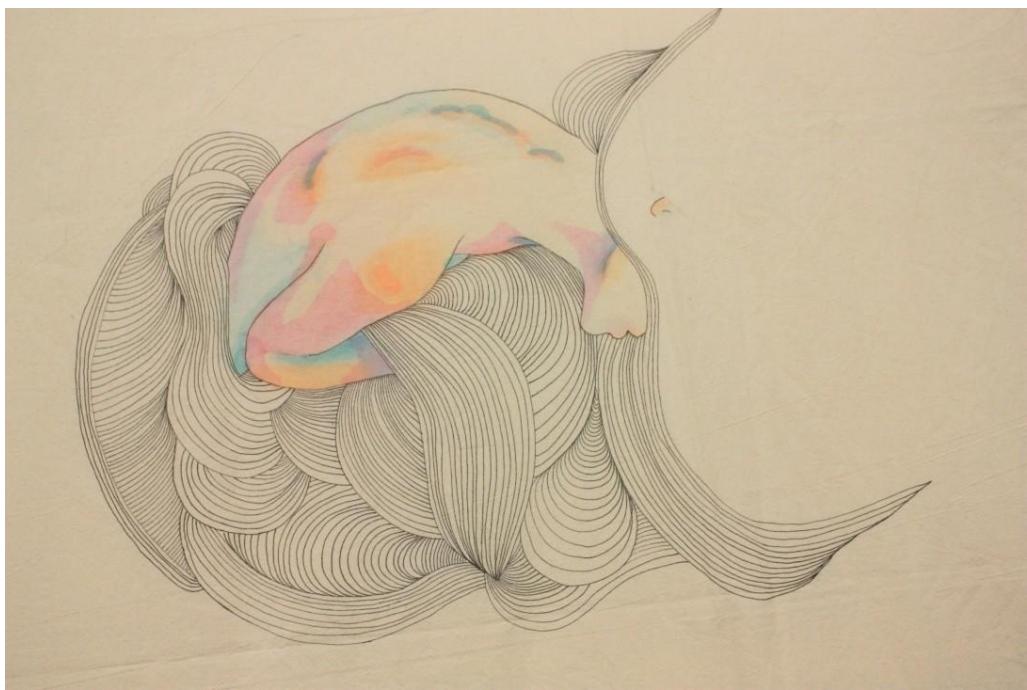


Figura 01 – Vagarosa, 2014. 1,32m x 1,25m. Aquarela e Nanquim sobre tecido.

No projeto que escolhi desenvolver durante o mestrado propus adicionar o ambiente urbano ao processo de observação de silêncio, sendo esse ainda poético e sutil, mas também uma forma de resistência aos ruídos hiper saturados da cidade contemporânea.

Logo no início do ano, antes do começo da aula e de qualquer ação descrita no cronograma da pesquisa, realizei um trabalho a convite da organização do III Encontro de Universidades, esse ano (2016) sediado pela UFRGS em Porto Alegre cuja ação era criar um Lambe para ser colado nos tapumes que atualmente restringem a vista do Guaíba para quem está na orla. A proposta era que os trabalhos retratassem a relação do artista com a ideia de cidade. Por entender a cidade contemporânea como espaço de aceleração exacerbada, cotidianos apáticos e produtor em massa de anestésicos mentais, optei por produzir o que acredito que falta, que é o estímulo à pausa, proposições de experimentações do estar presente em corpo e mente e interação direta com o lugar, o intervalo de tempo na correria causada pela máquina do capital. Conhecendo a quantidade exorbitante de dispositivos visuais que estão presentes por todas as partes de todas as cidades, escolhi uma imagem simples e de referência comum à um grande número de pessoas, que foi o jogo de passatempo chamado caça-palavras, comum em jornais e revistas de viagem. Produzi um caça-palavras *gigante*—com indicação que se procurasse a palavra “tempo” (figura 2). A ideia era de que ao parar para procurar a palavra tempo, a pessoa consequentemente estaria encontrando tempo para vivenciar aquele ambiente à sua volta.

Após realização do trabalho ficou claro para mim que uma questão importante na busca do silêncio nos centros urbanos, era o tempo. A forma como as pessoas vivenciam a cidade e o seu tempo na cidade, tem influencia direta na forma como elas também percebem, experienciam e produzem o silêncio.



Figura 2 - Procure Tempo, 2016. Tamanho Variável. Imagem digital.

Metodologia

Para produção dos trabalhos tenho inicialmente o interesse em coletar o máximo de imagens possíveis como referência, fotografias que faço no meu cotidiano registrando situações e ações onde eu possa apontar a presença do silêncio, e nesse processo aparecem diversas formas diferentes de silêncios, então o trabalho seguinte a esse é o de catalogação desse silêncio, aqui usando como referência dois trabalhos da artista Raquel Stolf, Ausência de Silêncios [biblioteca] (figura 03) onde ela grava os ruídos da biblioteca da Faculdade de Direito, no campus central da UFRGS e em seguida faz uma instalação dispondo os áudios gravados e impressos com descrição dos ruídos que a própria chama de “notas-desenhos para escuta simultânea” e o trabalho 60 Silêncios Empilhados (figura 04) que é um pôster de um gráfico de áudio onde há 60 insinuações de ruídos classificados como diferentes formas de silêncios.

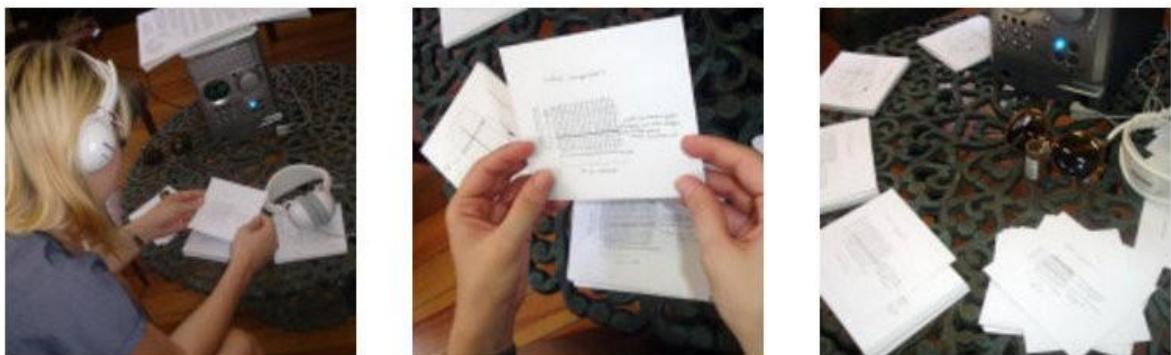


Figura 03 – Instalação Ausência de Silêncios. Raquel Stolf. 2011.

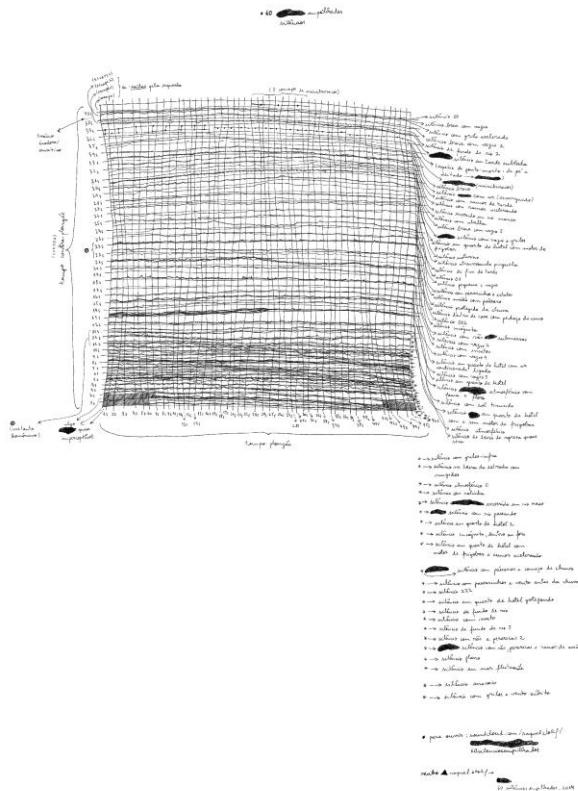


Figura 04 – 60 Silêncios Empilhados. Raquel Stolf. 2010 – 2014.

Os trabalhos da Raquel Stolf como parte do processo de desenvolvimento dos meus trabalhos, pelas proposições de escuta, pelo tempo dedicado e as formas de registro desses silêncios. Mas como referência para o meu trabalho final, busco resultados tais quais os do artista Rafael Sica, que trabalha temas “ordinários” nos seus quadrinhos, palavra que usa como título para o seu site e um de seus livros. Seus desenhos são de traços simples em preto e branco, com personagens vivendo ações comuns e diárias, com pequenas ações de um quadro a outro (figura 05).

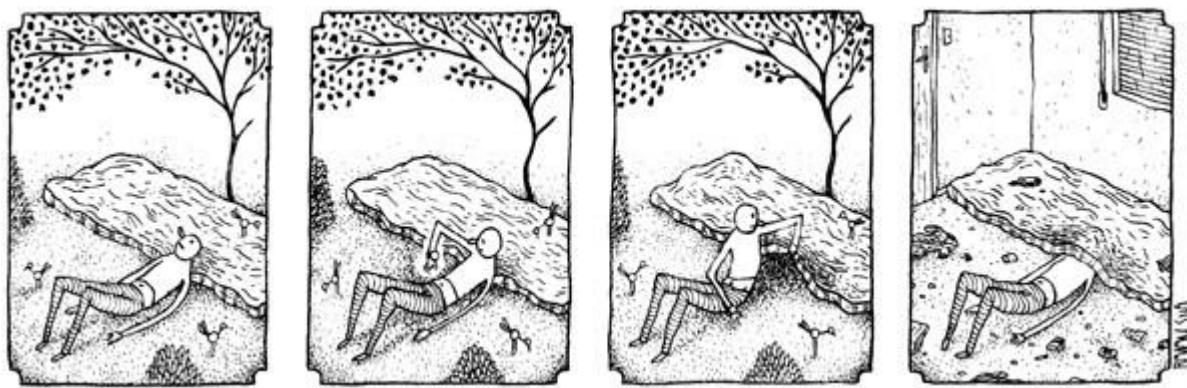


Figura 05 – Sem Título. Rafael Sica. 2012. Tamanho real.

A pesquisa exige bastante tempo no primeiro processo de desenvolvimento

porque parte principalmente da prática de observação do cotidiano, dessa observação surgem problemas que vão diariamente remoldando a metodologia do projeto, como a descoberta de o medo de andar nas ruas da cidade sem um objetivo específico e uma estratégia prática e segura de ir e voltar, o que me obriga a pensar em meios de ainda estar presente nesse centro urbano fazendo tais observações, mas de modo que me sinta segura o suficiente para poder mudar o foco para as questões que pesquise. Desse problema tive a ideia de começar a acompanhar o movimento das pessoas no ponto de ônibus da esquina da minha casa, pela janela do meu quarto, onde tenho total controle sobre o ambiente, o que é atualmente o processo principal da pesquisa. A partir daí surgiram outras questões sobre o lugar que utilizo para observar e quem sou eu nesse momento de estar entre a minha rotina comum e o mundo de fora, que olhar é esse que se distancia dos dois universos, do íntimo e do externo.

Resultados e Discussão

Assumindo o silêncio como uma presença constante e onipresente que se dilui e escapa dos sentidos de quem coabita os mesmos espaços pelo excesso de ruídos nos ambientes urbanos, me proponho a observar esses lugares em busca de sinais da sua existência. Com olhar estrangeiro ao ritmo do cotidiano da cidade, observo as pessoas ao meu redor para captar e capturar, através da fotografia cenas nas quais percebo a ausência do barulho ou a resistência do silêncio mesmo na presença dos ruídos, tendo aqui o silêncio que vai além do antônimo de som, se faz presente pela forma de ser-estar que resiste o espaço que em torno, como o “Silêncio ruidoso”¹ classificado por John Cage, existente não pela ausência de ruídos, mas pela falta de sentido nos mesmos.

Por não pactuar do ritmo contemporâneo urbano, é natural que eu seja capturada por esses instantes de pausa na cidade, pelo comum costume dos olhos de fugir em direção à toda mínima oportunidade de silêncio e quietude. Meu impulso artístico é de desenhar essas situações, mas utilizo a câmera fotográfica para fazer o primeiro registro, pela rapidez que os eventos passam e porque a imagem se torna objeto disponível ao meu perpétuo acesso, os capturo e guardo como colecionadora. Mais tarde acesso as fotografias e posso observá-las e estudá-las ao meu tempo, sem pressa, decido como colecionador que escolhe a melhor posição para dispor suas borboletas em um quadro, o que retirar dali, como desenhar, o papel ideal, o formato, o que excluir da cena.

Uma das situações as quais mais dedico o meu olhar são as de espera. Observo da janela do meu quarto, no meu silêncio e tranquilo conforto, pessoas que aguardam os ônibus na esquina. Gosto de observar como se comportam nesse estado de intervalo dos seus dias, por mais que estejam atrasadas para algum lugar, focadas mais na ideia de onde tem que ir do que no espaço que ocupam naquele momento, a espera é inevitável. E ali o silêncio se faz presente quase que todo tempo, os ruídos constantes da rua não interferem àquele estar. Noto as pessoas que chegam ao ponto inquietas, olhando para todos os lados, caminhando para frente e para trás como se isso pudesse influenciar a velocidade em que o ônibus vem e eventualmente se acomodam ao lugar, se aquietam e apenas ficam ali, em

¹CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4'33". 16º congresso de Leitura do Brasil (COLE), de 10 a 13 de Julho de 2007, UNICAMP, Campinas, SP. P. 3.

silenciosa espera.

Alguns dias escolho horas específicas para fazer a fotografia, seja de hora em hora durante todo um turno ou durante o dia, às vezes acontece das horas escolhidas não haver ninguém no ponto e ainda assim ao pôr as imagens lado a lado, ser possível notar a passagem de tempo (figura 6).



Figura 06 – Registros 10 de Setembro de 2016 15h03min – 15h59min – 16h51min.

Às vezes escolho uma pessoa que chega no ponto de ônibus e a fotografo várias vezes durante todo período de espera, até que o ônibus passe, aí faço a última foto do lugar vazio onde ela estava segundos atrás. (figura 07)

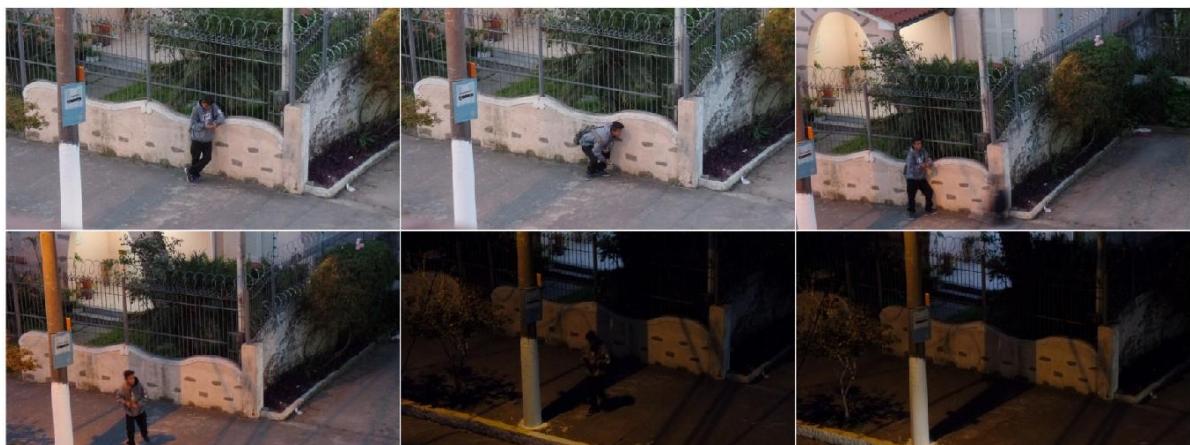


Figura 07 – Registros 1 de Outubro de 2016 de 18h30m a 19h58min

Apesar de ter encontrado na fotografia a forma mais fácil de capturar esses momentos e fazer inventários dessas esperas e silêncios, meu objetivo sempre foi o de desenhá-los. Porque mais do que mostrar a imagem, me interessa expor o meu ponto de vista sobre ela. Me explico através desse trecho do Flávio Gonçalves:

A forma como eu vejo o mundo descreve o que ele é para mim. Assim um banco ou uma escada podem ser o que são em geral ou o que eu vejo neles de modo particular: uma saída, uma lembrança; algo que é preciso construir estrategicamente. (GONÇALVES, 2013. P.99, 100.)

Penso nessa construção estratégica do meu desenho como uma forma de sintetizar da fotografia o que me levou a fazê-la. E há no processo de resumir a imagem ao seu ínfimo um segundo momento em que me desligo do ambiente ao meu redor, dos ritmos e interferências externas para reviver aquele momento de

quietude e silêncio.

Parar para observar as pessoas através da minha janela, me provocou um olhar diferente sobre o meu ambiente. Enquanto cuido os movimentos e das pessoas do lado de fora, o funcionamento da câmera e o meu posicionamento diante disso, crio a minha própria espera, que me prende no quarto entre a realidade do meu dia e a dos outros. Passei a perceber esse quarto com um olhar de fora e a desenhar o posicionamento dos objetos, principalmente os que estão configurados pela ação do meu dia, o que está “desarrumado” e logo mais não estará mais ali. Nesses objetos e a forma que estão dispostos está registrado a minha presença no espaço. Aqui já não sinto a necessidade da fotografia porque tenho controle sobre o espaço, os objetos só se movem ao meu tempo, se precisar que fiquem meses imóveis, ficarão.

Com intenção de manter a qualidade íntima da cena, escolhi fazer desenhos minúsculos e os expor dentro de monóculos (figura 08), assim esse meu lugar de observador continua sendo um espaço secreto para o mundo externo.

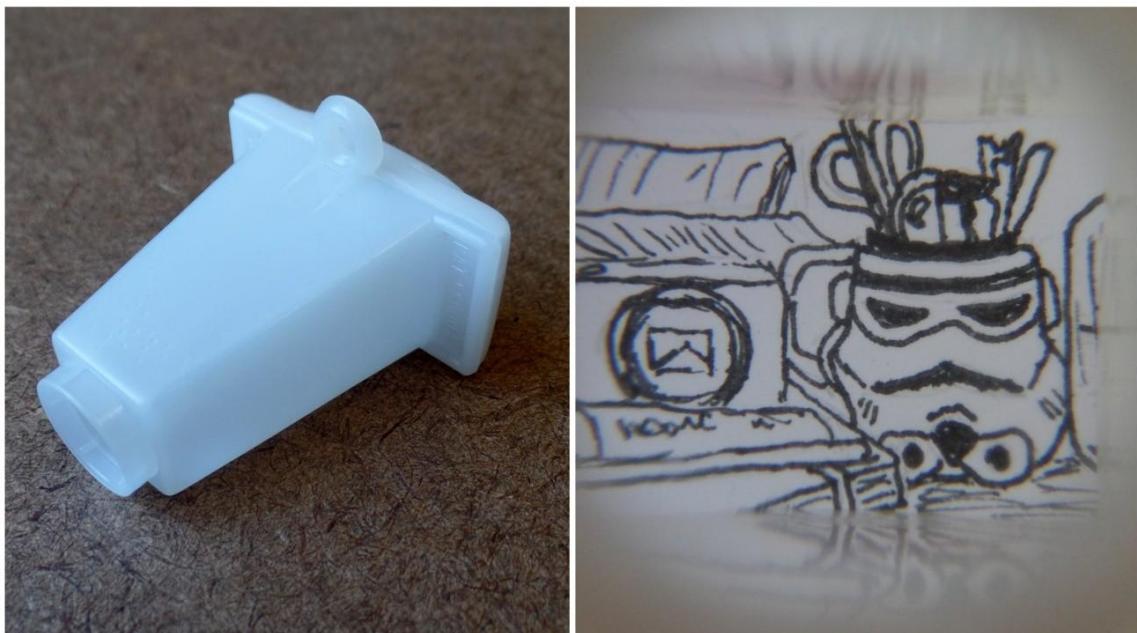


Figura 8 – Sem título. 2016. Desenho em nanquim sobre papel, em monóculo.

Conclusão

As questões de tempo vão aparecendo intrínsecas lentamente durante do desenvolvimento da pesquisa, enquanto procuro formas de catalogar o silêncio, tento notar de que forma o a temporalidade do processo de observação e registro se influenciam nesse encontro, no perceber do silêncio. A produção prática vai surgindo como inventário desse processo de busca.

Entre pensamentos fragmentados, referências teóricas, artísticas e literárias, construo atentamente uma forma de demonstrar que a poética que já tem constante presença no meu cotidiano e na minha forma de viver, está presente na vida de todos à minha volta, de forma sutil. Tenho por objetivo final, apontar na cidade contemporânea as coisas íntimas e ordinárias que são “materia para poesia” (BARROS, Manoel. 1974)

Referências

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994, 111 páginas.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Eldorado: Rio de Janeiro. 1972.
- BARROS, Manoel. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2013. 480 p.
- CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível. São Paulo: Invisíveis Produções, 2005.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4'33". 16º Congresso de Leitura do Brasil (COLE), de 10 a 13 de julho de 2007, Unicamp, Campinas, SP.
- CORTÁZAR, Julio. Histórias de Cronópios e de Famas. Tradução Glória Rodrigues. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.
- GONÇALVES, Flávio. Através. Revista-Valise. Porto Alegre, V.3, N.5, ano 3, Julho de 2013. Disponível em: <HTTP://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>. Acesso dia: 08/10/2015
- PELBART, Peter Pál. Entrevista: Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível. [30 Março 2016]. Revista Continente: Categoria especial. Entrevistadora: Luciana Veras. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/especial/19362-tudo-%C3%A9-feito-para-conex%C3%A3o-absoluta,-a-mais-saturada-poss%C3%ADvel.html>. Acesso: 28/07/2016.
- ROSA, João Guimarães. A Terceira Margem do Rio. In: Livro Primeiras Estórias. 1962.
- SANTOS, Milton. Transcrição da Conferência O Tempo na Filosofia e na História. USP, 29 de Maio de 1989. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-71.pdf>. Acesso: 28/07/2016.
- VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 192 p.

A POIÉTICA COMO CIÊNCIA METODOLÓGICA NA CONDUTA CRIADORA

CAMILA ZAPPE PEREIRA¹; REINLDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI²

¹*UFSM/mila-zappe @hotmail.com;* ²*UFSM,/reibmin@yahoo.com.br*

RESUMO

No decorrer desta escrita desenvolve-se uma reflexão em acerca da poiética como ciência metodológica na conduta criadora. Por meio de investigações conceituais com base em posicionamentos teóricos relacionados a método e poiética, este estudo busca auxiliar na edificação do saber em torno da poiética como metodologia aplicada. As principais contribuições deste estudo relacionam-se à esclarecimentos conceituais em relação as particularidades da poiética como metodologia de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

ARTES VISUAIS; METODOLOGIA; POIÉTICA.

ABSTRACT

In the course of writing it develops a reflection on the poetic as a methodological science in creative behavior. Through conceptual investigations based on theoretical positions related to method and poetic, this study seeks to assist in building knowledge around the poetic as the methodology applied. The main contributions of this study relate to the conceptual clarification regarding the particularities of the poetic as a research methodology.

KEYWORDS

VISUAL ARTS; METHODOLOGY; POETIC.

Introdução

Este estudo edifica-se a partir de reflexões em torno dos processos que precedem à pesquisa em arte e da instauração da poiética como ciência metodológica. Métodos são inerentes a todas as pesquisas, afinal, definidos os objetivos é preciso traçar um caminho para atingi-los. Uma metodologia compõe-se por sequências de atos e implica ordem. Em acordo com Silvio Zamboni (ZAMBONI, 1998, p. 40) métodos são instrumentos que auxiliam em todas as etapas do processo artístico – práticas e teóricas – e amparam tanto o artista, quanto o crítico e historiador.

O autor defende que a pesquisa em arte aproxima-se e diferencia-se das pesquisas em outras áreas em diferentes pontos. Coincide conceitualmente através do processo, pois, como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo caracteriza-se pelo anseio em encontrar soluções. Este processo instaura-se no equilíbrio do senso racional e intuitivo, em distintos campos do conhecimento pesquisa é a soma de consciência e vontade em proveito da solução de um problema. A pesquisa em artes diferencia-se das outras áreas na medida em que seu objeto de investigação não pode ser definido instantaneamente, ele está a “vir-a-ser e se constituirá simultaneamente à elaboração metodológica” (ZAMBONI, 1998, p. 40-43). A presente pesquisa intenciona servir de auxílio a estudantes,

pesquisadores e artistas que buscam esclarecimentos em torno dos métodos que antecedem o seu fazer em arte.

Metodologia

Em artes, um mesmo método pode não ser efetivo para todos. Os caminhos necessários a cada um adequam-se aos objetos definidos individualmente na pesquisa. No decorrer da investigação artística os trajetos em busca da solução dos problemas propostos são permeados por inúmeros fatores não racionais, é o processo de trabalho que auxilia na maturação e edificação da pesquisa. Inclusive os métodos e processos instaurados no estudo interferem diretamente no resultado objetivado e na percepção dos outros em relação este.

Dentre os conceitos metodológicos básicos compreendem-se o estabelecimento de objetivos a serem alcançados, o exercício constante e concomitante de reflexão teórica e prática em torno da pesquisa e a realização de análise de ambas as instâncias, “não como tradutoras uma da outra, mas como complementares e desveladoras do processo de elaboração da obra”. Neste sentido, Icléia Cattani (CATTANI, 2002, p. 42) afirma que os princípios metodológicos que norteiam a pesquisa em artes são fundamentais ao próprio resultado de uma obra.

A partir de autores como Icléia Cattani, Silvio Zamboni, René Passeron e Sandra Rey esta pesquisa busca situar a poiética como um método que auxilie no processo de trabalho e no alcance dos resultados objetivados. Manter o anseio investigativo sistemático mantém a ordem do estudo prático e teórico, é preciso encontrar uma metodologia e adequá-la a cada caso, moldá-la para que o desenvolvimento criativo ocorra em acordo com a individualidade de cada pesquisador. Esses parâmetros que precedem o processo em artes amparam e estruturam o enriquecimento da obra e ampliam a qualidade dos resultados práticos e teóricos.

A poiética como metodologia nas artes

Antes de argumentar os benefícios instaurados a partir da pesquisa em artes fundada na poiética é preciso conceituar esta terminologia. Alguns questionamentos em torno deste termo são constantes na área, o mais frequente é a diferenciação de estética e poiética, conceitos confundidos por muitos. A estética é constatada, está ao lado da propriedade da obra, aproxima-se ao sentir e associa-se à cabeça e ao coração, já a poiética se ocupa da ligação entre artista e obra em execução, permanece ao lado do trabalho e associa-se às mãos, ao fazer.

A edificação da terminologia poiética resultou de diversos eventos, mas a nomenclatura dissipou-se pela primeira vez a partir da contribuição de Paul Valery – filósofo e escritor Francês – por volta de 1937, o filósofo e escritor defende que a poiética não é o projeto da obra a fazer, nem a obra feita, nem a obra percebida: é o fazer da obra. Em conformidade ao posicionamento teórico de René Passeron outros fatores fomentaram discussões em torno da poiética, cronologicamente dentre eles a polêmica associada ao uso da palavra criação, a publicação da Revista Recherches Poiétiques em 1975, o primeiro colóquio Internacional de Poiética em 1989 e a fundação da S.I.P – Sociedade Internacional de Poiética (PASSERON, 1997, p. 107). Na arte, a poiética detém-se aos estudos em torno da conduta criadora humana e por isto, faz-se necessário uma reflexão a partir do termo criar.

Em uma de suas publicações, Passeron (PASSERON, 1997, p. 108) destaca

uma definição precisa acerca da conduta criadora. Associam-se a terminologia criação três características específicas, em primeiro momento define-se que esta atividade determina-se a elaboração de um objeto único, mesmo que este artigo seja destinado à multiplicação posterior o atributo de originalidade permanece. A segunda característica reserva-se às relações de diálogo inerentes à obra em execução, a conduta criadora dá existência a um pseudo-sujeito. O terceiro item desta lista relaciona-se ao comprometimento de autor para com a obra, a atividade criadora é responsabilidade do indivíduo criador, no sucesso ou no fracasso.

Conforme a colocação de Passeron (PASSERON, 1997, p. 109) “é no recolhimento do ateliê e no foro íntimo do criador que a conduta criadora se torna o objeto específico da poiética”, o objeto da poiética é restrito e estendido ao mesmo tempo. Restringe-se ao relacionar-se exclusivamente à conduta criadora e expande-se pela possibilidade de adentrar outros campos do conhecimento, a atividade criadora é uma investigação presente em todas as áreas, nas ciências humanas, sociais, exatas e da saúde, por exemplo. Embora ainda exista um tabu em relação ao termo, a qualquer momento uma criação, em acordo com as especificidades citadas, pode acontecer.

Em continuidade à reflexão proposta, é importante destacar aspectos já constatados em pesquisa iniciadas com a poiética, Passeron (PASSERON, 1997, p. 109) auxilia na percepção dos resultados obtidos a partir da instauração desta conduta ao enumerar oito fatos que relacionam-se as observações já mencionadas. O primeiro menciona que entre sujeito criador e obra existe matéria. Este material varia em acordo com a proposição de cada indivíduo e pode ser tanto tinta quanto o próprio corpo ou a linguagem. A obra é então, produto dos anseios do artista e das necessidades técnicas do material, pois ele não é passivo, é atuante e suas características resistem independentes do esforço em negá-las. O aspecto seguinte relaciona-se a autoria, em uma pesquisa poiética o sujeito criador pode ser uma pessoa, duas, uma entidade coletiva e o resultado por ser de um processo que parte da colaboração segmentada ou da criação continuada.

A terceira perspectiva esclarece que a novidade não é um critério de criação, mas que o imprevisível tem de ser uma característica do processo criador. Exemplificando, não seria inovador fazer uso de técnicas já conhecidas, mas novas experimentações e gestualidades a partir disto fazem a diferença. A conduta criadora não se repete, mas matérias, técnicas e suportes sim. O quarto aspecto compara figurativamente a poiética à formalidade de apresentação. Passeron contrapõem o rito social de apresentar, algo ou alguém, à conduta apresentadora que instaura a obra, afinal, se falamos em um elemento único fundado na poiética é preciso apresentar ao outro esta nova presença (PASSERON, 1997, p. 109).

O quinto componente desta lista menciona a patologia mental como uma área já pesquisada a partir da poiética que tem grande interesse em diferenciar criação e expressão, o que contribui a esta esfera de conhecimento. Neste campo de estudo investigam-se indivíduos que comunicam-se por meios que não são reconhecidos na língua falada, nestas situações questiona-se a dependência da síntese cerebral no desenvolvimento da atividade criadora, afinal um novo método de comunicação é criado por essas pessoas e a poiética contribui com os diagnósticos da área. O sexto aspecto também relaciona-se com a vontade criadora dos homens, porém sob a circunstância da história. Este item destaca que os homens são responsáveis pela história da civilizações, pois esta, só é possível em acordo com a vontade criadora e organizadora de tais. Uma sociedade não pode ser reduzida ao funcionamento racional físico, a poiética atua aqui como uma filosofia responsável por esta estrutura

e faz dos homens dirigentes desta narrativa (PASSERON, 1997, p. 110).

O penúltimo aspecto referido por Passeron (PASSERON, 1997, p. 110) assinala a poiética do mal. Afinal, sendo a poiética um estudo acerca da conduta criadora, esta pode ser voltada para o bem ou para mal. Neste ponto argumenta-se que já existiram indivíduos e instituições que criaram objetivando o malefício dos outros, exemplifica-se esta situação com obras desenvolvidas partindo do orgulho, preconceito, exploração dos homens e até com invenções tecnológicas a propósito da morte, do assassinato e do genocídio. O ato criador está em todas as instâncias. Por último, o autor cita a exemplaridade da arte em favor à ética poiética. Mesmo obras criadas para o mal auxiliam no desenvolvimento de uma ética da criação. A constituição da virtude poiética preza pelo respeito ao material que media sujeito e obra, consecutivamente respeito pelo homem e a transformação destes contextos em ensino pedagógico.

Resultados e Discussão

Além destes apontamentos que mencionam a presença da poiética em diferentes investigações, o ensino pedagógico da pesquisa em artes, a partir da conduta criadora, permite reflexões que auxiliam metodologicamente no processo de instauração do ato criador. No contexto metodológico considera-se poiética o que está em obra na obra, nesse sentido, Martin Heidegger, filósofo alemão, afirma que “o que está em questão na arte não é a descoberta, mas sim o acontecimento”. O respaldo teórico da poiética na pesquisa em arte busca dimensionar a fundação de uma ciência metodológica que leva em conta as condutas que instauram a obra.

Em acordo com Sandra Rey a metodologia poiética atua como uma ciência e filosofia da criação. Perante a arte contemporânea esta ciência metodológica exige do sujeito que cria e pesquisa uma atuação dupla: como autor e testemunho. O primeiro método aplicado à pesquisa em artes detém-se às dificuldades, tentativas e erros. O projeto de pesquisa equivale à um projétil, é lançado a partir de uma mira, mas o caminho a ser percorrido e destino ainda não são conhecidos. Inicialmente é preciso verificar se a intenção da pesquisa é possível de ser executada. Não é necessário saber aonde se quer chegar, afinal, isso descobre-se somente no final, mas ao menos projetar os cruzamentos. Como afirma Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta Francês, “a coeficiente da arte está na distância entre a intenção do artista e a obra acabada”, por tanto, se for executável pode ser feito e o acerto só acontece depois da tentativa e do erro (REY, 1996, p. 83).

A segunda indicação do método consiste em desenvolver um cronograma. Embora a conduta poiética necessite do elemento intuitivo e implique em fatores não racionais no decorrer do processo da pesquisa é preciso manter a organização e a ordem que todo método exige. Rey (REY, 1996, p. 85) defende que a poiética divide-se em três instâncias metodológicas: a metodologia de trabalho em atelier que contempla a parte prática, a metodologia de pesquisa teórica que sustenta as investigações conceituais em acordo com a temática estudada e as questões que ela suscita e a metodologia de trabalho voltada para o estudante de artes.

Embora estas três instâncias sejam classificadas separadamente, o tempo todo, atuam simultaneamente, afinal, a pesquisa em artes visuais exige uma ciência metodológica diferenciada. Concomitante ao pensar e fazer voltado à produção de um objeto, a pesquisa teórica precisa ser desenvolvida, enfim, poiética é a reflexão em torno do fazer da arte e a teoria não pode começar antes. O artista pesquisador precisa, por tanto, iniciar o desenvolvimento prático proposto com sua investigação,

refletir sobre tal e extrair dele questões conceituais a serem investigadas, a partir deste ponto, ambas permanecem em processo juntas.

A metodologia de trabalho em atelier exige que o indivíduo, como declara, Rey (REY, 1996, p. 87), ouça e veja seus pensamentos, pois a obra se faz antes de começarmos à fazê-la. Nesta etapa é preciso dar lugar ao que não sabemos e não planejamos, o imprevisível pode aproximar-se dos nossos anseios. A obra atua aqui como processo e processamento. Processo de formação que age no fazer da constituição da obra e processamento de significados. Como exemplo disto pode-se analisar a arte submersa do artista plástico Jason Taylor (Figura 1) que cria instalações subaquáticas que desenvolvem-se a partir da ação do meio ambiente, sua obra está em constante processo. A definição de obra como processo resulta no devir, ou seja, este não é um método aplicado que busca o término de um produto para atingir um fim, o interessante nesse contexto é justamente o aprendizado do caminho, a possibilidade de trocas inerente à relação do sujeito, material e obra.



Figura 1 – Obra como Processo. Fonte: Caleidoscopio, 2016.

Após os passos iniciais em direção ao aprofundamento da pesquisa em artes no âmbito prático, começa a desenvolver-se a adentrar a espécie de labirinto e desvendar o enigma relacionado à obra em processo. Rey (REY, 1996, p. 89) destaca que “toda obra contém em si mesmo sua dimensão teórica”, por tanto, a metodologia em pesquisa teórica é totalmente baseada nos questionamentos que a obra suscita. Os métodos condizentes com esta etapa enumeram facilitadores na edificação da pesquisa escrita, em primeiro momento é preciso obter o máximo de informação em torno da técnica, materiais e procedimentos que envolvem a parte prática de produção da obra.

Um fator muito importante é averiguar se as pretensões do que almeja-se fazer assemelham-se com alguma outra pesquisa, investigar o estado da arte e conferir as implicações relacionadas ao objetivo do estudo. Feito isto é preciso estabelecer relações da obra intuída com a produção contemporânea e com a história da arte. Isto já foi feito? Algo parecido já foi executado? Por quem? Em que situação? Quais os materiais e métodos utilizados? Quais erros ou acertos destacam-se? É necessário investigar tudo, afinal, alguém já pode ter tido a mesma ideia e desenvolvido bem ou mal e a poiética preza a conduta criadora e não processos de cópia. O artista Jason Taylor, mencionado anteriormente, nesta etapa metodológica da pesquisa, por exemplo, realizaria uma pesquisa virtual para descobrir quais outros tipos de artes subaquática já foram realizadas; neste tipo de busca é possível deparar-se com a obra de Carlos Donaduzzi (Figura 2), que trata de outras questões e fundamentações teóricas em seu trabalho, mas ainda assim

desenvolve seu trabalho a partir do mesmo ambiente aquático.



Figura 2 – Arte Subaquática. Fonte: Zupi, 2016.

Após situar a pesquisa no contexto da arte é preciso operacionalizar conceitos. A pesquisa contemporânea caracteriza-se pelo fator híbrido e interdisciplinar, investigar aproximações com outros campos de conhecimento amplifica os resultados de qualquer pesquisa. A metodologia poiética preza pela manutenção de um diário de anotações (Figura 3), elaborar fichas sobre obras, artistas e conceitos auxilia na percepção de questões pertinentes ao desenvolvimento progressivo do estudo. A pesquisa em poiética visuais apoia-se nestes conjuntos que conduzem à análise do ponto de vista da instauração e a constituição de significado a partir de como a obra é feita edifica-se a partir de três paramentos da poiética: liberdade, errabilidade e eficacidade (REY, 1996, p. 90).

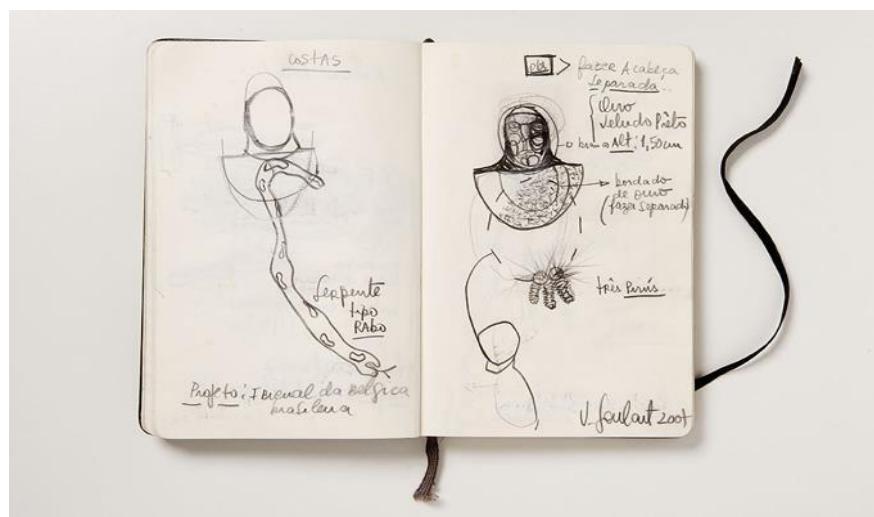


Figura 3 – Caderno de Anotações. Fonte: Coleção de Arte, 2016.

Estes conceitos reafirmam as reflexões mantidas até agora e contribuem ao processamento de obra e teoria. A liberdade relaciona-se à singularidade, a expressão das vontades e gostos individuais de cada artista pesquisador deve prevalecer e caracterizar o rumo da pesquisa. A conceitualização de errabilidade

consiste no direito que todo homem tem de poder enganar-se, isto se conecta diretamente ao primeiro item mencionado na metodologia poiética, retoma o aspecto de tentativa e erro. O terceiro parâmetro resume-se à eficácia, se ocorreu um erro é necessário que se perceba e as devidas correções sejam tomadas. Fechar os olhos ao erro reflete na percepção do público e gravemente na qualidade dos resultados da pesquisa. É preciso treinar o olhar, se o erro é perceptível à um é a outros também, corrigi-lo demonstra maturação do sujeito e do processo.

Na arte contemporânea, além de prezar a instauração destes três parâmetros, faz-se necessário que as intenções do artista estejam bem claras. A compreensão do fazer da obra e da obra acabada passam pela linguagem, em contraponto a isto, Rey esclarece-nos que a palavra jamais poderá traduzir a obra em sua totalidade. Em dado momento será necessário que a obra do próprio artista seja explica e que o mesmo buque explicações em torno de produções já existentes, é preciso servir-se de vários autores e desenvolver análises comparativas (REY, 1996, p. 91). O melhor método de analisar obras de outros artistas é buscar referências da sua vida, analisar depoimentos em escritos em geral, entrevistas e vídeos e, principalmente, não se ater só as aparências, afinal, a contradição e a não intencionalidade podem suscitar questões antes inimagináveis ao próprio criador, crítico ou historiador.

Conclusões

Por fim, a metodologia poiética direcionada aos estudantes retoma diversas questões já mencionadas e contribui com outras orientações. A primeira etapa consiste em verificar a temática de investigação da pesquisa, é aconselhável que enumere-se as motivações que precedem a prática e teoria. Só deve-se escrever sobre o que se tem interesse. É indispensável manter leituras da área e ir a exposições e eventos de arte, manter-se em contato com o meio. Outro ponto fundamental é falar da própria obra em processo, isto aguça a percepção pessoal em relação ao nível de dificuldade e domínio racional e intelectual do que se está fazendo. Neste sentido o que auxilia o desenvolvimento teórico é dar uma resposta provisória à hipóteses na conclusão, ter os objetivos definidos e, supostamente, concluídos ajuda a perceber os caminhos existentes e a solução dos problemas (REY, 1996. p. 92).

Como já mencionado a ciência metodológica preza pela manutenção de um diário de bordo, na instância de método voltado ao estudante a indicação é que mantenha-se um escrito diário secreto, as páginas direitas devem conter informações relacionadas a datas e descrições da obras desenvolvidas e a página esquerda reservada a comentários futuros. As últimas orientações elencam-se em torno da parte escrita, a disciplina é substancial. Dividir as tarefas em várias etapas e estabelecer prazos fictícios ajuda a manter a ordem e o tempo para escrita, da mesma forma, exercícios de redação e pequenos ensaios beneficiam os desdobramentos teóricos. O sumário e as apresentações acadêmicas devem manter relação com a temática de pesquisa, isto demonstra consistência e linearidade no interesse em relação a investigação. Por último, e não menos importante, Rey (REY, 1996, p. 93) esclarece que a escrita do primeiro, segundo e terceiro textos será ruim. Por tanto, é preciso refletir e manter o exercício da escrita em torno de nossas pesquisas. Não basta nós, artistas e pesquisadores, adequarmos a poiética como metodologia no decorrer de nossos processos artísticos, além de criar é preciso escrever, divulgar o que se investiga e compartilhar conhecimento e experiências.

Referências

- CATTANI, Icleia. Arte Contemporânea: o lugar da Pesquisa. In: BRITES, Branca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. *Porto Arte*, v. 8, n. 15, 1997.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Revista de Artes Visuais Porto Arte*, v. 7, n. 13, nov 1996.
- ZAMBONI, Silvio. Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais. In: *A pesquisa em Arte: um paralelo em arte e ciência*. Campinas SP- Autores Associados, 1998.

intraURBANIDADE: subjetividades, dispositivos e arte/educação

CAROLINA CLASEN¹; **EDUARDO ROCHA²**

¹*UFPel/carolina.mescla@gmail.com*; ²*UFPel/amigodudu@yahoo.com.br*

RESUMO

Para percepções outras do espaço público e as instituições que o conformam, propõem-se experiências no entre lugar mediante, entre arte e educação. Como possibilidade de interpenetração às gestualidades instituídas, o conceito deleuziano de devir-criança será desenvolvido em sua possibilidade inventiva, para os corpus em deslocamento. Para a apreensão da corporalidade, as instituições de arte e de educação serão determinantes no objetivo de compreender a apropriação intraurbana a partir dos deslocamentos. O plano teórico está pautado em conceitos da filosofia da diferença; a corpografia, em abordagem metodológica de ramificação pós-estruturalista.

PALAVRAS-CHAVE

URBANISMO; CONTEMPORANEIDADE; MEDIAÇÃO; CRIANÇA

ABSTRACT

For other perceptions from public space and the institutions that conform this places, they propose experiments in between place by between art and education. As the possibility of interpenetration those laid gestualidades, the Deleuzian concept of becoming-child will be developed in his inventive possibility for corpus in displacement. For the seizure of corporeality, art and educational institutions will be crucial in order to understand the Intraurban appropriation from displacement. The theoretical concepts are guided by the philosophy of difference; the *bodygraphy* in methodological approach of post-structuralist branch.

KEYWORDS

URBANISM; CONTEMPORARY; MEDIATION; CHILDREN

Introdução

Com corpos conformados e formadores do espaço, a pesquisa busca perceber as enunciações das crianças na estrutura urbanizada. Para a engrenagem inicial de pensamento Interessa a constituição das relações do espaço público pautadas no pensamento positivista moderno seguindo três principais linhas: a criança em sua inventividade, as relações do espaço urbano e a contemporaneidade.

O enfoque escolhido para esta percepção de tempo-espacó está no corpo ordenado pelas estruturas de educação, que embora docilizado (FOUCAULT, 2010) ainda está predisposto à criação como forma de ressignificação da materialidade em contato; com isso, a mediação artística (PUPO, 2011) será este entre-lugar mediante da intraurbanidade que está disposta entre as instituições de arte e as instituições de ensino. Uma direção foi construída com a intenção de buscar experimentos metodológicos de compreensão do espaço público, devolvendo à pesquisa da arte/educação de modo geral, análises espaciais a partir de outras alturas dos olhos, outras perspectivas, corpóreas e intelectuais.

Na busca de uma dada ordem, o estado desconsidera que a cidade e o corpo são dois organismos em constante movimento; ambos estão estruturados de maneira totalitária – há um sentido de colonização, organização, estruturação e integração – no cotidiano, a análise está em movimentos entre um e outro para a desconstrução da homogeneização encontrada.

A discussão da criança como mote da apropriação do espaço público se deu, principalmente a partir de recortes socioeconômicos, com o intuito de compartilhamento de dados de maneira a universalizar análises de políticas públicas. Em pesquisas no campo da psicologia há produção no elo da criança com a contemporaneidade, como produção cognitiva atravessada pela educação e filosofia, por exemplo. Esta revisão permitiu uma abordagem que ressalte também que condição inventariante é esta da criança, para superar o seu lugar comum como recorte etário receptor de imperativos, percebendo ainda o quanto da condição urbana em "liberdade" desperta o devir-criança sugerindo a busca por discussões de autonomia e emancipação, tão apaziguadas nos espaços fechados da escola pública. Para ressignificar e recriar espacialmente a cidade com a gestualidade destes corpos em devir-criança, procuro trazer para estes deslocamentos a base de discussão do direito à cidade: poder coletivo como deformador do processo urbanizador. Propondo a inversão e a transformação do enunciado de uma experiência urbana que participa da formação da criança, para que ela faça parte do que é público, em um paradoxo niilista heterotópico.

Tão logo dado o roteiro de experiências da galeria de arte com trajetos antes e depois da visita dos visitantes, que apresentam corporalidades para o urbanismo contemporâneo, a materialidade arquitetônica se vincula aos deslocamentos, deixando de ser o propulsor para ser componente. Com procedimentos metodológicos perambulantes, através do grupo de mediadores Patafísica (extensionista vinculado à UFPel), esta materialidade do espaço público está como mediadora das relações entre a escola e a galeria de arte. Este perímetro recortado será delineado por visitas à Galeria A SALA (localizada na cidade de Pelotas e vinculada à UFPel) e a escola visitante, no ir e vir dos curiosos encontros com a arte contemporânea. O objetivo: compreender a malha urbana a partir dos corpos escolarizados em deslocamento. A referência comportamental para os corpos em constante crescente das crianças de até 12 anos é a estrutura escolar: processos homogeneizantes de tempo-espacó. A crise urbana é uma rachadura quase que existencial das relações em espaços buscadas através da educação para a produção capitalista. Com intervenções planejadas para o urbanismo que não tocam este espaço-tempo contemporâneo, a cidade cada vez mais está centralizada através de gestões atreladas a interesses financeiros que esmagam as relações e seus desdobramentos heterogêneos, desfazendo-se em seu sentido de espacialidade múltipla. Em Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Paola Jacques, Vinicius Netto e Ana Fani Carlos tecerei esta malha do entre e intra-lugares.

intraUrbanidades: relações do/com espaço público

A teatralização da vida cotidiana perpassa os limites da transição dos corpos para atuar como vetor do corpus. Para além da racionalização do pensamento através de deslocamentos com objetivo uno, a morfologia urbana propõe modos de vida e é sobre esse tópico que, com os enunciados de "como" e "porquê" perambularei entre o perímetro urbano da região do Porto de Pelotas, com as ruas e relações que a

tangenciam.

A humanização dos espaços de natureza, como nos diz Quaroni (1980) da condição da arquitetura ou a conformações efêmeras biopolíticas, como traz Igor Guatelli (2012) em "A arquitetura dos entre-lugares" são condições e condicionantes das relações intrínsecos à escolha, de forma subjetiva.

O devir é a possibilidade de interpenetração, de apropriação dos instantes; para a pesquisa é o mote de outras percepções de planejamento que sejam mais flexíveis e em escala humana, que estejam sob os corpos e não com estes submetidos a elas, deliberadamente. O deslocamento no espaço urbano partindo do espaço escola, que requer formação de condutas através de dois regimes, supõe a inventividade como lugar no devir. Em Deleuze (1997), "devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade" como ação direta da expropriação projétil moderna, a devida atenção dada ao devir-criança é mais uma forma de habitar a contemporaneidade justaposta de ideais para ações inventivas e deslocadas dos processos em fragmentos mas ser fragmentos do processo como uma ação toda, já que a intenção não é assimilar o meio mas ser o processo de construção.

Antes de mais nada, a intraUrbanização é a latência das relações, historicamente condicionadas através das cidades, que participam da construção em encontros feitos a cada passo, criações contínuas que são exigidas dos movimentos da rua. Portanto, o deslocamento dará à metodologia suporte do Acontecimento.

Medotologias: contra-espacialidades

A região escolhida está localizada na Zona do Porto, polo industrial falido que compõe histórica e materialmente a expropriação do ciclo econômico gerado pelas gestões da cidade, que não é regra administrativa apenas da cidade de Pelotas. Então, o exercício está em perceber estes fluxos corpóreos enquanto condutores da política do espaço desvinculada, ou menos induzida - o que acho mais provável - , do interesse de mercado. A implementação de prédios universitários nesta zona, predispõe ao perímetro uma urbanidade heterogênea, de olhares e sotaques. Os procedimentos dados diariamente nesta zona, que é majoritariamente composta por trabalhadores e aposentados da efervescência industrial portuária, serão dialeticamente deslocados entre o que este espaço historicamente propõe e, naturalmente, renova-se.

A partir do desenvolvimento de propostas em mediação feitas pelo Grupo Patafísica, extensionista vinculado à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), foram organizadas algumas visitas à exposições de arte contemporânea em três diferentes espaços expositivos (Casarão 6, Galeria A Sala e Casa Paralela) e, além das experiências em espaços expositivos, foram assumidos os deslocamentos durante a ida para a exposição e em retorno à instituição de ensino. Este procedimento então é o mote deste artigo, pois na potencialidade destes trechos urbanos e seus movimentos, surgiram outras possibilidades de análise do *corpus* mediante e mediado, ou no meio do caminho.

No seu sentido intrínseco de relações cotidianas o atravessamento deste projeto da universidade espalhada pela vizinhança se dá como alternativa às percepções primeiras e tradicionais mas abre precedentes para escalonamento de um bairro periférico, localizado próximo ao centro, sugerindo outras relações nesta cotidianidade. Categorizando este espaço, se cria o controle através de um sistema que se sustenta de sua invisibilidade.

Hora marcada. A visita à galeria será orientada por possibilidades tantas de habitar, construir, desconstruir, deformar a arte contemporânea para composições outras além das já habituais do espaço escola. Proporcionar lugar além de sugerir concretamente uma habitação. Para a mediação, as escolas agendam visitações com os mediadores que vão até a escola para fazer os trajetos de ida e vinda junto com os grupos compondo uma imersão, que não será delimitada por horários ou espaços marcados para a arte, mas pelos olhos da pele de um espectador emancipado (RANCIERE, 2008). Este movimento dado, fluxo contínuo e coletivo, condiciona corpos ao mesmo movimento da caminhada cotidiana e involuntária mas diferencia o móbil, tirando do corpo tais ações de deslocamento para transmutar o infraordinário em encontro artístico. O deslocamento em conjunto acontece para dobrar significações movimentando a lógica dos sentidos, as percepções e as intensidades de um conhecimento que é partilhado e criado coletivamente e produz significantes fora do espaço expositivo, recriando a obra de arte e inventando obras de arte instaladas no urbano. A transitoriedade propõe ao visitante a possibilidade de protagonizar e compor diálogos mais potentes dentro da galeria fazendo com que o caminhar seja transposto à ordem estética das deambulações e atenções às errâncias (JACQUES, 2009).



Figura 1 – Fonte: Acervo do Grupo Patafísica. Rua Uruguai, 2013

Assim como no momento do término um coletivo de pensares sugere um novo começo, uma outra possibilidade de estar, a errantologia da urbanista Paola Jacques discute a ética caminhante na composição dos espaços(2009). Por isso o esvaziamento de sentidos que instrumentalizam os corpos para ser, no organismo corpóreo que habitamos, instrumento. A alternância deste enunciado de obediência

para respeito, de ordem para órgão. O que antes seria uma ida em grupo até a galeria de arte vem a ser a confabulação artística, despindo receituários do caminho e da visita. Um par de sapatos no chão, ao lado do conteiner de lixo, foi motivo de vestimenta para uma performance que iniciara na apropriação de discussão sobre o descarte, valor de troca, valor de uso; mas dizia sobretudo de uma deformação moral da estrutura urbana e ética que torna-se espaço da arte e da experiência do corpo para este grupo de alunos secundaristas em uma visita à Galeria A Sala. Uma possível dobra Deleuziana:

O mundo é uma virtualidade que se atualiza nas mônadas ou nas almas, mas é também uma possibilidade que deve realizar-se nas matérias ou nos corpos. (DELEUZE, 1991, p.175)

Por isso estudar o deslocamento no espaço urbano partindo do espaço escola, já que possui em sua vértebra posturas ético-ideológicas de estratificação do ser. Não há pretensão alguma do aniquilamento dos instrumentos de estudo e análise do urbanismo e da mediação; mas de movimentações e questionamentos acerca das suas concepções para a apropriação. Com as perambulações, as visitas e o planejamento urbano são trazidos como o Acontecimento deleuziano, sendo referência mas não objetivo uno da ação de seus usuários: "As proposições definem-se por sua referência, e a referência não concerne ao Acontecimento, mas a uma relação com o estado de coisas ou de corpos, bem como às condições desta relação." (DELEUZE&GUATARRI, 1992, p.31) o que dá ao espaço expositivo platôs além dos considerados para sua instrumentalização, sem anular as subjetividades e potencialidades das obras.

Resultados e Discussão

A mediação *patafísica*, atuante dos contra-espacos, exprime e institucionaliza este *para além de* como lugar, uma espacialidade que suporta a invenção, o vazamento estrutural, a fábula e torna-se ferramenta para o pensamento, questionando a operacionalização dele na contemporaneidade que partem apenas de estruturas sistêmicas.

Para outras conformações de lugar, temos a "dobra". Este é um conceito trazido por Deleuze constituído por quatro vertentes: Corpo, Poder, Saber e Espera (1988). Uma composição variada de forças dispõe estes desdobramentos do Eu, as relações que coexistem a um Corpo são parte das subjetivações dele. Estas relações componentes são acontecimentos à corporeidade para além dos gestos, mas como escolha gestual. Como se quando estas alterações ocorrem, dobrando, mapeássemos que tipo de pulsões constam neste encontro que compõem em unidade com espaço, obra e o já traçado plano imanente do artista expositor. A identificação da gestualidade vigente no encontro diz muito das pressuposições patafísicas para o ato de encontrar, que não estão atrelados à listas de visitantes mas à uma dada pulverização pluridirecional de subjetivações compostas constantemente. Quando percebemos o quanto estas ações estão entrelaçadas trazemos à consciência a carga semântica de uma monitoria, de um guia e,

principalmente, da disposição dos corpos à discussão e apropriação das afecções concorrentes aos encontros na galeria de arte.

Estas alterações estruturais de flexão e curvaturas estão transformando o plano intensivo destes visitantes, acima de tudo das relações consigo e com o mundo. E durante a caminhada, cada desenho curvilíneo urbano compõe o movimento coletivo, aglutinados ao concreto armado. Estas configurações do caminho trazem, para o olhar patafísico, possibilidades que não surgem em espaços religiosamente delimitados; pois estes limites arquitetônicos acabam por limitar o pensamento. Em Ranciere, fica explícita esta delimitação do pensamento e como a performance, por exemplo, desconstrói a polarização entre a obra de arte e o espectador:

[...]exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (Rancière, 2012, p.25)

E em artigo publicado anteriormente o filósofo discute este ponto:

Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas. Por outro lado, o espectador deve abster-se do papel de mero observador que permanece parado e impassível diante de um espetáculo distante. (RANCIÈRE, 2007, s/p)

Exatamente desta forma quase figurada estabelecemos limites, ainda em movimento. Porém estas estruturas são o fruto e a própria dobra, o que torna corrompíveis estes delineamentos de uma processo de pensamento, já que ele está em constante negociação. Alterações nos enunciados (DELEUZE, 2008) geram a desconstrução de uma hierarquia sugerida por espaços expositivos com corpos que estão aglutinados aos processos de subjetivação da obra, mas não sobrepostos. O Khôra é uma sugestão de habitat que o mediador atua como parte despolarizando os olhares e direções – dentro, fora – e, principalmente, como fragmento deste plasma em que o artista proposito da obra insere o espectador.

Uma linha tracejada, um pingo de aquarela. Vazados e manchas são um convite à continuidade. A interrupção é, nestas relações em deslocamento, o espaço de reafirmação e recomposição do pensamento. Então, estabelecemos, desterritorializações das desterritorializações. Sair do espaço sala de aula para aprender em movimento, aquietar o corpo para dar sentido à transitoriedade. Alternâncias que geram sentido sendo, elas mesmas, enunciados de troca, invenção. Para isso o silêncio. O vazio sonoro dá outra superfície possível para o murmúrio urbanóide. Este mesmo vazio está nos espaços entre os corpos que, apesar do movimento, são criados pelo respeito e não por cadeiras e mesas. Esta reinvenção espacial é diferente do que acontece nos corpos escolarizados (com determinâncias estruturais intrínsecas) durante a visita na galeria e é neste quase movimento que a mediação quer estar também. Recriando sentido para a partilha tão sugerida na arte contemporânea que acaba por ordenar distâncias tantas com saberes hierárquicos.

A estruturação sistêmica é experienciada a partir de uma desconstrução corpórea destes organismos artístico-educativos, possibilitando questionamentos da engrenagem em seus escaloneamentos, no processo mais intrínseco do saber artístico, o ato da criação. Durante o caminho de ida até a exposição, o que atrai a atenção do público não tem legendas ou escola de arte, mas está na produção de sentido deste espectador como um ensaio para o que nos acontecerá em atravessamentos possíveis com a arte, porém em sua trivialidade, propondo maior acesso à esse público ainda distante dos espaços de arte e suas discussões semânticas.



Figura 2 – Fonte: Acervo da autora. Explor-acción: errar no limiar, 2016

A dinâmica da corporalidade infantil, percebidamente está docilizada (FOUCAULT,

2010). Com algumas corpografias já em processo, deslocamentos e dispositivos de pesquisa redesenhados reinscrevem-se neste texto partituras de movimentos que quando em deslocamento pelo espaço público são mais primitivas e próprias de cada corpo, o que não ocorre nos espaços de educação. A instituição ordena uma receita de convivência. Assim como no momento do término um coletivo de pensares sugere um novo começo, uma outra possibilidade de estar, a errantologia da urbanista Paola Jacques discute a ética caminhante na composição dos espaços (2009). Por isso o esvaziamento de sentidos que instrumentalizam os corpos para ser, no organismo corpóreo que habitamos, instrumento. A alternância deste enunciado de obediência para respeito, de ordem para órgão. O que antes seria uma ida em grupo até a galeria de arte vem a ser a confabulação artística, despindo receituários do caminho e da visita. Um par de sapatos no chão, ao lado do contêiner de lixo, foi motivo de vestimenta para uma performance que iniciava na apropriação de discussão sobre o descarte, valor de troca, valor de uso. O performer, aluno da Escola Estadual Félix da Cunha, enunciava sobretudo uma deformação moral da estrutura urbana e ética que se torna espaço da arte e da experiência do corpo para este grupo de alunos secundaristas em uma visita à Galeria A Sala.

O desafio da pesquisa está em construir uma movimentação social remoendo intraurbanamente as relações das cidades atravessadas pela arte/educação. Para a democratização deste discurso, a pesquisa vem sendo compartilhada em espaços das grandes áreas que compõem o trajeto: arte, urbanismo e educação. Por fim, a práxis, não apenas como operação, mas como manifestação política da contemporaneidade, e a constante ressignificação urbana, no seu sentido mais amplo.

Referências

- AGUIAR, Douglas; NETTO, Vinicius. *Urbanidades*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Crise Urbana*. São Paulo: Contexto, 2015
- DELEUZE, G. (1997). O que as crianças dizem? In: G. Deleuze (Org.). *Crítica e clínica* (pp. 73-79). Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras
- DELEUZE, Gilles. *DOBRA, A - LEIBNIZ E O BARROCO*. São Paulo Editora: PAPIRUS; Ano de Ed, 1991.
- DELEUZE, GUATARRI, Gilles e Félix. *Mil platôs 2 - capitalismo e esquizofrenia* / ; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. —Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (Coleção TRANS) Tradução de : *Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie* _____ . Conversações. São Paulo: Editora 34, 2013
- FOUCAULT, Michel. *Vigar e Punir: nascimento da prisão*. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010 _____ . *Nascimento da Biopolítica*. Curso no College de France (1978-1979). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GUATELLI, Igor. *Arquitetura dos entre-lugares: sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo: Ed. Senac, 2012.
- JACQUES, Paola. *Arquitextos. Corpografias Urbanas*, *Vitruvios Revista Digital*, 8 fev 2008. São Paulo Acessado em 12 julho. 2016. Online. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Mediação artística, uma tessitura em processo*. Revista Urdimento. Florianópolis: UDESC, 2011.
- QUARONI, Ludovico. *Proyectar un Edificio - ocho lecciones de arquitectura*. Madrid: Xarait

Ediciones, 1980.

RANCIERE, Jacques. O espectador emancipado. Artigo publicado originalmente em inglês na revista “ArtForum” de março de 2007. Disponível em
<<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador- emancipado/>> Acesso: 29 de maio de 2016

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Desconstrução e Arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida. - Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

SPINOZA, Baruch. Ética. Tradução de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PERCURSOS NA PAISAGEM, CONCEITOS E ORIENTAÇÕES.

FLÁVIA LEITE AZAMBUJA¹; EDUARDA GONÇALVES²

¹UFPel/flavia.leite09@gmail.com; ²UFPel/ dudagon@terra.com.br

RESUMO

O texto a seguir traz fragmentos e reflexões da pesquisa que encontrasse em processo de feitura no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPel. A pesquisa trata de questões que envolvem arte contemporânea produzida em meio a paisagem do sul do Rio Grande do Sul, trazendo como exemplo trabalhos das artistas Eduarda Gonçalves, Claudia Paim e minhas reflexões e produções acerca destas propostas e a apresentação de minha produção reflexiva e de objetos neste mesmo contexto.

PALAVRAS-CHAVE

PERCURSOS; PAISAGEM; VESTIMENTA; ARTE CONTEMPORÂNEA;

ABSTRACT

The following text presents fragments and reflections of research that found in the master making process at the Graduate Program in Visual Arts UFPel. The research deals with issues involving contemporary art produced in the middle of the southern Rio Grande do Sul landscape, bringing as an example the work of artists Eduarda Gonçalves, Claudia Paim and my reflections and productions on these proposals and the presentation of my reflective production and objects in the same context.

KEYWORDS

PATHWAYS; LANDSCAPE; VESTIMENTA; CONTEMPORARY ART;

Introdução

A pesquisa e as experiências me levaram a perceber a paisagem como alavanca, como lugar do possível, lugar de potência para experiências estéticas, poéticas... A natureza tem o potencial de se tornar paisagem na arte, no convívio poético e no enquadramento. Torna-se espaço e suporte para a vida e a experimentação. A seguir apresentarei algumas concepções e produções artísticas e poéticas realizadas sobre e na paisagem:

Em “A Invenção da paisagem” Cauquelin, discorre sobre concepções da paisagem, sobre a maneira com que a mesma foi idealizada e reproduzida. Em Cauquelin (2007), não encontramos a paisagem sem molduras, mas como um recorte da natureza: “porque a moldura corta e recorta (...). Sua lei rege a relação de ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa” múltipla e monstruosa” (CAUQUELLIN, 2007, p. 137) e ainda em:

(...) a janela, como tudo o que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem a distância, o arco que a emoldura, a coluna que designa e corta, uma simples extensão de um muro, que detém a invasão da floresta, a ruína que marca o tempo é signo de que ele pode ser tomado por uma marca:

todos esse aparatos são os mesmos que o temor estabeleceu para que a natureza-artifício triunfe, aquela que sabemos poder domar (olhar) (CAUQUELLIN, 2007, p. 139).

As citações demonstram o distanciamento da natureza, aonde o homem não é natureza tampouco parte dela, num olhar que oras domina-a e oras tem medo de sua dominação. A construção e a percepção da paisagem ou de qualquer espaço se dá de forma individual.

Durante minha pesquisa busco que a paisagem seja parte integrante das experiências que realizo utilizando uma vestimenta que construí utilizando tecido, a mesma foi idealizada, cortada e costurada por mim. Com isso, obtive as “Experiência I, II e III – Vestimenta”, vivências que ligam corpo e paisagem.

Metodologia

A partir das referências e com a vestimenta já construída, a primeira experiência é realizada no cassino na metade do mês de agosto de 2015, foi intitulada *Experiência I – Vestimenta*. A denominação deu-se pelo fato de vestir, revestir, abrigar, proteger o corpo. A experiência teve seu inicio com uma caminhada pelas dunas do Cassino a fim de escolher um lugar que confundisse nossas referências de tamanho e orientação no espaço. Encontrado o lugar com vistas desejáveis, despi-me das roupas convencionais, e cobri-me com a vestimenta. Além da experiência corpórea, obtive em torno de 63 fotografias que encontram-se a seguir, e que mostram os movimentos de habitação e interação no espaço. Com os movimentos busquei que a vestimenta transitasse entre saia e cabana devido as suas proporções. Durante a experiência busquei habitar seu interior, cogitando que fossemos um só corpo a brincar com as percepções causadas pelo vento de beira de praia.

Os registros fotográficos da *Experiência I – Vestimenta* foram enviados para o edital do evento Ruido.Gesto / Ação & Performance, organizado pelos artistas Claudia Paim e Ricardo Ayres e promovido pela FURG. O trabalho foi aceito e compôs a exposição e evento que ocorreu em outubro de 2015.

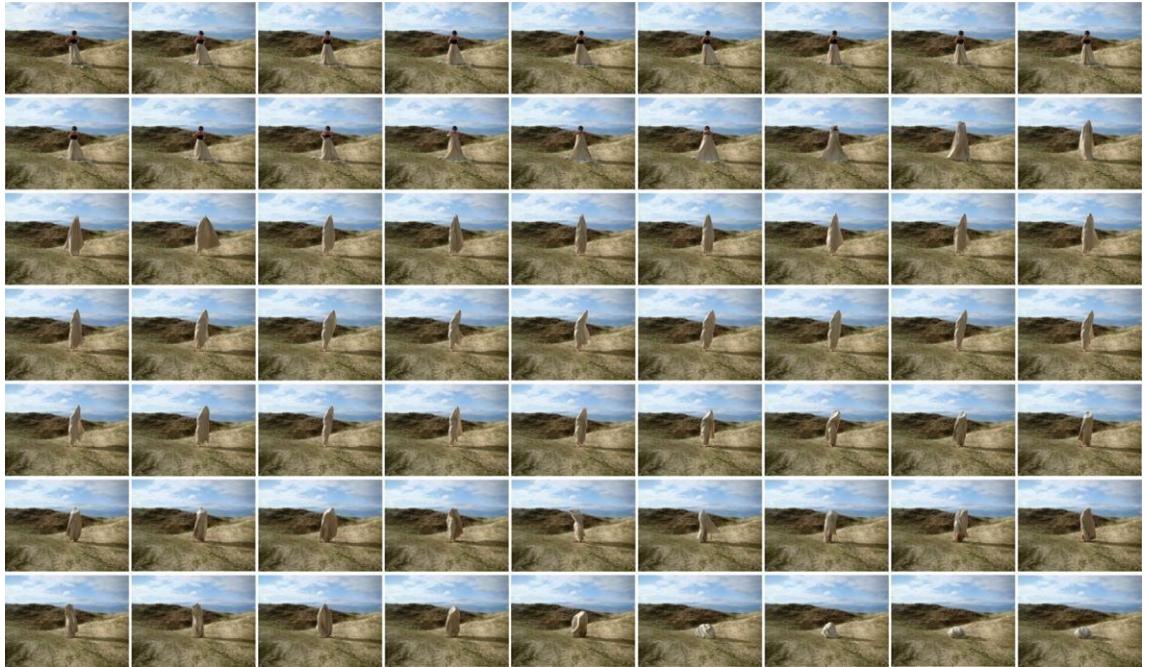


Figura 1, Flávia Leite Azambuja, Experiência I- Vestimenta ; 2015

Já os registros da Experiência II – Vestimenta, foi apresentada como um flip book afim de que por meio do movimento das folhas tenha-se a ilusão de movimento, a sequência de fotos da experimentação foi selecionada e apresentada na Semana Acadêmica do Curso de Artes Visuais –FURG, 2015. As Experiências I e II se complementam e dão continuidade uma a outra, ambas com o caráter de experimentação da vestimenta na paisagem escolhida.

Abrigar-me, corpo; Abrigar-me vulnerabilidade; Abrigar-me frágil; Abrigando-me forte... Nas experimentações percebi que meu corpo estava ocupando o espaço que antes era destinado a objetos, como no caso de Invento (2013) e Observatório Itinerante I e II (antecedentes). A vestimenta tem revelado e ajudado-me a compreender novas sensações e aprendizados através dos saberes do corpo.



Figura 2, Flávia Leite Azambuja, Experiência II- Vestimenta ; 2015

Durante a Experiência I II e III –Vestimenta fui surpreendida pela potencialização de sensações ocasionadas pela utilização da vestimenta sobre meu corpo, posteriormente maravilhei-me quando me deparei com o material fotográfico produzido e o tamanho e potência de sua qualidade imagética e poética. Por tanto são de grande valia todas as ocorrências, experiências e aprendizados que cruzarem caminho, porque reconheço que muito se deixa de ver no mundo quando ficamos nele parados.



Figura 3, Flávia Leite Azambuja, Experiência III- Vestimenta ; 2016

A vestimenta foi o invólucro para o corpo que traçou percursos em meio a natureza e paisagem. Abrigo e membrana, que entra em contato com o corpo e com a natureza por ser segunda e terceira pele. Podendo a vestimenta ser um modo, uma alavanca de experimentação e vivificação do corpo e do lugar. A cor clara aparece com o intuito de não distinguir-se tanto das paisagens escolhidas, pois estas trazem tons semelhantes e suaves. As formas aparecem em meio a registros porque durante a experimentação não imaginava o que resultaria em imagem, tentei dedicar-me as sensações do meu corpo, naquele lugar, naquelas condições, busquei integrar corpo, objeto e paisagem.

A seguir serão apresentadas duas propostas de duas artistas que são referências para meus trabalhos e pesquisa e que vivem no Rio Grande do Sul e que utilizam sua paisagem como parte do trabalho.



Figura 4, Eduarda Gonçalves – Cartão de vista mirante [frestas de arruar], 2013;

A artista Eduarda Gonçalves traz em seu trabalho a paisagem enquadrada, observada por uma pequena fenda, um furo feito no que ela denominou “Cartão de vista mirante [frestas de arruar]” (dispositivo para mirar); A proposta da artista e que diversas pessoas utilizem o cartão como um dispositivo de mira, enquadramento para que se tenha uma paisagem, para que na vastidão da natureza se consiga escolher, distinguir e eleger uma paisagem. Com o “cartão de vista mirante” o expectador acessa um detalhe da paisagem, ou pode acessar os cartões das vistas registradas pela artista.

Pode buscar se conectar a paisagem, pois em minha percepção somos integrantes da natureza, da paisagem, somos provenientes da terra. Percepções e vivências em torno e sobre a paisagem e a natureza são encontradas no Grand Tour (grande viagem), onde havia prazer em viajar em descobrir lugares e também o objetivo de ganhar novos horizontes físicos e culturais.

O objetivo do Grand Tour de ampliar o conhecimento sobre a história e a arte dos antigos, um hábito aristocrático e altamente em moda, pressupunha a elaboração de um diário de viagem, e, se possível, a ilustração dos monumentos observados. A escrita do diário e a ilustração faziam parte de um ritual metodológico que ia se impondo, cujo ponto alto era a sua publicação, ao retorno do viajante, o que ampliava o conhecimento e despertava o interesse dos leitores para novos projetos de viagem e novos conhecimentos (SALGUEIRO, 2002, p 301)

Neste ponto, observamos a aprendizagem pela terra, não com a ideia de natureza que rege o mundo e toca ao homem, mas, uma terra que guarda memórias e conta histórias. Os viajantes tinham a intenção de ganhar conhecimento,

percebiam o caminho percorrido como uma aprendizagem, além da observação de ruínas e objetos que nitidamente demonstrassem seu tempo. Assim como os grand tourists, proponho-me a cada viagem que esta tenha um desdobramento poético. Os grand tourists buscavam nas edificações, ruínas a história e passados vivenciados junto a determinado espaço ou objeto, no entanto, quando busco a paisagem que me rodeia, não busco somente vivenciá-la como um método de desaceleração corpórea e mental, mas também, procuro referências de tempos que não vivenciei e espaços que meu corpo não atravessou.

Olhar a paisagem a partir de *A Invenção da Paisagem* fazia eu me sentir presa as molduras, já com o *Grand Tour* percebi que meus percursos eram fundamentais para vivenciar e para construir. Paisagem para mim é “Espaço de terreno que se abrange num lance de vista”. (Dicionário Aurélio Século XXI) e às vezes era até o que circundava meu corpo fugindo a minha capacidade ocular.

Refletindo sobre a paisagem que pode ser construída conforme meus deslocamentos e paradas, experiências e ressignificações, chegamos ao trabalho da artista Claudia Paim.



Figura 5, Claudia Paim, Corpopaisagem, 2013.

Um corpo que torna-se paisagem por integrar-se e confundir-se com ela. Uma simbiose entre natureza humana e natureza espacial. Imersão na natureza e paisagem, união de naturezas que passaram a ser tão distintas e distantes. A integração e a vivência tornam-se arte. No trabalho de Claudia vê-se um corpo experimentando a paisagem e utilizando a fotografia como registro de parte dessa experiência. Esse registro é feito no espaço onde a artista se posicionou para ter tal experiência. O expectador tem a visão do todo, que envolve corpo e a paisagem que o rodeia.

Em meus trabalhos optei por dar ao expectador uma imagem que contenha a

paisagem escolhida e meu corpo experimentando o que ela oferece. A modificação e a movimentação de uma imagem à outra se dá de forma lenta, busco com isso demonstrar a desaceleração pela qual meu corpo passa e a contaminação que desejo com isso. Busco te levar a uma paisagem que a mim exige muita atenção de corpo inteiro.

Resultados e Discussão

Arrumando as imagens para determinada exposição, observei, que no inicio das imagens detectamos 3 peles que parecem integrarem-se, oscilando entre três ou menos corpos que interagem e não percebem barreiras. Corpos que interagem, invadem, entremiam-se, penetram-se, são três (corpo, vestimenta e a paisagem) que tornam-se dois ou até um só. Há uma intersecção entre os corpos ou peles. Meu corpo durante a experiência sentiu-se interagindo com os elementos, como se corpo, vestimenta e paisagem fossem integrando... (Lembrei-me do prof. Jucemar que tanto falava do "imenso outro" que consiste em tudo que não sou eu...) senti como se fosse um imenso eu, como se todos os elementos me compusessem e me tornassem mais viva, vivificante naquele momento.

Conclusões

A pesquisa até o momento rendeu-me as Experiências I, II e III- vestimenta, enquanto experiência de corpo inteiro e como registros fotográficos das mesmas. Refletindo sobre o corpo, por vezes penso nos corpos que por diversos motivos e modos de criação são tolhidos das experiências mais sensoriais, estas para mim são de grande importância principalmente pelo fato de fazer-me sentir mais viva e ativa, percebendo que meu corpo por inteiro vive e pulsa. Beatriz Ferreira Pires, em 'O corpo como suporte da arte', salienta:

"Sabemos que antes de qualquer opinião, estética ou não, o que primeiro nos invade é a sensação, e que a base de todas as sensações é o corpo físico. É através dele que estabelecemos nossas relações com tudo o que é externo a nós, e é através dele que, mesmo inconscientemente, se manifesta tudo o que é interno a nós". (PIRES, 2005, P. 20)

Em meio a estes saberes, relembo um domingo de passeio, e o relato a seguir:

(... saímos para almoçar, na mesa ao lado observo um menino que utilizando uma caneta esferográfica desenha sem parar sobre sua pele. Olhando ele, reflito: o corpo é matéria, material, suporte, ferramenta... para trabalhar. É ou deveria ser o elemento que mais aprendemos, conhecemos, exploramos. O corpo tem a potência para sentir, perceber, pulsar, viver...

Para tanto relembo, não tenho um corpo, sou ele.)



Figura 6– Acervo pessoal (fotografia de infância), 1996

ABRIGO

Quando gerados somos abrigados no útero de nossa mãe.

Quando criança, buscamos abrigo nos braços de nossos pais, ou na falta deles escondemos nossa cabeça debaixo do lençol e cobertas, na tentativa de fugir do escuro e de tudo que possa habitá-lo.

Quando criança, inventamos lugares para abrigar-nos estes vão desde: debaixo da mesa, dentro do roupeiro...

Buscamos abrigo – segurança, isso é encontrado em um chapéu, urso de pelúcia, enfim depositamos a confiança de estarmos seguros em objetos.

Eu acreditei que durante meu sono, estar com a mão enfiada no “meu gelado” (travesseiro) me deixaria segura.

O tempo passou e os medos e inseguranças não cessaram, e abrigar-me em uma casa é confortável, me protege das intempéries, protege meu corpo. Mas minhas idéias seguem vulneráveis, seguem vagando no mar de possibilidades que é estar viva; elas saem noite à fora, dia à dentro, fogem do meu domínio, da minha segurança e me levam a lugares...

Como posso abrigar-me fora de minha casa, fora do ambiente doméstico, domesticado? Como o corpo encontra abrigo em meio a natureza não domesticada? Abrigo físico e mental...

Posso abrigar-me na arte? Abrigar-me numa poética inventada e vivenciada por mim, para mim?

Referências

BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**. 2 ^aed. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2008

BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Ricardo Basbaum (org.) – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

- BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática/ Gregorio F. Baremblitt; 5^aed. Belo Horizonte, MG:**
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da paisagem/Anne Cauquelin; tradução Marcos Marcionilo.** São Paulo: Martins, 2007.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes.** Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2002.
- COSTA, Cacilda Teixeira da, **Roupa de artista- o vestuário na obra de arte,** São Paulo, EDUSP, 2009
- DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.** Tradução Werther Holzer. São Paulo, SP, Perspectiva, 2011.
- DUARTE JR. João Francisco. **O Sentido dos Sentidos: A educação (do) Sensível.** 2001
- FERREIRA. Aurélio Buarque de Holanda **Dicionário Aurélio Século XXI.**
- GONÇALVES, Eduarda. **Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamento.** Tese de Doutorado/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2011. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/31432>>. Acessado em 08/jan/2014.
- <http://letras.mus.br/adriana-calcantotto/43856> Acessado em 08/abr/2015
- LANCRI, Jean. **Sobre como a noite trabalha em estrela por quê.** Mimeo (texto fornecido pela professora Angela Raffin Pohlmann na disciplina de metodologia da pesquisa na UfPel 2015)
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação/ Viviane Matesco.** –Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MERLEAU-PONTY . Maurice- **Fenomenologia da Percepção.** 4^aEd. – São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.
- MORIN, Edgar,1921– **Amor, Poesia, Sabedoria-** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1998.
- OSÓRIO, Luiz. **Espaços da arte brasileira / Flávio de Carvalho /São Paulo –SP** Ed. Cosac & Naify 2000.
- PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados / Claudia Paim.** – Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.
- PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte, Senac São Paulo. 2005
- RESTANY, Pierre. **O Poder da Arte / Hundertwasser / O pintor das cinco peles,** Ed. Taschen, 2003
- REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais.** In: BRITES, B. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais.** Porto Alegre: UFGRS, 2002.
- SALGUEIRO, Valéria. **Grand Tour: uma contribuição a história do viajar ao prazer e por amor a cultura.** In: Revista Brasileira de História, Vol.22, n44, 2002.

ANDARAPÉ

CARLA BORIN MOURA¹; EDUARDAGONÇALVES²

¹UFPel – carlaborinmoura@yahoo.com.br; ²UFPel – dudagon@terra.com.br

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre o *andarapé* e os encontros possíveis entre a experiência com os espaços da cidade e a construção poética. Venho produzido uma série de fotografias, mapas e objetos que revelam a concepção e algumas transformações da paisagem na cidade de Pelotas. As imagens apresentam um estado de observação e atenção aos aspectos e patologias que sofrem as paredes das casas, promovidas pela umidade característica da região Sul. O *andarapé* como ação poética fornece subsídios para o pensamento de novas possibilidades de apresentação dessas transformações que incidem sobre a paisagem da Costa Doce.

PALAVRAS-CHAVE

Andarapé; Experiência; Patologia Construtiva; Costa Doce.

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the *andarapé* and possible encounters between experience with city spaces and poetic construction. I have produced a series of photographs, maps and objects that reveal the design and some landscape transformations in the city of Pelotas. The images show a state of observation and attention to aspects and pathologies that suffer the walls of houses, promoted by moisture characteristic of the South. The *andarapé* as poetic action provides subsidies for thinking of new possibilities for presentation of changes that affect the landscape Costa Doce.

KEYWORDS

Andarapé; Experience; Constructive Pathology; Costa Doce.

Introdução

Andarapé, é uma junção de andar + a pé, uma ação nomeada por mim, para poetizar minhas caminhadas pela Costa Doce, mais especificamente pela cidade de Pelotas. *Andarapé* é, como pôr-se a caminho, deslocar-se, basta pôr um pé na frente do outro, como em uma brincadeira de criança, soltar o corpo e deixar-se ir, sem correr, muito menos, andar depressa, apenas experimentações com espaços da cidade de Pelotas.

Pelotas, cidade banhada pela Laguna dos Patos, a Costa Doce do Rio Grande do Sul (Figura.01) é uma região turística localizada ao sul do Brasil. Caminhar por Pelotas é fazer uma viagem pela história, cultura, natureza e belezas desta região do estado. Para conhecer o patrimônio cultural da Costa Doce é necessário observar a arquitetura eclética dos casarões, a riqueza dos detalhes exibidos pelos sofisticados prédios do entorno da praça Coronel Pedro Osório, a praça central da cidade de Pelotas, que tiveram origem com o Ciclo do Charque.

¹ Bolsista Capes



Figura 1 – Mapa da Costa Doce
site www.pelotasconvention.com.br.

Caminhando pela cidade, podemos conhecer um pouco da história de uma cidade de colonização portuguesa, com influências alemã, espanhola, francesa e africana, que pode ser vivenciada com visitas às sedes das Charqueadas, aos museus, bibliotecas, catedrais e demais atrativos. Roteiros e paisagens apresentadas e conhecidas pela maioria das pessoas que visitam as cidades banhadas pelas águas doces. Meu trabalho não agencia somente esta paisagem turística, procuro vivenciar e evidenciar uma cidade permeada por patologias construtivas, denominadas aqui por descascados, camadas esfoliadas, uma verdadeira paisagem transfigurada pelas intempéries do tempo. Aos meus olhos, essas pequena incisões, são como poesias nas paredes e muros da Costa Doce.

Nessa escrita apresento alguns dos encontros possíveis entre a experiência do *andarapé* e a construção poética a partir dessa experiência de olhar para a cidade, não somente com os olhos, mas também com o corpo. O corpo como um dispositivo de agenciamento, proposito do sentido e da experiência entre o visível e o sensível.

Thoreau em meados de 1850 escreveu no texto “Andar a pé” sobre um caminhar em conjunto que contemplasse a sintonia entre o corpo e a mente:

Fico alarmado quando me acontece caminhar uma milha nas matas, apenas corporeamente, sem lá estar em espírito. No meu passeio vespertino, gosto de olvidar inteiramente as ocupações sociais. Mas às vezes acontece que não posso me livrar facilmente da cidade. A cabeça se me povoá de pensamentos referentes a algum negócio e o espírito está, assim, ausente de onde se encontra o corpo. Tenho longe do sentido. Gosto de, nos meus passeios, ter comigo o sentido. Que irei fazer nas florestas, se penso noutra coisa estranha às florestas? Condeno-me e não posso evitar um estranhamento quando me acho assim abstraído, mesmo sendo o móvel da abstração o mais nobre, o que, de fato, às vezes acontece. (Thoreau, 1950, pg 10,11)

“Ter comigo o sentido”, nos diz Thoreau, é ser presença como um todo, ter o pensamento no corpo. Perceber não só com os olhos, mas também com o corpo, é tomar posse das coisas, é deixar-se ir ao encontro da experiência com a paisagem, que não é apenas vê-la, mas senti-la, tocá-la e reconstruí-la. A experiência é precisamente esse tomar posse das coisas.

Assim, começo pensando sobre a experiência, do *andarapé* e os espaço da cidade. Os caminhos que movem o pensamento, a subjetividade, o corpo e transformam o olhar, abrindo possibilidades de habitar e ser habitado pelo espaço da cidade.

No *andarapé* não tenho a pretensão de traçar um caminho com um destino certo, esperado, chegar a um resultado final, mas, tento trazer questões e inquietações que possam abrir diferentes possibilidades para se pensar a experiência com os espaços da cidade e com o cotidiano, porque, mais importante que resultados ou respostas são os encontros que provocam, inquietam e me movem ao longo do caminho.

O espaço da cidade passa a ser o meu objeto e ferramenta de trabalho, reconfiguro o espaço urbano, atribuindo-lhes um valor de verdade ou valor cognitivo. Michel de Certeau também me dá o aporte para pensar essa cidade, que é poetizada pelo sujeito caminhante.

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam de conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. (Certeau, 2011, p. 166).

A vida cotidiana a qual estamos acostumados, pode acabar com a experiência, então precisamos desenvolver modos de resistências de estar no mundo, reinventando o cotidiano, transformando as coisas na nossa volta, nos afetando com o espaço da cidade. Karina Dias (2014) nos faz refletir sobre essa capacidade de afetar e ser afetado, no nosso cotidiano somos atravessados pelo espaço que habitamos:

[...] a cidade se eleva diante dos meus olhos. Uma janela se abre, tudo parece diferente, o mesmo já é outro; o caminho de sempre ganha outro contorno. Esses instantes inesperados e fugidios trazem o arrebatamento porque somos atravessados por aquilo que olhamos, tocados pelo espaço que nos envolve. (DIAS, 2014, p.3772).

Tocada pelo espaço que me envolve, atravessada pela paisagem é que traço os trajetos do *andarapé*, para desviar das práticas burocráticas do ir e vir na cidade, e da anestesia que somos submetidos pelo sistema de consumo e pelo mundo funcional. Uma excursão, um estado de errância enquanto tática para desviar da recepção passiva e com isso promover um outro modo de ver e se relacionar com a cidade, através de ato de deslocar-me pela cidade e atentar as suas transmutações.

A partir dessa prática do espaço e da captura de imagens das paredes das casas, apresentando uma paisagem que não é a tradicional a que estamos acostumados a ver da cidade, nos cartões postais, mas sim de uma paisagem esfolada, mofada e descascada. Começo a captura das minhas peles da Costa Doce e seus arredores.

Metodologia

Para essa pesquisa em andamento, utilizei as noções de pesquisa em poéticas visuais desenvolvidas por Sandra Rey (2002) onde o artista-pesquisador constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a sua pesquisa.

Traço também, uma cartografia das paredes/peles da Costa Doce, segundo Virgínia Kastrup (2010) a cartografia é um método que foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) para acompanhar um processo, e não representar um objeto, inteiramente voltado para uma experimentação do pensamento ancorado no real (KASTRUP, 2010). Pode ser compreendido como um instrumento que estimula o mapeamento de vivências sobre os espaços do mundo através de práticas do ir e vir, de ir de campo, lançar-se na água, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista sempre articulando modos de produção de sentido.

No primeiro momento, o processo de criação acontece a partir da imersão pelas ruas da cidade de Pelotas, através da ação de *andarapé*. Num segundo momento, volto aos espaços percorridos e registro imagens por meio de fotografia de algumas paredes das casas por onde fiz minha primeira caminhada.

Os descamados das paredes promovem a construção de um pensamento voltado às transformações da paisagem e como isso pode ser reconstruído no campo da Arte.

Andarapé é uma ação poética, não possui um método específico, nem itinerário. Acontece pela imersão na cidade, através de um movimento de atenção ao entorno. Está ligada diretamente ao sujeito da ação e a experiência com o espaço da cidade.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e o sujeito da experiência, algo como um território de passagem, uma superfície sensível, em que aquilo que acontece o afeta de algum modo, inscrevendo marcas e vestígios (Larrosa, 2016). O sujeito do *andarapé* está sempre aberto, deixa-se abortar em si mesmo pelo que o interpela, é passional e receptivo as coisas que acontecem durante o percurso na cidade.

A partir dos movimentos atencionais, ou seja, detecção de signos e forças circulantes que acontecem durante processo do *andarapé*, podemos experimentar práticas que permitam, nos expor, práticas que nos levem à rua, que nos desloquem de situações corriqueiras e banais e que nos promovam um outro olhar para o mesmo, para o que está visível. Abrindo espaço para uma nova leitura da cidade, uma viagem aberta e um convite ao deslocamento.

Resultados e Discussões

O processo de instauração do meu trabalho artístico acontece no deslocamento do olhar para os trajetos e as coisas convencionais, na desaceleração desse olhar, que observa a paisagem, suas patologias e no modo como isso pode ser absorvido e ressignificado, por meio de fotografias, mapas e objetos.

Para *andarapé* é preciso reivindicar a experiência, através da subjetividade, da incerteza, da provisoria, do corpo e da vida. A ação de

caminhar não está ligada ao saber, ela escapa a nossa vontade, tem algo de opacidade, algo da desordem. O *andarapé*, pode ser pensado a partir desse fragmento retirado do livro de Walter Benjamin, *Rua de mão única* (2013):

A força com que uma estrada do campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o aviador é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. Do mesmo modo, só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto - essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. (Benjamin, 2013, pg 14).

Benjamim indica claramente que esse caminhar envolve ver, abrir os olhos, ter um novo olhar. Caminhar pela estrada implica uma possível transformação; o “sujeito” dessa caminhada é o sujeito da experiência e, portanto, de certa forma, não é sujeito algum (que tenha um objeto e uma orientação), mas alguém que deriva pelos espaços da cidade.

Benjamin, neste fragmento nos diz que, “só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano, objetos distantes, mirantes, clareiras...” ou seja, o sujeito caminhante é aberto e atento ao momento da experiência, conectado ao espaço que o circunda, que o habita nesse momento, por isso, acaba por enxergar o que é invisível aos olhos de quem apenas plana no ar.

Andarapé nos permiti transgredir os limites de nossa perspectiva, com uma visão além de toda perspectiva, um olhar que nos transforma (e é, portanto, experiência).

Sou como esse caminhante de Benjamin, caminho atento a cada incisão ou marca que o tempo inseriu nas paredes das casas. Em função dessa imersão aos detalhes, não carrego comigo no *andarapé*, nenhum dispositivo de registro num primeiro momento, não faço imagens das minhas caminhadas, assim como o caminhante de Benjamin, sigo livre experimentando os espaços da cidade.

Outra relação que podemos fazer com esse fragmento de texto é, pensar o espaço da cidade como um grande texto, a ser lido e experimentado, abrindo fronteiras no pensamento e tecendo relações de conhecimento, pertencimento, pois o saber da experiência se dá entre o conhecimento e a vida humana. É o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vai dando sentido ao que lhe acontece (Larrosa, 2016).

A experiência é algo que nos escapa a qualquer conceito, qualquer determinação, ela seria um:

... modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita. Encarnada, no tempo e espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. (Larrosa, 2016, pg 43).

Enquanto experimentava os espaços da cidade com seus encantos e acontecimentos, percebi uma particularidade aqui, da Costa Doce, mas especificamente da cidade de Pelotas: as maioria das casas da cidade, principalmente as mais próximas da localidade da zona do Porto, casas que se localizam à beira do canal São Gonçalo, são extremamente marcadas pela umidade, existente e persistente em Pelotas, na região Sul do Rio Grande do Sul. Esta particularidade está listada como uma das “Patologias Construtivas” existentes na cidade de Pelotas. O termo “Patologia Construtiva” é usado por Ricardo Curi Terra em sua dissertação de mestrado defendida em 2011 na UFRGS/RS, é o estudo dos problemas que aparecem em construções, seus sintomas, suas causas e suas soluções. Nesse sentido a umidade é um dos fatores que colaboram para o descolamento dos revestimentos externo das casas, outros, como a utilização de materiais cada vez mais inorgânicos que acabam por tornar as tintas das paredes cada vez mais resistente, não deixando as paredes respirarem, acabam por colaborar para a deteriorização das fachadas das casas da Costa Doce. As lesões mais frequentes apresentadas nas paredes das casas são: “as fissuras (Figura 02), os descolamentos (Figura 03), as degradações do aspecto devido a eflorescências, manchas de sujeira e vegetação parasitária (Figura 04)” (TERRA, 2011, p. 44).

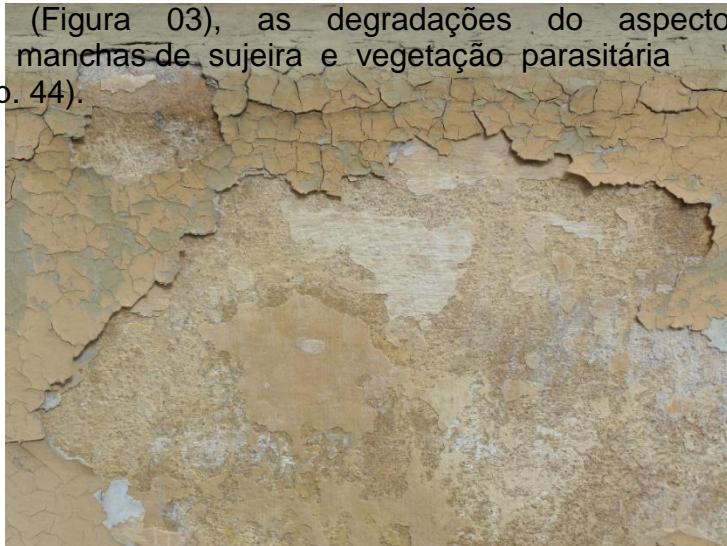


Figura 02- Carla Borin. Fissuras Zona Norte. Pelotas. RS.
Fotografia Digital, 2016.



Figura 03- Carla Borin. Descolamento. Zona Central. Pelotas. RS.
Escaiola. Fotografia Digital, 2016.



Figura 04 - Carla Borin. Vegetação Parasitária. Zona do Porto. Pelotas RS.
Fotografia Digital. 2016.

Coletei várias imagens de paredes descascadas, em decomposição, descamada, que evidencia as marcas, os sinais do tempo (figura 05), onde os pequenos pedaços de sua casca caem, parecendo uma pele, que seca, que descasca, que resseca e que se esvai.



Figura 05 - Carla Borin. Descamadas. Secult. Pelotas RS.

As imagens que fotografo e comento dão a ver os sinais, os rastros do tempo que transformam a paisagem urbana, a arquitetura das casas encontradas em Pelotas. Os desenhos feitos pelo tempo, nas paredes das casas, mapeiam a passagem do tempo e concedem a cidade uma autonomia, uma identidade própria do frio e da umidade característica aqui do Sul do Estado do Rio Grande do Sul.

Com algumas fotografias de descascados, construo mapas que se referem a um lugar poético que representa um imaginário cartográfico, são mapas poético das Paredes/peles que chamo de “Maparedes” (Figura 06).

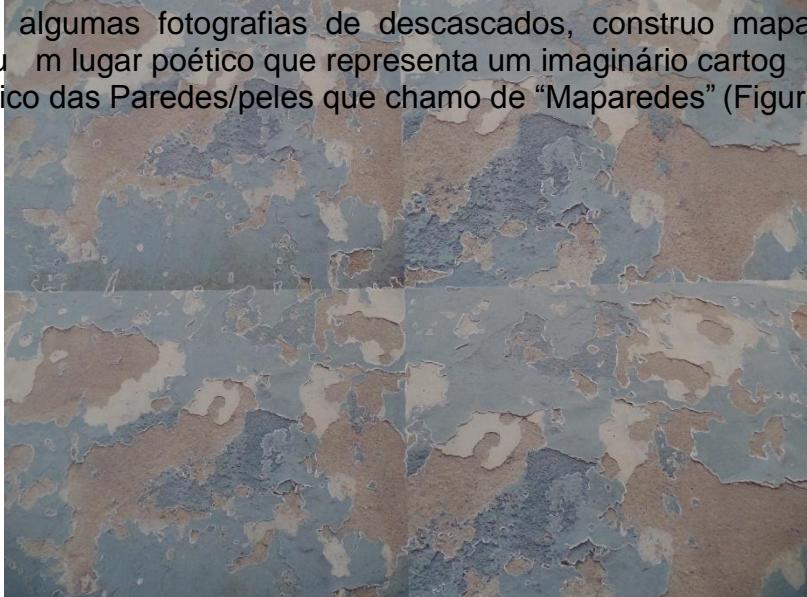


Figura 06 - Carla Borin. *Maparedes* Secult. 70cmX80cm.
Impressão em canvas. 2016

Conclusões

Pensando a cidade como um texto que acolhe várias traduções e subjetivações e, também como um território de passagem. Utilizo o *andarapé* como uma ação poética propositora para pensar, habitar a cidade e construir uma cartografia poética das peles da Costa Doce.

O andar e a experiência com os espaços da cidade são as ferramentas para criação dessa cartografia, onde o mergulho na camada mais profundas da superfície da cidade evidencia pormenores que habitualmente não enxergamos quando nos deslocamos rapidamente pelos espaços da cidade. Em cada fotografia ou mapa poético tendo agenciar a umidade, os esfolados que inserem uma marca de tempo nas casas ou os descamados que expõe e impõe suas patologias construtivas aos habitantes mais atentos. Penso essas patologias como poesias de tempo na pele urbana de Pelotas.

Assim, com o andarapé vou experimentando um movimento poético que enfatiza o olhar para a cidade como forma de resistência ao cotidiano acelerado e dispersivo ao qual estamos habituados.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CERTEAU, M. *A Invenção Do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: RJ, Vozes, 2011.
- DIAS, K. *A prática do banal, uma inspiração paisagística*. Acessado em jul. 2014. Online. Disponível em http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf.
- LARROSA, J. B. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade/orgs*. Porto Alegre, Sulina, 2010.
- REY, S. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: TESSLER, E; BRITES, B. (Org). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p.123-140.
- TERRA, Ricardo Curi. *Levantamento de Manifestações patológicas em revestimentos de fachadas das edificações da cidade de Pelotas*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil). Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil. UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- THOREAU, Henry David. <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andarape.pdf> . acessado em 6/10/2016 --- ebook 2003.

O CORPO COMO MATRIZ NAS AÇÕES DO COTIDIANO

GIORDANO ALVES COSTA¹; ANGELA RAFFIN POHLMANN²

¹UFPel / giad.art@hotmail.com; ²UFPel /angelapohlmann@gmail.com

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão de uma pesquisa iniciada no ano de 2015 no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, UFPel. Apresentamos neste texto parte de um processo criativo que tem como base os conceitos sobre a gravura e a impressão na contemporaneidade. Fazendo o uso de materiais orgânicos, intempéries, e do questionamento sobre os possíveis corpos matrizes no cotidiano. Objetivo não somente complexar os métodos tradicionais da gravura como também criar obras que possam ser dispositivos de compartilhamentos, possibilitando novas reflexões sobre o tema abordado.

PALAVRAS-CHAVE:

CORPO; COTIDIANO; CONTATO; IMPRESSÃO; INTEMPÉRIE

ABSTRACT

This work is a reflection of research in 2015 in the Masters in Visual Arts at the Federal University of Pelotas, UFPel. In this text, part of a creative process that is based on the concepts of engraving and printing nowadays. Making use of organic materials, weather, and the questioning of the possible bodies headquarters in daily life. It aims not only complex traditional methods of printmaking as well as create works that can share of devices, enabling new reflections on the topic discussed.

KEY WORDS:

BODY; EVERYDAY; PRINTING; WEATHER

Introdução

Os trabalhos apresentados nesta investigação trazem a preocupação com o fazer artístico contemporâneo nos processos gráficos, da gravura e impressão, refletindo sobre os corpos como matrizes nas ações comuns e quase imperceptíveis no cotidiano, como o caminhar, o contato entre os corpos. Também observamos como as ações climáticas poderão cooperar ou até mesmo ser agentes protagonistas dos processos gráficos contemporâneos.

Temos como apoio reflexivo teórico os autores Georges Didi-Huberman, Carolina Rochefort, Marco Buti e Gil Vicente, como referenciais artísticos Andy Goldsworthy e Carlos Vergara. Os trabalhos são compostos de impressões realizadas com têmpera ovo em papel vegetal e outros suportes experimentais, explorando os vestígios e impregnações decorrentes deste processo no qual se reflete como corpo matriz todo corpo existente que possibilite um contato com outros corpos.

Esta pesquisa também tem por objetivo explorar o que possa ser impressão no cotidiano, analisando como se podem dar os processos gráficos fora do atelier tradicional, absorvendo do mundo e do que ele nos oferece como corpos

impressores, corpos matrizes, o que se dá ao contato, gerando marcas, rastros e traços, assim sigo os relatos de Carolina Rochefort, “o corpo matriz em questão seria um corpo possível, feito de estados, de traços, texturas tecidas nos encontros, nos contatos.” (ROCHEFORT, 2010, p.65). O contato torna-se inevitável nas ações humanas ou climáticas sendo que este pode se dar através de um simples deslocamento ou encontro entre corpos.

Didi-Huberman relata que a impressão pode ser gerada de maneira mais simples do que se possa imaginar, também esta podendo ser gerada através do próprio corpo, e deste derivar a marca como uma presença-ausência, um sinal, vestígio do que já se fez presente. Diante disso segue a seguinte citação:

Podemos também pensar na aplicação dos dedos, mãos ou moldes, antropométricos ou em movimento, traços do chão, queimaduras, corrosões, pulverizações em torno de um corpo que se retirando, deixa visível sua impressão negativa ou sua impressão de ausência. (DIDI-HUBERMAN, 1997).

E esta impressão que por muitas vezes quase que involuntariamente se gera, com ações comuns, mas geradoras de marcas, possibilitadoras de transferências, de fragmentos, de vestígios mesmo que pouco visíveis ocasionados através do contato gerado pelo encontro de corpo. São ações instigadoras de olhares curiosas, inquietando-nos diante das questões do imprimir e gravar.

Almejamos, por intermédio do contato entre os corpos, absorver das informações visuais de que estas ações possam originar e observar as inquietações sentidas nos processos de gráficos. A impressão transpassa o olhar sobre o objeto ou corpo, vai além da imagem, da sua forma e materialidade, caminhos, onde o imprimir não se limita ao ato ou às experimentações. Trilham-se por caminhos que podem sugerir novos percursos, instigadores de reflexões, conceitos e articulações de sentido.

Metodologia

Como metodologia neste processo criativo foi escolhido um conjunto de materiais orgânicos, como carvão, ovo, corante alimentício, sempre com o uso da intempérie (vento, poeira, chuva e sereno) como agente protagonista na desenvoltura dos trabalhos. Também o papel vegetal é agregado aos materiais como suporte entintado. Algumas fotografias cooperam para uma melhor elucidação do processo, tanto como registros como com coleta de dados e análises, nas comparações das obras.

Em prática o processo de criação é realizado da seguinte forma: A têmpera-ovo, ou seja, com carvão (lixado e coado) ou corante alimentício são anexados à gema do ovo (que serve como aglutinante) e, após, a têmpera-ovo é esparramada com um rolo de espuma de 15 cm sobre o suporte até que este esteja completamente coberto, de acordo com a Figura 1.

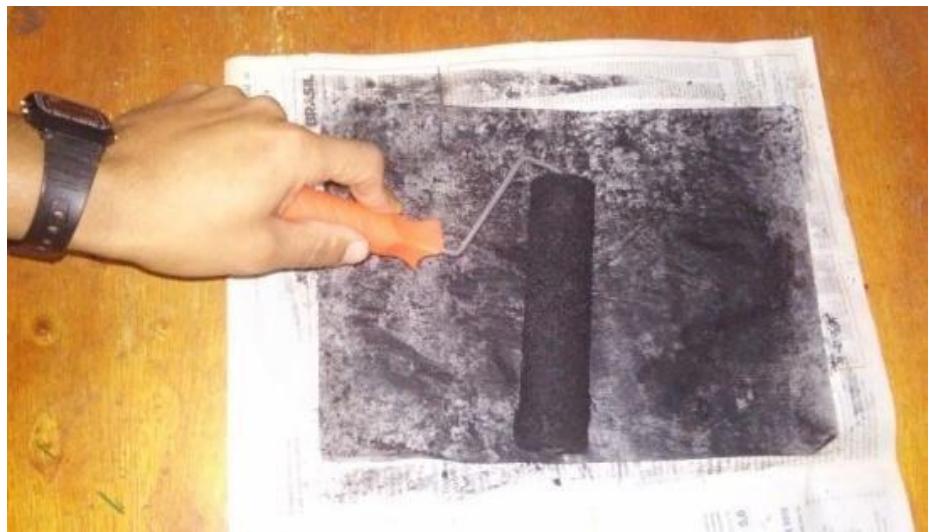


Figura 1 Giordano Alves. *Procedimentos*. Aplicação de tempera ovo com carvão sobre papel vegetal A4, 2015.

Estando o papel vegetal entintado, este é suspenso em um varal por um período aproximado de 12h, sempre à noite, para que possa desta forma receber a ação da intempéries no processo (geralmente o orvalho).

Ao clarear do dia ou com a chegada do sol, o suporte se encontra totalmente seco, permitindo a visualização e a percepção de sua textura, coloração e demais aspectos nas obras realizadas pelo escorrer do sereno sobre o papel, estando este estendido na posição vertical (Fig. 2).



Figura 2. Giordano Alves. *Procedimentos*. Suspensão do suporte entintado em varal, 2015.

Resultados e discussão

Intempéries/contato

Como resultados parciais nesta discussão são apresentados alguns trabalhos decorrentes da metodologia acima citada. Alguns destes variam em sua tonalidade ou textura, derivados de sua exposição à intempérie (sereno, chuva), onde também poderão absorver fragmentos do espaço em que está inserido (vento, poeira, insetos). A imagem abaixo (Figura 3) trata-se de uma obra exposta a chuva, entintada com têmpera-ovo x pó de café.



Figura 3 Giordano Alves Costa. *Registros*, impregnação de sereno em papel entintado, 21,5 x 29,7 cm, 2015.

A obra acima demonstrada ganha textura adquirida pelo encontro do sereno com a têmpera-ovo, obtendo algumas rugas e texturas devido à ação climática que recebeu da intempérie na noite fria de outono na cidade de Arroio Grande, RS. As obras que se originam com este processo criativo se permitem a uma transformação constante devida ao tempo em que as mesmas estiverem expostas às ações climáticas. Os resultados e a visualidades das obras sempre são variáveis, mesmo que se repita o processo, não se poderá prever com exatidão.

A dúvida permeia e instiga o olhar curioso, no anseio do que está por vir, onde a imaginação do artista trilha um imaginário infinito, buscando visualizar as novas possibilidades que surgirão, algumas destas são frutos de uma reflexão peculiar, de alguém que está mergulhado, compenetrado de corpo e alma, absorvendo do espaço em que se encontra, presenciando o mundo como corpo matriz e agente protagonista nas ações do imprimir e gravar.

O artista em seu momento único encontra-se completamente interagido, impregnado ao processo. Tratam-se também de ações e vivências subjetivas do

próprio artista, em que a obra pode ser pensada como parte do processo criativo, ou vice-versa. Conforme os relatos abaixo do artista Marco Buti:

Porém, para o artista, esta mesma obra foi muito mais processo, simultaneidade de matéria e pensamento, imperceptível de um ponto de vista externo. Até um observador postado ao lado do artista durante todo o período de elaboração só teria conhecimento da ação física, sem os correspondentes dos processos mentais (BUTI, 1996, p.107).

A imagem abaixo também demonstra outra obra realizada de acordo com o processo já citado, mas desta vez com o uso de têmpera-ovo com corante alimentício entintado sobre papel vegetal como suporte. Este trabalho também foi exposto à chuva por um período aproximado de 10h.

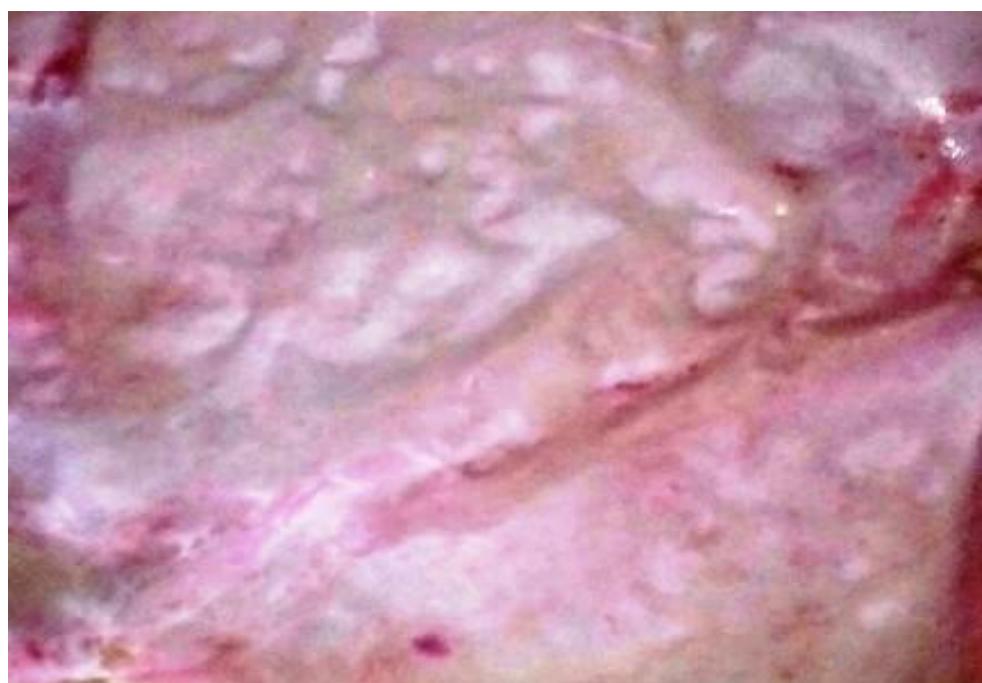


Figura 4. Giordano Alves Costa. *Registros*, têmpera ovo x papel vegetal exposto a chuva, 21,5 x 29,7 cm, 2016.

A partir destas imagens, as quais nos instigam a refletir sobre um olhar além das materialidades e/ou formas resultantes do processo criativo, pode-se perceber que uma impressão é variável às diferentes técnicas que são abordadas, dependendo da ação em que está inserida. Porém, como intervir em um espaço artístico questionando suas materialidades e o que a partir disso possa contribuir para arte contemporânea? “[...] a miscigenação tornou-se uma regra da contemporaneidade; mídias como gravura e a fotografia não param de estabelecer contatos, de trocar, de se misturar mutuamente (CUNHA, 2005, p.119)”.

Neste caso defendemos a ideia de que a impressão se dá ao toque, pelo contato, através do encontro de corpos, permitindo assim uma transferência de um corpo para outro, entendendo o suporte entintado como um corpo, em que se permite a intervenção das ações climáticas, a chuva como outro corpo (efêmero),

que cai sobre o suporte, deixando seus vestígios, rastros, presença ausência. Permitir-se à impressão é se permitir ao sensível, é receber do outro, é trocar. Diante disso, concordamos com a passagem da artista Carolina Rochefort:

O contato é a troca das superfícies. Imprimir é transferir, é trocar, é tocar. É sentir a presença de percepções mínimas, a materialidade do corpo pelo toque de uma superfície com a outra, é possível reconhecer a inscrição contida no corpo matriz (ROCHEFORT, 2010, p.39).

Diante disso, neste momento da pesquisa também nos amparamos nas ações do artista Andy Goldsworthy, o qual também usufrui da intempérie usando do próprio corpo para realizar uma impressão, conforme a obra demonstrada abaixo, na figura 5.



Figura 3. Andy Goldsworthy. Uma imagem de uma série “Started to rain, laid down, waited, left a dry shadow”. Haarlemmerhout, Holanda, 29/08/1984. Fonte: FERREIRA.2006.

Uma ação performática, que nos atrai ao campo das possibilidades, tratando a intempérie como corpo, onde “a forma que veio do seu próprio corpo matriz”, com o artista deitado ao solo, recebendo da chuva que caía sobre seu corpo, “revelou uma estampa única de um corpo que se foi e deixou sua marca na grama” (FERREIRA, 2006).

O corpo como matriz

Carlos Vergara é outro artista que nos faz elevar os pensamentos nos corpos como matrizes, mesmo que isto ocorra diante de ações involuntárias ou por meio de um deslocamento, do transitar de outros corpos que se sobrepõem diante de uma superfície, ocasionando, com isso, marcas, através do contato entre estes elementos. Nesse caso, corpos se encontram por intermédio de um trilhar comum, de animais (jacarés), que em seu habitat deparam-se com telas estendidas ao solo, e assim caminham por cima do tecido, gerando marcas. “Tanto a ação de gravar quanto a de imprimir é realizada de forma construtiva; ações que se constroem que transformam a superfície, que transforma quem a recebe” (ROCHEFORT, 2010, p. 24). No trabalho a seguir, de Vergara, as obras se originam de forma aleatória, conforme abaixo nos demonstra a Figura 6.



Figura 6. Carlos Vergara, *Sem Título*, Pantanal. 2006

Nas obras (impressões) de Vergara podemos perceber a potência de um lugar, com registros e capturas peculiares e momentâneas, através de vestígios. São únicas, mais que registros, são frutos de momentos impares, de um determinado local, lugar, em que certos elementos, determinantes para a realização do trabalho, só seriam permitidos naquele local. Diante disso, concordamos com a seguinte passagem:

Entendendo a impressão como um empréstimo da forma por aderência deslocada para outros contextos, convém pensar sua articulação aos demais meios produtivos contemporâneos, ponderando sua ampla variedade de execução. Embora se trate de um gesto técnico antigo, empregado em campos materiais e técnicos bastante distintos, é inexistente uma história desse processo como um conhecimento estabelecido. Sua utilização na arte

contemporânea é recorrente, o que reivindicaria para a impressão uma potência discursiva entre imagens situadas em tempos e lugares distintos. Ao produzir o espelho de sua matriz, a impressão causa uma dobra da imagem, possibilidade de inversão de sentidos pelo deslocamento de uma marca ou vestígio. (SANTINI, 2014).

Conclusões

Os resultados dos processos gráficos de impressão ou gravura, ou uma, são derivados do contato entre os corpos, pois este ocorre de maneira inevitável no cotidiano, basta parar para observar um corpo em deslocamento, duas pessoas ao se cumprimentarem, o balançar de uma folha ao receber o impacto do vento ou a queda dela sobre o solo. Um olhar perspicaz pode contemplar muito mais daquilo que se espera de uma impressão

Todo corpo existente está sujeito a ser uma matriz em potencial, a matriz é pensada como um corpo em construção (ROCHEFORT, 2010, p.22), e este corpo pode ser algo mutável, derivante através da ação que irá sofrer. Pode ser algo em movimento constante, ou que obtenha peso sobre outro corpo, que trilhe, se desloque. Diante deste pensamento onde estariam as matrizes, os corpos impressores, e quais seriam as superfícies ou suportes que se permitem ao contato, ocasionado de uma impressão? Acredito que tudo que existe possa ser uma matriz em potencial, possa gerar uma impressão através do contato.

Referências

- BLAUTH, Ludi. **Marcas, passagens e condensações: (des) encaminhamentos de um processo de gravura.** 2005. 246 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). PPGAV- Instituto de Artes Visuais. Universidade Federal Do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento.** Revista USP, São Paulo (29) : 107 - 112, Março/Maio.1996
- CUNHA, Eduardo Vieira. **Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea.** In Revista Porto Arte. V.13, n°22, maio, p.117-122. Porto Alegre: Instituto de Artes /UFRGS/2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L' Empreinte.** Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997 Centre G. Pompidou. Pompidou – Paris – 1997.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). **L'Empreinte - Parte I e II.** [s/l: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês, 2000.
- FERREIRA, Liliana Lobo. **Membranas [manuscrito]: a experiência na gravura e seus processos.** 2006.64 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes – UFMG, Belo Horizonte, MG, 2006.
- ROCHEFORT, Carolina Corrêa. **A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência: o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo.** 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –PPGAV- Universidade Federal Do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- SANTINI, Renata. Corpos em Deslocamento: Passagem pela Impressão. In VERGARA Carlos. (Org). **Sudário.** CPI-Brasil.Catalogação na Publicação Sindicato Nacional dos Editores de Livros. Ed. Rio de Janeiro, Automática, 2014, 272p.

BONECAS FEIAS: BRINCANDO COM PADRÕES CULTURAIS DO CORPO NA ARTE E NA CONTEMPORANEIDADE

CLÁUDIA DA SILVA PARANHOS¹; ALICE MONSELL²

¹UFPel,/clauparanhos@yahoo.com.br; ²UFPel,/alicemondomestico@gmail.com

RESUMO

Este artigo delineia minha atual pesquisa poética, à qual chamo “Bonecas Feias”. Por meio de experimentações com costura, sem esboços ou moldes, em tecido, na máquina de costura ou à mão, construo bonecos singulares desprovidos de padrões estéticos, ou de gênero e, portanto, potentes por suas possibilidades poéticas. Nesse processo, surgem questões relacionadas à autoimagem, auto expressão e incertezas acerca de padrões culturais do corpo na sociedade contemporânea. Artistas como Hans Bellmer, Laurie Simmons, Cindy Sherman e pensadores como Jean Baudrillard, Guy Debord, Félix Guattari e Umberto Eco dão base para minhas reflexões.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE CONTEMPORÂNEA; BONECOS; CORPO.

ABSTRACT

This paper outlines my current poetic research, which I call “Ugly Dolls”. By means of experimentations with stitching, without sketches or patterns on the fabric, made directly on the sewing machine or by hand, I build singular dolls which are devoid of standards, as well as aesthetic or gender requirements, and, hence, become powerful by their poetic possibilities. In this process, some questions arise, which are related to the self-image, self expression and uncertainties about cultural body standards in the context of contemporary society. Artists such as Hans Bellmer, Laurie Simmons, Cindy Sherman, and thinkers such as Jean Baudrillard, Guy Debord, Félix Guattari and Umberto Eco give my reflections background.

KEYWORDS

CONTEMPORARY ART; BODY; DOLL.

Introdução

Essa é a história de uma bonequinha de pano
Que foi trocada por uma Barbie...
Bruxinha era feliz
Na casinha de bonecas
Mas a Barbie era loira e tinha sapato e bolsa (...)¹

Essa história verídica, que transformei na canção acima citada em 2004, aconteceu na década de 70, por ocasião da chegada de uma boneca *Barbie* em minha vida. Minha boneca de pano, a preferida até então, sem que eu percebesse foi imediatamente substituída pela boneca nova e “bonita”, o que agora no contexto de minha pesquisa interpreto como um sintoma de um esvaziamento do vivido pelo espetáculo do consumo. O objeto carregado de afeto foi trocado por um novo porque

o mercado oferecia aquela nova boneca como a ideal para todas as meninas.

Passados muitos anos, esse objeto simbólico retorna em minha produção primeiramente como canção e atualmente através dos objetos que eu chamo de “*Bonecas Feias*”, o que constitui minha atual pesquisa no PPGAV – Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel e o ponto de partida deste artigo. Como uma primeira provocação à reflexão, com relação aos conceitos relativos de beleza e feiúra (os quais encontro embasamento em Umberto Eco), a denominação irônica *Bonecas Feias* se deve ao fato de sua criação inicial ser desprovida de exigências estéticas padronizadas preestabelecidas.

(...) Perguntem a um sapo o que é a beleza, o verdadeiro belo, o *to kalón*. Ele responderá que consiste em sua fêmea, com seus dois belos olhões redondos que se destacam na cabeça pequena, a garganta larga e chata, o ventre amarelo e o dorso escuro. Interroguem um negro da Guiné: o belo consiste para ele na pele negra e oleosa, nos olhos enfossados, no nariz achatado. Interroguem o diabo: dirá que o belo é um par de chifres, quatro patas em garras e um rabo. (VOLTAIRE, em “Dicionário Filosófico”, *apud* Humberto Eco, 2007, p.10)

As *Bonecas Feias* nascem na máquina de costura, instrumento no qual tenho o mínimo de técnica e quase nenhum controle, a pouca habilidade tendo sido conquistada por teimosia, de maneira autodidata. O desenho do corpo se dá na agulha, com o pano ainda do avesso, o que me obriga à espontaneidade que talvez já não possua quando faço desenhos, ilustrações, pinturas, meios que supostamente já tenho intimidade. Quando finda essa primeira costura, desviro o avesso e, só então, se revela o que foi feito. Nesse processo, o qual é incompatível com qualquer planejamento ou previsão, não há molde, e sim apenas espontaneidade e entrega ao que vier - exatamente como nascem as pessoas reais, ou seja: diferentes, cada uma a seu modo, únicas. A partir desse primeiro momento é que surgirão, ou não, de forma intuitiva, os detalhes em tinta acrílica, ou lápis, botões, retalhos, pedaços de lã, algum acessório. Algumas permanecem nesse estágio inicial porque ficam de tal forma expressivas que não permitem acrescentar-lhes nada. Quando porventura ganham rostos, são pinturas de olhos arregalados, narizes grandes, bocas que vão de lado a lado da face. O desenho desses rostos traz características dos meus desenhos, que sempre foram caricatos. Como se os desenhos tivessem subitamente uma terceira dimensão. No entanto, podem também ter somente um olho na frente limpa, feito de botão. Ou, ainda, utilizar imagens pré-existentes em algum tecido específico, como uma figura da própria história da arte já foi usada. Sobre a cabeça é possível haver cabelos ralos de lã ou careca. O corpo pode ser mais infantil, com roupas de pano ou pintadas a tinta; ou um corpo adulto, com seios e pelos pubianos. O gênero é indefinido na maioria das vezes. Os tamanhos variam entre caber na palma da mão até o tamanho de uma pessoa real. A criação é intuitiva e lúdica, seguindo uma vontade de expressão única daquele momento. A ação de permitir e dar vazão a esse fazer acaba por gerar esses seres tão diferentes e que vieram a chamar a minha atenção para outros aspectos. Os tropeços, os erros, constroem o percurso da criação.



Grupo de *Bonecas Feias* em sua mala de transporte, em meu atelier, 2016.

Esse processo de criação das *Bonecas Feias* é permeado por temas que vão além da materialidade e possibilitam pensar questões sobre visualidade e suas relações com os contextos culturais contemporâneos e cotidianos. Foi a observação da forma como constantemente construímos nossos imaginários mediados pela cultura visual que levou-me a uma atenção especial aos brinquedos, principalmente bonecos em geral, que coleciono em forma de *Toy Art* já há alguns anos. Caso possam as bonecas/bonecos, em sua suposta capacidade de influência através da uniformização, intervir na construção da autoimagem dos indivíduos, e quiçá na sua expressão, o movimento contrário influenciaria na desconstrução desses padrões?

As bonecas e bonecos no contexto histórico

Os bonecos estão presentes na cultura, conforme o que está colocado em *Childhood and Children: a compendium of customs, superstitions, theories, profiles and facts*ⁱⁱ, há aproximadamente quarenta mil anos, na Ásia e na África. Segundo Geddes, não há registros de bonecos pré-históricos porque, possivelmente, eram fabricados de materiais perecíveis como madeira, barro e couro. Não se sabe exatamente se eram objetos destinados a crianças, tendo em vista que a própria infância é um conceito que surge somente por volta do Séc. XIII, segundo Philippe Ariès (1978). Bonecos com finalidade de brinquedo, tal como conhecemos hoje, conforme Mefano (2005), no princípio eram feitos individualmente, de forma artesanal, através de uma confecção subjetiva e personalizada, atendendo a procedimentos tradicionais nas pequenas manufaturas familiares. No segundo pós-guerra, passaram a ser fabricados pelas indústrias, atendendo a uma demanda de mercado, e não mais de individualidades. Observo que, nesse processo, mais recentemente, passaram a ser criados bonecos cujo papel não se propõe mais a ser o de exercício da maternagem, já que, em vez de reproduzirem o corpo de bebês, reproduzem figuras de pessoas adultas. Assim, o boneco passa a ter um novo papel, o da projeção, ou seja, a criança passa a projetar-se no objeto, o qual é criado em escala industrial, padronizado, sugerindo um modo de ser segundo seus atributos

físicos e comportamentais (roupas e modo de vestir, acessórios e bens de consumo que eventualmente acompanham o boneco – algumas bonecas têm carro, por exemplo).

O filósofo Jean Baudrillard, França (1929 – 2007), aponta que a personalidade e a individualidade são ameaças ao mercado, portanto desestimuladas. Penso que para o sistema social, então, passa a ser preciso criar uma nova mentalidade onde o consumidor aceite, aprove e busque a padronização para que não haja um encalhe destes bonecos padronizados nas prateleiras. Pode-se supor que a regularidade e insistência desses padrões em questão tenham o poder de adestrar nossos olhares, de modo que o mundo passe a ser lido através desses signos. Procuro, então, compreender os efeitos destes simulacros no cotidiano, bem como as suas “brechas” – os espaços ainda vazios para a existência de um desejo ainda não colonizado pelo capital.

Bonecas na Arte



Hans Bellmer (1902-1975)

La Poupée, 1936

Fotografia, 238 x 240 mm,

Coleção Tate Museum

Segundo Giorgia Bottinelli, em texto publicado no sítio do *Tate Museum*, é em parte sob a influência do final da Ópera de Jacques Offenbach (1819-1880) *Os Contos de Hoffmann*, em que o herói se apaixona por uma boneca mecânica realista em tamanho natural, que o artista alemão Hans Bellmer (1902-1975) construiu a sua primeira boneca, em 1933. No contexto da Alemanha da década de 1930, usando gesso, madeira, parafusos, porcas e hastes de metal, o artista constrói perturbadores corpos surrealistas mutantes, sombrios, sinistros, carregados de teor erótico, destacados através de fotografias em preto e branco. Bottinelli afirma que ao mesmo tempo em que Bellmer sugere uma reflexão ao culto do corpo perfeito, subverte por intermédio do apelo sensual e do sadismo presente nas esculturas e perceptível nas fotografias que faz posteriormente desses corpos. As fotografias, acrescidas ainda de texto, dão um tom narrativo vindo a tornarem-se tão importantes quanto a própria boneca, abrindo possibilidades poéticas. Com seu trabalho, Bellmer

se apropria para depois subverter a ideia da boneca como brinquedo infantil. São interessantes para meu trabalho essas deformações, mutilações, a forma com que o artista evidencia esses corpos defeituosos dando-lhes visibilidade e tornando-os belos, ainda que grotescos.



Cindy Sherman (1957)
Doll Clothes, 1975
Filme Super 8 mm, 2min22seg,
Coleção Tate Museum

Num contexto mais contemporâneo, o brinquedo infantil conhecido como *Bonecas de Papel* é tema de *Doll Clothes (Roupa da Boneca)*, 1975, um filme mudo em preto e branco, que combina ação com sequências animadas, feito pela artista norte-americana Cindy Sherman (1957). Segundo Judy Johnson, no artigo *History of Paper Dolls*, as primeiras bonecas de papel comerciais (com histórias repletas de lições de moral para as crianças) foram criadas por S&J Fuller, empresa de brinquedos, em Londres em 1810. Em formatos de pequenos livros, a capa era normalmente feita de um material mais duro que continha o corpo seminu da boneca, ou boneco, para recortar, e no seu interior encontravam-se várias roupas, também recortáveis, para vesti-la. No vídeo de Sherman, que pode ser visto no site *Youtube*ⁱⁱⁱ, a boneca se rebela saindo sozinha do livro, querendo ter sua liberdade e sua vida própria, mas uma mão humana, supostamente da sua dona, a coloca de volta em seu livro. (Penso nessa mão humana como as forças externas que tentam tornar-nos obedientes e no quanto as *Bonecas Feias* são desobedientes em sua negação implícita à beleza e às normas.) Em seus trabalhos mais conhecidos, a artista usa da fotografia para registrar a si mesma criando autorretratos produzidos quase teatralmente, utilizando maquiagem, figurinos, próteses, bonecas. Através desses personagens, aborda o papel e a representação das mulheres na sociedade, bem como a forma com que a identidade é construída, os estereótipos, questões de gênero e comportamento. *Doll Clothes* refere-se aos mesmos temas por intermédio da imagem da boneca de papel.



Laurie Simmons (1949)
A 40 woman listening to radio, 1979
Fotografia, 19.1 x 27.9 cm
Coleção da artista

Ainda no âmbito da contemporaneidade, a artista norte-americana Laurie Simmons (1949) em sua primeira exposição individual, a série *Early Black and White* (1979), utiliza também a fotografia em preto e branco e acaba por criar breves narrativas visuais fotografando pequenos bonecos de plástico, de acordo com Sarah Thornton. As fotografias mostram bonecos encenando donas de casa entediadas e solitárias em meio aos seus móveis, em suas casas de bonecas asfixiantes e claustrofóbicas, o cotidiano recriado representa um triste cenário sem cor. Conforme pude perceber, a crítica aos estereótipos do papel da mulher na sociedade é uma característica que vai permanecer ao longo do trabalho da artista tanto quanto os corpos representados através de bonecos.

A sua série seguinte, *Tourism* (1984), ainda segundo Thornton, consiste de fotografias vivas e coloridas de bonecas jovens, magras, idealizadas, em grupos de duas ou três, sobre fundos de pontos turísticos da Europa. Observo que essa cena ressurge no filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, (no Brasil, *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*) de Jean-Pierre Jeunet (2001), em que um anão de jardim é fotografado “fazendo turismo”.

Em meu trabalho, ocorre o semelhante na série de fotografias “*Chucky Detesta*” (2013). Nesta produção, levo Chucky - boneco original “*Toy Art*”, personagem central do filme “*Brinquedo Assassino*” (*Child's Play*, 1988), hoje considerado um clássico do horror B - para lugares do cotidiano, fotografando-o como um filho mal humorado, uma criança rebelde que não gosta de nada.

Dessa forma, busco reproduzir um clichê de um exemplo de criança contemporânea, decorrente de uma educação com pais ausentes, mas que a cobrem de mimos e, portanto, permanentemente insatisfeita e potencialmente insensível, sempre de “cara feia”, não importando a situação. Acredito que essa produção foi uma das influências para o surgimento das Bonecas Feias, que iniciou posteriormente.



Boneca Feia (Cláu Paranhos) na Montanha de Sainte Victoire, França, 2015
fotografia enviada por Lúcia Cervini, compradora da Boneca

Na série de objetos *Bonecas Feias*, acontece algo semelhante às fotografias de *Chucky*, ainda que não tenha sido uma intenção inicial do processo. Ocorre que seguidamente as bonecas, da mesma forma, são fotografadas em lugares turísticos.

Ademais, não só por mim como por pessoas que as adquirem e me enviam fotos, sendo que elas já estiveram em lugares que eu mesma ainda não fui, como Berlim, Canadá e Paris. Essa é uma extensão do trabalho que eu não previa ou imaginava e que possibilita uma participação do público, pois estabelece dinâmicas que vão muito além do objeto em si, construindo um modo de produção que se torna coletivo.

Retorno à poética de Laurie Simmons para mencionar, conforme Thorntton, sua obra *The Love Doll* (2009), por similaridade material com a minha obra citada a seguir. Simmons, através deste trabalho, amplia seu espaço documentando o dia-a-dia de uma boneca em tamanho natural, ultrarrealista, que os japoneses chamam de “boneca do amor”. A boneca de silicone cor de mármore com longos cabelos pretos parece uma jovem oriental, com um ar inocente e perturbador. O cenário, que anteriormente eram casinhas de boneca, agora é a própria casa da artista e as fotografias registram “ações” deste corpo em tamanho natural, mudo e melancólico em seu devir objeto. A função a que se destina tal corpo, fabricado exclusivamente para dar prazer, traz à tona essa relação corpo-mercadoria através de fotografias da boneca interagindo com bens de consumo da contemporaneidade: a boneca cercada de doces, cheias de joias, vestindo grifes da moda.

Em meu trabalho *Boneca Vitruviana* (2015), ao invés da construção integral do objeto, me aproprio deste que se pode chamar de um brinquedo de adulto, uma boneca inflável destinada para usos sexuais, como meio para criar uma imagem de modelo perversa da beleza feminina da nossa época. Utilizei no processo, além da própria boneca, os mesmos materiais com os quais construo as bonecas de pano. No lugar de enchê-la de ar, fiz-lhe um corte nas costas e inseri o recheio sintético, fechando com costura depois. Para a pintura do corpo e do rosto usei tinta acrílica, fazendo uma maquiagem condizente com as tendências da moda, as quais pesquisei via *Internet*. Criei uma cor que reproduz o (também popular entre algumas mulheres brasileiras) bronzeamento artificial, simulando as “marcas de biquíni” sobre os seios e nos quadris. Uma longa peruca loira, lisa, comprada separadamente, ornamenta a cabeça. Como pano de fundo, um edredom vermelho foi usado como

suporte para o desenho do círculo e do quadrado, como no desenho que inspirou a obra: o Homem Vitruviano (1490), de Leonardo Da Vinci. O transcurso deste trabalho passou por conviver com este corpo no meio da casa, pelo qual eu precisava passar para me deslocar para qualquer lugar e do qual não conseguia desviar o olhar por conta de um espaço pequeno no qual convivemos durante o desenvolvimento. Posteriormente transportá-la numa mala, cruzando para outro país, para a exposição em Buenos Aires, ultrapassando a fronteira, enfrentando olhares, burocracias, dando explicações. A experiência tomou proporções de um ser vivo existente, impossível de ser esquecido, guardado. Um corpo presente que continua fazendo movimentos independentes muito além de seu intento inicial.



Cláu Paranhos (1975)
Boneca Vitruviana (2015)
Edredom, boneca inflável, peruca, tinta acrílica, fibra sintética, 2,10m x 2,40m
coleção particular

Há outros exemplos pertinentes de práticas artísticas contemporâneas que se utilizam de brinquedos como suporte, por vezes classificadas como *Toy Art*, e que recentemente vem ganhando espaço no âmbito acadêmico. Trabalhos como, por exemplo, o da artista australiana Sonia Singh que, em seu projeto *Tree Change Doll*, remove a pintura de bonecas extremamente maquiadas a fim de mostrar suas feições naturais e questionar a sexualização excessiva de brinquedos, propõem o questionamento de valores estéticos e comportamentais. Além da remoção da maquiagem, a artista faz roupinhas confortáveis para as bonecas e retira as suas minissaias e sapatos de salto alto. Também o artista norte-americano Nickolay Lamm, em *Body Measurement Project*, questiona os padrões de beleza impostos através das medidas desproporcionais das bonecas *Barbie*. O artista cria *Lammily*,

uma boneca com as proporções realísticas de uma mulher normal, podendo ter inclusive celulites, estrias, sardas, sinais e espinhas.

Essas produções têm em comum o incitamento de reflexões quanto a padrões e valores estéticos estabelecidos, impostos pela cultura visual de massa e tacitamente aceitos e assimilados por um público normalmente incapaz de incorporar tais valores e padrões, e que, portanto, os transformam em objetos de desejo.

De modo semelhante, e em uma perspectiva mais positiva, lúdica e talvez bem humorada, as *Bonecas Feias* acabam por sugerir outros modos de ver a imagem da figura humana, propondo um olhar mais aberto e generoso para a própria imagem. São espontâneas em seu processo de feitio sem modelos e, em decorrência disso, livres do compromisso de serem belas e de qualquer expectativa que possa vir a existir com relação a sua figura.

“Sociedade do Espetáculo” em Debord e “Simulacro” em Baudrillard

Segundo Jean Baudrillard, vivemos desde o segundo pós-guerra o simulacro da realidade, a degradação do vivido pelo espetáculo do consumo, onde os símbolos tem mais importância do que a própria realidade. Ele aponta que esta simulação é proveniente das necessidades de expansão do capitalismo. Em *O Sistema dos Objetos* (1968), tese orientada por Roland Barthes, Baudrillard observa a forma como a decoração das casas, antes uma atividade pessoal, estava passando a ser determinada por um código de *design* que transformava o lar em cenário, num sentido muito diferente do conhecido até então. Os objetos – e, portanto, também os brinquedos – deixavam de representar afeto e memórias familiares para serem sistematicamente substituídos por objetos escolhidos para compor um conjunto segundo os imperativos da moda. Também o corpo, através de aparatos estéticos que simulam músculos, formas, pelos, reduzem, esticam, passa a ser um simulacro.

Roland Barthes, tendo sido o orientador de Baudrillard e pioneiro em dedicar-se a entender a organização interna dos discursos que levam à espetacularização do cotidiano, ao refletir sobre a mídia na naturalização de uma ideologia burguesa, mostra o poder de persuasão e manipulação dos veículos de comunicação. Em sua análise da construção do mito, explica a forma como a burguesia justifica a sua ascensão à condição de classe dominante como um ganho para todas as classes sociais com a finalidade de ocultar as divisões sociais.

“Assim, o cinema, o teatro, a publicidade, a justiça, a diplomacia, a imprensa, todas as manifestações culturais de maior projeção seriam tributárias da representação burguesa do homem e de sua relação com o mundo. Por sua enorme extensão, esta herança perde suas marcas de origem e se naturaliza” (BARTHES, 1987, p.159).

Desse modo, dá-se a decadência do estilo e da subjetividade individual através da produção em massa e da difusão em larga escala dos padrões de consumo norte-americanos que, tanto na França (localidade do autor) quanto no Brasil, ocorreram na segunda metade do século XX.

Guy Debord, contemporâneo de Baudrillard, em *A sociedade do espetáculo*, é categórico: “nas sociedades modernas, tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação, de maneira que a vida foi reduzida ao espetáculo” (DEBORD, 1997, p.13). Cabe salientar que o espetáculo como produto e mecanismo capitalista apresenta-se de várias formas relacionadas com os meios de comunicação de

massa, inclusive na estética dos objetos produzidos, ou seja, nos brinquedos e, portanto, nas bonecas (e nos corpos). A publicidade e o *design* se encarregam de fixar a imagem de produtos consumidos cada vez menos pela sua funcionalidade em si. A mídia é a máquina de um capitalismo em que o poder empreende “uma gestão totalitária das condições da existência”, não bastando mais organizar a produção e se estendendo até o planejamento do cotidiano visando ao consumo (DEBORD, 1997, p.20). Através do pensamento de Debord é possível analisar criticamente a alienação crescente dos indivíduos, bem como aprofundar as questões estéticas que estão relacionadas a esses comportamentos.

As Bonecas Feias em sua modéstia e simplicidade são os corpos provocadores: instrumentos através dos quais me torno observadora não passiva dessas nossas fragilidades sociais frente a tais contextos. Por fim, um dispositivo que ofereço como ponto a partir do qual observar, e porventura transgredir. De qualquer modo, como disse Humberto Eco, feiura é mais divertida que beleza.^{iv}

Metodologia

A metodologia de pesquisa em poéticas visuais enfatiza, primeiramente, a prática poética, que em meu projeto se trata da produção de bonecos e, desta prática, emergem as questões principais da pesquisa. Entretanto, minha produção e investigação vêm acontecendo também por meio da participação no processo criativo e reflexão sobre os bonecos junto ao público, através de *Oficinas de Bonecas Feias*.

As *Oficinas de Bonecas Feias* são vivências de grupo nas quais proponho a criação de bonecos de forma espontânea e intuitiva, através da costura manual, que venho realizando com públicos de diversas idades e em locais variados, nas cidades de Porto Alegre e Pelotas.

Minha participação consiste em algum auxílio técnico quando solicitado e reforçar a importância de se permitir a produção escutando a si mesmo, desapegando de valores estéticos possivelmente incrustados, estando verdadeiramente presente. Ao final, há uma conversa e posteriormente são enviados depoimentos por escrito, vindo a acrescentar dados à pesquisa bibliográfica.

Resultados e Discussão

A prática da oficina em si é uma “produção” artística. A atmosfera de atelier propicia que assuntos se entrecruzem e surjam conversas sobre si, o mundo, a infância, a arte. Através das oficinas, coleto dados, analiso e exploro as possibilidades do tema e, simultaneamente, procuro oportunizar que os participantes possam desenvolver sua própria linguagem e expressão pessoal. Para tanto, provoco diálogos sobre a cultura visual e a ludicidade desse objeto que venham a suscitar uma vontade e disponibilidade de produzir. Mão inquietas cortam, costuram, pregam botões, mesmo sem nunca tê-lo feito. Naquele instante, o grupo estaria imerso cada um em si mesmo e ao mesmo tempo no grupo, individual e coletivo, fugindo dos estereótipos ou fórmulas, produzindo subjetividade através da arte?

Brincar é a primeira relação da criança com o mundo. Por imitarem seres, sejam pessoas ou animais, bonecos são brinquedos emocionais, introspectivos, onde a criança exerce o próprio cuidado de si e do outro. As oficinas proporcionam

o ambiente para a criação de um dispositivo de produção da subjetividade.

Conclusões

A ação de permitir e dar vazão a esse fazer acaba por gerar esses seres tão diferentes e que vieram a chamar a minha atenção para outros aspectos. Os tropeços, os erros, constroem o percurso da criação. Se todos os gestos forem impressos do exterior, não há espaço para a manifestação da própria vontade. As *Bonecas Feias*, em sua singularidade, estimulariam uma abertura para nossos próprios anseios? Não ter a obrigação de acertar, de “fazer bonito”, traria em si a liberdade de produzir/viver/existir sem receitas?

^I Fragmento da canção Bruxinha, de autoria do Coletivo Artístico Cow Bees, o qual criei juntamente a Roberto Chedid em 2004. Letra de minha autoria, música de Roberto Chedid. Disco independente gravado em 2007 no Estúdio General Rock, em Porto Alegre. Site Oficial: www.cowbees.com

^{II} GEDDES, Joan Bel. *Childhood and Children: a compendium of customs, superstitions, theories, profiles and facts*. Phoenix: The Oryx Press, 1996. P.290 a 300.

^{III} Cindy Sherman Doll Clothes (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=HUJIYsvdV7I>

^{IV} Em entrevista de divulgação do seu livro *História da Feiúra*, na Feira do Livro de Frankfurt, em 2007. Matéria publicada no jornal A Folha: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u336030.shtml>

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.
- _____. *O mito, hoje*. In: Mitologias. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água, 1991.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contrapont, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERDICK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 páginas.
- _____. *História da Beleza*. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 437 páginas.
- GEDDES, Joan Bel. *Childhood and Children: a compendium of customs, superstitions, theories, profiles and facts*. Phoenix: The Oryx Press, 1996.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 11 Edição. Campinas: Papirus, 1990. 56 páginas.
- MEFANO, Ligia. *O design dos brinquedos no Brasil: Uma arqueologia do projeto e suas origens*. 2005. 231 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Artes & Design, PUC, Rio de Janeiro, 2005.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Referências na Internet:

- Hans Bellmer- Tate Museum: www.tate.org.uk/art/artworks/bellmer-the-doll-t11781/text-summary
- Portfolio Laurie Simmons: www.prixpictet.com/portfolios/consumption-shortlist/laurie-simmons/statement/
- The Original Paper Dolls Artists Guild: www.opdag.com/history.html

A ÚLTIMA MENSAGEM: RELACIONAMENTOS EM GLITCH

DIOGO DOS SANTOS GONÇALVES¹; ALICE JEAN MONSELL²

¹*UFPel*,/mickken@ymail.com; ²*UFPel*,/alicemondomestico@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta alguns dos aspectos mais emergentes de minha pesquisa e produção, na qual uso diversos procedimentos para observar e registrar os relacionamentos afetivos *on-line* principalmente pelo aplicativo para *smartphones* *Tinder* e os sites *Facebook* e *Tumblr*. Aqui, o foco da escrita é sobre a página do *Tumblr* *The Last Message Received*.

PALAVRAS-CHAVE

INTERNET; DESENHO; RELACIONAMENTOS; COMPARTILHAMENTO; CHAT

ABSTRACT

This paper presents some of the emerging aspects of my research and production, which I use different procedures to observe and record the on-line romantic relationships especially by the app *Tinder* used in *smartphones* and *Facebook* and *Tumblr* sites. Here, the writing focus is on the *Tumblr*'s page *The Last Message Received*.

KEYWORDS

INTERNET; DRAWING; RELATIONSHIPS; SHARING; CHAT

Introdução

Antes de iniciar este texto, tenho de dizer que vou tratar sobre a internet e tecnologias com seus desdobramentos no momento mais atual possível, de forma que a língua inglesa estará presente, pois muitas das palavras que usarei são utilizadas comumente neste espaço e a escrita desse artigo se dá com a intenção quase que de um espelho do que ocorre “por lá”. Mas algumas até já estão na versão 3.0 do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa(2009).

As relações humanas não são completamente presenciais carnais, o virtual¹ se espalha por nós, antes por cartas, depois por telefonemas, e agora, muitas discussões se passam *on-line*, declarações de amor se passam por *chats*...E términos de namoros também.

Assim que descobri o *blog* *The Last Message Received* (figura 1), criado por Emily Trunko(que falarei mais para frente), tive a melhor surpresa daquele momento. Estava no meio de um dia até que vazio, relembrando alguns dizeres de certo

¹ Termo este que será aprofundado mais para frente no texto.

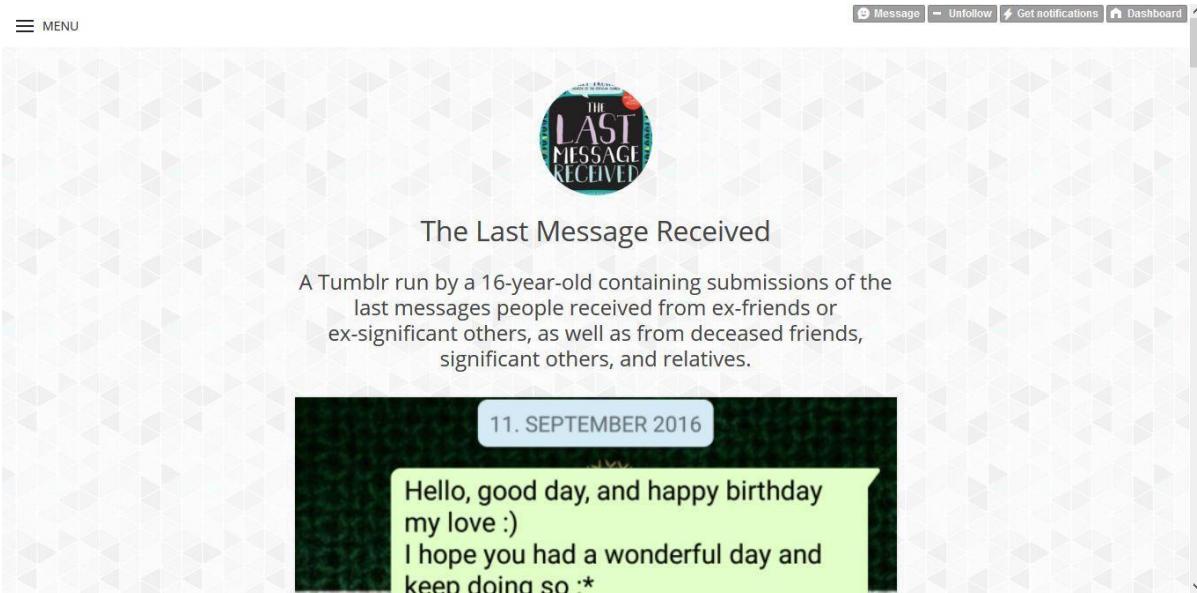


Figura 1 Página inicial do blog *The Last Message Received*. 1366 x 668 pixels. 2016.

Captura de tela do computador.

sociólogo sobre o amor contemporâneo em um de seus livros. Até que pesquisando por "relationship ending" (em português, "fim de relacionamento") no site *Tumblr*, me deparo com esta página. Passando por diversas prints² de celulares e computadores com diálogos de perda, vi que já não era necessário buscar outra forma de compartilhar relatos além do que estava pesquisando atualmente (que será falado mais a frente no texto).

Em TLMR³ os compartilhamentos ocorrem somente por envios, muitas vezes anônimos das últimas mensagens *on-line*, seja por Messenger, Whatsapp, e-mail ou outro meio digital de textos, trocadas com pessoas queridas e então postados por Trunko. Casais, amigos, parentes, diversas relações que tiveram um fim. Fossem por morte, por distância, pelo tempo que passou e também por discordâncias e brigas. Normalmente existe uma explicação adicionada à postagem feita no blog acompanhada à captura de tela ou de um computador ou de um *smartphone*. São explicações que apresentam o por quê exato das últimas palavras. Digo que são extremamente tocantes. Quer dizer, fiquei realmente tocado também ao perceber que já havia alguém com intenções próximas as minhas, trabalhando extremamente próximo de mim (em termos de uso de determinado site, pois tenho um apreço especial pelo *Tumblr*). E, provavelmente sem o mesmo referencial teórico que uso, pois se tratar de uma garota de 16 anos morando no interior dos Estados Unidos.

Vejo uma curiosa relação com as tensões contemporâneas nesse momento, já que na verdade, segundo eu mesmo (aparentemente), sem citações somente alguém que está se perguntando e perguntando, por consequência de texto a ser publicado, ao leitor sobre como as mentalidades de determinado tempo podem estar unidas,

² Aqui uso do neologismo print que para usuários brasileiros da internet é usado como uma abreviação da captura de tela do computador ou celular, em inglês *printscreen*.

³ Em meio de simplificar o nome do blog aqui referido, The Last Message Received passa a ser tratado por suas iniciais TLMR.

questionando algo que é alvo de textos de textos acadêmicos, mas também é alvo de pensamentos vividos por diferentes camadas que vivem na mesma época, aqui especificamente, de um artista visual em Rio Grande no Rio Grande do Sul, Brasil e de uma colegial de Copley, Ohio nos Estados Unidos estão unidos de alguma forma em criar algo a partir desse olhar, que busca entender ou somente observar amostras de relacionamentos intermediados por tecnologias digitais.

O que precisamente quero é explicar talvez por linhas certas vezes complexas, uma das importâncias de compartilhar o inquietante em nossas narrativas pessoais. A vida dos outros é identidade, não importa o quanto sejamos únicos como seres pensantes e tenhamos cada um uma potência subjetiva única. Ainda estamos dispostos a pensar igualitariamente sobre a sociedade e buscar respostas ao olhar ao nosso redor. Nos dias em que este texto está sendo escrito, mais rapidamente sabemos que apesar das distâncias geográficas, quase não existem distâncias quando se está dentro da rede. Ouso argumentar que as únicas e principais ações que nos tornam distantes dentro da rede mundial de computadores é o acesso á uma rede e o idioma. Apesar de sabermos que os celulares e as conexões sem fio com a web diminuiram e muito as distâncias *on-line*, ainda existem locais físicos sem nenhum tipo de conexão...

Agora passo por mais um ponto importante que está como eu disse, bem grudado nas narrativas pessoais contemporâneas. Pois essa escrita de si está, certamente mais desenvolvida com o advento das redes sociais *on-line*. Não preciso buscar muito e já posso apresentar uma dúzia de sites com autores que possuem narrativas, diários ou pequenos relatos todos tocando em muitos níveis a intimidade de cada um. E, como em TLMR, existem outros *blogs* que usam dos prints de telas da forma que vemos. Em uma pequena busca dentro do Tumblr com as palavras-chave "message", "mensagem", "messenger" e "whatsapp" surgiram tumblrs como Love Me Text Me, CRUSH - screenshots de mi vida en whatsapp, 5sos Text Messages, Text.Messages - i want you to know i'm all yours, #Printei, Ironias do Whatsapp, Whatsapp Screenshots, Whatsapp, What Context? e Querer es Bonito. Todos usando a narrativa de si por meio de conversas mediadas pelo messenger ou whatsapp ou outro recurso em chat como núcleo comum. E, também merece um comentário a diversidade de línguas, pois dentre os sites numerados linhas atrás, estão o português, inglês, alemão e espanhol.

Ao mencionar esta multiplicidade mais uma vez, lembro de uma conhecida já ter mostrado preocupação com essas conexões, e a chatice de pensar que "Pode existir um outro em outro lugar do mundo que fala e pensa exatamente que nem você, mas tu acaba não conhecendo por causa da distância". Felizmente a internet está mudando esse cenário.

Nesse momento, criei vínculo não somente platônico com TLMR, pois fiz contato com ela dia 18 de setembro, aproximadamente após dois ou três meses depois de conhecer seu trabalho. E, felizmente ela me respondeu rapidamente dizendo que estava totalmente aberta á fazer parte dessa dissertação. Deixou, sem problemas que eu utilizasse as capturas de tela postadas em seu *blog* e também aceitou em ser entrevistada. Porém, até o momento, ainda não tive respostas à

entrevista.

Aqui, no que se diz respeito à documentação feita por Trunko, em outras fontes com as quais já havia conversado – como os jornais The Guardian e The New York Times – É inexistente a questão de sua vontade em olhar a vida dos outros e mostrar para diversas pessoas na web ser tratada como um procedimento artístico. Muito mais tratando-se de uma experiência estética, porém um tanto ou quanto passada para um nível de curiosidade. Entretanto, sua página está dentre as mais vistas e seguidas do Tumblr, com mais de 83 mil seguidores atualmente, chamando a atenção de mais pessoas além daquelas que querem compartilhar suas histórias. Em poucos meses ela lançará um livro reunindo diversas mensagens que recebeu até então.

Ainda sobre Trunko, ela também tem outro *blog* chamado *Dear My Blank*, que trata sobre cartas das quais o destinatário primário nunca fora alcançado: "If you want to write a letter, but not send it to the intended recipient, write one out and submit it here". Porém, aqui as cartas são ainda mais variadas, são enviadas para diferentes destinatários: "to jason that stocks bananas at walmart⁴", "Dear present me in the future⁵", "Dear C⁶", "Dear A who had a bad day⁷", "To myself in high school⁸", "To the girl with the laugh⁹", entre outros. Suas duas páginas trabalham com a proposta da partilha, de relatar o ocorrido e talvez o jamais ocorrido, muitos *glitches* relacionais se tornam visíveis. A idealizadora também publicará um livro sobre estas cartas com possibilidades infinitas, já que nunca chegarão até o sujeito a ser entregue realmente.

Falando nisso, coloco nesse momento Jenny Holzer¹⁰. Esta, com bem mais anos de experiência em sentimentos, relatos e confissões humanas, também apresenta trabalhos muito próximos do que estou discorrendo! A partilha usando da escrita em espaços públicos virtuais ou não é parte principal dos anseios e buscas visuais de Holzer, diversas vezes aplica, desde os anos 70 força e profundidade em seus textos não somente por seu conteúdo, antes com pôsteres espalhados pelas ruas de Nova Iorque e mais atualmente em suas projeções de tamanhos que atingem metros e mais metros de altura/largura (figura 2).

Suas projeções usam frequentemente letras *bold* brancas para criar situações pessoais, que deixam diversas interpretações impregnarem seus sentidos, diferente de TLMR, onde os diálogos printados¹¹ vem usualmente com escritos das pessoas que os enviaram, situando o contexto daquele captura de tela, Os escritos de Holzer estão abertos, atingindo muito mais pessoas, o que não o esvazia de importância, somente por não haver tamanha profundidade nos pequenos textos em si. Outro importante aspecto é sua incitação ao inesperado através da quebra do lugar comum, inserindo o inesperado para o público que presenciar certos trabalhos realizados no

⁴ Para Jason que estoca bananas no walmart (tradução nossa)

⁵ Querida(o) eu atual no futuro (tradução nossa)

⁶ Querida C (tradução nossa)

⁷ Querida (o) A que teve um dia ruim (tradução nossa)

⁸ Para mim mesmo no ensino médio (tradução nossa)

⁹ Para a garota com a risada (tradução nossa)

¹⁰ (1950) Artista visual estadunidense

¹¹ Aqui uso o neologismo "printados" como a ação de "printar", que é realizar a captura da tela (*printscreen*) de um celular ou computador por exemplo.

espaço público, como observa Jen Glennon¹², no site The Art History – Modern Art Insight:

Both message and medium are equally important in Holzer's work. Her iconic LED signs use the same technology that transmits dates, speeds, temperatures and other impersonal information in public places. This allows her to launch a sneak attack on the urban environment, short-circuiting the system when, in place of the impersonal signage we expect to encounter, we find private, personal, or politically sensitive information(GLENNON, 2016).¹³

Isso me traz importantes percepções ao passo de que ver e buscar e falar do que se espera encontrar em determinado certo lugar na verdade é subvertido e se mostra como uma surpresa agradável ou não para os passantes que já se acostumaram com certa rotina criada por aquele sistema. Seja na rua ou em um aplicativo para *smartphone*, ainda assim a rotina é criada. Não preciso ser um expert para perceber que rotinas são construídas e desconstruídas de diversas maneiras. A forma da qual quero me aprofundar é certamente a da surpresa e autocritica a *posteriori* que quebra os dias enfezados na rotina.

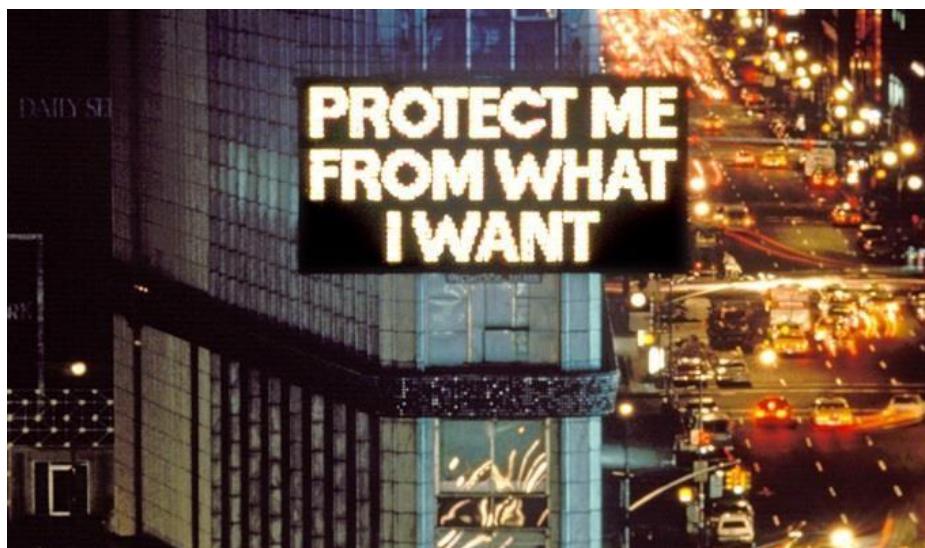


Figura 2 Jenny Holzer - Série Survival, 1983–85. Telão.

fonte: <https://goo.gl/JnStT8>

Quando usei o Tinder¹⁴ para trocar relatos não contados de relacionamentos passados ou atuais, sabia muito bem que me inseri ali para esta quebra de rotina,

¹² Escritora, editora e pesquisadora em arte, nascida nos Estados Unidos.

¹³ 2 Mensagem e meio juntos são igualmente importantes no trabalho de Holzer. Seus iconicos letreiros em LED usam a mesma tecnologia que transmite datas, velocidades, temperaturas e outras informações impessoais em locais públicos. Isto a permite lançar um ataque sorrateiro ao meio urbano, sabotando o sistema quando, no lugar da sinalização impessoal que esperamos encontrar, encontramos informações privadas, pessoais ou políticas. (Tradução nossa)

¹⁴ Aplicativo para *smartphones* com a finalidade de arranjar namoros entre pessoas em um determinado raio de distância.

para o bem ou para o mal, não posso responder exatamente, principalmente por que as noções de bem e mal para mim são tão complexas que discorreria muito sobre o assunto aqui e acabaria fugindo para muito longe do que realmente quero falar! Assim, ao conseguir conversar com as pessoas que me deram *like*¹⁵, sei que instaurei a surpresa da quebra de rotina, porém, saí das conversas/trocadas de relatos sem exatamente saber sobre a noção autocritica de cada uma das pessoas com quem troquei meu “diário-livro” produzido com relatos de relacionamentos afetivos meus entre 2012 e 2015. Assim, entrei num momento que talvez iria mexer com as procuras de conforto de alguns indivíduos, como Zygmunt Bauman¹⁶ descreve uma das sensações de estar inserido em determinado espaço e poder utilizar seu *smartphone/celular* para entrar numa realidade paralela e se relacionar à distância com quem mais lhe trazer prazer:

Dentro da rede, você sempre pode correr em busca de abrigo quando a multidão em sua volta ficar delirante demais para o seu gosto. Graças ao que se torna possível desde que seu celular esteja escondido com segurança no seu bolso, você se destaca da multidão – e destacar-se é a ficha de inscrição para o sócio, o termo de admissão nessa multidão. (BAUMAN, 2009, p.79)

Após todas estas trocas, não quis impregnar as mentes dos outros com ideias muito complexas, além de memórias muitas vezes dolorosas. Claro que trabalhar com traumas muitas vezes é importante, todavia isso não rola tão bem com certas pessoas. Como no Tinder só conversei com desconhecidos, eu tinha de preparar um terreno inicial bem mais como uma surpresa para desabafos, relatos rápidos ou até mesmo confissões traumáticas, cicatrizes que ainda não haviam sido fechadas. Indo de casamentos falidos à relações com estupros, contadas dentro de um *chat* para conhecer, não tão bem pares para relacionamentos majoritariamente encurtados - “uma noite e nada mais” - É uma relação bem contraditória se conversar sobre relacionamentos recheados de sofrimento por amor quando se está dentro do Tinder, não é mesmo? Porém, isso acontece. Isso acontece com diversas pessoas, não somente pela região sul da qual estou criando mais contatos ainda, mas também em São Paulo, onde minha família reside. Já usei o Tinder por lá e francamente, nada mudou nas conversas.

Outro ponto que estou desenvolvendo é a forma de conversar com as pessoas, falando em traumas novamente... Realizar estas trocas não como um aproveitador. Somente cortar o “laço” que acabara de se criar entre duas pessoas. Não necessariamente um laço forte, porém, eu sei lidar com traumas dos outros. Já me relatei com diversas pessoas que sofriam de doenças psicológicas e já também passaram por traumas demasiadamente complexos. Não fugi/fujo de buscar aliviar a pessoa de todo esse peso que acaba fixando em suas costas. Tive ajuda psicológica

¹⁵ Nesse aplicativo “dar *like*” significa que você se sentiu atraído por uma das pessoas que foram sugeridas, dentro das preferências, que variam de distância, idade, gênero e orientação sexual.

¹⁶ (1925) Sociólogo polonês, atualmente é professor emérito nas faculdades de Leeds e Varsóvia.

num passado não muito distante.

Metodologia

Em termos de metodologia, nesta pesquisa em andamento, uso a metodologia de pesquisa em poéticas visuais, objetivando essa primeira fase da pesquisa na produção dos trabalhos visuais com base nestas experiências de trocas e buscas em rede, onde a principal descoberta foi certamente o TLMR. O que já está resultando em diferentes questões de pesquisa que foram descobertas e outras que com o avanço foram postas pra fora da pesquisa, como o sentido de conversar ou não sobre ficção ou autoficção. São todos emergentes desta prática poética e durante seu processo de elaboração.

Se tratando de materiais e métodos, meus procedimentos envolvem trocas de vivências de relacionamentos afetivos passados com pessoas brasileiras que conheço pela internet. E também busco relatos pelo TLMR por enquanto. Com estes textos adquiridos, passo para a segunda etapa do processo criativo, onde enfatizo a criação de desenhos pela junção de elementos figurativos e textuais. Busco elementos variados para montar os desenhos, emprego autorretratos desenhados de minha autoria e textos de conversas pessoais, não somente textos provindos dos relatos de outras pessoas ou pelo site de Trunko. Para compor e experimentar com estas figuras e textos no espaço do desenho, utilizo os programas de computador Adobe Photoshop e Audacity, os quais também auxiliam na criação de “personagens” de determinado relato, neste espaço do vivido que interpola conversas que tive *on-line* e de outras pessoas no desenho (figuras 3 e 4).

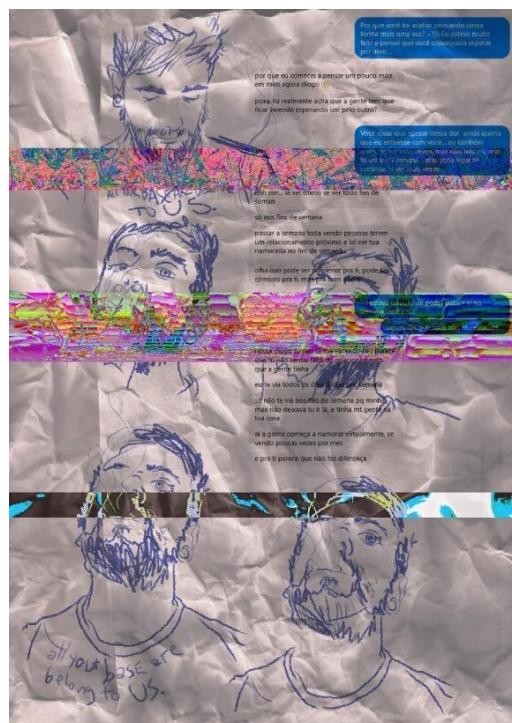


Figura 3 - Mickken Diogo. Nunca conte meu nome_5. 2016. 3508 x 4961 pixels.

Digital

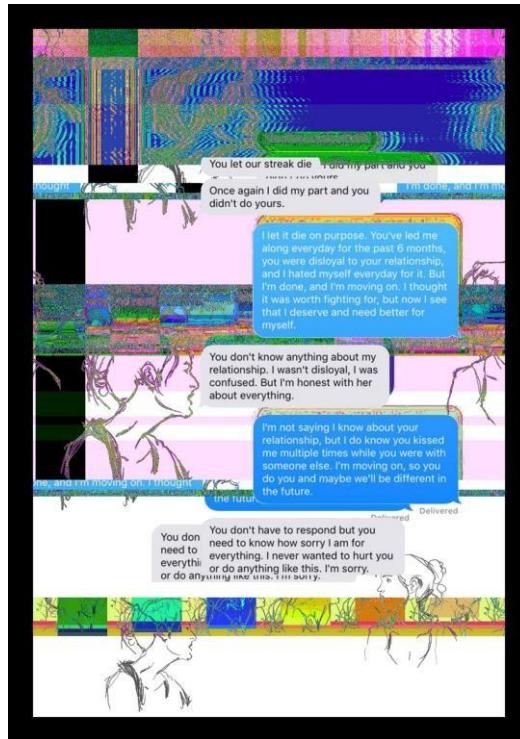


Figura 4- Mickken Diogo. Nunca conte meu nome_7. 2016. 3508 x 4961 pixels.

Digital

Resultados e Discussão

Ao buscar procedimentos digitais para apresentar visualmente - além da escrita, claro – tudo o que era me apresentado e aquilo que eu busquei, era preciso também observar como os "desentendimentos" eram criados quando se utiliza o digital para desenhar, criar imagens. Aliás, antes já havia feito alguns desenhos com os relatos, porém, ainda não passavam-me toda a potência possível que era necessária, ainda não sentia que minhas criações com base nestes relatos estavam á altura, em graus de complexidade imagética desta vez, das relações que cada vez mais iam sendo compartilhadas para mim (e para outros, rapidamente pela rede). Me perguntei "mas então, a desobediência que posso relacionar aqui está somente nesta simulação?" Aliás, "as falhas nos relacionamentos afetivos *on-line*, como darei especificações visuais a ela, reforçando sua potência?" A resposta agora veio a partir da *Glitch Art*. A desobediência de técnicas de edição e criação de uma imagem aqui se faz como exemplos já vistos em vanguardas artísticas passadas, como a utilização de materiais não convencionais para a realização de uma pintura, por exemplo. Na *Glitch Art* pode-se provocar diferentes "erros" ao inserir determinado arquivo em um programa de edição que teoricamente não é programado para tal. Ou seja, editei uma imagem após desenhar seus traços básicos no Photoshop em um programa para edição de áudio (Audacity). Os resultados são em sua grande maioria inesperados, improváveis, dessa forma, associo esse ponto do *glitch*, da falha provocada no sistema aos conceitos afetivos e suas faltas dentro de nossa contemporaneidade.

Como diz Cleber Gazana¹ em seu artigo para o 24º Encontro da ANPAP,

Este é um tipo de arte que tem necessidade de manter um diálogo direto com a tecnologia. É essencialmente experimental, gerando seus próprios procedimentos e processos de criação, onde estes procedimentos procuram criar condições para os erros tecnológicos digitais aparecerem e, então, usá-los como possibilidade estética.(GAZANA, 2015)

Julgo de real importância citar o estudo que Iman Moradi¹ apresenta sobre a divisão fundamental da *Glitch Art* entre dois conceitos: Primeiro aparece o *pure glitch* que é caracterizado pelo erro cujo produtor não tem controle algum, um erro que se deu por uma falha da máquina em algum momento, sem a ação humana, como problemas que surgem em telões por causa de mal funcionamento dos mesmos por exemplo (figura 5). O que pode vir a ser utilizado pelo artista em suas proposições artísticas. A seguinte divisão é denominada *glitch-alike*, onde ocorre o inverso do conceito anterior, ou seja, este é o *glitch* provocado, uma ação de quebra de códigos digitais de determinados arquivos intencionalmente pelo artista.

Assim, também instauro o *glitch* como maneira de representar as questões de relacionamentos afetivos problemáticos, usando o termo “relacionamento em *glitch*” criado por mim para caracterizar melhor estas tensões de conceito e representação.



Figura 5. Telão apresentando glitch, capturado por mim em Rio Grande, RS.
3264 x 1836 pixels. 2016. Fotografia digital.

Conclusões

Podemos estar dentro de uma homogeneização de relacionamentos faz muito tempo, mas certamente, podemos nos identificar com lugares antes distantes muito mais perfeitamente que vinte anos atrás. A lamentação de não nos reconhecermos nos outros de terras distantes já está praticamente apagando da

nossa lista de coisas impossíveis! Penso que o entendimento de sermos pessoas que buscam acima de tudo carinho e afeto, mesmo que por somente uma noite, independe das fronteiras culturais.

O que posso contemplar também a esta ideia são como os textos apresentados a mim via Tinder e os textos de TLMR tem grandes similaridades. Além do principal, que é esse estímulo a compartilhar as tragédias da vida amorosa/sentimental cotidiana que vem dos dois lados – e muitos outros que não cobri nesse texto - também vejo aqui como os relatos dados a mim e a Trunko apresentam a fluidez do que é contado, podendo todos esses relatos estarem unidos sem problemas.

Mas ao mesmo tempo, coloco em xeque as similaridades que nos fazem homogêneos, olhando o sujeito pós-moderno em Stuart Hall¹⁷ começando com uma outra certeza: não há uma única identidade.

O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor do "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.(...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente(HALL, 2006, p.13).

Assim, apesar de dizer muito sobre as similaridades e também incoerências, sei muito bem que identidades 100% unificadas são, como Hall diz, "fantasias". Aqui só trago o inicio do que Hall discorre sobre a quantas anda o nosso sentido de identidade, pois existem certamente noções e buscas mais profundas do que esta palavra pode vir ser atualmente. O que ocorre é a constante preocupação de termos nossa identidade livre para correr por diversas culturas e entendimentos de si sobreposta pela "mercantilização da cultura", um péssimo ideal a ser seguido, extinguindo assim a subjetividade e a substituindo por noções mercadológicas do que é ter uma identidade única, subjetiva. Como o próprio autor completa:

Os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" – como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a as influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural(HALL, 2006, p.74).

¹⁷ (1932 – 2014) Teórico cultural e sociólogo jamaicano.

Porém, Hall não chega ao questionamento mais preciso que estou fazendo no momento. Ir para o virtual, estar dentro da rede de trocas no grande mundo com poucas fronteiras da *world wide web*. Sendo assim, ele é mesmo um indício para um pulo ao digital, precisamente para os apontamentos de Pierre Lévy¹⁸.

Lévy, que aqui será ainda citado muitas vezes ao longo de minha pesquisa, por suas duas principais obras: "O que é o virtual?" e também "Cibercultura" foram de extrema importância para a evolução de minha escrita sobre as questões sociais e filosóficas que rondam as virtualidades cotidianas e as relações humanas levadas para o mundo de zeros e uns. Ao dedicar um livro inteiro para escrever sobre o virtual, o autor dá a percepção de que o virtual não deve ser somente relacionado ao que envolve o mundo cibernetico; como fala desde o surgimento da palavra

(...)virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. (...) Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes(LÉVY, 2011, p.15)

Nossas ações não tomadas em determinados momentos podem ser encaradas como uma virtualidade, um modo de possível atualização ou não, gerando sua total descaracterização. Como muitos de nós já nos deparamos com essa noção, sem perceber, uma virtualização de um texto que podia ser mandado para alguém em determinado momento, mas você não apertou *enter*. Ou melhor, apagou tudo que iria dizer e substituiu por um simples e até mesmo fofo *emoji*¹⁹.

Resumindo, este trabalho busca não somente um conhecimento e evolução pessoal a respeitos dos assuntos questionados, mas afetar o outro, de uma forma que este outro adquira maior autoquestionamento, perguntar como hoje em dia os relacionamentos pessoais se dão, se estão melhores com o intermédio das tecnologias e redes sociais e se as relações humanas não se encontram fragilizadas por esse mesmo intermédio. Para que suas subjetividades não sejam enclausuradas por baixo de diversas outras "pressões visuais" moldados por suas vivências ou forjados por inserções capitalísticas.

Referências

¹⁸ (1956) Filósofo e sociólogo, atualmente é professor na Universidade de Ottawa, Canadá.

¹⁹ Emojí Emojí é de origem japonesa, composta pela junção dos elementos **e** (imagem) e **moji** (letra), e é considerado um **pictograma** ou ideograma, ou seja, uma **imagem que transmitem a ideia de uma palavra** ou frase completa. Atualmente, os emojis são muito populares nas redes sociais (*Facebook*, principalmente) e em comunicações de troca de mensagens instantâneas, como o *WhatsApp*, por exemplo. Fonte: <<https://www.significados.com.br/emoji/>> acesso: 2 out. 2016.

Livros

- BAUMAN, Z. **Amor líquido**. São Paulo: Zahar, 2008.
- BITTANTI, M. QUARANTA, Domenico. **Gamescenes: Art in the age of videogames**. Roma: Johan & Levi, 2009.
- CERTEAU, Michel de. Os relatos do não sabido. In: _____. **Ainvenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Cap. 5. p. 131-135.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. 21^a ed. Campinas: Papirus, 2012.
- MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2004.
- _____. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2006
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010
- _____. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

Documentos eletrônicos

- FERNANDES, J. C. S. **A Estética do erro digital**. 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Puc/sp, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=178927>. Acesso em: 22 jun. 2016.
- GAZANA, Cleber. Glitch Art: Estética do Erro Digital. In: 24º ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. **Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões**. Santa Maria: Anpap, 2015. p. 1261 - 1271. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/content/comite_cpa.html>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- VELHO, G. **Individualismo e cultura**, Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Zahar, 01/1981. VitalSource Bookshelf Online. Disponível em: <<https://goo.gl/OYJpAc>> Acesso em 20 jun. 2016
- THE ART STORY CONTRIBUTORS (Org.). **Jenny Holzer**. 2016. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-holzer-jenny.htm>>. Acesso em: 26 set. 2016.
- TRUNKO, Emily. **The Last Message Received**. [201-]. Disponível em: <<http://thelastmessagereceived.tumblr.com/>>. Acesso em: 5 out. 2016.

HOMO SELFIES: OS PRIMEIROS PASSOS DA CAMINHADA ENTRE REAL E VIRTUAL, FOTOGRAFIA E PINTURA

FLÁVIO MICHELAZZO AMORIM JÚNIOR¹; **NÁDIA DA CRUZ SENNA²**

¹*UFPel/flaviomichelazzo@outlook.com*; ²*UFPel/alecrins@uol.com.br*

RESUMO

Este artigo contempla parte da fase inicial de minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O título desta pesquisa, *Homo Selfies*, se refere ao homem que faz selfies, autorretrato feito a partir de um smartphone do sujeito por si próprio, feito com o auxílio do braço e, às vezes, do espelho. A ideia da pesquisa é se valer deste fenômeno virtual midiático, para levar estas imagens para a pintura, conferindo-lhes materialidade inexistente no espaço virtual. As figuras são capturadas através do aplicativo de paquera Happn, que funciona conforme o sujeito se locomove pela cidade, lhe oferecendo as pessoas que cruzaram o seu caminho.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, pintura, retrato, selfie, aplicativo.

ABSTRACT

This article is part of the initial phase of my Master's research in Visual Arts in Creation Process line and Poetics of Everyday Life. The title of this research, *Homo Selfies* refers to the man who makes selfies, self-portrait made from a subject of the smartphone itself, made with the help of the arm and sometimes the mirror. The idea of the research is to make use of this virtual media phenomenon, to bring these images to painting, giving them materiality nonexistent in virtual space. The figures are captured through Happn, flirting application that works as the subject moves around the city, offering you the people who crossed his path.

KEYWORDS

Contemporary art, painting, portrait, selfie, application.

Introdução

A prática do retrato, que perpassa nosso cotidiano na contemporaneidade, dá continuidade a uma extensa linha histórica de produção que problematiza questões de identidade e subjetividade presentes nesta categoria do fazer e do pensar artístico. A partir da investigação conduzida por ocasião de meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Humanos Urbanos Ensimesmados – Da Fotografia à Pintura: Retratos*, que consistiu em pinturas de retratos executadas a partir de fotografias obtidas no cotidiano urbano, se dá este desdobramento sobre a questão do retrato: Personagens urbanos contemporâneos, mergulhados em si, refugiados nos smartphones, aparelho que lhe oferece uma grande variedade de redes sociais e possibilidades de interação em um ambiente paralelo ao alienante e turbulento movimento da rua, colocando-o em um outro universo, o virtual, que talvez possa ser tão alienante quanto a rua.

Se no trabalho anterior havia uma questão pessoal com as problemáticas da pose na fotografia e na pintura, na atual pesquisa proponho investigar a novíssima

pose. A autoimagem vem se tornando uma prática de expressão de si predominante na cultura visual contemporânea, que ganha dimensões imensuráveis devido a presença das redes sociais e aplicativos.

A incessante busca do *parecer ser* em detrimento do *ser* decorre do fenômeno reconhecido como *selfie*. Um *selfie* nada mais é que uma fotografia tirada por uma pessoa por ela própria. O braço e o rosto, e, pertinente, o espelho. No ano de 2013, *selfie* foi considerada a palavra do ano pelo Oxford English Dictionary (BBC, 2013). Benjamin fala da perda de aura de uma obra de arte, com o surgimento das possibilidades de reprodução (BENJAMIN, 1955), o que faz com que a imagem, agora reproduzível, perca sua unidade e unicidade, podendo ser vista e apreciada por todos. Ao chegar a estas conclusões, Benjamin nos diz que o último suspiro da aura é o retrato, pois a partir da fotografia tornou-se possível colecionar imagens de uma mesma pessoa ao longo de sua vida. No mundo atual, a fotografia perde sua materialidade, tornando-se uma imagem virtual, vista através de uma tela, e, portanto, talvez a aura resida hoje nestes retratos virtuais, tão partilhados e adorados. Ao imergir neste universo, lado a lado com estas pessoas, proponho uma reflexão a partir do autorretrato na contemporaneidade, levando essas imagens para o campo da pintura.

O título *Homo Selfies* é uma heteromorfose, ou seja, a junção de duas palavras que cria uma nova, a partir da definição de homem pela ciência, *homo sapiens*, com a palavra *selfie*. Desta maneira, o homem sábio dá lugar ao homem que faz *selfies*, uma reconfiguração do *homo ludens*, uma vez que a prática da *selfie* talvez carregue em si uma certa ingenuidade lúdica. O objetivo geral da pesquisa é fomentar uma discussão em torno do autorretrato na contemporaneidade e do comportamento do homem ante a tecnologia, investigando as questões de alteridade e seu detrimento.

O autorretrato com a denominação *selfie* surge nesta atual década de 2010, como uma ferramenta de identificação do sujeito nas redes sociais, e a obsessão na busca pela autoimagem perfeita e fantasiosa, aquela que chame mais atenção, ou até mesmo quando reside nos deslocamentos, ou seja, viagens e passeios, quando a persona escolhe fotografar o momento em vez de vivê-lo. Tudo isso me faz refletir até que ponto pode chegar o narcisismo dos sujeitos contemporâneos, e me leva a construir uma poética que investiga modos de representação/apresentação e veiculação de papéis sociais, identidades, subjetividades, transgressões e imaginários presentes na arte e na cultura.

Metodologia



Figura 1 – Imagem de divulgação do aplicativo Happn

A pesquisa segue metodologias próprias da pesquisa em poéticas visuais, contemplando o processo criativo, a discussão crítica e filosófica da produção e a inserção junto ao circuito das artes. Assim, experimento materiais e técnicas, construo mapas e modelos, investigo processos autorais afins ao reconhecer e buscar diálogo com fotógrafos e pintores cuja metodologia traga semelhanças de toda ordem com minha poética, procedo levantamentos bibliográficos, imagéticos e documentais para alcançar os propósitos da pesquisa.

Como no trabalho anterior, elejo a rua como cenário de obtenção de rostos, não mais munido da câmera fotográfica, mas do smartphone, conectado a internet e ao *Happn*, aplicativo de paquera que vincula pessoas quando as mesmas cruzam entre si pelas ruas, possibilitando que, gostando umas das outras, possam estabelecer vínculos através da tela do aparelho. Portanto, acabo por ressignificar o uso do aplicativo e, a partir destas caminhadas, obter posteriormente os autorretratos das pessoas que serão levadas ao campo pictórico, após seleções das selfies, nas quais pretendo obter cem pinturas.

Os referenciais desta pesquisa poética se apoiam em teóricos que se detiveram sobre a produção de retratos e autorretratos ao longo da história da arte, na pintura e na fotografia, como Norbert Schneider, Horst Waldemar Janson, Alberto Tassinari, Annateresa Fabris, Roland Barthes, Susan Sontag e Phillippe Dubois. Sobre o caminhar como forma de obtenção do trabalho artístico, aponto Michel de Certeau, Francesco Careri e Nelson Brissac Peixoto. Como referencial de discussão em torno do autorretrato, a tese de doutorado de Lauer Alves Nunes dos Santos, que fundamenta o autorretrato na semiótica. Artistas que se detiveram sobre este tipo de produção, como o pintor Albrecht Dürer, primeiro a ter um número significativo de autorretratos; na fotografia, a que hoje é considerada a primeira selfie, obtida por Robert Cornelius; as questões levantadas por Andy Warhol ao transformar imagens de consumo da massa em objeto de arte; na contemporaneidade, Lucian Freud, por questões de afastamento, ao ver nele uma relação direta com o modelo, colocando-o em seu ateliê, relação que busco evitar; Gerhard Richter, pelas descrições de seu processo e as relações tecidas entre fotografia e pintura; Chuck Close, por sua poética em torno de si em uma de suas fases artísticas; e o belga Luc Tuymans, que trabalha com a ideia de apropriação de imagens de todo tipo de fonte para construir seu labor pictórico. Unindo arte e tecnologia, as questões trazidas por David Hockney ao tratar dos processos artísticos dos pintores clássicos, e nos revelar o uso da câmara obscura desde o período do renascimento. Para as reflexões em torno da produção, aponto Walter Benjamin, Emmanuel Lévinas e Michel Maffesoli como referência filosófica. Sobre a articulação entre fotografia e pintura na contemporaneidade, aponto a autora Laura Gonzalez Flores, que discute as semelhanças e diferenças entre estas duas formas de obtenção de imagens.

Discussão

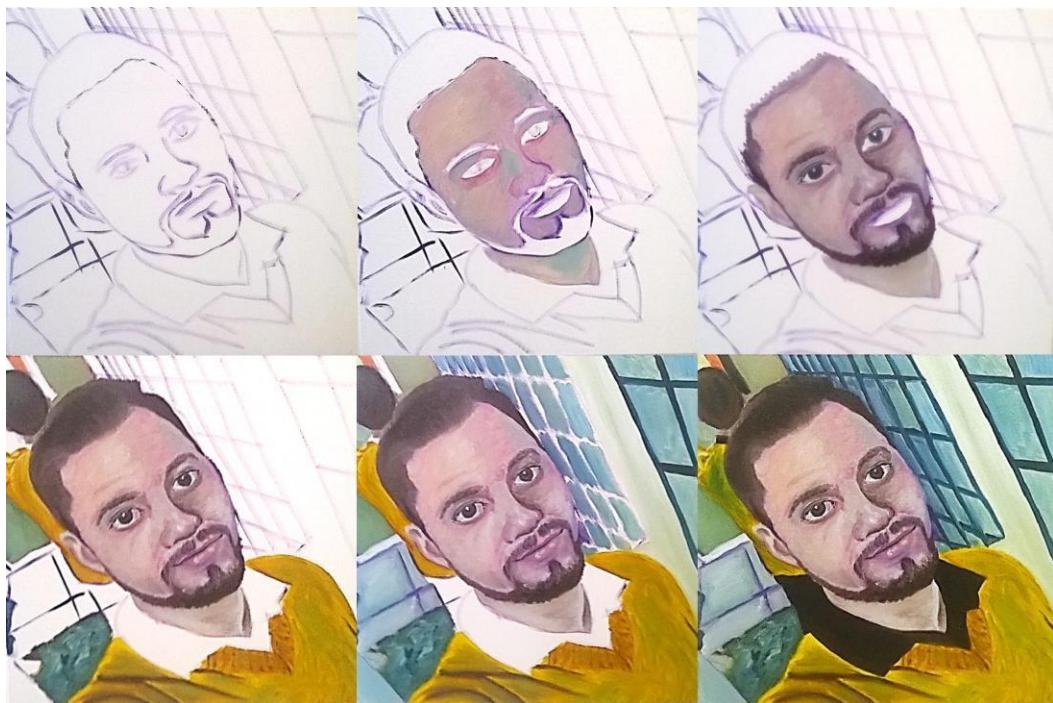


Figura 2 – Algumas imagens do processo de pintura.

A pesquisa se encontra em sua etapa inicial: Leitura e fichamento dos autores já selecionados, pesquisa de campo que consiste em caminhadas pela cidade de Pelotas para obtenção de rostos, podendo também obter rostos oportunamente em viagens para qualquer lugar para o qual eu tenha de me deslocar, e podendo também ampliar as caminhadas para todo tipo de local urbano e suburbano das cidades; e experimentações no campo do desenho e da pintura. De posse das imagens fotográficas disponibilizadas no aplicativo após o mesmo captar as pessoas ao redor, dou início ao processo de seleção, edição e produção das matrizes que serão projetadas em tela com o auxílio de uma folha de transparência e uma caneta própria para o uso neste material. Desta maneira, traço linhas sobre as figuras selecionadas, e estas me auxiliarão na construção das proporções da figura no plano bidimensional da tela. Feito isso, projeto estas linhas sobre a tela e as traço novamente, desta vez com o pincel e a tinta a óleo, e construo pictoricamente a imagem fotográfica, dando-lhe materialidade. Opto pelo uso da tinta a óleo devido a sua lentidão no processo de secagem, o que me permite um sem número de camadas de tinta sobre a tela, podendo retrabalhar áreas enquanto modelo a figura e lhe dou luz, sombra e forma através das cores e contrastes. Ao me identificar com a linha, esboço-as, contornando-as oportunamente com a cor, preenchendo as formas que foram dadas pela linha, escolhendo jogar com os efeitos da matéria. Agora, começa um processo de elaboração a partir da imagem fotográfica que me guia inicialmente. Há fidelidade com os elementos contidos na fotografia registrada, contudo, figura e fundo podem reforçar ou ignorar características que estavam na fotografia, e isso se dá pelas pinceladas, pois enquanto a fotografia registra e representa, a pintura interpreta uma figura (SONTAG, 2004). As pinceladas são curtas, rápidas e muitas, reforçando sempre os volumes de figura e fundo, buscando deixar evidenciado o que o modelo quis mostrar além de si próprio, ao escolher

fotografar-se no dado ambiente. Outro critério adotado na elaboração das pinturas é buscar, através da mistura de tintas, cores que se aproximem o máximo possível das presentes na própria fotografia de cada usuário do aplicativo. Devido à grande gama de filtros oferecidos nos aplicativos de fotografia presentes nos smartphones, a imagem fotográfica por si só já adquire caráter pictórico por sua saturação ou dessaturação, podendo trazer em si o exagero ou a honestidade, que busco reforçar através de meu pincel e das cores que uso. Procuro trabalhar com uma cartela de cores não muito variada, que me permite a criação de um pigmento específico para o feitio da tela que tenho em mãos.

Em função das técnicas que atravessam o processo, impõe-se uma discussão sobre arte e tecnologia que deve abordar a participação ativa do modelo, a polifonia dos discursos, suas componentes ideológicas, estéticas e políticas.

Conclusões

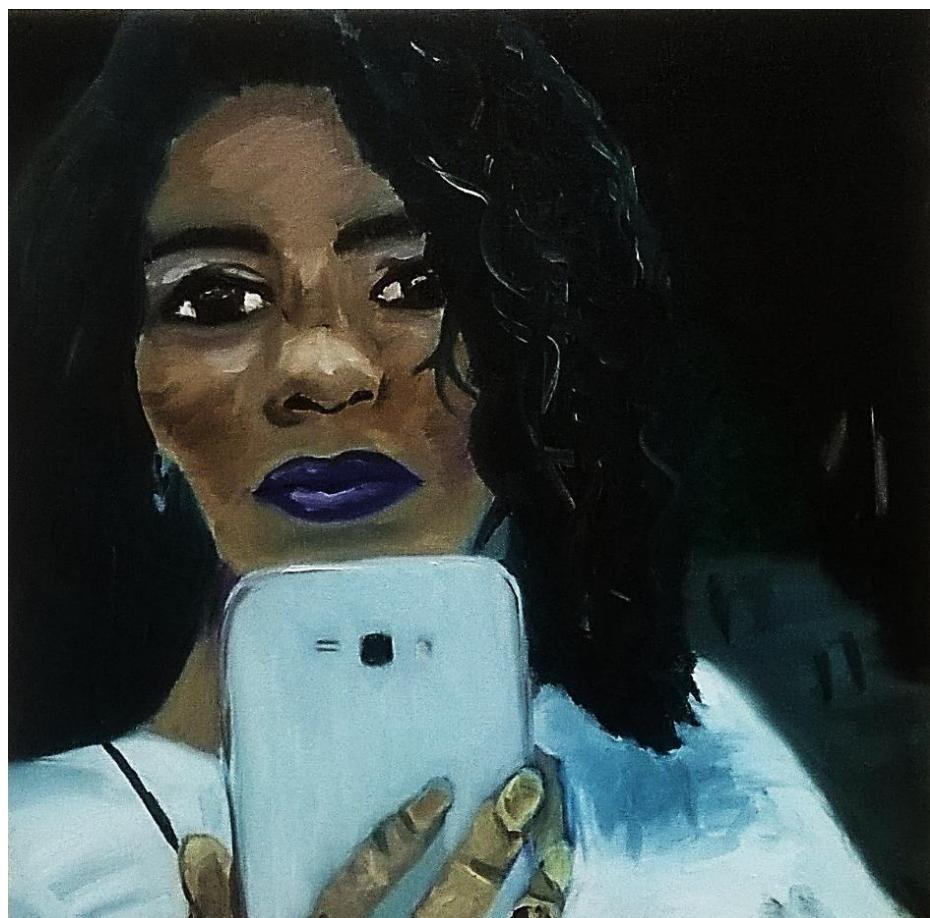


Figura 3 – Flávio Michelazzo. *Homo Selfie #001*, 2016. 40x40cm
Óleo sobre tela.

Devido ao caráter inicial da pesquisa, as considerações a respeito do trabalho apresentado ainda se encontram em fase de aprofundamento teórico e reflexivo, sendo embasadas, como dito acima, em pensadores como Benjamin, Levinas e Maffesoli, e, da mesma maneira, nas reflexões dos artistas contemporâneos acerca de suas produções e nas considerações sobre as relações entre o homem contemporâneo e a tecnologia, bem como entre arte e tecnologia.



Figura 4 – Flávio Michelazzo. *Homo Selfie #003*, 2016. 40x40cm
Óleo sobre tela.

Partindo dos escritos do filósofo lituano Emmanuel Lévinas, que debruçou-se em sua vida a escrever ensaios que falam da relação do ser humano com o próximo, discutindo conceitos de alteridade e nos fazendo refletir não só sobre as relações que mantemos com o próximo, mas também a relação que temos para o próximo, nos conduzindo aos conceitos do entre-nós, para dar lugar ao “sujeito ético”, que estabelece relações de toda ordem com seus próximos através do afeto, desenvolvido, segundo o autor, ao olhar diretamente para o rosto do outro, que é o grande marcante das relações. Segundo o autor, poucos são pensantes, questionadores. Estes poucos refletem sobre as coisas e isso os move ao trabalho e à apropriação, enquanto a maioria pensa ser o centro do universo, e apenas vive o momento, o imediato, ignorando o mundo exterior. Se este ser vier a pensar e se tornar questionador, algum dia, ele tomará consciência de que tem consciência de sua particularidade, e poderá notar os semelhantes ao seu redor, e a forma de reconhecimento destes outros seres que o cercam é o rosto. A este grupo, nomeado por Lévinas de totalidade, se estabelece relações com quem reconhecemos o rosto. É através desta relação que parte do reconhecimento do rosto do próximo que o ser estabelece as relações de afeto, surgindo assim o amor. E é através da palavra que todo tipo de relação se solidifica ou se destrói. Amar pode também trazer o homem de volta para seu mundo individualista, ao enxergar somente a si e ao ser amado no mundo, ignorando a presença de terceiros. Lévinas, após discutir as questões de afeto, que constroem e destroem relações, nos diz sobre o grande propulsor e definidor das relações nos tempos atuais: o dinheiro. Não apenas moeda de troca,

mas símbolo de poder, o dinheiro corrompe o ser puro, levando-o ao consumismo, e o autor reflete sobre este e outros elementos que afetam as relações interpessoais, voltando sempre para o rosto. (LÉVINAS, 2004).

Todavia, o mundo contemporâneo é marcado pela ausência de relações interpessoais de ordem direta, apresentando uma grande gama de relações virtuais tão superficiais e imediatistas como já ditas pelo filósofo, que propõe que, para além de olharmos para o próximo, nos coloquemos no lugar do próximo. Não obstante, talvez se possa concluir que o homem contemporâneo transformou o outro em seu próprio reflexo, ou seja, o espelho. Ou a câmera frontal de seu smartphone.

Observar estes atravessamentos da tecnologia no cotidiano humano me fazem refletir também acerca da disposição expositiva do trabalho em sua apresentação final, ao idealizar sair do tradicional método de dispor as pinturas em paredes e buscar formas alternativas de apresentar as pinturas destes seres desconectados da realidade matérica.

Referências

- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARS (São Paulo). Arte e Tecnologia: Intersecções. ARS (São Paulo) vol.8 no.16 São Paulo 2010. Acesso em 29/07/2016. Online. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202010000200004&script=sci_arttext
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006
- BBC. 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013. Acesso em 29/07/2016. Online. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-24992393>
- BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter ET AL.. *Os Pensadores* (Coleção). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FLORES, Laura G. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto: Redescobrindo as Técnicas Perdidas dos Grandes Mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Pivatto (coord); Evaldo Kuiava; José Nedel; Luiz Wagner; Marcelo Pelizzolli. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Uma Teoria da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- RENNER, Rolf Günter. *Hopper*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 2001.
- SANTOS, Lauer A. N. *Regimes de Visibilidade e Construção de Simulacros: O auto-retrato contemporâneo* (Tese). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
- SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 1997.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. PEREIRA,

- João C. B. (org). *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância (Catálogo)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 2008.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

A POTÊNCIA EDU(VO)CATIVA DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA : PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS COM CRIANÇAS

JÉSSICA MARIA FREISLEBEN¹; LUTIERE DALLA VALLE²

¹UFSM/jessicafreisleben@hotmail.com; ²UFSM/ lutiere@dallavalle.net.br

RESUMO

Este artigo partiu de um relato de experiência vivenciada em um projeto de pesquisa e extensão. O projeto tem por objetivos oportunizar o intercâmbio de experiências e práticas educativas entre acadêmicos em artes visuais da UFSM/RS com a comunidade educativa do Colégio Marista Santa Maria e articular proposições que favoreçam os processos de aquisição da linguagem escrita por meio de narrativas visuais e apreensão de vocábulos relacionados às temáticas abordadas nas respectivas exposições. O objetivo deste artigo é apresentar a potência edu(vo)cativa de proposições artísticas planejadas a partir da visitação de uma exposição de arte contemporânea, desenvolvida com crianças de 6 anos.

PALAVRAS-CHAVE

EDU(VO)CATIVO; CRIANÇAS; INFÂNCIA; ARTE CONTEMPORÂNEA; EXPERIMENTAÇÕES;

ABSTRACT

This article came from an experience report lived in a research and extension project. The project aims to provide the opportunity for exchange of experiences and educational practices among academics in visual arts UFSM / RS with the educational community of the Marist College Santa Maria and articulate proposals that favor the processes of acquisition of written language through visual narratives and seizure thematic related to the words addressed in their exhibitions. The purpose of this article is to present the power edu (vo) captive artistic propositions planned from the visitation of a contemporary art exhibition, developed with children of 6 years.

KEYWORDS

EDU (VO) CAPTIVE; CHILDREN; CHILDHOOD; CONTEMPORARY ART; TRIALS;

Introdução

O presente artigo partiu de um relato de experiência e propõe-se a dialogar acerca das práticas artísticas e pedagógicas oportunizadas pelo projeto de pesquisa e extensão “Arte contemporânea e educação da cultura visual: pedagogias culturais na alfabetização infantil”, que teve início em março de 2016. O projeto tem por objetivos oportunizar o intercâmbio de experiências e práticas educativas entre acadêmicos de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal de Santa Maria com a comunidade educativa do Colégio Marista Santa Maria. Além disso, articular proposições que favoreçam os processos de aquisição da linguagem escrita por meio de narrativas visuais e apreensão de vocábulos relacionados às temáticas abordadas nas respectivas exposições. Conhecer e compreender como se dá o processo de alfabetização e destacar a potência edu(vo)cativa de uma exposição de obras de um artista contemporâneo dentro deste processo e quais as contribuições da produção em arte durante os processos de alfabetização, tendo em vista a fase escolar em que as

crianças se encontram.

O marco teórico metodológico que embasa o projeto respalda-se nos estudos da Cultura Visual e Pedagogias Culturais, como Fernando Hernández, Raimundo Martins, Irene Tourinho, dentre tantos outros nomes. Fazer com que as crianças experienciem repertórios culturais variados e pensar em um trabalho pedagógico que problematize a cultura visual endereçada à infância e as imagens que retratam a infância, e que nem sempre são direcionadas à elas são questões que nos interessam nos estudos da cultura visual. É recorrente o diálogo com as pesquisas de Susana Vieira da Cunha Rangel, por se tratar de uma referência nas pesquisas de Arte e Infância. Nesta escrita Larrosa e Loponte também se fizeram presentes, assim como Archer, convidado a dialogar sobre arte contemporânea. Autores que não poderiam deixar de serem mencionados, devido a relevância de seus estudos, contribuindo com quem se propõe a pensar e discutir arte contemporânea e infância.

De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. (ARCHER, 2001, p. 9)

Olhar e não ter certeza, olhar e ir além do que é visto. Olhar e criar possibilidades... Tranquilamente poderia estar falando sobre a infância, bem como sobre arte contemporânea. Tal é a forte aproximação que encontro entre ambos.

Metodologia

Atualmente o projeto “Arte contemporânea e educação da cultura visual: pedagogias culturais na alfabetização infantil”, contempla aproximadamente 80 crianças, de seis anos, provenientes das quatro turmas de 1º anos do Ensino Fundamental, da rede privada do Colégio Marista de Santa Maria/RS. Propõe-se um projeto a ser construído a partir da colaboração entre todos os segmentos envolvidos (docentes do ensino fundamental, acadêmicos de licenciatura e bacharelado em artes visuais, docentes com formação artística), respaldado pela troca, pela reciprocidade e, principalmente, pelo respeito às diferenças como ponto central de um Projeto de Trabalho. Busca o entendimento de como se dá o processo de alfabetização e letramento, quais as referências utilizadas e como as artes visuais podem contribuir nesse processo.

O projeto tenta desnaturalizar a visão de uma infância romantizada, idealizada, pensada no singular, ampliando o conceito para Infâncias, termo pensado no plural. Destaco esta passagem de Jorge Larrosa (1999):

(...) a infância é um outro: aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento. Pensar a infância como um outro é, justamente, pensar essa inquietação, esse questionamento e esse vazio. (...) Não se trata, então, de que – como pedagogos, como pessoas que conhecemos as crianças e a educação – reduzamos a infância a algo que, de antemão, já sabemos o que é, o que quer ou do que

necessita (LARROSA, 1999, p. 184-188).

Pensar a infância é um grande desafio. Pensar em arte contemporânea também. Para contemplar e enriquecer o projeto foi necessário realizar intensas leituras sobre os campos de interesse e árduo planejamento das ações. As propostas buscaram sempre entrelaçamentos do tema: estudos sobre o corpo humano, que era o tema trabalhado na escola, com as turmas de primeiro ano do ensino fundamental, com as ações artísticas propostas pelo grupo, foi possibilitada uma vivência artística a partir da visitação da exposição de arte contemporânea: “A (trans)Lucidez da Arte: (des)Tino Humano”, de autoria do artista plástico e professor do curso de Artes Visuais da UFSM Lutiere Dalla Valle. A exposição contou com 15 desenhos feitos com ponta seca (espécie de lápis com ponta afiada) sobre papel vegetal, que remetem às formas humanas, internas e externas, do micro ao macro. A proposta de trabalho com as crianças culminou com a visitação à exposição e a vivência de uma oficina artística, que possibilitou a experimentação do material – papel vegetal – que foi a base para as obras vistas na exposição.

E são a descontinuidade e a imprevisibilidade algumas das principais matérias-primas com as quais lida a arte contemporânea. Rupturas de espaço e tempo, questionamento de verdades, desequilíbrio, o novo, o inesperado. A arte contemporânea é feita da irrupção de *acontecimentos*. Nem sempre há molduras ou paredes para abrigar quadros, nem sempre as obras se apresentam na perspectiva tradicional a que estamos acostumados. As obras podem ser interativas, podem ser tocadas, sentidas ou modificadas pelos espectadores, ou nada disso. Unidade, coerência e identidade de temas, técnicas e materiais distanciam-se muitas vezes dessa arte. (LOPONTE, 2008, p.116)

Aproveitando as possibilidades que a arte contemporânea possibilita e permite, a dinâmica da exposição tentou propor algo além da observação, permitindo o contato através do “toque”. Um toque suave, como um carinho ou como uma brisa, sugestão dada aos pequenos, para que pudessem sentir as texturas, as ranhuras e fissuras feitas no papel vegetal que tornaram possível visualizar os desenhos. Perceber a transparência do papel e a translucidez que dá nome à exposição. Testar novas possibilidades com papéis coloridos, descobrir formas conhecidas em meio à riqueza de detalhes das obras expostas, ver, olhar, buscar o desconhecido, ir além do que é familiar, partir do real sem limites à imaginação. Ver e não ter a certeza de que é isso mesmo. Questionar-se, pois

A infância interroga, por isso é capaz de alterar os rumos dos acontecimentos. Podemos dizer que ela não aceita a previsibilidade, porque sente o mundo de uma maneira dinâmica, bem ao contrário do adulto, para quem o certo é contar com o que é sabidamente previsto.” (FIGUEIREDO, LEAL, 2006, p. 245)

Essa afirmação vem ao encontro aos acontecimentos e às recorrentes mudanças de estratégias que se fizeram necessárias durante a mediação e visitação à exposição. O planejamento feito não foi tido como algo estático, fechado, pelo contrário, foi flexível e aberto a mudanças do início ao fim. Tendo em vista que a infância altera os rumos, interroga e nem sempre aceita a previsibilidade. E foi o que aconteceu durante as visitas mediadas na exposição. Experimentamos, invertemos a ordem das ações, adaptamos ao tempo de concentração dos pequenos, conversamos e exploramos o que foi possível em grupos, ou individualmente. Com cada turma experimentamos estratégias diferentes. Com uma turma, primeiramente deixamos que explorassem a exposição à vontade, com outra, iniciamos fazendo a mediação para que pudéssemos analisar o que seria mais significativo. Averiguou-se que eles chegam tão ansiosos por conhecer e tocar as obras, que deixá-los por alguns minutos explorando o espaço sozinhos pareceu a melhor estratégia. Para que

posteriormente pudéssemos sentar e conversar sobre os elementos visualizados nas obras.

Quais serão os propósitos secretos que as obras desta exposição despertaram nessas crianças? Podemos pensar que a exposição/as obras às quais as crianças tiveram a oportunidade de conhecer podem ser objetos/brinquedos que despertaram interesse, cobiça e desejo de posse? E a potência edu(vo)cativa desta exposição artística? O que pensar e propor para além da visitação?

Pensando sempre no conceito edu(vo)vocativo, como algo que educa, que evoca e que cativa. Este conceito que combina três termos de grande importância para a educação: educar, evocar e cativar, vem sendo proposto e discutido pelo projeto que evidencio neste artigo. O termo norteia as ações do projeto. A potência edu(vo)cativa é o que despertou nosso interesse. A frase clássica: “Mas tu não a deves esquecer. Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas.” (SAINT-EXUPÉRY, 2004, p. 53), do livro “O pequeno príncipe”, apresenta e esclarece aos leitores o que é cativar, a partir da dúvida do príncipezinho, a raposa lhe esclarece o que é. Demora-se um tempo para cativar alguém, porém com crianças torna-se essencial uma abordagem e uma proposta que cativa.

Após visitação e mediação da exposição, as crianças foram convidadas a experimentar o papel vegetal associado a uma “ponta-seca”, neste caso palitos de churrasco e cabos de pincéis, e criar suas narrativas visuais. “Exploração do papel, registro do gesto, ludicidade? Para quê?” (LOPONTE, 2008, p 118) Possibilidades que foram exploradas através da mediação, da busca por diálogos e não pela explicação do que estava sendo mostrado, nem do direcionamento da interpretação. Evitando questionar o quê e por que fizeram, simplesmente deixando-os experimentarem. A partir da investigação realizada durante a experimentação do material evidenciou-se a importância de tocar, sentir, explorar, riscar e concretizar nesta faixa etária. Através dos desenhos foi possível observar que algumas crianças resgataram em seus desenhos a temática da exposição, outras ficaram em seus desenhos habituais: casas, cachorro, pessoas, flores, dentre outros desenhos e estruturas, típicos desta faixa etária e não se permitiram sair de sua zona de conforto.

As crianças puderam testar espessuras de linhas, pois os palitos de churrasco possibilitavam fazer linhas mais finas, já o cabo de pincéis possibilitava linhas mais grossas. O papel disponibilizado media aproximadamente 3 metros de comprimento e as crianças usaram todo e qualquer espaço disponível, criando nesse interim formas, linhas, ranhuras, desenhos e palavras de tamanhos variados. No instante que perceberam a fragilidade do papel, que pode rasgar com facilidade, algumas crianças tiveram que dosar a força para obter o resultado esperado.

As palavras “acontecimento”, “descontinuidade”, “abertura” ainda soam estranhas quando associadas à infância escolarizada das instituições infantis. Embora a arte seja um terreno fértil para a abertura e possibilidade, a escola consegue aprisioná-la em tempos e espaços específicos, em imagens controladas com pouco espaço para os rabiscos imaginários da infância. (LOPONTE, 2008, p.118)

A preocupação inicial do projeto é possibilitar experiências artísticas que potencializem a alfabetização das crianças. Por isso o trabalho é pautado na elaboração de um planejamento coletivo. Evidenciando a ludicidade das propostas, pois lidamos com crianças, que querem aprender, mas também querem brincar. A arte possibilita e dá abertura para ambos, porém requer planejamento e envolvimento dos participantes. Para que possamos contribuir e mudar um pouco, que seja, o cenário da educação das artes no ensino fundamental. Para que a arte possa ser um fio condutor das atividades na sala de aula, e não meramente ilustrativa. Assim, creio que seja fundamental desenvolver pesquisas no campo da cultura visual, tendo como sujeitos das pesquisas as crianças, procurando entender seus pontos de vista, suas relações com as representações imagéticas, suas produções gráfico-plásticas, entre outros enfoques. (CUNHA, 2010, p. 141)

As crianças de seis anos, com as quais desenvolvemos o projeto, querem brincar, falar, cantar, descobrir, tocar, mexer, correr... e percebemos que a escola, em seu modelo

tradicional não permite essa espontaneidade e alegria, típicos desta faixa etária. Estas foram preocupações que tivemos durante o planejamento das ações. Tendo em vista os questionamentos que partilhamos com Loponte,

A ampliação para nove anos do ensino fundamental, com a inclusão da criança aos 6 anos nesse sistema de ensino, significará a diminuição da infância? A inclusão da criança de 6 anos de idade (e, às vezes, de cinco anos) no 1º ano do ensino fundamental significará o seu ingresso definitivo no mundo da palavra e o abandono da *infância*? Que lugar terá a arte, essa experiência nem sempre traduzível em palavras? Ou melhor, que “arte” estará ali? A arte “escolarizada” dos livros didáticos, pautada por desenhos estereotipados e datas comemorativas? (LOPONTE, 2008 p.119 e 120)

Buscamos explorar os espaços disponíveis no Centro de Artes e Letras – CAL na UFSM e no Colégio Marista, por isso as ações aconteceram nos dois locais. A partir do planejamento que traçamos para o projeto surgiu a proposta de visitação ao laboratório de Biologia, que segue em consonância com o tema projeto que estamos desenvolvendo. Percebeu-se a relevância de aprofundarmos mais os estudos do corpo humano. Interdisciplinarizando, ainda mais o projeto, que nesta tarde, contou com apresentações de imagens em Power Point, análise das partes do corpo em um esqueleto e sobre a função de proteger os órgãos do nosso corpo. Dando ênfase as células, que possuem desenhos diferentes, a utilização de um pigmento rosa, devido a coloração bem clara das células. Esse primeiro momento ficou restrito apenas à apresentação das laboratoristas, com poucas interferências e perguntas das crianças, devido ao tempo cronometrado que tínhamos. Demonstração através de um desenho as partes da célula que puderam analisar posteriormente no microscópio, destacando o núcleo e o citoplasma que poderiam observar nas lâminas.

Após a explanação, então as crianças puderam observar as lâminas e posteriormente questionar e conversar sobre a experiência que tiveram. O momento em que puderam analisar as lâminas através dos microscópios foi empolgante para eles, através das “caras e bocas” que faziam ficava nítido a satisfação das descobertas que estavam fazendo. Algumas crianças tiveram dificuldade ao tentar observar com um olho apenas e recorreram ao uso de uma das mãos para vendar o olho, o que gerou confusão em alguns. Pois tentavam observar com o olho que estava fechado.

Passado as complicações iniciais puderam desfrutar e analisar as células. Inclinados e às vezes até sobre as mesas os pequenos tiveram a experiência de aproximação com a área da biologia, que era aproximada através de conversas paralelas que com o que viram na exposição artística. E também conectada ao processo de alfabetização, pois sempre que possível analisávamos a formação de palavras que estavam dispostas sobre as mesas indicando qual parte estaria sendo analisada naquela lâmina. Trabalhando interdisciplinarmente. Obviamente, dialogando com as crianças sobre futuras ações, possibilidades de materiais e suportes que poderíamos na construção de um trabalho artístico.

Essa foi a dinâmica utilizada para as quatro turmas que se revezaram a visitação no laboratório. Tiveram em torno de meia hora, pouco tempo em relação às curiosidades que as crianças tiveram em relação aquele espaço. Nesse ponto ressalto que a última turma foi privilegiada, pois conseguiu ficar mais tempo, possibilitando às crianças que questionasse mais sobre o assunto. Dentre tantas perguntas, mencionarei algumas que me marcaram. “Esse esqueleto é de verdade? Ou é de plástico?” Referente ao esqueleto exposto no laboratório, que há evidências de ter vindo da França, porém não é possível afirmar se era de um homem ou mulher. “E esses ossos de animais?” Sobre esqueletos expostos na mesa de entrada do laboratório. “Como é feito o osso?” “Qual é o tamanho do coração?” “As células são moles ou duras?” “As células morrem?” “Quando a célula morre, a gente morre

também?" "Quando a gente tá crescendo é porque as células estão crescendo também?" Várias perguntas foram repetidas algumas vezes, pois a curiosidade individual de cada um impedia-os de prestar atenção no que os colegas questionavam, se perdiam em seus mundinhos e estavam atentos aos objetos dispostos pelo espaço.

Com todas as informações visuais que envolveram as quatro turmas, a ideia da ação seguinte seria a produção plástica deste estudo. Partindo desta experimentação e observação no laboratório que se deu a prática seguinte. No espaço do ateliê de artes do colégio organizamos os materiais necessários para a realização de uma experimentação artística. Optou-se pela técnica de isogravura, que é um tipo de gravura em poliestireno – isopor. Possibilitando a produção pessoal a partir de suas memórias, aprendizagem de um novo recurso e, evidentemente, o processo de repetição do seu trabalho em variados suportes.

Os rostinhos curiosos dos pequenos, as mãos inquietas para descobrirem qual seria a atividade que os tirou de seu ambiente de sala de aula, demonstrava a curiosidade e potência edu(vo)cativa em ação. Eles olhavam com ansiedade os materiais dispostos no local, tentado descobrir o que estavam fazendo ali com pessoas que não eram as suas professoras. Na introdução sobre a atividade foram feitos questionamentos a respeito das outras ações realizadas anteriormente. Como é de se esperar, alguns lembravam todos os detalhes e lugares, já outros, nem tanto. Deixa claro que nem sempre as propostas atingem o público da mesma maneira, já que o interesse é variado. Durante a explicação da proposta, das etapas e dos materiais, a inquietação para usar todas aquelas tintas coloridas ficou evidente. As crianças receberam bandejas com diferentes formatos e tamanhos, canetas e palitos de churrasco para fazerem os desenhos, com relação a célula que haviam visto no microscópio. Assim que foi iniciado o trabalho, a busca frenética pelas cores e suportes demandou boa parte da aula. Percebo que as crianças, assim como "deveria ser" o nosso processo de criação enquanto artistas, se mostram mais envolvidas e interessadas no processo, e não no produto final. A movimentação ao redor da mesa, compartilhado materiais e com a endorfina em alta, fez com que se sujassem de tinta simplesmente pelo prazer de produzir a sua própria célula. Após, começamos o processo de impressão, em papeis de cores e tamanhos variados, em superfícies diferenciadas como tecido, TNT, azulejo... para que através da experimentação observassem as diferentes possibilidades pelos suportes e cores diferentes. As composições beiram o abstrato, ampliando ainda mais as referências artísticas aos pequenos. O trabalho coletivo entre crianças de turmas diferentes possibilitou um dialogo interessante. Conforme Hernández,

Los niños y las niñas no son adultos en miniatura, no se dejan llevar por lo que les obliga la moda desvela la incomodidad en la que colocan las imágenes que hace que sea necesario 'rescatar' a los niños y las niñas y ofrecerles una salida. Surge entonces el reclamo de la capacidad de autoría y el lugar para el propio deseo.(HERNANDEZ, 2012, p.204)

Através das experimentações é possível reconhecer que as crianças constroem experiências e que são produtoras de conhecimentos e saberes; e que os demais envolvidos, pesquisadores e docentes, são responsáveis pela mediação destes processos e agem como companheiros das crianças nesta busca pela construção de sentidos para as experiências de tais processos. Exigindo dos pequenos outros olhares, dúvidas e novas perguntas a partir de e com os materiais e suas materialidades.

Resultados e Discussão

A vivência dessa prática artística e educativa possibilitou às crianças a experimentação de outros materiais, em um local diferente do convencional, aproximando a universidade da comunidade, neste caso estudantes de um colégio da cidade de Santa Maria. Permitiu-nos a aproximação com o processo de alfabetização para melhor avaliar como a arte pode

colaborar nesse processo e a investigação de como se produz o conhecimento em arte contemporânea a partir de experiências artísticas nas séries iniciais e quais as contribuições da produção em arte durante os processos de alfabetização. Em linhas gerais, a presente prática relatada, aproximou a comunidade santa-mariense do contexto universitário de formação e circulação de ideias, grupos de pesquisa e estudos recentes atrelados ao campo artístico-cultural, contribuindo com a formação de público para as artes e incentivando a busca pela experimentação criativa no contexto da arte contemporânea. Articulou suas proposições iniciais, contribuindo com os processos de aquisição da linguagem escrita por meio de narrativas visuais e apreensão de vocábulos relacionados à temática abordada na exposição artística, tais como: corpo, cérebro, coração, célula. Mesmo dando seus passos iniciais, o projeto antecipa pistas relevantes para realizar processos de aprendizagem em que a arte seja o ponto de partida e atue como protagonista.

Entendo que, não é apenas em ambientes de ensino formal/institucionalizado que aprendemos. Entendo que a função da Arte na educação é de provocar questionamentos e desencadear a desnaturalização do olhar estereotipado, propor uma educação que rompa com o estabelecido, com as normas e convenções sobre o próprio mundo. E para que possamos alcançar esses objetivos, concordo com Nascimento quando diz que:

A equipe docente precisa continuar aprendendo continuamente; junto com as crianças, amenizando a hierarquização entre docentes e discentes. Reforçar a compreensão que docentes e discentes, todos, são aprendizes e mestres simultaneamente. Isso não significa desconsiderar as competências e responsabilidades da docência, como atuação profissional, apenas redimensionar suas potencialidades e possibilidades. (NASCIMENTO, 2010, p. 24)

Conclusões

A potência edu(vo)cativa da exposição de arte contemporânea mencionada neste artigo possibilitou e vem possibilitando ações e propostas a um grupo de crianças, demonstrando a importância da arte e de um trabalho integrado entre diversos profissionais da educação. Destaca-se a interdisciplinaridade do projeto, a preocupação e o cuidado com o público infantil. Nos últimos anos, os estudos sobre arte contemporânea e infância vem aumentando, estas experimentações visam colaborar e ampliar as possibilidades. Evidenciando a potência edu(vo)cativa da arte no processo de alfabetização infantil e da arte contemporânea no ensino fundamental, que questiona, experimenta e propõe ações diferentes das convencionais.

Referências

- ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CUNHA, Vieira da. Susana R. ; As Infâncias nas tramas da cultura visual. In: Raimundo Martins; Irene Tourinho. (Org.). Cultura Visual e Infância: Quando as Imagens Invadem a Escola, 1ed. Santa Maria: editora da UFSM, 2010, v. 1, p. 131-162.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- _____. Catadores da Cultura Visual: uma proposta para uma nova narrativa educacional. Trad. de Ana Duarte. Editora Mediação, Porto Alegre: 2007.
- LARROSA, Jorge. Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, 2a. ed.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli; Arte e metáforas contemporâneas para pensar infância e educação. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, v. 13, n. 37 jan./abr. 2008.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. O pequeno príncipe. Tradução de Dom Marcos Barbosa. 48º Ed. Rio de Janeiro: Agir. 2004.

HERNÁNDEZ, F. La cultura visual como estrategia que posibilita aprender a partir de establecer relaciones1. Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, jul./dez. 2012.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do; Visualidades e infância até seis anos: versões em imagens e os desafios da Educação Infantil. In: Raimundo Martins; Irene Tourinho. (Org.). Cultura Visual e Infância: Quando as Imagens Invadem a Escola. 1ed. Santa Maria: editora da UFSM, 2010, v. 1, p. 15-36.

UM JORNAL EM SILENCIO: DA AUSÊNCIA DE CONTEÚDO À POTÊNCIA POÉTICA

MAXIMIANO DUVAL DA SILVA CIRNE¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPel/maxcirne2@gmail.com; ²UFPel/ar.renata@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta os movimentos iniciais de uma pesquisa no Campo das Artes Visuais, marcada por um pensamento em torno das Poéticas do Cotidiano. Sendo jornalista responsável pelo setor de cultura no jornal Diário Popular, Pelotas/RS, busco encontrar a potência poética acumulada, e perdida, nos Blocos de Anotações utilizados durante as entrevistas com meus informantes (artistas, curadores, produtores, responsáveis por instituições artístico-culturais). Disto é feito meu cotidiano, dada a pauta, faço pesquisas que são seguidas por entrevistas; entrevistas registradas por mim, à mão, posteriormente são editadas e transformadas em texto jornalístico. Entre meus blocos e a versão impressa do jornal há uma perda, há materialidade suspensa. Pretendo, por meio dos agenciamentos que o Campo da Arte permite, a partir da relação imposta pela edição, considerar a poética na materialidade dos blocos.

PALAVRAS-CHAVE

artes visuais; bloco de anotações; fragmentos; crônicas de jornal.

ABSTRACT

This paper presents the initial movements of a survey in the field of Visual Arts, marked by a thought around the Poetics of Everyday Life. Being a journalist responsible for the culture sector in the newspaper Diário Popular, Pelotas/RS, I try to find the accumulated poetic power, and lost, in notepads used during interviews with my informants (artists, curators, producers, responsible for artistic and cultural institutions). It is made my daily life, given the agenda, do research that are followed by interviews; interviews recorded by me, by hand, are later edited into journalistic text. Among my blocks and the printed version of the newspaper there is a loss, there is suspended materiality. I intend to, through the assemblages that the art field allows, from the relationship imposed by the issue, consider the poetic in the materiality of the notepads.

KEYWORDS

visual arts; note blocks; fragments; newspaper chronicles

Introdução

Um teclado. Todo dia ele está a minha frente. Parece inerte, mas desse vasto conjunto de teclas brotam inúmeras palavras que, conectadas, formam frases, parágrafos, textos completos. Encontrar as combinações certas é uma responsabilidade e, também, uma brincadeira diária. Um desempenho que não conta apenas como aleatório. Jogo com a produção de sentidos e aprendo uma prática poética.

O bater dos dedos no teclado ocorre de forma incessante. Aperto esses botões sem parar, às vezes até mesmo observando as construções gráficas na tela. Conheço bem esse companheiro dotado de teclas a ponto de não precisar olhar cada movimento proferido em sua superfície.

O digitar é um ofício. Tenho a tarefa de transpor em palavras o que me foi dito

em entrevistas. Como jornalista cultural, cumpre a meta de produzir um texto a cada dia de trabalho. Se por um lado é rotina, por outro, é a chance de oferecer um ponto de vista sobre uma produção, capaz de orientar, propor debates e formar opiniões.

Escrever é a minha arte. Conto histórias, lutas e conquistas de projetos individuais e/ou coletivos, tendo a produção cultural de uma cidade como tema. Em conversas com músicos, atores, artistas, cineastas, escritores, bailarinos e muitos outros produtores de Arte e de cultura, lido com um rico material, anotado em páginas e mais páginas preenchidas com respostas, observações e digressões.

No dia-a-dia do jornal, esse conjunto de registros, com notável interesse social, passa por uma triagem no momento de redigir a matéria. Ou seja, trabalhar com texto exige edição, pois nem tudo o que é registrado no bloco do jornalista encontra sua segunda impressão nas páginas do jornal do dia seguinte. Seja por falta de espaço, ou por não condizer com o caráter da pauta, registros de enorme riqueza são desprezados, na versão pública.

Essa é uma prática constante no cotidiano de qualquer jornalista. Para mim, esse acervo de guardados se tornou num “reservatório de arte”, armazenando informações preciosas redigidas em cada folha. São falas em que os entrevistados revelam seus processos de criação, suas visões de mundo, seus pensamentos sobre o contexto da arte na atualidade.

Minha prática profissional também é feita dessa quantidade de narrativas que termina por sumir nas pilhas de anotações cotidianas. Algumas delas chegam a ser transcritas para o computador e até mesmo formar parágrafos do texto, mas em uma edição final são deixadas de lado. Comecei, aos poucos, a percebê-las como cenas de um filme que, na última montagem, antes da estreia, acabam excluídas.

Retalhos de textos

fragmentos	suprimidos	descartados
trechos	esquecidos	silenciados
parcelas	relegados	censurados
sobras	adormecidos	rejeitados
partes	desprezados	não publicados
restos	perdidos	abandonados
pedaços	desperdiçados	excluídos
porções	guardados	afastados
frações		

Figura 1 – Quadro organizacional dos fragmentos.

Antes de avançar na pesquisa é preciso direcionar o foco para estes fragmentos não publicados e entendê-los um pouco melhor, visto que podem ser identificados de diferentes maneiras. São tanto pedaços, partes, porções, frações ou parcelas das anotações quanto restos e sobras do volume total.

Essas informações como um todo sofrem variadas ações ao serem restrinidas apenas ao bloco. Para organizar esse complexo conjunto utilizei da disposição de colunas para promover um jogo de palavras. Embora muitas pareçam sinônimos, na verdade não são. Revelam-se verbos que expressam passividades em distintas medidas.

Tem-se, então, notas que passam por uma restrição, como pedaços censurados, trechos silenciados, fragmentos suprimidos, partes não publicadas. Há também aquelas cuja ação parece mais ingênuas, como uma falta de memória casual, através de sobras perdidas, passagens esquecidas e notas abandonadas.

Por fim, apresenta-se o conteúdo que é deixado de lado, ficando em segundo plano, este é formado por pedaços desprezados, fragmentos relegados, porções descartadas, sobras desperdiçadas e partes rejeitadas.

Todas essas histórias passaram por processos de exclusão. Foram barradas no momento final de edição para a página do jornal. Independente da ação sofrida, muitas delas mereciam prosseguir até a publicação, respeitando assim o entrevistado, o repórter e o público leitor – algo que não aconteceu.

Desta forma, a pesquisa em questão pretende voltar-se inteiramente para essas pequenas preciosidades, valorizando seu potencial enquanto conteúdo de informação e, principalmente, seu potencial poético. Quero, ao longo do estudo, reencontrar essas histórias e, para isso, tenho como suporte a arte e seu caráter transformador.

Na direção das visualidades

Em busca da minha própria voz, individual e autoral, voz criativa e poética, que se expressa verbal e visualmente, proponho-me a explorar os registros contidos nos blocos de anotações que acompanham a minha produção como jornalista. Pretendo localizar neles, em confronto com as notícias publicadas, os trechos descartados ao escrever as matérias para o jornal. Tais fragmentos são aqui pensados como histórias silenciadas, fragmentos que por alguma razão deixaram de vir a público. Interesso-me por essas suspensões, pelo jogo de esconde-esconde, pelo que a palavra guarda.

A produção e as questões deste trabalho se deslocam do Campo do Jornalismo e se dão no campo das Poéticas Visuais. Afara se voltarem para aspectos da criação em si, de uma criação que tem como materialidade a palavra que emerge do encontro com o Outro (a entrevista e a escrita), questiona também os modos de vida da sociedade atual.

Considero o “bloco de anotação” como constituído do encontro real com o Outro (eu e o entrevistado), esconde do público “notas” que, também, a própria falta de crítica frente à vida em geral acaba por eliminar dos jornais. Tal falta de pensamento crítico gera uma imensa zona de conforto tanto para gestores, agentes e produtores do conhecimento, quanto para os próprios cidadãos em sua ignorância velada. Tudo isso faz parte desse jogo. Assim, o jornalismo aparece como campo transversal na discussão, ao qual me forço a reduzir na pesquisa.

Metodologia

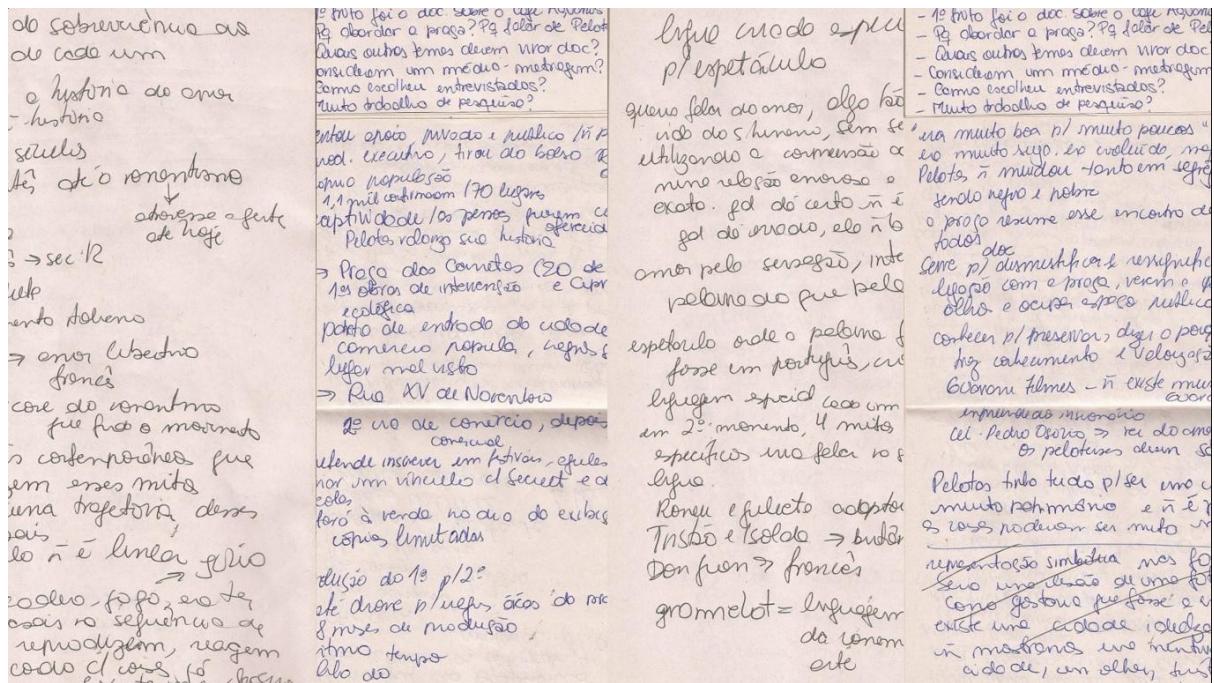


Figura 2 – Montagem de folhas digitalizadas.

As páginas de “blocos de anotação” são concebidas neste trabalho como rascunhos ou mata-borrões da escrita. Elas foram produzidas por mim, na função de jornalista do Diário Popular, empresa de comunicação da cidade de Pelotas, durante 2015 e 2016. Delas, serão recolhidos, identificados, classificados e comparados os fragmentos escritos não publicados. Rearranjados, os mesmos serão trabalhados tendo em vista certa Poética do Cotidiano, a qual parte desses “restos do cotidiano não-narrado”.

O recorte de anos se faz dessa forma porque as páginas manuscritas, após a utilização nas matérias, acabavam indo para o fundo das gavetas e, de tempos em tempos, tinham como destino o lixo, uma vez que seu conteúdo supostamente deixava de ter valor. O volume só passou a ser preservado quando comecei a percebê-lo em sua potência poética, no horizonte do campo das Poéticas Visuais, numa possibilidade de, então, resgatar tais nuances narrativas, que acabariam perdidas.

Referência artística

No processo da pesquisa, visando ao desenvolvimento de um pensamento poético visual, encontrei como referências, até aqui significativas, obras de três artistas que adotam a materialidade do jornal enquanto suporte para a realização de suas respectivas produções: Leila Danziger, Rhaisa Christina e Jorge Macchi.

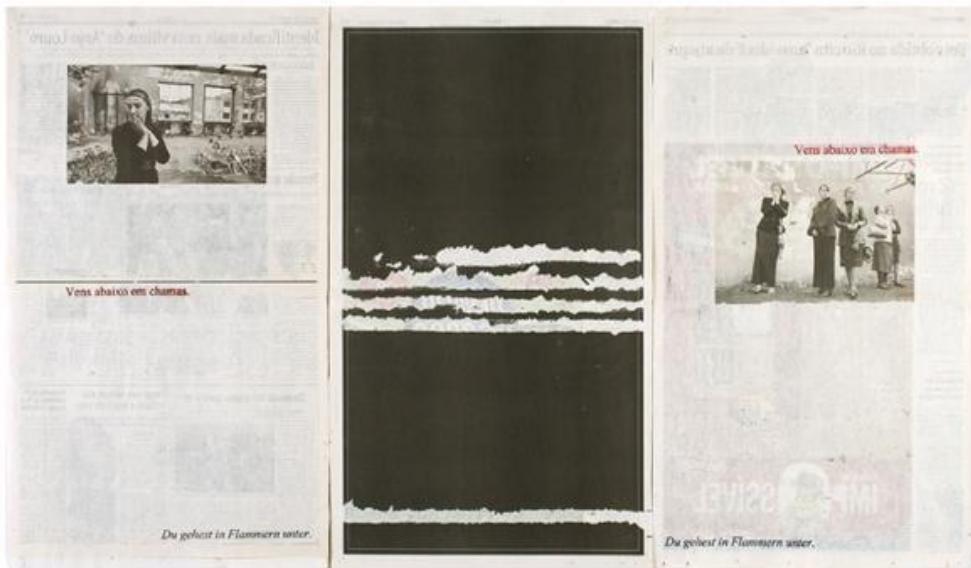


Figura 3 – Reprodução digitalizada de obra da artista Leila Danziger. *Vens abaixo em chamas [Hölderlin]*, 2006. Fonte: livro *Todos os nomes da melancolia*

A carioca Leila Danziger propõe-se a “pensar em algo que será esquecido para sempre”. Esta frase abre o livro *Todos os nomes da melancolia* (DANZIGER, 2012), de autoria da artista. Logo no início, o volume apresenta uma série de trabalhos cuja estrutura é baseada em páginas de jornais, a maior parte delas praticamente apagadas, restando somente imagens. Percebe-se que, anteriormente, haviam títulos e caixas de textos nestas superfícies. Agora, há apenas vazio.

A artista, em seu fazer criativo, apaga e rasura os blocos textuais. Escalpela as folhas de jornais, extrai o que considera excesso e fixa apenas o que lhe interessa. Chama o resultado de “jornal apagado”. Em algumas obras chega a “salvar” palavras, que saltam aos olhos como sobreviventes desta aniquilação.

Sobre os espaços vazios, Leila carimba ou desenha figuras. Vale-se, inclusive, de caneta corretora para traçar linhas. A escolha revela-se irônica, uma vez que o objeto possui como tarefa principal o ato de apagar.

Destas maneiras, Leila questiona o jornal como locus do esquecimento, explicitando a ação do tempo sobre o conteúdo outrora contido naquelas páginas. Numa análise do pesquisador da Universidade do Rio de Janeiro, Luiz Cláudio da Costa, o trabalho da artista ganha destaque pelas novas propostas de apropriação:

Em *Diários públicos*, série que a artista desenvolve desde 2002 a partir de sua enorme coleção de jornais cotidianos, Danziger concebe a obra como atividade de leitura, propondo ressignificar o texto impresso por meio de ações diversas sobre a materialidade do papel (DANZIGER, 2012, p.68-69)

Ao oferecer um novo sentido para esse material, Leila adentra um caminho inverso. Cria e transforma as funções habituais. Declara-se, assim, uma artista que vai contra a aceleração do tempo ao preparar narrativas visuais que “existam mediante contemplação – o tempo contemplativo da reflexão e da apreciação estética” (DANZIGER, 2012). Ao longo do trabalho poético, além de jornais, Leila envereda por restos, estilhaços, coisas ínfimas, reflexos, a imagem da imagem da imagem. Ou seja, tudo o que nos escapa.



Figura 4 – Reprodução digitalizada de obras da artista Rhaisa Cristina. *Obras sem título*, 2014. Fonte: livro *mensagens enviadas enquanto você estava desconectado*

Neste mesmo movimento de voltar o olhar para o que deixa de ter valor, a ilustradora, escritora e artista plástica cearense Raisa Christina desenha sobre folhas de jornais ou papéis amassados encontrados no lixo. Assim, promove um resgate daquilo que foi desprezado e confere a este material um valor permanente, validado pela expressão artística.

Uma seleção de seus principais trabalhos pode ser encontrada no livro de autoficção *mensagens enviadas enquanto você estava desconectado* (CHRISTINA, 2014), no qual mistura textos poéticos e desenhos-pinturas sobre papeis reaproveitados. Já de modo particular, ela guarda pequenas e curiosas histórias, em média de três linhas, recortadas de jornais. É mais uma de suas relações com este objeto do cotidiano.

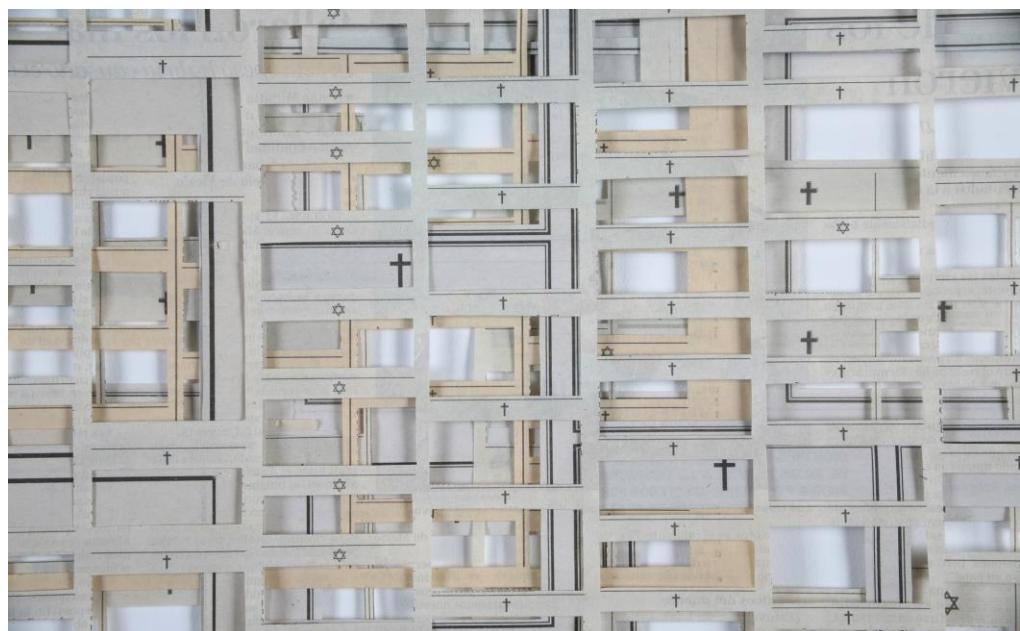


Figura 5 – Reprodução digitalizada de obra de Jorge Macchi. *Monoblock*, 2000. Site oficial do artista www.jorgemacchi.com.br

Completando o trio de referências, o argentino Jorge Macchi também se interessa por jornais. Utilizou a materialidade de suas páginas em diversos trabalhos apresentados ao longo da carreira. Nos seus processos artísticos, costuma recortar, suprimir ou adicionar palavras. É o caso da obra “The speaker’s corner” (2002), em que selecionou textos e recortou-os, deixando apenas os sinais de pontuação.

São operações simples como esta que demonstram total apropriação do material manipulado. Fez o mesmo em uma de suas obras mais conhecidas, “Monoblock” (2000), formada para várias páginas de obituários, todas esvaziadas de seus textos e restando apenas as cruzes ou estrelas que determinam a religião do falecido.

Macchi direciona sua atenção ao que é deixado de lado, como a efemeridade das notícias, e desenvolve questões como a noção de informação. Não apenas jornais fazem parte de seu acervo, mas também cadernos de desenho, mapas da cidade e roteiro das linhas de metrô.

Prática poética

Tendo em vista as três produções artísticas, é notório perceber que todos trabalham diretamente com o produto final, o jornal impresso. Não que eu descarte essa possibilidade, porém, nesta pesquisa, proponho-me a utilizar a prévia desse processo, as páginas do bloco de anotações, local de onde o texto publicado tem sua origem.

Encontro-me mergulhado nesse emaranhado de páginas, nas texturas, nos papéis pardos, nos espaços vazios, nas rasuras feitas, em letras de diferentes grafias, cores, tamanhos e tempos. Encontro-me imerso nas histórias contadas e escondidas ali. Deixo sobre a mesa todo esse material, o imenso volume de escrita. Deixo que povoe a superfície, que essa materialidade tome conta do olhar. Proponho-me, agora, a aflorar um lado artístico pessoal, a fim de enveredar por processos poéticos e criar obras que ressignifiquem o cotidiano, da mesma forma que Danziger realiza com o texto impresso.

O trabalho da artista, assim como de Christina e Macchi, avança por questões relacionadas a coisas desprezadas e banais. São esses restos que me interessam. Um conteúdo que iria para o lixo, mas é salvo. Esse mesmo resgate é pretendido concretizar durante a pesquisa.

Os artistas até aqui utilizados como referência têm contribuído para este fim. Seja apagando as páginas do jornal, resgatando da lata de lixo ou recortando seus textos, o trio busca uma salvação através da arte para um elemento trivial que tende a tornar-se invisível logo após o primeiro – e provavelmente único - contato.

Resultados e Discussão

Este trabalho de pesquisa poética apresenta-se em fase de montagem inicial, de levantamento bibliográfico, de busca por referências artísticas e de identificação e aproximação pessoal da própria poética. Como objetivo, pretende lançar luz sobre certa comunicação silenciada pela grande mídia. Em processo de pesquisa, interesso-me por pequenas histórias, fatos curiosos e pela riqueza de detalhes sutis que são menosprezados no fechamento de uma matéria jornalística. Busco no Campo das Artes Visuais, além do encontro com minha poética pessoal, novas abordagens para meu campo de trabalho.

Na contemporaneidade, açodada pelo meio digital, a imprensa reduz cada vez

mais o espaço para o texto em papel. De tal forma que as informações se apresentam de maneira genérica, sendo praticamente as mesmas em qualquer veículo de comunicação. O material que exige maior interpretação e criticidade dos leitores não tem vez perante a nova ordem sistemática. É essa produção de sobras me atrai enquanto pesquisador. Sobras que têm uma potência verbal e visual, gráfica.

Assim, desses restos de textos, textos que são narrativas de vidas, acumulei um material de grande valia, esquecido entre as pilhas de blocos de anotações. Ao resgatar as histórias abandonadas, aquilo que não foi contado, me deparo com o mistério da comunicação. Marcelo Pereira acredita que qualquer anotação pode vir a se tornar algo precioso:

Quando registradas, as coisas lidas, ouvidas, e pensadas constituem, portanto, uma espécie de tesouro. Tesouro este que não está guardado em cofre escuro; mas que pode ser revelado enquanto nos detemos nas páginas de um caderno. Assim, trata-se de tesouro que necessita ser visitado e revisitado (PEREIRA, 2015, p. 67).

Pereira (PEREIRA, 2015, p.16) ainda afirma que cada documento de trabalho é composto por diferentes recortes, colagens de tempos distintos, de temas, memórias e desejos. O mesmo pode ser aplicado para o objeto deste trabalho de pesquisa. O “bloco de anotação” guarda recortes de um tempo, de expressão pessoal, do meu registro de um relato contado, ouvido, esquecido.

Interessa-me descobrir a potência dessas histórias, desses fragmentos, valorizando suas nuances expressivas e de conteúdo. Essa predisposição, por um lado, absorve o legado deixado por Andy Warhol, que chamou atenção para as pequenas coisas comezinhas, tudo aquilo que nos passa despercebido, o que desprezamos. Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2005, p. 113) comenta sobre o impacto causado pelo artista.

É um objeto qualquer, sem absolutamente nada de sensacional, que será escolhido [por Warhol]. Um objeto que todo mundo conhece. Ele é público. Ligando seu nome ao objeto em série, conhecido de todos, Warhol se torna tão conhecido quanto a imagem que assina. Será o caso da sopa Campbell’s, da Coca-Cola, de estrelas e ídolos do público como Marilyn Monroe ou Liz Taylor, ou, melhor ainda, da nota de um dólar.

O “bloco de anotações” é, ele em si, também um objeto comum, muitas vezes desprezado após seu uso. Ainda assim, apresenta um valor estético, tratando-se da materialidade na condição de manuscrito, e, principalmente, guarda um conjunto de informações, narrativas, registros.

Busco, portanto, outras possibilidades de arranjo e de sentido para tal conteúdo suprimido, através de ações artístico-poéticas, integradas pela produção da Arte Contemporânea. Bourriaud (2009, p. 143) me permite confirmar essa escolha, ao dizer que a arte oferece um “direito de asilo” imediato a todas as práticas desviantes, que não encontram lugar em seu leito natural. Minha prática artística é desviante em relação à minha prática jornalística que, entretanto, me permitiu tal acúmulo.

A Arte Contemporânea não é somente a arte do agora, nem a arte

considerada “moderna”, como define Cauquelin (2005 p. 11). Vou ao encontro do que Vinhosa (2011, p. 47) acredita, quando diz que a arte, embora constitua uma prática social diferenciada, não está separada da vida, antes a integra ao participar do modo como produzimos nossas realidades.

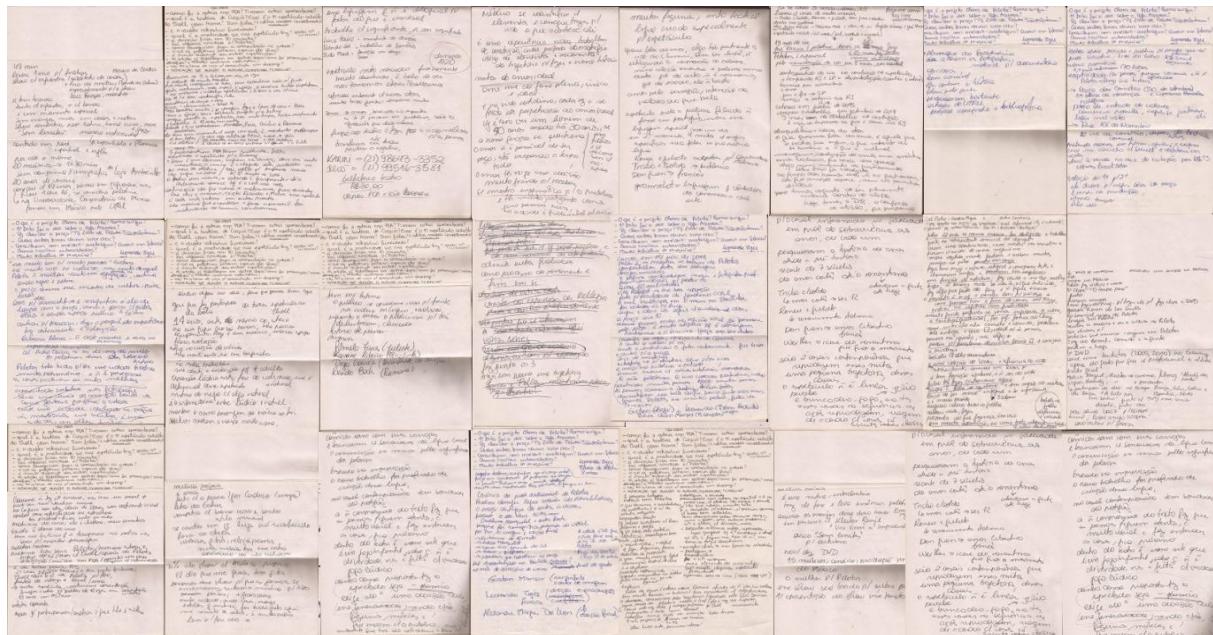


Figura 6 – Montagem a partir de páginas dos blocos de anotações que foram digitalizadas.

Nessa direção, este estudo propõe uma análise sobre um “artefato de leitura” da vida cotidiana, como sugere em suas pesquisas minha orientadora, Renata Azevedo Requião, e almeja uma espécie de redenção tanto para esse material esquecido quanto para o jornalista que luta contra um sistema – e sente-se derrotado diariamente. Pelbart (2000, p. 11) destaca o preço que se paga quando o capitalismo impregna a tal ponto a esfera cultural e subjetiva, com consequências que se conhecem sob o nome de pós-modernismo.

A fim de refletir sobre a sociedade contemporânea e seu consumo superficial de informação, cuja produção de subjetividade é determinada pelo Capitalismo Mundial Integrado, termo cunhado por Guattari (2012, p.12) para salientar que nenhuma produção fica de fora do controle deste sistema econômico, proponho-me a produzir, a partir dos fragmentos, uma obra poética, envolvendo literatura e audiovisual. Valendo-me do desenvolvimento e consolidação da poética pessoal, pretendo devolver ao público certa materialidade, desta vez poético-visual, e não jornalística.

Conclusões

Tendo em vista, a influência maciça dos meios de comunicação, que pouco enfrenta de resistência por parte do público leitor, minha proposta é revelar alguns fragmentos que se constituem como brechas para outras práticas dentro do espaço contemporâneo. Apesar de não ser um artista – e nem intencionar essa nomeação -, busco na produção das Arte Visuais a possibilidade de pensar os Processos Poéticos do Cotidiano, como maneira inclusiva de me ligar ao mundo mais criticamente.

O atual cenário formado por uma população acomodada pode vir a ser reflexo do ritmo frenético imposto pelo século 21, que não possibilita atividades de contemplação e formação, como a leitura tranquila de um jornal. As pessoas são compulsivos “leitores de manchetes”, pressionados a saber sobre tudo, porém, sem que nada seja realmente aprofundado. Nossa subjetividade é moldada por empresas privadas, detentoras de poder e influência na sociedade, sendo capazes de fazer tábula rasa de nossa rotina ordinária.

Frente a situações como essa, Guattari (1992, p. 19) quer tirar a subjetividade de seu domínio reservado para enfrentar as inquietantes margens em que proliferam os arranjos maquínicos e os territórios existenciais em formação. Cabe-nos, segundo Pelbart (2000, p. 12) promover novas formas de subjetividade recusando o tipo de individualidade que nos foi imposto durante séculos.

A fim de resistir, Bourriaud (2009, p. 124) acredita que o importante é a nossa capacidade de criar novos arranjos dentro do sistema de equipamentos coletivos, formando ideologias e categorias de pensamento, criação que apresenta várias semelhanças com a atividade artística.

Assim está sendo encaminhada esta pesquisa.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009. 152 páginas.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005. 170 páginas.
- DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. 91 páginas.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2012.
- PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. *Acumular tesouros: Um olhar sobre os cadernos de desenho*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2015.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio – Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- VINHOSA, LUCIANO. *Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

ESTAR-JUNTO, JOGAR-JUNTO: A/R/Tografia, Jogos de Tabuleiro e Aleatoriedade como Metodologia

GONÇALVES, MAURÍCIO RODRIGUES¹; MEIRA, MIRELA RIBEIRO²

¹UFPel / maumaurg2@gmail.com; ²UFPel / mirelameira@gmail.com

RESUMO

Este artigo expõe os resultados preliminares da pesquisa cartográfica realizada sobre minha vida e minhas práticas para a linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano do Mestrado em Artes Visuais da UFPel. Escolhi como objeto de estudo o jogo de tabuleiro TESSERACT ARENA, ainda em fase de criação. O objetivo da pesquisa é mapear um terreno invisível, pessoal, composto por tempo e espaço, e torná-lo uma alternativa lúdica e viável de lugar para se “jogar junto”, através das descobertas dos porquês de sua existência e das leituras de autores propostos como referencial teórico: Huizinga, Maffesoli, Vogler, Nicolescu, Pierre Lévy, Bruno Munari, Deleuze e Guattari.

PALAVRAS-CHAVE

CARTOGRAFIA; JOGAR JUNTO; VIRTUALIDADE; CONSTRUÇÃO

ABSTRACT

This paper brings the preliminary results of the cartographic research over my life and practices for the Creation Processes and Poetics of Everyday Life line of study of the Masters in Visual Arts of UFPel. I chose as object of study the boardgame TESSERACT ARENA, still in production. The objective of the research is to map an invisible and personal ground, composed of time and space, and make it a playful and viable alternative of place to "play along" through the finding of the whys of its existence the readings of the authors proposed as theoretical framework: Huizinga, Maffesoli, Vogler, Nicolescu, Pierre Lévy, Bruno Munari, Deleuze and Guattari.

KEYWORDS

CARTOGRAPHY; PLAY ALONG; VIRTUALITY; CONSTRUCTION

Introdução

A pesquisa de mestrado aqui apresentada utiliza-se de métodos distintos para investigar minha poética e modos de produção através de minha trajetória pessoal, profissional e acadêmica. Início pelo ponto mais longínquo que a memória pôde registrar a fim de descobrir o porquê da concepção do TESSERACT ARENA (FIGURA 1), um jogo de tabuleiro que sintetiza, em seus diversos aspectos – construtivos, narrativos, pedagógicos e metodológicos –, os temas e processos trabalhados ao longo da dissertação.

A partir dessas descobertas, tenho aprofundado estudos com leituras de autores como Michel Maffesoli, Johan Huizinga, Pierre Lévy, Basarab Nicolescu, Gilles Deleuze, Humberto Maturana, Félix Guattari, Bruno Munari e Christopher Vogler, que embasam os aspectos transdisciplinares de minhas práticas de criação, construção de objetos, narrativas e curiosidade metafísica.



FIGURA 1 – Imagem do tabuleiro tridimensional e da caixa do TESSERACT ARENA

Busquei um método autoral de apresentação que condense todas essas disciplinas, na busca de uma experiência de “jogar-junto”, termo derivado do que Michel Maffesoli (2000, p. 193) chama de “estar-junto”, um modo de agregação característico das sociedades pós-modernas. O processo analisado na dissertação é a construção de um objeto-jogo (FIGURA 2) que revela pensamentos estéticos e artísticos através de uma produção simbólica, deflagradora e carregada de sentidos.

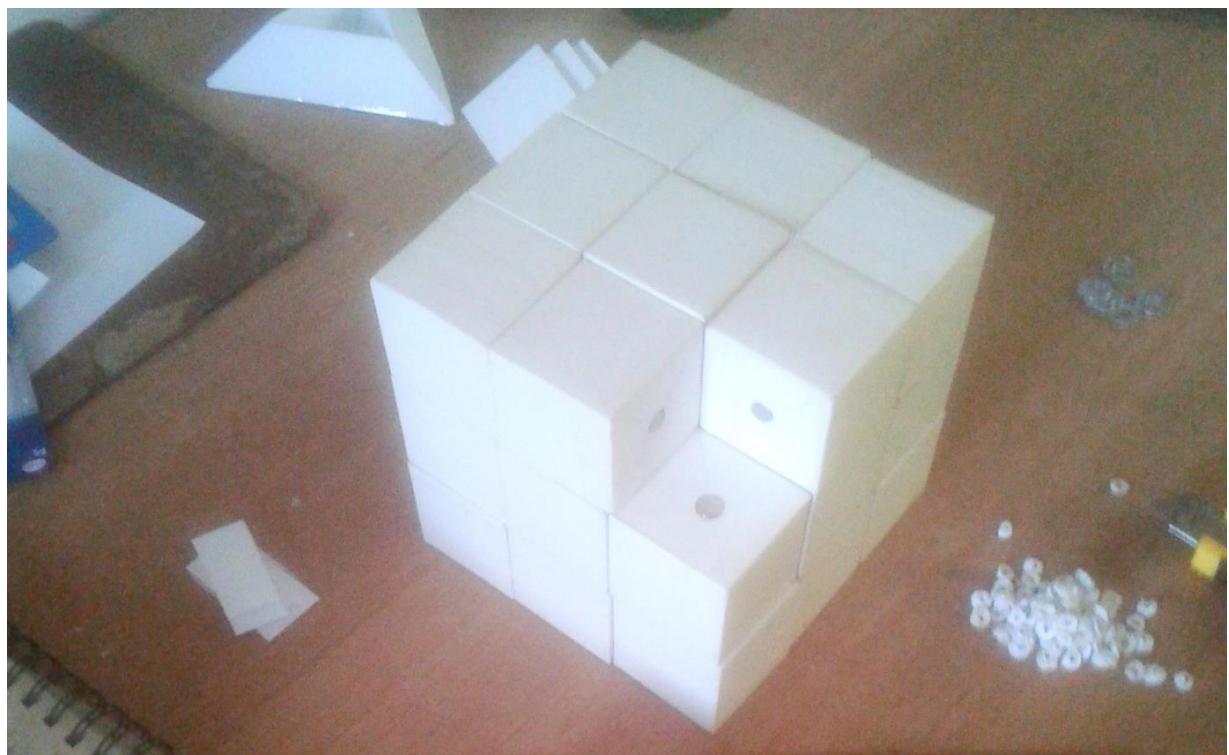


FIGURA 2 – Imagem do tabuleiro tridimensional em construção

Adentra-se, através do jogo, num universo particular, no qual é possível assumir um papel diferente a cada partida jogada, com o incentivo do modo cooperativo – o qual Maturana (2004) afirma pertencer às sociedades matriarcais – em detrimento do competitivo, característico das sociedades patriarcais:

As mulheres mantêm uma tradição matrística fundamental em suas inter-relações e no relacionamento com seus filhos. O respeito e aceitação mútuos no auto-respeito, a preocupação com o bem-estar do outro e o apoio recíproco, a colaboração e o compartilhamento – eis as ações que orientam fundamentalmente seus relacionamentos. Ainda assim, as crianças, homens e mulheres devem tornar-se patriarcais na vida adulta, cada um segundo o seu gênero. Os meninos devem tornar-se competitivos e autoritários, as meninas servis e submissas. (MATURANA, 2004, p. 77)

Tal conjunto de fatores tem por finalidade conduzir o jogador por um pensar ético sobre a natureza do ser humano, através de ações e decisões tomadas enquanto na presença do outro (o estar) e de nós mesmos (o ser) a fim de se atingir um objetivo.

Metodologia

Quando iniciei a organização das minhas ideias e memórias, construí um esquema gráfico chamado de mapa mental (FIGURA 3), no qual fui incluindo lembranças e aspirações de maneira desordenada e caótica. Em um segundo momento, organizei e categorizei esses itens de modo que, além de mim, outros indivíduos também pudessem visualizar a minha linha de raciocínio. Essa expansão fractal, na qual as possibilidades se abriam em ramos geradores de outros ramos de igual importância, foi como apliquei o método cartográfico de Deleuze e Guattari (1995) à pesquisa, aqui exemplificado pelos autores através de uma citação do livro *A Erva do Diabo* de Carlos Castaneda (trecho entre aspas):

Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em umamáquina abstrata. "Primeiro, caminhe até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoa a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território". (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 19-20)

Essa forma rizomática de pesquisa pôde servir muito bem para que eu descobrisse a mim mesmo, mas ainda seria necessário evoluir a forma de apresentação dos resultados. Como o objeto que motivou a minha pesquisa se tratava de um jogo de tabuleiro, construído do zero por mim, adotei paralelamente elementos do método projetual, de Bruno Munari (1981).

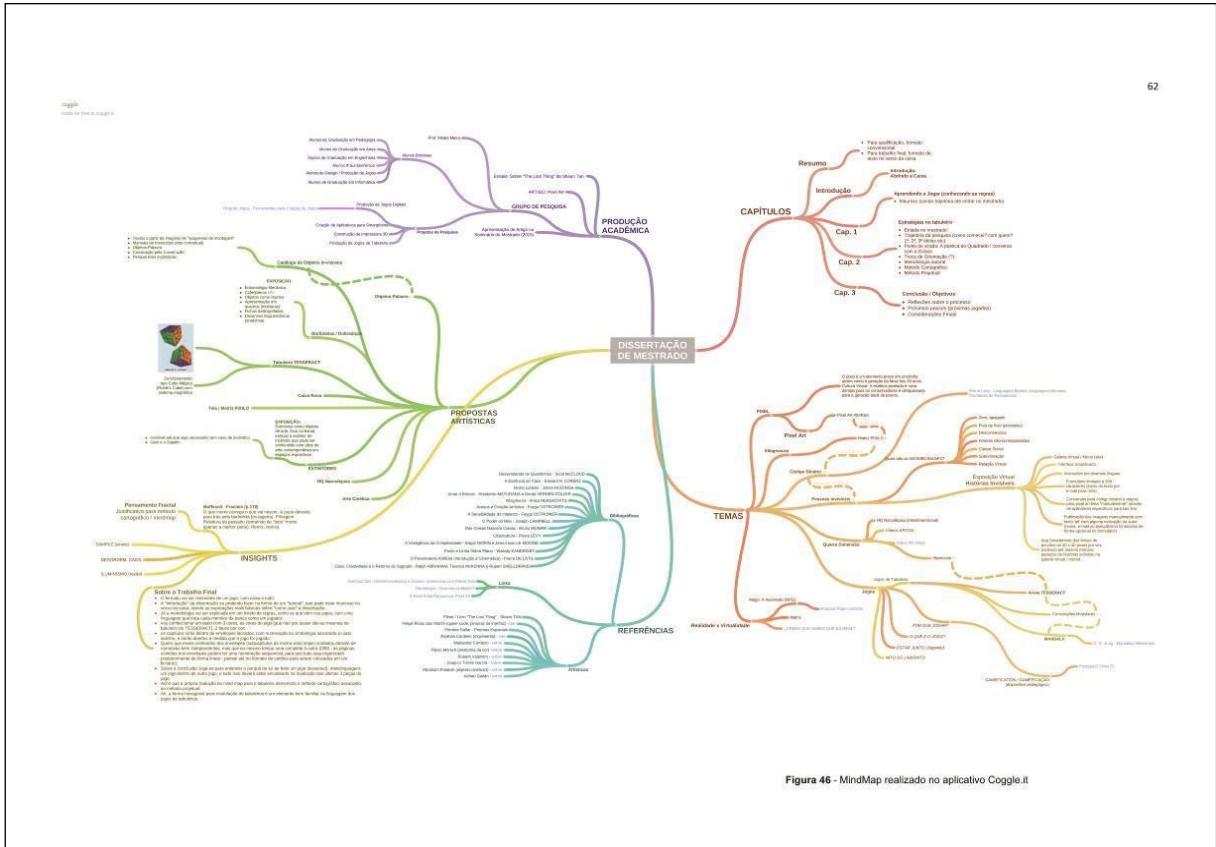


FIGURA 3 – Imagem da pesquisa na forma de “mapa mental”

Refiz meus passos desde antes da concepção do jogo em si, busquei anotações e rabiscos em cadernos de semestres anteriores, a fim de documentar essa criação passo a passo. Essa hibridização entre as minhas diversas facetas (artista, pesquisador, designer) me remeteu à corrente de pesquisa chamada de A/R/Tografia – trazida por Dias e Irving para o Brasil, em 2013, através do livro intitulado *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia* – que privilegia tanto texto quanto imagem, funde o saber com o fazer e o realizar.

A a/r/tografia foi concebida a partir dos estudos de Elliot Eisner nos anos 70 e 80 na Stanford University, nos Estados Unidos, quando o autor buscou pensar a arte como elemento básico, fundamental para o desenvolvimento das suas pesquisas. No caso da a/r/tografia, e da mesma forma que na “investigação baseada nas artes”, a arte e a escrita não se separam, ao contrário, se complementam, se aderem e se misturam uma à outra. Imagem e texto não duplicam um ao outro, e sim ensinam algo de diferente e, ainda, similar, permitindo que nos questionemos mais profundamente a respeito de nossas práticas enquanto artistas, enquanto professores e também pesquisadores. (OLIVEIRA e CHARREU, 2016, p. 375-376)

Esse entre-lugar (artista, pesquisador e de certa forma educador) onde me encontrava passou a fazer parte do processo. Nele encontrei os gérmenes que posteriormente se traduziram em tabuleiro, regras e narrativa. Esse retorno ao passado entrelaçou as metodologias, resultando na inclusão de uma terceira, uma metodologia autoral (FIGURA 4) que veio a se tornar parte importante dos resultados da minha pesquisa.

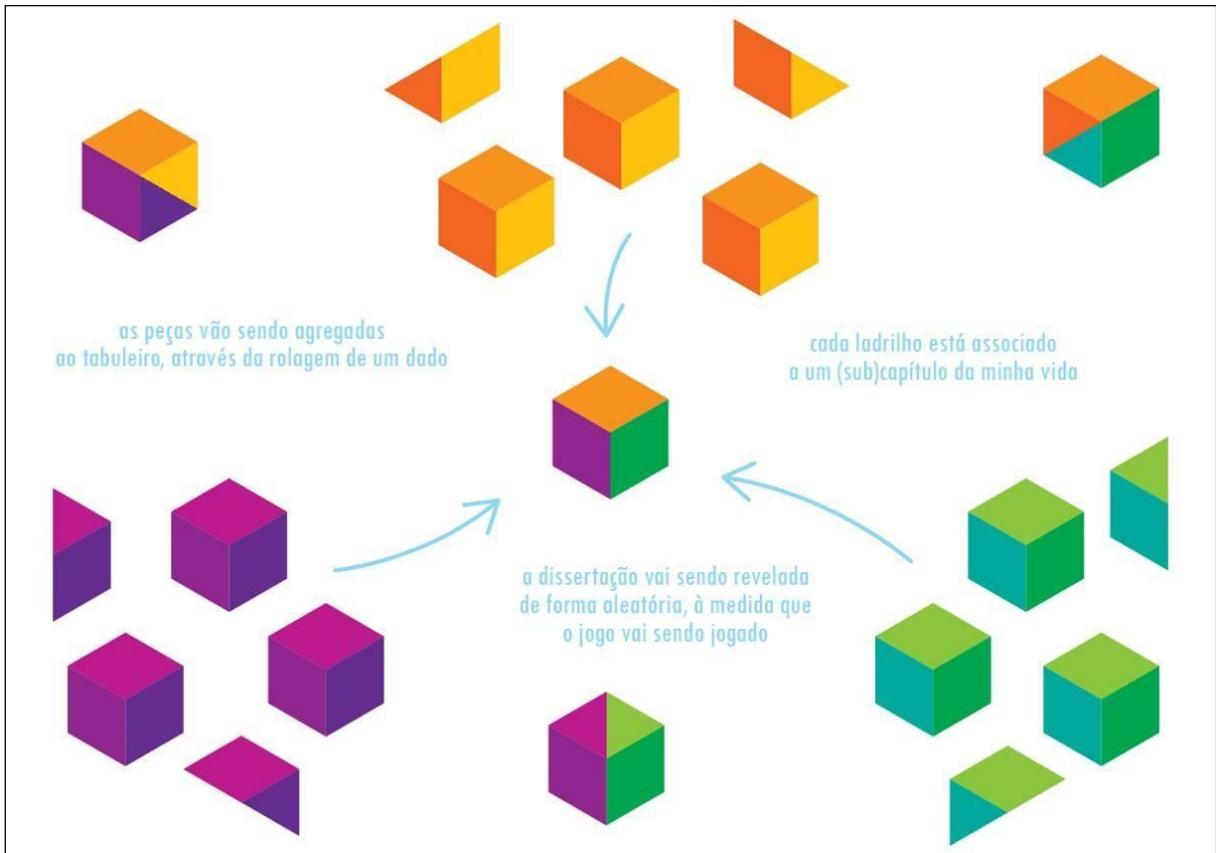


FIGURA 4 – Diagrama ilustrativo de parte da metodologia autoral

Resultados e Discussão

No estágio atual de meu trabalho, metodologia, pesquisa e objeto de estudo integram-se de forma transdisciplinar, não me permitindo determinar exatamente onde uma começa e outra termina. Deste modo, estou transferindo o conteúdo das descobertas obtidas através do mapa mental para um tabuleiro – elemento fundamental na composição de meu objeto de estudo. Percebi que seria possível não só apresentar a minha dissertação com aquela linguagem e naquele formato como também seria possível “jogá-la”. Neste momento, procuro organizar essa metodologia autoral em um formato lúdico, no qual existam regras bem definidas, mas que possibilitem uma ordem de leitura aleatória, determinada pelo rolar de um dado. Em vez de um tradicional trabalho escrito, será entregue a cada um dos examinadores da banca uma caixa contendo as peças de um jogo de tabuleiro: Dado de 6 faces para ser jogado, livro de regras, cartas, peões e ladrilhos para serem justapostos a fim de formar um território (FIGURA 5). Cada ladrilho irá referenciar, em uma codificação através dos símbolos das runas vikings¹, um envelope fechado contendo parte da minha pesquisa, montada paralelamente ao progresso do jogo. Serão 24 envelopes, sendo 8 para cada categoria, seguindo a mesma lógica da divisão das runas (FIGURA 6). Determinados ladrilhos que contêm

¹Como antigo alfabeto escrito, cada letra possuindo um nome significativo, bem como seu respectivo som, as Runas foram empregadas na poesia, em inscrições e na arte divinatória, embora jamais tendo evolvido para uma linguagem falada. O quase nada que se tem escrito sobre as Runas apresenta-as como um Oráculo contemporâneo. (BLUM, 1990, p.9)

mais de uma categoria, só serão desbloqueados sob certas condições, criando um necessário senso de prioridade entre algumas partes. Ao final da partida, o examinador dominará por completo o conteúdo da dissertação, tendo assim condições de prosseguir com a avaliação.



FIGURA 5 – Imagem dos ladrilhos dispostos na forma de tabuleiro

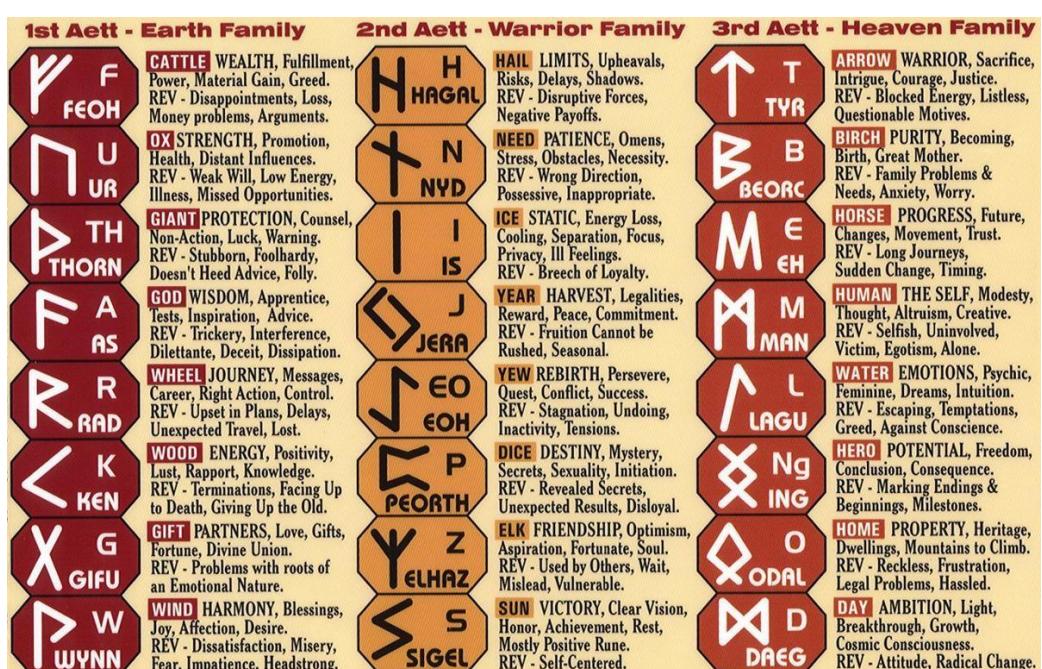


FIGURA 6 – Diagrama contendo as runas em seus respectivos grupos

Conclusões

Acredito que essa implementação metodológica autoral, na forma de um jogo, venha a contribuir com processos pedagógicos e relacionais no binômio professor-aluno. Seja dentro da própria academia ou nos ensinos fundamental, médio e até mesmo técnico, uma vez que sua proposição é feita de maneira aberta, o método é adaptável a qualquer tipo de conteúdo educacional. Da mesma forma como esses processos funcionaram para me ajudar a colocar uma relativa ordem em todo o caos das minhas memórias, esse incentivo à criação (ou descoberta) de uma perspectiva lúdica sobre a própria vida pode vir a auxiliar outros indivíduos a tomarem gosto pela vida de pesquisador, além de propor uma nova linguagem que auxilie na comunicação e transmissão de conteúdos.

Referências

- BLUM, Ralph – **O Livro das Runas** – Um Manual para o uso de um Oráculo Antigo: As Runas Vikings. Trad: Luísa Ibanez. 3. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1; Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1. Ed – Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 94 p. (Coleção TRANS)
- DIAS, Belidson. IRWIN, Rita. DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia**. Santa Maria: Editora UFS, 2013.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Reunidas e editadas por Aniela Jaffé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, imp. 2002. 361 p. Trad. de: Memories, dreams, reflections. ISBN 85-209-0451-3.
- KANDINSKY, W. **Ponto e Linha Sobre Plano**: Contribuição à análise dos elementos da pintura. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista Psicologia & Sociedade**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 19, n. 1, p. 15-22, Jan/Abr. 2007
- LÉVY, P. **Cibercultura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MAFFESOLI, M. **A conquista do presente**. 1. Ed. Natal (RN): Argos, 2001.
- MAFFESOLI, M. **O Tempo das Tribos**: O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MATURANA, Humberto.; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar**: fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athenas, 2004.
- MUNARI, B. **Das Coisas Nascem Coisas**. 1. Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.
- NICOLESCU, B. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução: Lúcia Pereira de Souza. 1. Ed. São Paulo: TRIOM, 1999.
- OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARREU, Leonardo Augusto. **Contribuições da Perspectiva Metodológica "Investigação Baseada nas Artes" e da A/R/Tografia para as Pesquisas em Educação**. Educ. rev. [online] 2016, v.32, n.1, pp. 365-382. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982016000100365&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de Out. 2016.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Tradução: Constança Marcondes Cesar – 1. Ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SAGAN, C. **COSMOS**: Ep. Quarta Dimensão. Dublado em Português. Publicado em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7JsgSmY95es>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

VOGLER, C. **A Jornada do Escritor**: Estrutura mítica para escritores. Tradução: Petê Rissatti. 3. Ed. São Paulo: Aleph, 2015.

O POROSO TERRENO DA CRIAÇÃO: ÍNFIMAS PROPOSTAS DE CONSTRUIR/SER UM LUGAR

MARIANA DANUZA CORTEZE¹; ANGELA RAFFIN POHLMANN²

¹PPGAV/maricorteze@hotmail.com; ²PPGAV/angelapohlmann@gmail.com

RESUMO

Este escrito carrega rastros e pensamentos ainda em movimento acerca da pesquisa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas em processos de criação e poéticas do cotidiano. Por isso, atravessam um processo criativo que penetram em vestígio por este deixados, para então, capturar fragmentos do seu próprio funcionamento. São gestos que sutilmente afloram a consciência sobre um particular fazer artístico que é visto como uma possibilidade e, consequentemente como um meio de pensamento. Trata-se, portanto, de explorar a descoberta deste pequeno território de criação como solo que germina imponderáveis possíveis, onde a experiência é a cartografia de um novo lugar.

PALAVRAS-CHAVE

Processo criativo; território da criação; impressão; miniatura de mundo; lugar.

ABSTRACT

This writing bears traces and thoughts that still being developed about the Master's research in Visual Arts at the Federal University of Pelotas in creation and poetics of everyday processes. So, they go through a creative process that penetrate in the trace left by this, to then, capture fragments of their own operation. These gestures that arise subtly awareness of a particular artistic work which is seen as a possibility and hence as a means of thought. It is, therefore, to explore the discovery of this small territory of creation as soil germinating possible imponderables, where experience is mapping a new place.

KEYWORDS

Creative process; territory of creation; print; miniature world; place.

Introdução

*Para ver o que vejo todos os dias, preciso ser estrangeiro.
O mundo é aqui, mas é uma viagem ir até aqui.*
Marco Buti

Lentamente, nesta sequência de páginas brancas, traço pela palavra escrita um caminho de leitura poética que perpassa agudos contrastes entre a vida e um singular processo de criação artística. Eles abraçam um estágio de pesquisa no domínio do meio, em um campo investigativo que se encontra entre descobertas de espaços matriciais e suas possíveis linhas de horizonte. Não é somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio de experimentação, integrando conceitos, reflexões, afectos e perceptos que assumem seu exercício de transformação.

Por essa razão, adentro um pujante pensar: há quem diga que para alcançar o entendimento (ou começar/tatear a busca pela compreensão) sobre o próprio processo criativo é preciso fechar os olhos, apertar as pálpebras, pressionar os lábios e respirar profundamente incontáveis vezes, para então, emanar, despontar e por fim recordar a primeira memória de vida. Aquela que é só sua, afinal, ela só existe porque você a contém. Aquela que guarda muito de nós. Ela, e apenas ela dirá que

produzimos aquilo que para a gente falta no mundo. Articularia DELEUZE (1987, p. 3) nesse contexto, que “o criador não é um ser que trabalha pelo prazer. O criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade”.

Quanto a mim e ao vivido: a minha memória primeira é movimento, trânsito. É fluxo de forças estranhas, densas, expansivas, expressivas, forças que aceitam seu descontínuo e fragmentado trajeto. Ela situa-se justamente na estrada, dentro de um fusca *volkswagen* no ano de 1995. Sob meu olhar adormecido, encostado no assento traseiro do ressonante automóvel, via, sentia o mundo, a rodovia que em compassos trêmulos ficava para trás. Olhos imensos, escuros e confusos, mãos pequenas que insistiam em tocar o vidro da janela movente e deixar impresso seu calor, sua presença passageira. Dedos miúdos que desenhavam constantemente os contornos imprecisos da trajetória, que tentavam sentir a extremidade do vento que atravessava as frestas do veículo: era como se na ponta dos dedos existisse um pedaço de vida urgente. Passavam as nuvens, as pedras, as bicicletas. Passavam os postos de gasolina, os chiados do rádio, a sincronia dos nossos batimentos. Éramos nós três: minha mãe, meu pai e eu, saindo do Mato Grosso do Sul com orientação precisa ao Rio Grande do Sul. E tudo isso era mais do que uma simples uma viagem, que nem é tão simples assim – vista aos olhos esbugalhados da exploração na infância –, isso era nossa mudança. Para eles, o retorno. Para mim, o início.

Só quem anda pela estrada experimenta a planície que se desenrola e sutilmente deixa sair tantas coisas pelas suas curvas, distâncias, miragens, perspectivas. Nela não se conhece nada de permanente, tudo que acontece passa, vai e vem ao meu encontro, me atropela. Meu coração acelera, minha respiração ofega: de repente, estou encerrada no universo da matéria, do toque. O fim desse deslocamento esculpido em um olhar de estrangeira, é só o princípio de uma outra relação potente de proximidade e sensibilidade, afinal, a chegada provoca e apresenta um novo lugar, uma procura de moradia, uma diferente paisagem. Nos resta, a partir de então, inventar uma casa¹, – aquela em que me tornei mundo e engenheira de relevos – um abrigo, ou como gentilmente declara BACHELARD (1993, p. 200): inventar o nosso canto do mundo.

De certa maneira essa memória estrutura e quem sabe, fortalece uma espécie de itinerário criativo. Ela se desdobra aqui em forma de escrita e mapeia um possível discurso em/com/sobre arte, traçando novas tonalidades, tramas e tessituras no diálogo do presente estudo. É memória que sai da ordem do pensamento e constrói sentido, tal e qual como BENJAMIN (1985, p. 40) manifesta em sua noção de rememoração; do termo origem: *eingedenken*² que implica em repetir aquilo que lembra, em “apoiar-se na lembrança, como ela cintila num estante de perigo”. Rememorar é ressignificar, é dotar de novos e outros sentidos. Logo, explorar a rememoração como potência inventiva, é utilizá-la como construção de um novo lugar, o lugar do fazer artístico – o pequeno território.

A frágil e tênue primeira memória é uma descoberta, uma elucidação que permeia as razões do fazer e do pensar. Ela singelamente se instala como uma linha contínua que está sempre ali, acessível. Percebe-la como esse cordão repleto de

¹ Reconstrução da casa na infância, busca de território: memória movente na pesquisa do Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais *Pequeno experimento de mundo #1: Compartimento de estar e partir* orientado pela Dra. Helene Sacco.

² Termo alemão arcaico, utilizado pelo pensador alemão Walter Benjamin em função do seu significado literal (*ein*: “um”; *gedenken*: “lembra”). É nesse sentido, uma espécie de jogo com o sentido literal do próprio termo: não se trata de mais da individualização, da redução de um elemento, e sim da união de dois elementos, sendo assim, de dois níveis temporais diferentes.

amarras, elos, entrelaçamentos, encruzilhadas que tramam uma teia, um emaranhado, requer uma compreensão de que a própria vida é uma grande tapeçaria, aonde se passa por tantos recintos, situações e, de repente, tudo fica disponível consigo, no ato criativo – no fabrico de objetos e na feitura de mundos.

O instrumento do toque é a mão – a epiderme das mãos – e passá-la sobre os pontos enozados avaliando a tensão dos fios, propõe uma vida-criação-escrita tátil. Um fazer reflexivo que toma, aos poucos, consciência dos dois lados da tapeçaria: o visto e não visto; o objeto de arte enquanto trabalho finalizado e deslocado do sujeito criador, como também o processo, a faceta até então não vista pelos olhos alheios. Todavia, a partir de agora, fixemos nosso olhar no espaço do bastidor (do tear, do criar, da escrita: dessa trama complexa e lírica do lado avesso). Ele construirá um caminho, aonde a escrita se confunde muito com a invenção de territórios e ritmos singulares, por isso, fique atento as minúcias do porvir, pois quem sabe assim, estando devidamente alertados, nos daremos conta que nós somos todos os destinos possíveis daqui para frente.

Metodologia

Com efeito, seria lícito perguntar: Como essa rememoração respinga no processo de criação, no lado avesso, até então confidencial? De que maneira, posso considerar o processo criativo como matéria de pensamento? É possível dar forma a esse espaço de potência inventiva, a esse pequeno território? Ou ainda: Que lugar é este? Como operar passagens até ele? De que jeito eu – enquanto anfitriã e inventora de uma localidade não existente em planejamento urbano – posso transferir, traduzir ou te transportar até lá? É viável dividi-lo em subterritórios, em domínios à parte da realidade? Ou será uma percepção de mundos possíveis, como os indicados por CAUQUELIN (2011)³? Mundos que abrem, que invocam travessia? Práticas artísticas que necessitam seguir o conselho de CALVINO (2003)⁴ e abrir espaços outros? Dispositivos sensíveis que encontram dobras portadoras de potências, restos de espaços, áreas de intensidade propensa a saltos imensuráveis?

Ao adentrar o poroso terreno da criação, atento – você leitor – para valorosas indicações: aqui a experiência é direta e prolongada; o sentido nunca está afastado da materialidade; as manifestações procuram estrutura significativa. Portanto, tenha cautela nessa cadência movediça que compõe parte de uma investigação poética-artística-educativa em andamento, pois ela, assim como eu, contém alto risco de experimentação, por apoiar-se em coisas ínfimas, de natureza do entre, sendo as vezes quase imperceptíveis, incontroláveis e indescritíveis.

E precisamente por isso que sugiro, antes de mais nada, que para perceber os meios e procedimentos aqui utilizados, coloque em frente aos seus olhos, e quem sabe, em frente ao seu corpo todo, uma espécie de lente microscópica. Só assim as paisagens tomarão proporções outras, as extensões que iremos trilhar estarão

³ Doutora e professora de filosofia na Universidade de Picardie, na França, Anne Cauquelin (2011, p. 36) no livro *No ângulo dos mundos possíveis* aponta a arte como uma operadora que abre mundos, chegando a afirmar lindamente: “não que a obra abra um mundo, pelo contrário, mas não há obra sem uma multiplicidade de mundos possíveis”.

⁴ O escritor italiano Italo Calvino (2003, p. 158) declara no ultimo trecho do livro *Cidades invisíveis*: “O inferno dos vivos não é algo que será; se existem é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”.

lentamente se fazendo conosco. São volumes diminuindo, esvaziando, estruturas amontoadas que criam uma súbita proximidade do ar, do sonho. São matérias e gestos que traçam formas sem solo e com som de sopro.

Essa lente ressalta outra escala de vida. Ela faz interrogar as frestas do processo artístico, encontrando vestígios e vibrações que difundem a convicção de que cada vez que mais as olho, mais seu universo expande. Mas como dar conta delas (as fissuras, aberturas)? De que maneira lidar com eventos infraordinários que se acumulam, penetram e atravessam o ato de criação? Para PEREC (1989) tudo inicia quando questionamos o habitual, o dia a dia, o que se passa entremeio. E quando isso é feito, somos convocados a ver o micro:

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço? (PEREC, 1989 p. 1)

Essa efetiva anestesia nos especializa, nos dociliza. Questioná-la é procurar um como (porque sempre existe um como), uma alternativa metodológica ou mesmo uma filosofia poética para repensar e inventar novas formas de estar no mundo. PEREC me faz ter a certeza que o fazer artístico tem como incumbência (re)situar a vida mesma nas suas múltiplas sensibilidades e formas de expressão, percebendo que a revelação desta prática está oculta no habitual, na construção e na desconstrução da cidade, nos reflexos, movimentos, no espaço. Por esse motivo, noto que o meu processo da criação guarda em si capturas, recolhas de experiência que operam com substâncias minuciosas que vão se aglutinando, sedimentando, proliferando, formando um util reservatório em fermentação.



Figura 1 – Mariana Corteze. *Cuidado: substâncias inflamáveis e imprescindíveis na criação*, 2016. Colagem digital, 6 x 15 cm. Acervo da artista.

Substâncias que escorrem, que escapam e corroem o próprio fazer. Elas salpicam como oportunos condimentos no existir do objeto de arte, desdobrando uma maneira de fazer e pensar, de escutar, de olhar, de tocar, de estar, de sentir as coisas. É algo da natureza do infinitesimal, tal e qual como o *infra-mince*⁵ de Duchamp. É um fazer que surge de uma relação com o quase, o imperceptível, talvez invisível ou

⁵ Atributo constituído pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) para proposições estéticas, jogos semânticos e de linguagem, conjunto de sensações sutis que constituem 46 notas por ele deixadas. Parte sempre de um devir imperceptível da sensação na arte.

intocável. É um jogo de tativilidade, sutilidade. Diria BACHELARD (1993 p. 297) nessa ocasião, que é preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. Até porque todas coisas pequenas exigem um vagar, um ir devagar, um sentir minucioso que cria portas estreitas para tantos outros mundos possíveis.

No menor lugar imaginável, nas sobras de espaço reside uma espécie de potência vital que pulsa um estar entre - a produção, poética, teórica. Mas como toca-la se seu terreno é tão intangível? Como percorrer suas bordas? Como dar verbo a esfera que a circunda, se sua expansão contém um eco frágil? Como encontrar meios de me distanciar dessa instância que é um apêndice de mim (uma vez que a prática artística é um instante em que tudo está muito grudado em nós mesmos)? Dar início a essa tomada de consciência requer um descolar, um desgrudar de si para aceitar o fervilhe de questionamentos e imprecisões do que é este lugar de força criadora, este pequeno território. Por isso, exercitar tal descoberta é aceitar que sua abertura sensível promove uma arte segura de pensamento vivo, incorporado, essencialmente móvel, que arquiteta e tenciona seus redirecionamentos e dinâmicas.

Com tal característica mergulho em dois projetos de criação que se apoiam nesse trajeto de pensamento e, agora, os entendem como uma alternativa habitável, como uma redução, uma abreviação de mundo que comporta um receptáculo inesgotável de pormenores. São propostas que mudam nossa proporção, nossa postura, perspectiva, são aposentos que cabem na palma da mão. Planejamentos que expandem na miniatura seu espaço:

Ele entrou numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças a libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. (BACHELARD, 1993, p. 298)

Em caso de estranhamento ou espanto, saiba que o absurdo por si, liberta. Ele abriga a necessidade do invento, da criação de que aqui se aproxima. Adentrar e assumir a miniatura como possível conduta de mundo, é seguir com prudência o conselho do poeta Manoel de Barros (2013, p. 309): “o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê. **É preciso transver o mundo**”. Grifo, nesse momento, com o mais palpitante anseio de evidenciar tal concepção: transver é transbordar as qualidades coerentes do ver, é extravasar, é se derramar para fora das bordas, das orientações do sentir. Transver é uma forma de entender a criação poética como lugar que se pode afirmar que o delírio, o devaneio, é uma sensatez.

À vista disso, desvelo um projeto que surge como um modesto sussurro que se aconchega, uma inquietação que se mostra significativa e perspicaz para o entendimento do processo artístico. É um querer fazer, ainda sem nome, mas com propósito, artifício e esboço. Ele antecede a construção do pequeno território e, se estrutura em fase embrionária, compondo um modo de pensar os espaços que habitamos, espaços que promovem rememorações sobre o que é o verbo morar. Por essa razão, toma a casa (a arquitetura que nos dá abrigo) como meio de exploração e observação, seguindo dois sentidos: elas, as casas, estão em nós, moram em nós, nos incorporam ao mesmo tempo em que nós estamos nelas, estáticos ou dinâmicos, imanentes ou transcendes – um vir-a-ser. Nesse aspecto, como inventar um dispositivo que fabrique casas? Um artefato que dê a ver as tantas moradias do ser? De que maneira criar um sistema de captura, que as guarde? Que as contenha?

Nesse intuito a presente proposta aspira utilizar monóculos como objetos que não descrevem, desenham, mas fazem lembrar, fazem encontrar. A ação de retirá-lo

do seu caixote envolvente, levanta-lo até o olho com maior precisão, vedando cuidadosamente o outro, para através de uma abertura mínima avistar um fragmento de mundo, faz que, de repente, se enrugue as costas para encontrar um *frame*, uma fração de vida disposta a fazer sonhar. O ato de enxergar alude aquilo que nos constitui, aquilo que nos move⁶. Assim, tal proposição requer um atravessamento, um encontro com: com a revelação de algo ainda não visto, de uma moradia ainda inabitada. É um descobrir que solicita uma relação de proximidade. Trata-se, desse jeito, de um croqui que alude DIDI-HUBERMANN (2010, p. 29) pois “o que vemos, só vale – só vive em nossos olhos pelo que nos olha”.

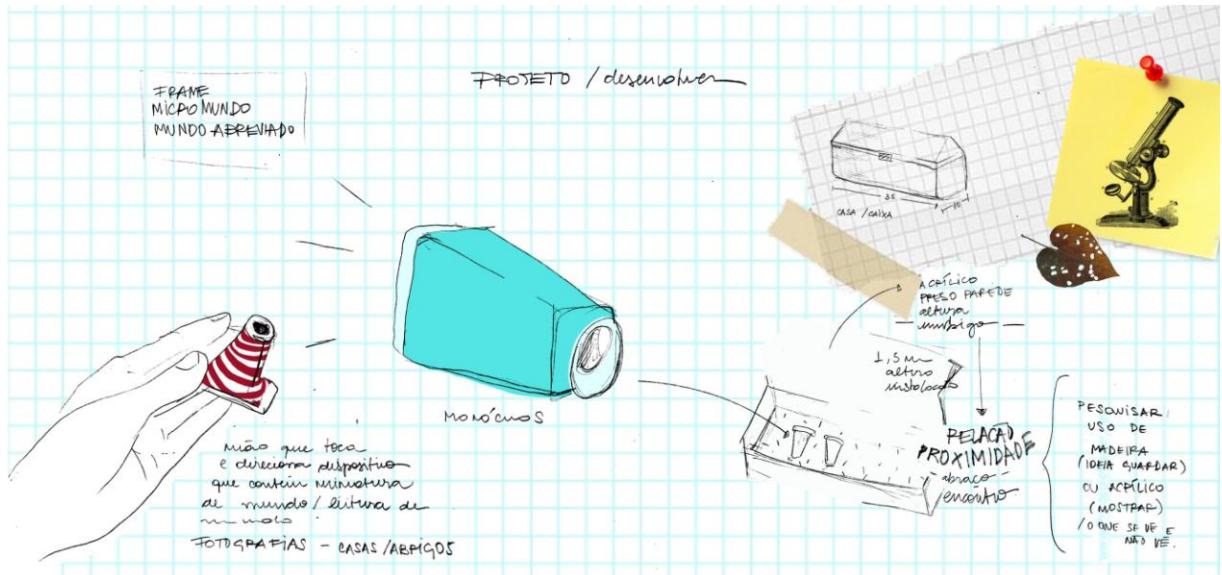


Figura 2 – Mariana Corteze. *Projeto-semente: descoberta de moradias mínimas*, 2016. Desenho em nankin e grafite sobre papel e colagem digital. 8 x 15cm. Acervo da artista.

O gesto de ver/espiar por um miúdo vão é, portanto, um adentrar, um descobrir que penetra em uma paisagem com planaltos, relevos e montanhas, um ambiente que nos circunda, nos envolve, um endereço que nos habita. São neste caso, moradias a serem desenhadas ponto a ponto, decifradas pelo olho que se avizinha. Casas que estão engarrafadas dentro de caixas de projeção, aspirando um contato, uma impressão⁷ que revira as coordenadas usuais.

Em contínua instância, o ver só existe com uma experiência do tocar⁸. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Ler taticamente os percursos, os rastros. A medida em que o visual põe em jogo a superfície, o aparecimento e o consequente desaparecimento da matéria, trago o segundo projeto criativo, que pulsa entre o toque que marca, entre a efemeridade que escorre. É um planejamento que singelamente trabalha nesse intervalo de discurso, se constituindo pela possibilidade de percorrer o pequeno território da criação, compondo assim, uma caixa propositiva repleta de módulos “pré-fabricados” para construir uma micro extensão. Eles consistem em carimbos que também são objetos de encontro, que lidam com a repetição impressa

⁶ O filósofo e historiador da arte francês Didi-Hubermann (2010, p. 34) lindamente afirma: “quando ver é sentir que algo que inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”.

⁷ Impressão que aqui atua nos dois sentidos da palavra: no ato de imprimir, pressionar, de marcar, estampar, reproduzir, como também na ação de perceber, entender, descobrir, inventar.

⁸ Idem (p. 31) cita o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1967, p. 177) “toda visão efetua-se algures no espaço tátil”, afinal de contas, é preciso considerar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil é prometido de certo modo à visibilidade, relacionando não apenas o tocado e quem toca, mas também o tangível e o visível que está incrustado nele.

e não estão subordinados ao idêntico, mas a diferença desta. Carimbos que são corpos capazes de esvaziar, de acumular, de tumultuar uma superfície. Superfície que se apresenta como um espaço a ser ocupado, marcado, constituído, fundado por aquele que dele usufrui, tornando a experiência da impressão como uma cartografia de um novo lugar.

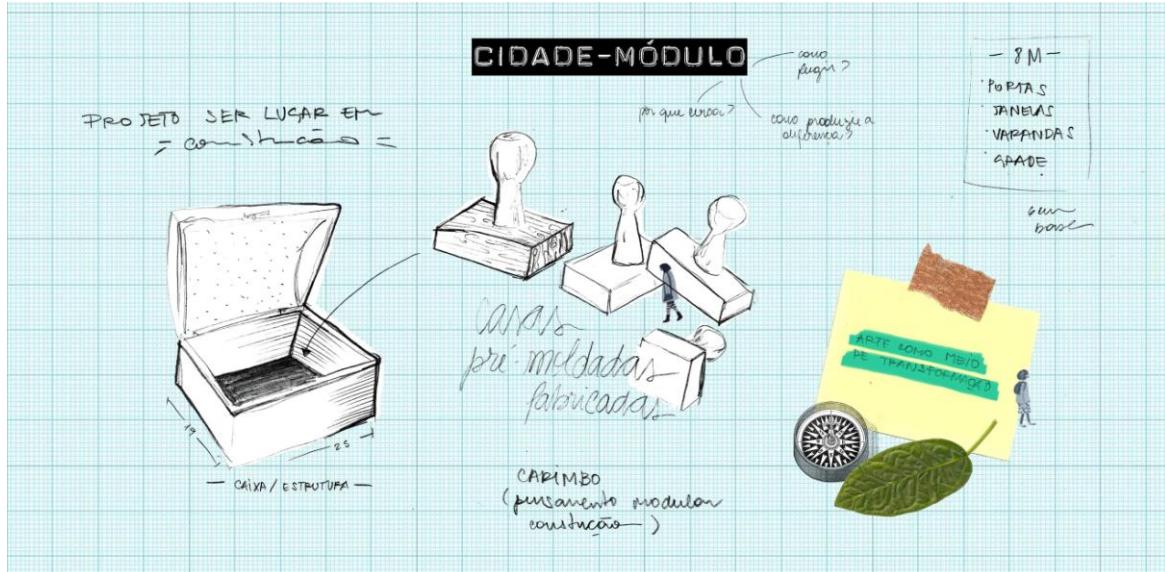


Figura 3 – Mariana Corteze. *Rabisco, esboços que pulsam: ser lugar em construção*, 2016. Desenho em nankin e grafite sobre papel e colagem digital. 8 x 15cm. Acervo da artista.

Ao projetar módulos que questionam as formas de estar no mundo, invariavelmente pergunto: Como a prática artística pode encontrar alternativas singulares que vão contra a imposição do modelo de como ser e como viver na contemporaneidade? De que modo utilizar o objeto de arte como instrumento reflexivo sobre o dia a dia, sobre a vida mesma? É possível pensar a relação do objeto inventado e seu lugar? Lugar que abriga o encontro? Objeto que se torna uma espécie de latência a ser vivida? Cabe então, desconfiar que aqui existe uma forte articulação ao lugar placentário, a condição de aconchego que só o pequeno território possibilita no processo da criação artística. É oportuno, dessa maneira, atentar para uma arquitetura que requer abertura de mundos possíveis, de leituras potentes, de experiências sensíveis urgentes. Um corpo que se preocupa em projetar portas, em construir o aberto, como encantadoramente declara NETO (1994, p. 135) na *Fábula de um arquiteto*: “A arquitetura como construir portas, de abrir; ou como construir o aberto; construir, não como ilhar e prender, nem construir como fechar secretos; construir portas abertas, em portas; casas exclusivamente portas e teto”.

Mas de que maneira minha produção artística pode construir portas? Como edificar o aberto na criação/mediação/educação? De que modo o terreno poroso da criação envolve esse atributo? É diante desses questionamentos que os rabiscos surgem como um desmembramento, como uma forma de sacudir a envergadura que me sustenta, no anseio de compreender a minha própria organização e espacialização. Sendo assim, o projeto *Ser lugar em construção* (2016), dá e se torna um processo vivo, uma matéria de pensamento de um lugar poético que contorna a vida e acredita em uma arte que é porta aberta.

Ao mesmo tempo em que este espaço me envolve, ele também me expulsa, sendo precisamente nesse instante em que sucede o descolamento daquilo que já deixa de ser meu e agora é do mundo. Por isso, suas mínimas coordenadas,

descrições ou esboços de leis de composição, serão, em suma, hipóteses variáveis desse lugar poético. Sua região não é encontrada no *google earth*, seus limites não são firmes, sua orientação não tem norte e suas paredes não são branco gelo. Você o transforma a medida em que o adentra, pois a mínima proximidade já é o suficiente para acessar o possível.

Resultados e Discussão

A feitura dessa caixa propositiva – *Ser lugar em construção* – enlaça o campo ampliado da gravura, abarcando cruzamentos e contaminações que trafegam entre a matriz (módulo do carimbo em negativo) na sua formidável habilidade de ver o mundo ao contrário e a impressão que apreende este mundo, estimulando e convocando a experimentar o poder de sua abertura: um exercício gráfico que soma um corpo ativo, papel, tinta, matriz e um singelo escrito que auxilia a materializar o que ainda não existe. Propor a gravura como um trânsito reflexivo, tenciona o movimento interno da criação, solicitando forças rítmicas que estimam a multiplicidade e carregam um contínuo deslocamento na elasticidade requerida pela subjetividade contemporânea. Desse jeito, é valoroso considerar sua experimentação prática-poética como meio de multiplicação de imagens e conceitos convidativos do trabalho em questão.

Escavar, criar sulcos, gravar, inventar módulos de uma cidade em construção, de um eu em construção, de uma “cidade-eu”⁹. Carimbos que têm valor de pele, na capacidade de desenvolver uma espacialidade e experiência visível e tátil, uma imagem do tocar ou um tocar da imagem, afinal de contas, entre eu e o espaço só existe a pele. Aquela que é receptáculo, um porta-impressões do mundo, ou por assim dizer, uma parede, uma casca, uma casa. Pele-limite, pele-encontro, pele-contato, pele-impressão, pele-imersão, pele decifradora de formas que percorrem incansavelmente os movimentos da poética artística. É, portanto, em direção a ela, a um possível sentido do conhecimento por contato que irei me orientar. Conhecimento este, que é da ordem da impressão: feito por uma ação sobre algo, como o encontro e a pressão de uma superfície que transfere traços para outra que os retém.

A impressão é, nessa perspectiva, um lugar onde se é capaz tocar o pensamento e a linguagem. A impressão decalca, reporta, é produtora de um conhecimento íntimo, próximo aquele que experimenta, requisitando para tal uma relação carnal, um corpo que cria no gesto do tocar. É matéria que nos envolve, que produz uma imersão no lugar fundado: é como andar na minha pele, é como andar na pele do espaço. Ao acreditar que a impressão é criadora de extensões habitáveis, de caminhos, percursos, proponho pensa-la como produtora e indicadora¹⁰ de lugares, pois a artista que aqui coexiste inventa lugares¹¹.

Este lugar é tátil, está pronto a ser (re)ocupado, podendo ser uma estância de representação no qual se inserem as imagens (impressas), a própria gênese poética, vãos, intervalos, cruzando sentidos como encruzilhadas: sobrepostas, fundidas. Lugares físicos, sociais, culturais, afetivos, simbólicos, utópicos que dialogam com a

⁹ A arquiteta brasileira Rosane Araújo (2011, p. 198) manifesta uma considerável perspectiva: “a cidade me constitui, não a cidade geográfica em que moro, mas a cidade em que mora em mim. Não somos somente corpo, uma coisa, um endereço, mas uma cidade-eu!”

¹⁰ No sentido da própria expressão ensinar: do latim *insignare*; significa deixar uma marca, gravar alguma coisa em alguém, deixar um sinal; por isso a educação sensível de que me aproximo é uma espécie de biopsia, pois ela pega uma coisa viva e procura mantê-la viva de maneira mais substantivas.

¹¹ O termo lugar: do latim *localis*, de *locus*: é um espaço ocupado, localidade povoada, habitada. Espaço que ganha significado e valor em razão da simples presença do homem, seja para acomodá-lo fisicamente (como o lar) ou simbolicamente, seja para servir de palco para suas atividades.

prática artística, provocando um outro modo de estar (institucionais ou não). Lugares de mestiçagem que são tensão entre o original e a cópia, entre espaços de representação diferenciados. Ser lugar é inscrever uma alternativa de potência e presença das formas e forças que aqui (e em mim) habitam.

Abro a caixa e descubro um campo de invenção e de diferença:



Figura 4 – Mariana Corteze. *Ser lugar em construção*, 2016.
Caixa propositiva, 19 x 15 cm. Acervo da artista.

O trabalho *Ser lugar em construção* (2016) é uma arquitetura criativa que propõem (des)organizar e (re)criar lugares, uma vez que o lugar é um espaço dotado de valor por aquele que o habita física ou simbolicamente, relacionando atributos espaciais, ambientais e humanos. Sem a inserção humana (do participador e ativador da obra) não há lugar, só existe um local onde as propriedades ambientais e espaciais agem sós. Os atributos espaciais se referem, por sua vez, as questões relativas ao espaço tridimensional, em termos morfológicos: a possível impressão, formas, áreas, volume, planos, traços, configuração. Os ambientais dizem respeito a latitude, longitude e altitude em que se localiza. Entretanto, para tal invento ocorrer é preciso existir uma relação entre aquele que carimba e inventa uma extensão arquitetônica junto ao espaço que o circunda.

Os carimbos modulares são objetos em relevo que se dispõem a (re)produzir. Neste caso, é no particular jogo (dimensão do brincar, de uma esfera lúdica e criativa de que discorre Huizinga) da impressão que contém em si a multiplicação da imagem, passando de matéria em matéria, expandindo-se. Ela produz a repetição¹² de uma forma, fazendo nascer outro corpo pela pressão. São, nesse sentido, procedimentos que repetem, de alguma maneira, o já existente, tencionando gestos acumulativos, elementos que acrescentam uns aos outros. O ato da impressão é então, um jogo da diferença, que atravessa o rebatimento de diferenças livres, selvagens e indomadas.

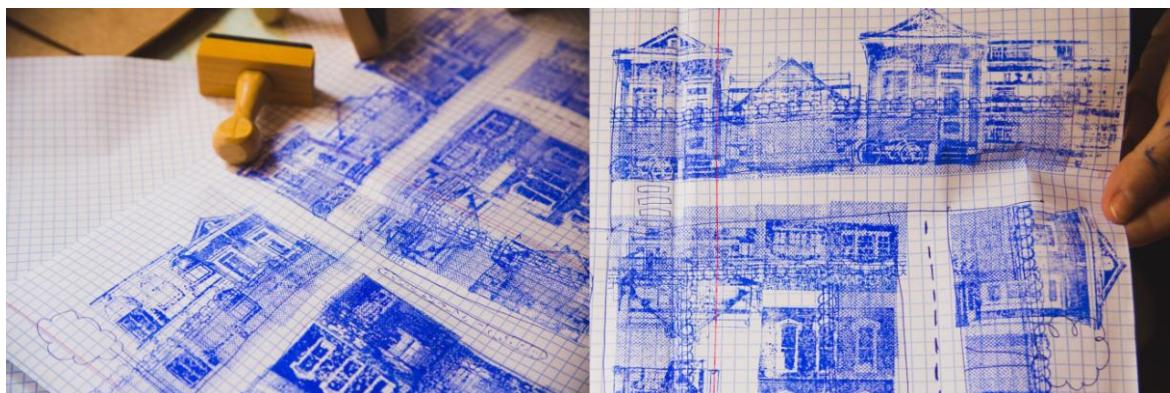


Figura 5 – Mariana Corteze. *Detalhe: Impressões de uma micro cidade-eu*, 2016.
Carimbo sobre papel. Dimensões variadas. Acervo da artista.

Abrir a caixa e experimentar a impressão desses módulos é assumir o risco de nela mergulhar. A repetição é conduta necessária na prática do carimbar. Ela diz respeito a uma singularidade inevitável e variada que desfaz semelhanças para descobrir as condições particulares das experimentações impressas. Sendo assim, a repetição remete a uma potência que difere da generalidade, dissolvendo a identidade, fazendo emergir a formação da diferença. Cito DELEUZE (2000):

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação,

¹² Ato que de certa forma critica as repetições mecânicas, estereotipadas fora de nós e em nós, que constroem nossos lugares de maneira estérea e não fecunda, como as cidades-modelo, cidades-protótipos, arquétipos que regem um estabelecimento de padrões fabricados. A globalização globaliza mais empresas do que propriamente homens, e quando viajamos, parece não termos saído do mesmo lugar donde estávamos. Nessa lógica, a ação de repetir e através dela produzir a diferença é uma tentativa de construir uma cidade menos espetacular, mais lúdica e experimental. É redescobrir, é olhar de novo a cidade feita de fluxo, de sensações fugidas, que as vezes escapam aos olhos, as palavras.

uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão. (DELEUZE, 2000, p. 44)

Multiplicar, carimbar, construir uma “cidade-eu”, forjar a diferença é uma postura transgressora, que vê no agora novos efeitos e sentidos, que envolvem o jogo, o acaso, lógicas combinatórias, democráticas. No entanto, ver a dessemelhança, se encontrar nas brechas, nas frestas, nas micropolíticas, nas pequenas variações, modificações do dia a dia refere-se ao próprio processo criativo, que questiona, por sua vez, uma repetição não nua, mas uma repetição vestida – aquela que está no interior, no cerne do processo –, aquela que se dá pela diferença.

Conclusões

Por fim ou começo, contorno aos poucos, uma relação entre o lugar tátil da gravura/impressão e o lugar do pensamento poético-artístico. A repetição de que aqui me aproximo talvez seja um eco de uma vibração secreta, uma repetição que se mostra como oscilação vital que se dobra e redobra na criação, não equivalendo a afirmação de alguma direção, mas a recusa de uma unidade de sentido. É um movimento interno que singelamente depende do outro, pois o outro – o participador – é sempre o que está faltando por aqui. No momento em que o trabalho constitui uma relação de proximidade, me torno cúmplice de uma experiência que não é só minha, mas realizo junto, lado a lado de alguém. Quem sabe, este instante seja uma espécie de elucidação da etimologia da palavra autor: *fazer crescer*. Corpos que mediam, apre(e)ndem, ensinam, trocam e criam, fazendo crescer o mundo, na busca de desestabilizar, desnaturalizar, dando a possibilidade de sermos outros. Afinal, ainda temos tanto para ser.

Diante disso, a prática artística se transforma tanto como aquilo que a transformou, tal e qual como enuncia DELEUZE E GUATTARI (2010):

É de toda artes: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação aos perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (GUATTARI, DELEUZE, 2010, p. 227-228)

O que faço, refaço e desfaço aqui é o prolongamento do pensamento da criação, de dispositivos inventados que constituem as microdinâmicas da tapeçaria do viver, ampliando e intensificando o movimento do (se) fazer e do fazer (-se) em pensamento, em poesia: indicadora, denunciadora, inventora, criadora de conteúdos, fazedora de formas, descobridora de maneiras de como estar entre. Obra se fazendo. Toque imprimindo. Cruzamentos se portanto. Fissuras estalando. Volumes gravando. É por isso, que adentrar o mundo da miniatura ressalta a certeza de que ter um olhar atento é prestar atenção, é dotar de ser o percebido. E, junto a ele, acrescer a invenção singular do que cada um de nós porta, aquilo que nos faz, aquilo que constrói uma cartografia própria do ser lugar:

Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138)

Essa combinatória de que fala CALVINO (1990) esculpe, escava, modela, refazendo e desfazendo a pele da criação, questionando a cultura imposta, fabricada,

subvertendo o próprio ser que é uma construção e não um resultado. *Ser lugar em construção* é uma proposta de alagar a participação, de deflagrar continuas superfícies abertas e circulantes, que tem em si o entendimento de uma gravura e uma impressão viva. Portanto, não se trata de pensa-lo como trabalho que é decorrência acabada de uma prática, e sim, como um processo que encontra consistência na própria inconsistência. Sua fisicalidade que já me escapa e agora é dispositivo de existências: porque vive pela vida dos outros.

Referências

- ARAÚJO, Rosane Azevedo de. *A cidade sou eu*. Rio de Janeiro: Novamente, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUTI, Marco. *Gravura: Arte Brasileira do séc. XX*. São Paulo: Cosac Naify/Itaú Cultural, 2000.
- BOURRIAUD, Nicola. *O que é um artista (hoje)?* Revista de Arte e Ensaio: Revista do PPG em Artes Visuais EBA – UFRJ, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *O ato da criação*. Palestra ade 1987. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.
- _____. *Diferença e repetição*. Relógio D'água editores: Lisboa, 2000.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- FRANCA-HUCHET, Patricia. *Infra-mince ou como nomear o imperceptível*. 23º Encontro da ANPAP - ecossistemas artísticos. Belo Horizonte, 2014.
- _____. *Catálogo de exposição: Centre Georges Pompidou: L'empreinte*. Adaptação e tradução para o mestrado em artes visuais da EBA-UFMG.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, Edna Mara de Moura. *Desdobramento da impressão na arte contemporânea*. (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- PEREC, Georges. *Abordagens de que?* In: *L'infra-ordinnaire*. Paris: Le Seuil, 1989.
- REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. *Revista Vitruvius: arquitextos*. Ano 08, ago 2007.

O ANÔNIMO ERA UMA MULHER: PROCESSO ABERTO E CARTOGRAFIA FEMINISTA

NATHALIA MUSWIECK GRILL¹; NÁDIA DA CRUZ SENNA²

¹UFPEL/nathaliagrill@gmail.com; ²UFPEL/alecrins@oul.com

RESUMO

O estudo pretende questionar territórios sociais e ambientais, reivindicando o reconhecimento e protagonismo da mulher na história e sistema da arte, trazendo a luz os entrelaçamentos entre vida e arte, destacando a biografia das artistas Ana Mendieta e Artemisia Gentileschi. Revela uma poética calcada na cartografia, deixando-se a mostra o âmago dos documentos de trabalho, seus resultados, obras e reflexões.

PALAVRAS-CHAVE

FEMINISMO; CORPO; PROCESSO CRIATIVO

ABSTRACT

The study intends to question social and environmental areas, claiming the recognition and women's role in history and art system, bringing to light the intertwining between life and art, highlighting the biography of the artist Ana Mendieta and Artemisia Gentileschi. Reveals a poetic squashed in cartography, leaving shows the working documents core, results, works and reflections.

KEYWORDS

FEMINISM; BODY; CREATIVE PROCESS

Introdução

A presente escrita, apresenta as investigações iniciais vinculadas à minha pesquisa como mestrandona Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, sob orientação da Profa. Dra. Nádia Senna. Através de atravessamentos, esse estudo, pretende dar projeção para uma poética que revisita práticas ancestrais, mitos, modos e modas articuladas ao feminino. Tem como principal objetivo questionar territórios sociais e ambientais; reivindicando o reconhecimento e protagonismo da mulher na história da arte. Trazendo a luz, trajetórias de artistas que não tiveram o devido reconhecimento pelo sistema da arte. Instigando através de proposições, deslocamentos entre privado e público, doméstico e espaço natural. O título da alude a uma teoria corrente entre historiadores de arte: “anônimo, provavelmente do sexo feminino”, levantada esta principalmente pelas pesquisadoras, que identificam serem artistas mulheres as autoras de muitas obras catalogadas junto aos acervos como de autoria desconhecida. Embora, não tão avesso à participação feminina, as artes, desde sempre enaltecem as mulheres como modelos de representação, entretanto, o

incentivo às práticas se limitava ao exercício amador. O próprio sistema tratava de invisibilizar e diminuir a produção, alinhando-a como arte menor, artesanato. A hierarquização e a divisão em categorias desconsideravam os fazeres relacionados ao feminino (corte, costura, bordado, tapeçaria, crochê, decoração de interiores, cerâmica, entre outros), ao mesmo tempo que não permitia o acesso das mulheres ao ensino acadêmico. Apesar da liberação para o ingresso nas instituições e academias promovido na virada do século XIX para o XX, o estigma se mantém, as mulheres artistas não são reconhecidas, comparecem apenas como executoras ou artistas colaboradoras, sendo seguidamente excluídas e esquecidas pela história da arte. Serão as vanguardas e os ateliês livres abertos pelos artistas homens, que permitirão a mulher adentrar ao sistema da arte, mesmo que pelos bastidores. A inserção e entrada pela porta da frente é resultante da participação evidente da mulher na cena contemporânea, em todos os aspectos da vida em sociedade. Dentre as estratégias adotadas por nossas antecessoras destaco a valorização dos fazeres manuais, das rotinas domésticas e dos processos corporais.

O impulsor que me leva por essas narrativas vem do descobrimento do sentimento de sororidade, que manifesta um devir cartográfico feminista. Por isso, através da minha produção, pretendo atualizar as questões que assolam meus pares, e fazer das ações e imagens poéticas um disparador de reflexões e movimentos. Neste recorte comprometo-me em transcrever impressões que surgem das experiências, revelar motivações e assim revelar o processo criativo de modo aberto, dando acesso à gênese dos documentos de trabalho. Como percalço teórico para trabalhar a temática feminista, faz-se necessário um levantamento histórico acerca da participação de mulheres no sistema da arte e vida acadêmica, para tanto busco registros em SENNA (2008), SIMIONI (2010) e NOCHLIN (2016). Ao problematizar construções de identidade e questões de gênero, convoco BUTLER (2010) e BEAUVIOR (1980).

Metodologia

A metodologia utilizada é própria das pesquisas em poéticas, aberta a materiais e métodos autorais que atendam aos propósitos dos projetos artísticos e reflexivos. Como estratégia, venho elaborando um mapeamento de artistas cujas trajetórias e produções me atravessam e me emocionam, principalmente nos âmbitos da experimentação e valorização de percursos, no resgate de materiais e fazeres do feminino. Dentre elas, destaco nesse estudo, Ana Mendieta e Artemísia Genstilechi que se posicionam como porta-vozes potentes e representativas. Interessa-me o discurso artístico feminista, a preocupação acerca das questões da violência contra a mulher e sua desvalorização pela sociedade. Nos anos 60, instaura-se o movimento que ficou conhecido como a segunda onda feminista. “O pessoal é político” era o slogan que encorajava as mulheres a combaterem as estruturas sexistas de poder, reconhecendo o quanto os aspectos domésticos e privados de suas vidas estavam profundamente implicados na organização política, alcançando todos os espaços, para exercer o controle e cercear suas atuações. E é a partir desse legado que permito-me construir um percurso cartográfico, enaltecendo os acontecimentos íntimos e diários, buscando o entrelaçamento entre arte e vida, deixando em aberto o uso de suportes e estratégias, revelando uma produção conduzida e atravessada pelo contexto, tendo como base os procedimentos de ROLNIK (2011). Para alinhavar a materialidade da minha produção e o meu pensamento crítico reflexivo, utilizo a narrativa em primeira

pessoa, íntima e pessoal. Revelando ativadores, e não omitindo dúvidas e incertezas, tentando traduzir para a escrita os transpassamentos da experiência vivida. Tal escolha, me possibilita a mais variada cartela de documentos de trabalho, assim como formas de registro e ação, incluindo bordado, vídeoperformance, lambe-lambe urbano, fotografia, intervenções e instalações.

Não existe homem feminista

No decorrer da pesquisa, entro em contato com percursos impressionantes, que me sensibilizam profundamente, como o de Artemísia Gentileschi, que foi a primeira mulher a entrar para a Academia de Arte de Florença. Artemísia, nasceu em Roma no ano de 1593, era filha do pintor Orazio Gentileschi, que por sua vez era amigo íntimo de Caravaggio, e seguia sua linha estilística, sendo reconhecido como um dos maiores caravaggistas italianos. A mãe de Artemísia morreu quando ela tinha apenas 12 anos, ela era a mais nova de cinco irmãos, todos homens. Começou a frequentar o ateliê de seu pai ainda muito pequena, e logo começou a pintar, mostrando-se muito talentosa. Desejando que a jovem entrasse em contato com outras técnicas, seu pai contrata um amigo pintor, Agostino Tassi, para lhe ensinar desenho e perspectiva. Porém, o seu tutor a estuprou, quando ela tinha apenas 19 anos. O caso foi levado à corte, e o julgamento se arrastou por sete meses, durante o processo Artemisia foi humilhada e severamente torturada, enquanto o agressor, apesar de ter sido condenado ao exílio por cinco anos, nunca cumpriu a pena, tendo retornado a Roma logo depois. Nesse estágio, Artemisia já tinha certo reconhecimento tendo trabalhado em várias cidades da Europa, como Florença, Gênova e Veneza, fixando-se em Nápoles em 1630.

Porém, como consequência de um caso público de estupro, talvez o primeiro, sua reputação ficou enfraquecida por acusações de promiscuidade. Em resposta a esses olhares preconceituosos Artemisia fez releituras de mitos e histórias bíblicas como uma forma de vingança pictórica, evidenciando sempre o prisma e protagonismo feminino. Um dos primeiros trabalhos conhecidos da pintora foi *Susana e os Velhos* (que é citado na Figura 1). A passagem conta que, Susana era uma bela e jovem esposa de um rico judeu do século VI a.C. (período do Exílio), que sofre um assédio de dois velhos que frequentam a sua casa, surpreendendo-a no banho e exigindo que ela se submeta aos seus desejos sob pena de que a difamassem. Susana resiste, é julgada e condenada. Posteriormente, o juiz reabre o processo e devido às contradições dos depoimentos dos acusados, prova a inocência de Susana e provoca a condenação dos velhos à morte. Outros artistas dos séculos XVI e XVII dedicaram-se a pintar essa mesma história, explorando as possibilidades eróticas, destacando o nu feminino e objetificando Susana. Porém, a abordagem de Artemisia difere justamente neste ponto. É uma de poucas pinturas que mostra o assédio sexual dos dois homens como um evento traumático e repulsivo.

Outro tema que foi ainda mais caro para Artemisia revela-se na série *Judite decapitando Holofernes* (que é citado na Figura 2). O livro de Judite, da Bíblia, conta-nos que o general assírio Holofernes estava sitiando a cidade israelita de Betúlia. Os habitantes estavam a ponto de se render quando a viúva Judite se ofereceu para salvá-los. Sem explicar seu plano, ela vestiu suas melhores roupas e partiu em companhia da criada, Abra, para o acampamento inimigo. Os soldados inimigos ficaram encantados com sua beleza e acreditaram na história contada por ela, de que vinha oferecer ajuda ao general Holofernes que, igualmente encantado,

convidou-a para comer e beber com ele. Quando ele adormeceu, Judite aproveitou para tirar-lhe a espada e cortar-lhe a cabeça, entregando-a em seguida a Abra, que a colocou num saco. Quando voltaram à Betúlia, apresentaram a cabeça do tirano, aconselhando que a mesma fosse exposta para intimidar o inimigo. Ao verem a cena, os assírios se assustaram e dispersaram, sendo facilmente derrotados pelos betulianos. Novamente a pintora, coloca as mulheres em plano de empoderamento e determinação, além de mostrar companheirismo entre Judite e Abra. Por volta de 1642, Artemisia deixa a Inglaterra e volta para Nápoles, onde morreu em cerca de 1652/53, devido à sua saúde debilitada e em dificuldades financeiras. Numa carta datada de 13 de novembro de 1649, enviada por Artemisia a Don Antonio Ruffo, a artista se queixa de ter sido “vítima de trapaças” e deixando claro seu incomodo em viver em uma sociedade predominantemente patriarcal.

Entrelaçando os traumas de Artemisia, aos notícios que anunciam diariamente terríveis e repetidos atos de violência contra as mulheres e com desejo de atualizar questões e costurá-las ao meu cotidiano, procuro atentar-me aos objetos que me cercam e os meios de pesquisa que me levam até o conhecimento. Os dispositivos tecnológicos, meus instrumentos de trabalhos corriqueiros, aparecem como contraponto ao fazer manual, o envolvimento impessoal e o calor afetivo se chocam, um corre para frente sem olhar onde pisa, o outro da passos soluçantes para traz, como um vinil arranhado e empoeirado. Questiono-me sobre quais são os problemas que assolam as mulheres hoje, e os que me atingem também em particular, e o livro escrito em 1928, por Virginia Wolf, intitulado *Um teto todo seu*, parece que foi escrito nessa manhã. Vão se construindo então janelas, pontes e vínculos entre os alinhavos de ontem e os que pesponteio agora. A partir destas reflexões produzi uma imagem que faz interferência, através de manipulação digital, nas obras de Artemisia, com a pretenção de deslocar a obra da pintora, em contraste com pesquisa do site Google, ironizando a forma estereotipada como o movimento feminista é seguidamente visto pela sociedade, além de expor a fragilidade dos bancos virtuais de informação. Os dados são postos conforme aparecem, sem qualquer manipulação. As duas obras foram expostas em exposições coletivas, as imagens eram impressas em tecido canvas, ficando aparência final de quadro pintado manualmente. A técnica foi pensada intencionalmente, pretendendo potencializar o estranhamento do público para com a obra, além de levantar possíveis reflexões sobre o suporte.

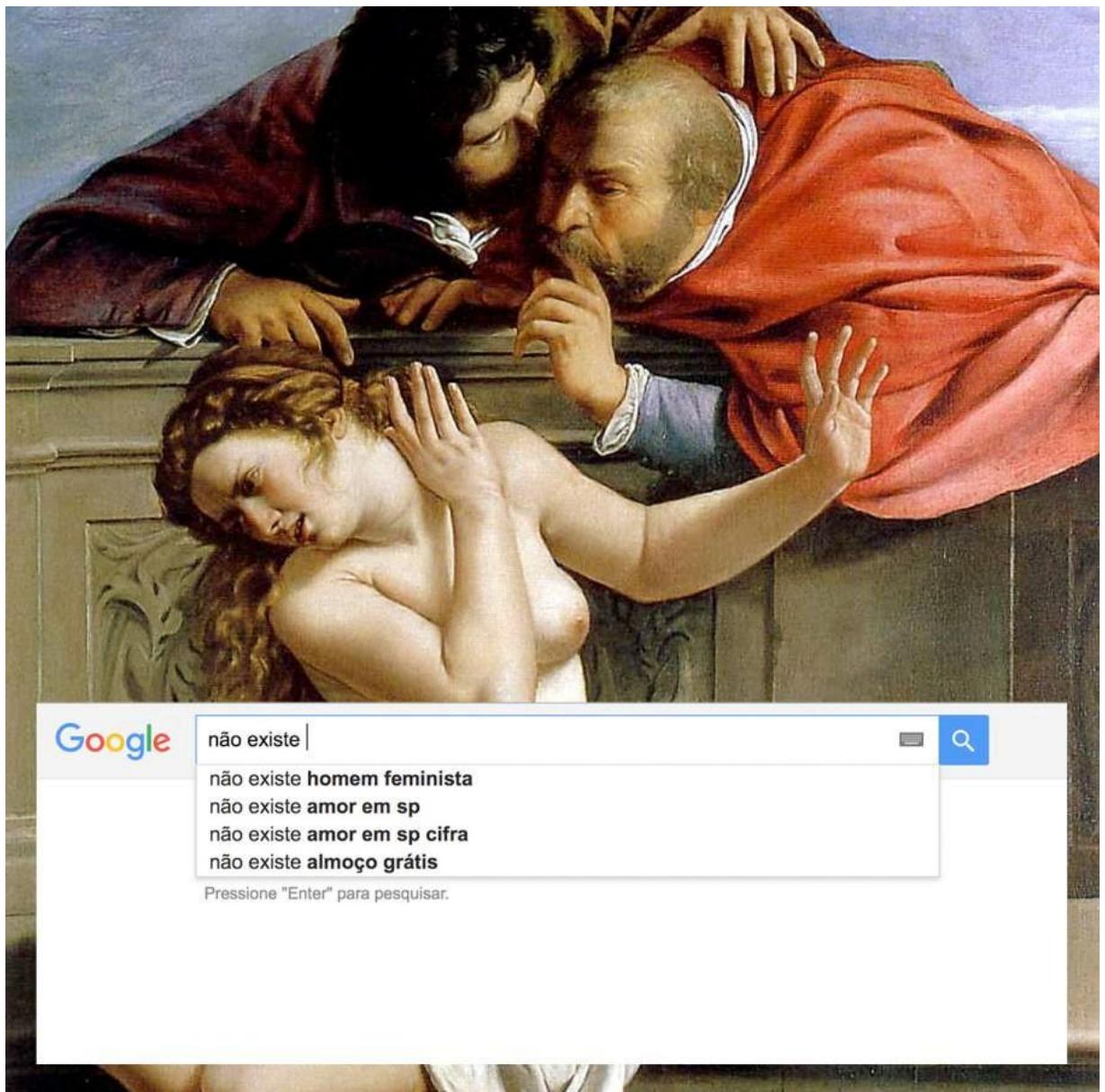


Figura 1 – Você quis dizer.... Série Artemisia, 2016. Arquivo Digital.

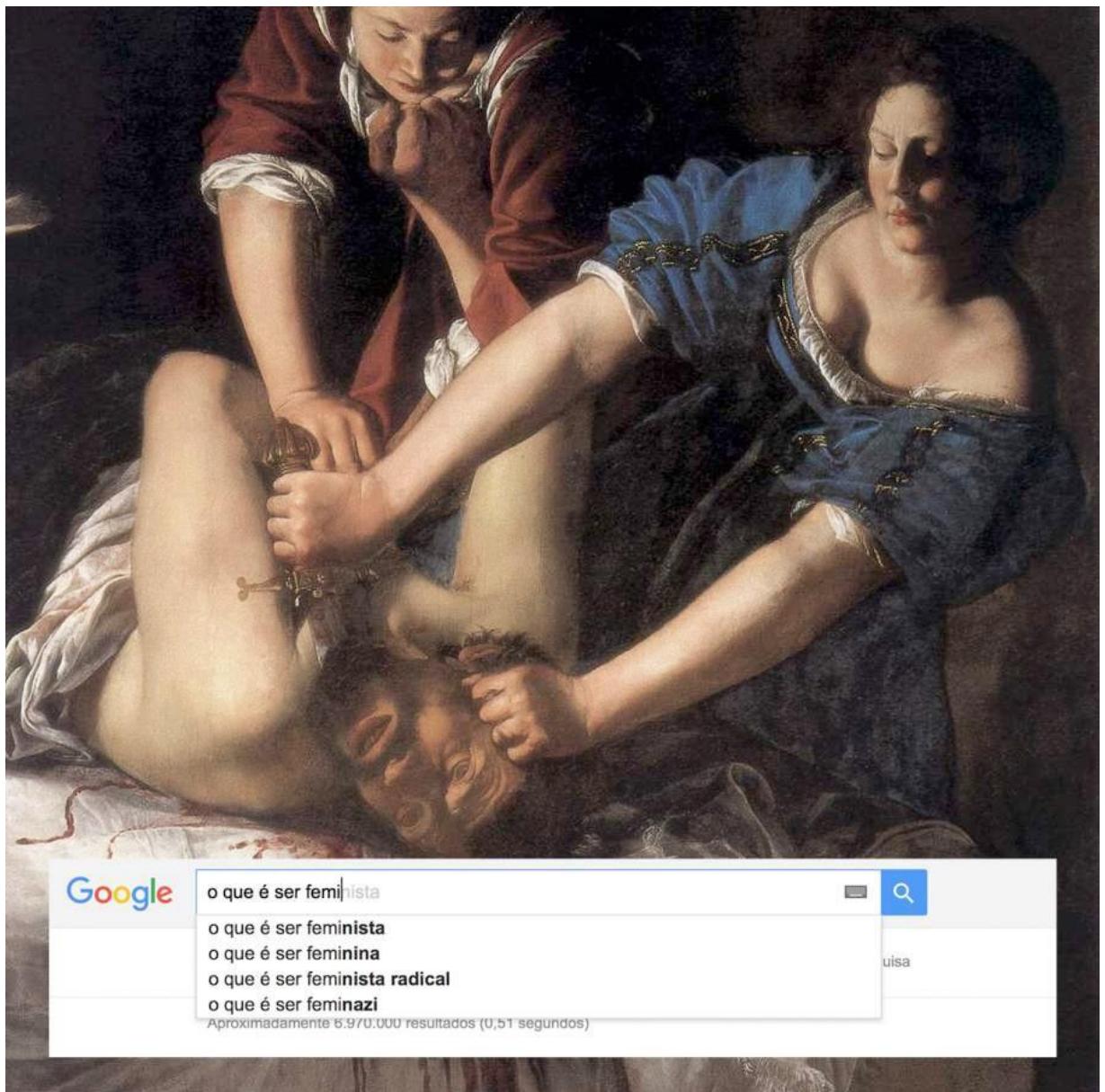


Figura 2 – O que é, o que é. Série *Artemisia*, 2016. Arquivo digital.

O corpo pespontando a paisagem

Operando a partir de uma perspectiva cultural diferenciada e avançando rapidamente no tempo, aproximo-me de mais uma trajetória, igualmente fascinante, Ana Mendieta vai usar o seu corpo como base de sua poética, no papel de receptáculo e também disparador, de forma bastante visceral. Estabelecendo um diálogo com as paisagens naturais, em uma tentativa de reconectar-se com seu território de origem e afirmar sua identidade cubana, de onde foi afastada ainda quando criança. Faz sua primeira performance ao vivo em 1973, em uma tomada de posição diante da violação e do assassinato de uma companheira de estudos. Depois da vídeoperformance onde seu corpo aparece todo pintado de vermelho, boiando em um fluxo de rio, sugerindo sua morte, seu corpo começa a desaparecer aos poucos dos documentos de registro, deixando apenas um rastro de seu gesto solitário na paisagem. A marca de sua silhueta se mescla a pedras, cavidades registrando a possível interação e tentativa de integrar-se ao meio (Figura 3). Seus

vestígios configuravam "esculturas corporais na terra", cuja materialidade efêmera, se apropria dos elementos naturais como terra, fogo, água, raízes de plantas e fluidos corporais, como sangue. O amadurecimento de seu trabalho explicita seu projeto em prol do aniquilamento das convenções superficiais vigorantes no sistema das artes, integrando o grupo de artistas engajadas que cavavam seu próprio espaço dentro da cena contemporânea, buscando visibilidade e reconhecimento.

A violência denunciada em suas obras, vivida e testemunhada pela artista, acaba sendo derradeira. Mendieta teve uma morte bastante polêmica, seu corpo caiu da janela do 34º andar de seu apartamento, drasticamente deixando sua última marca de silhueta no chão. Muitas evidências indicam que teria sido assassinada por seu marido Carl Andre, em meio a uma discussão doméstica. Protegido, entretanto, pela comunidade artística, ele foi absolvido e o inquérito policial decidiu que Mendieta havia cometido suicídio.



Figura 3 – Ana Mendieta. Série *Silueta*, 1973/77. Tamanho original.
Fotografia colorida.

A artista foi referência para algumas proposições em desenvolvimento, particularmente, Desfiandar (Figura 4 e 5). Projeto que reúne uma série de ações,

documentadas em vídeo, still e storyboards, a videoperformance, propriamente dita e as demais inserções decorrentes. Desfiam-se fios, histórias de afetos, transmutações e violências, narradas em mitos universais. Ariadne, Penélope, Clotho são deusas que tecem, resgatadas pelo elo ancestral que estabelecem com todas nós mulheres. Bordar, costurar vestes, tecer abrigos, oferecer afetos tecidos constituem um labor reconhecido como feminino que embasa a poética Desfiandar. Aqui o corpo, o figurino, a paisagem e as memórias acionam a narrativa. Ritos, transmutações e subversões são evocados ao longo do processo poético.

Desfiandar busca promover encontros e trocas, valorizar artesarias, suspender o tempo, ao menos um fragmento, para sensibilizar e curar corpos atormentados. Interessa-me produzir sensações, não produtos. Ir na contramão do fluxo, abrir espaços, instaurar silêncios, meditar, poetizar. A subversão operacionalizada retira o crochê, da camuflagem doméstica, ou da modéstia das vestes, e confere ao processo e ao suporte o papel de mediador entre corpo e acontecimento. O corpo transcende os espaços dados. É corpo-vital, corpo da deusa, cíclico e mutante, corpo-casca e casulo. O figurino é visto como pele-extensão, serve como mediação e estrutura para a poética em si, cobertura tecida que costura-se ao corpo. A roupa se apresenta como não pertencente ao universo moda capital, empoderadora de consumo, mas sim atmosfera modo-moda, é um artefato que caracteriza e constrói a criatura, é parte do sonho e da ação performatizada. Na ação projetada o casulo vermelho se desfaz, liberta, reconecta e regenera. Outros mitos são revisitados e o fio alcança muitas mãos, em uma experiência coletiva que oferece a todas um novo viés para atravessar o grande labirinto.



Figura 4 – Desfiandar. *Estudo de performance*, 2016.



Figura 5 – Desfiandar. *Estudo de performance*, 2016.

Conclusões

Registrar, escrever, produzir, fotografar, publicar, expor são formas de deixar latente a existência. Percebo pela dificuldade em encontrar registros sobre as mulheres artistas, nos mais diferentes momentos da história da arte, que ainda há muito para ser pesquisado, em prol da visibilidade dos outros importantes na trama da história. Constatо que é por conta do investimento da mulher pesquisadora sobre nossas antepassadas que vamos costurando uma colcha de memórias, tal como um quilt, que revela em suas emendas narrativas de protagonismo feminino. Por isso, o motivo pelo qual selecionei como referencial para a pesquisa, historiadoras, críticas, escritoras, educadoras e mulheres artistas. Lançando um pensamento imaginativo para o futuro, seria enriquecedor para o trabalho, e para a minha própria vivência, de alguma forma ampliá-la para o coletivo, somar vozes, mãos e vidas em um discurso polifônico. São muitas as histórias que precisam ser contadas. Construir pontes de afetividade, produzindo obras mais interativas que sejam favoráveis ao encontro e a troca, gerando união e conforto. Além disso, sinto que devo me aproximar de artistas do meu território, fazer um levantamento das produções que estão no entorno, tirando-as do anonimato. Observo nas produções de Mendieta, Genstilechi, entre outras artistas parceiras que suas poéticas constituíram um instrumento político, elas deram a ver imagens, atuaram e atentaram para as problemáticas sociais e culturais, visando uma conscientização dos sujeitos. Sua obras e engajamentos dão testemunho do potencial libertário que a arte pode alcançar, e é a essa força a qual me costuro e a mola que me impulsiona.

Referências

Livro

- BEAUVIOR, S. de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

Artigo

- SIMONI, Ana Paula Cavalcanti. *Bordado e transgressão : questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. Revista Proa, Campinas, IFCH/UNICAMP, no 2, vol. 01, 2010.
- SACCÁ, L. *Corpo como experimento*. Nossa América (on line). *Revista Memorial América Latina*. n.23, ano 2006. Disponível em:
http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm

Tese/Dissertação/Monografia

- SENNNA, Nádia. *Donas da Beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2008.

Documentos eletrônicos

- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes artistas mulheres?*. Edições Aurora, São Paulo, 2016. Acessado em 15 jul. 2016. Disponível em:
<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>

CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO: CIDADE|RIO

NAUITA MARTINS MEIRELES¹; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES²

¹UFPEL/nauita.meireles@hotmail.com; ²UFPEL/dudagon@terra.com.br

RESUMO

O artigo apresenta a pesquisa em desenvolvimento no Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, realizada na Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Eduarda Azevedo Gonçalves e versa sobre a produção artística que realizei em parceria com a artista Anieli Martins na cidade de Pedro Osório/RS e consiste na criação do CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO. A instauração deste lugar levanta questões relativas à cidade e suas especificidades no que tange a sua geografia e sua condição de região atravessada pelo Rio Piratini, que seguidamente transborda seus limites tomando as ruas e as construções.

Palavras-PALAVRAS-CHAVE

PESQUISA EM ARTE; ARTE CONTEMPORÂNEA; ARTE CONTEXTUAL

ABSTRACT

The article presents research on development in the course of Master in Visual Arts in the search line: Creation Process and Poetics of Everyday Life, held at the Federal University of Pelotas, under the guidance of Prof. Dr. Eduarda Azevedo Gonçalves, and deals with artistic production that realize in partnership with artist Anieli Martins in the city of Pedro Osório / RS and is the creation of the COMPACT reverie CENTER. The establishment of this place raises questions about the city and its specificities in terms of its geography and its region condition crossed by the Rio Piratini, which then overflows its boundaries taking to the streets and buildings.

KEYWORDS

RESEARCH IN ART; CONTEMPORARY ART; CONTEXTUAL ART

Introdução

CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO é um laboratório poético desenvolvido na cidade de Pedro Osório - Rio Grande do Sul - Brasil em colaboração com a artista Anieli Martins. Situa-se na Rua das Flores, nº 63, antiga casa de minha Bisavó materna Ana Faustina. A instauração deste lugar levanta questões relativas à cidade e suas especificidades no que tange a sua geografia e sua condição de região atravessada pelo Rio Piratini, que seguidamente transborda seus limites tomando as ruas e as construções.

Neste espaço são realizados encontros e conversas com os moradores da Rua das Flores e cercanias funcionando como um dispositivo de olhar a cidade. Além das conversas realizamos ações que são compartilhadas em outros contextos, como a elaboração e distribuição de panfletos, cartazes, postais, a realização da ação propagandeando poesia realizada com uma bicicleta sonora, exposições entre outras proposições que sinalizam de alguma forma nosso envolvimento com essa

pequena cidade. Com a instauração deste laboratório levantamos questões sobre as relações dos habitantes e a cidade no que tange a memória pessoal e coletiva sobre os espaços atravessados.

É possível inventar novos modos de se relacionar com o entorno citadino? De que forma essas novas relações são possíveis? Que táticas são necessárias para esse novo olhar e ação sobre a cidade, levando em conta a própria experiência com o espaço realizada através de deslocamentos, mas também o encontro com documentação histórica, geográfica e política que apresentam novos olhares para o mesmo espaço? Como dar a ver essas novas cidades que vão surgindo com a pesquisa?

Essas perguntas são um ponto de partida para as investigações e invenções do Centro Compacto de Devaneio. Periodicamente realizamos um encontro na Rua das Flores, nº 63 com os moradores da própria rua e redondezas onde são compartilhadas informações banais sobre a cidade, momento onde visualizamos juntos as imagens fílmicas das entrevistas. Criando uma situação de encontro e partilhas. Nas entrevistas os moradores são convidados a contar sobre os locais onde circulam na cidade, histórias pessoais com o entorno, algumas das pessoas entrevistadas já haviam anteriormente participado ativamente como colaboradores do projeto que realizávamos *Paisagem Líquida* de forma que também foram questionados sobre a experiência que tiveram com aquele trabalho.

O Centro Compacto de Devaneio procura dialogar com o lugar onde está inserido, com o espaço físico e com os praticantes da cidade - seus habitantes. Atualmente localiza-se na antiga casa de minha bisavó materna Ana Faustina da Costa Rosa, uma pequena residência de quatro cômodos, na Rua das Flores, nº 63, uma das ruas mais antigas da cidade muito estreita por isso de mão única. Uma morada de aproximadamente meio século, pouco conservada pelo tempo, com um jardinzinho frontal e lateral. Quando chove como é comum em alguns pontos da cidade as ruas enchem e a água transborda pelas frestas das portas. Os pátios das casas se transformam em pequenos cursos d'água.

Em 2014 o laboratório estava fixado na mesma rua, mas em outro endereço, desta vez era em um antigo açougue, nº 27, habitação que chamou nossa atenção pela presença de duas portas de entrada sendo que a casa era muito pequena, de imediato pensamos: Uma porta para cada uma de nós! Na época ainda não tínhamos um nome para nosso laboratório.

Foi relendo a Poética do Espaço de Bachelard que revela essa outra dimensão da casa para além do espaço físico que a idéia de um nome para nossa experiência surgiu. Segundo o filosofo:

Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora algumas medalhas com a efígie dos nossos ancestrais, nossa memória de criança contém apenas moedas sem valor. É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. (BACHELARD, 1993, p. 35)

Nossa produção relaciona-se diretamente com a vida, a relação particular que mantemos com certos lugares, muitos destes que hoje exploramos como artistas propondo visibilidade e compartilhamento, já explorávamos na infância. A Rua das Flores, as casas pareciam maiores! Com minha irmã Tulipa e a vó Vanda em dias de

sol saímos à procura de Flores silvestres para fazer perfumes rudimentares. Nossa prática revela esses pequenos detalhes do cotidiano que vivenciamos diariamente.

Encontramos no livro *Rebelião das águas* de 1960 escrito pelo D. Frei Cândido Maria relatos e imagens que apresentam fragmentos da primeira cheia registrada no município no ano de 1959. A marca da águas nas casas.... casas a deriva... Recentemente tive contato com o documentário produzido em 1982 pela RBS TV sobre a enchente de mesmo ano. Foi o primeiro contato que tive com imagens deste período, todo conhecimento que possuía acerta dessa história me foi revelado a partir de relatos de familiares e amigos.



Figura 1 – Anieli Martins e Nauita Meireles. *Centro Compacto de Devaneio*. Rua das Flores, 63. Pedro Osório/RS, 2016. Registro fotográfico da ação de limpeza do local.



Figura 2 – Anieli Martins e Nauita Meireles. *Centro Compacto de Devaneio*. Rua das Flores, 63. Pedro Osório/RS, 2016. Registro fotográfico da ação de limpeza do local.

Metodologia

A pesquisa em poéticas visuais é um campo relativamente novo na atividade acadêmica. Sandra Rey no texto *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais* (1996) aponta para as duas vias de acesso completares da obra de arte: uma visual e outra referindo-se a tudo que possa passar pela linguagem:

A metodologia de trabalho em atelier leva em conta a *obra como processo*. Para o artista, a obra é ao mesmo tempo um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*. (...) Já a pesquisa teórica deve avançar neste labirinto para descobrir este enigma que é a obra. A teoria busca respostas para o porquê de fazer isto ou aquilo, especula sobre as implicações daquilo que estou fazendo com o que já foi feito. (REY, 1996.)

Desta forma o procedimento metodológico para a instauração do centro foi encontrar um local em que pudéssemos solicitar sua cedencia para habitá-lo por um período. Para isso, caminhamos pela cidade ao encontro de locais que pudessem acolher o CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO. No ano de 2014 conseguimos um acordo com o proprietário do antigo açougue localizado na Rua das Flores, nº 27 para habitá-lo pelo período de um ano. Terminado o prazo resolvemos transferi-lo para a antiga casa de minha bisavó que também localiza-se na Rua das Flores, no número 63.

No novo local acontece desde 2016 ações de limpeza, conversas com os vizinhos, encontros para assistir a vídeos, também são realizadas projeções de imagens da cidade alagada. Os diálogos, geralmente, giram entorno das enchentes. Sobre este tema buscamos subsidio nos documentos (mapas, escritos em jornais e fotografias antigas) encontrados na Biblioteca Pública de Pedro Osório e em diálogo com os moradores. Esse material nos conduziu a realização de ações artísticas, entre estas “propagandeando poesia” realizada com uma bicicleta que tem uma caixa de som acoplada que é utilizada para propaganda de eventos locais. Conversamos com o dono e propusemos a mudança de conteúdo durante 3h, no dia 29 de Maio de 2015. A bicicleta durante uma tarde propagou a poesia “o rio que fazia uma volta...” de Manoel de Barros.

Resultados e Discussão

No *Centro Compacto de Devaneio* elaboramos propostas e objetos que dialogam com essa pequena cidade como panfletos e cartazes com imagens e textos retirados do livro *Rebelião das águas* escrito por Frei Cândido Maria em Setembro de 1960. No corpo do texto Cândido apresenta ao leitor relatos e imagens fotografias em preto e branco da enchente que acometeu a cidade de 1959. Selecionamos alguns trechos da narrativa e imagens que apresentam uma cidade até então desconhecida para nós enquanto propositoras das ações. Nos panfletos e cartazes além dos textos e imagens retirados do livro utilizamos imagens capturadas por nos nas andanças pelo município.

Propagandeando Poesia

No dia 29 de Maio de 2015 realizamos a ação intitulada *propagandeando poesia* que consistia na distribuição dos panfletos e na bicicleta sonora que se deslocou pelas ruas da cidade, para a realização da ação contratamos Jorge Umaratã mais conhecido pelos habitantes de Pedro Osório como Kinkas.

Jorge Umaratã trabalha há mais de 10 anos com propagandas sonoras, anunciando na sua bicicleta acoplada com caixas de som os mais diversos acontecimentos da cidade de Pedro Osório, desde anúncios de lojas de conveniências e festas até notas de falecimento e convite para enterros.

Nossa idéia era usar esse meio de comunicação convencional para apresentar falas de diversos moradores da cidade que entrevistariámos no Centro Compacto de Devaneio. Proporíamos que as pessoas que por ai passassem relatassem algum fato relativo às enchentes municipais. Como choveu muito nos dias que antecederam as ações, não realizamos as entrevistas, mas como já havíamos marcado com Kinkas mantemos o projeto.

No lugar da fala dos moradores a bicicleta de Kinkas apresentou a poesia *O Rio que fazia uma volta* de Manoel de Barros narradas pelo poeta no período das 16 h às 19h passando pelas ruas principais, seguindo sua rota tradicional. Confeccionamos camisetas com o símbolo do Centro Compacto de Devaneio que foi utilizada por Kinkas durante a ação.



Figura 3 – Anieli Martins e Nauita Meireles. *Centro Compacto de Devaneio. Propagandeando Poesia, 2016.*

Panfletos

Tivemos acesso ao livro *Rebelião das águas* na biblioteca Municipal de Pedro Osório que possui apenas um exemplar pra consulta local, limitando o acesso a esse material. O panfleto é um meio popular de comunicação utilizado por anunciantes de lojas, vendedores ambulantes, mas também é freqüentemente utilizado por artistas como o grupo Dadá que no dia 14 de Abril de 1921 realiza a primeira de uma série de ações no espaço urbano. Segundo Careri (2002) o Dadá realiza uma operação estética consciente dotada de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica.



Figura 4 – Anieli Martins e Nauita Meireles. *Centro Compacto de Devaneio. Panfletos*. 2015-2016

Muitos artistas partilham de interesses semelhantes lançando um olhar *outro* para as cidades construídas por interesses imobiliários e políticos reinventando-as simbolicamente através do caminhar que produz paisagens e leva ao encontro de situações até então *invisíveis* nas margens dos grandes centros urbanos. Pequenas a grandes intervenções no espaço urbano e rural são realizados por artistas, bem como a realização de trabalhos artísticos em formato impresso, como o do artista estadunidense Robert Smithson, que em 1967, produziu o texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic* que foi publicado originalmente na revista Artforum, o texto é oriundo de um deslocamento a cidade de Nova Jersey, sua cidade natal, o texto acompanha 24 fotografias em preto e branco.

Neste texto Smithson relata essa experiência de deslocamento a Passaic uma cidade industrial onde os monumentos que o artista se refere são prédios contemporâneos e objetos industriais que já *nascem* como ruínas. Fazendo referência as ruínas das cidades antigas tão desejadas pelo Grand tourists no século XVIII.

Também artistas atuais como os que integram o coletivo Poro de Belo Horizonte formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! O Poro atua desde 2002 com intervenções urbanas e ações efêmeras buscando apontar sutilezas e trazer a tona aspectos da cidade não percebidos pela aceleração da vida cotidiana. Utilizam freqüentemente meios de comunicação populares para a realização das ações, como cartazes e postais que são distribuídos pela cidade bem como disponibilizados através do site: <http://poro.redezero.org/ver/cartazes/> para serem impressos e utilizados por outras pessoas em outras cidades.

Encontramos no livro *Walkscapes: O caminhar como prática estética* do italiano Francesco Careri produções artísticas oriundas de deslocamentos, ou seja, uma história da arte rescrita através de práticas de caminhar pelos espaços desde os nômades pré-históricos até os artistas contemporâneos que utilizam o caminhar como tática para experimentar e deixar-se afetar pelos espaços atravessados. Considero que ele revela como o andar é próprio do *Homo Ludens*, que reinventa e (re) significa o espaço, isso é claro no que tange a produção coletada nas páginas do livro, em que prática do deslocamento são proposições de artistas, o caminhar como outro modo de experimentar o espaço e também como um meio de conceber mapas, desenhos, narrativas e outras tantas manifestações artísticas.

Além de literaturas do campo da arte, que servem como fonte para nossos estudos também apontamos o livro *Guia Morador de Belo Horizonte* organizado pela editora *piseagrama* que apresenta a cidade ao leitor através de temas como: *bicas, cinema, futebol, hortas, pássaros* diversos aspectos e fragmentos da cidade de Belo Horizonte. O guia, todavia, pelo título sugere ser um guia de turismo popular que nos traça percursos como o encontro de monumentos que compõe o patrimônio das cidades, entretanto o *Guia Morador de Belo Horizonte* é uma espécie de guia afetivo feito por moradores que apresentam histórias da vida cotidiana selecionados por parâmetros afetivos. *Guia Morador* da acesso a uma cidade que não sai nos tradicionais guias turísticos que congelam lugares. É o habitante da cidade lançando um olhar *outro* para o lugar onde vive, descobrindo novas rodas e inventando novas funções para os lugares existentes.

Raquel Stolf no ano de 2006 realizou a micro-intervenção sonora “Grilo” que consistiu no deslocamento de uma bicicleta sonora com o áudio de um grilo pelas ruas de Belém, em 2008 realiza o vídeo Grilo com os registros desta ação acompanhadas dos comentários de Bacalhau o motorista da bicicleta. Segundo STOLF a micro-intervenção sonora foi proposta a partir de um desdobramento da primeira faixa do disco FORA [DO AR] que consiste em veicular (em carros, motos ou bicicletas que fazem anúncios sonoros) o áudio de um grilo, a partir das 18:00 horas, em trajetos do centro de algumas cidades.



Figura 5 – Livro: *Guia Morador de Belo Horizonte*. Piseagrama. 2013.



Figura 6 – Livro: *Guia Morador de Belo Horizonte*. Piseagrama. 2013.

Conclusões

Com a instauração do CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO propomos estabelecer novas relações com a cidade de Pedro Osório e os seus habitantes, através de pequenos deslocamentos que dialogam com o imaginário pessoal e coletivo da cidade. A instauração desse centro e as ações que lá ocorrem além de criar movimento para a arte contemporânea na cidade de Pedro Osório atualizam questões na arte como a autogestão por artistas de lugares para a criação e exposição de obras e processos poéticos.

Referências

- ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual:** creación artística em medio urbano, em situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac,2006.
- BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes. O caminhar como prática estética.** São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano.** 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CAMPBELL ,Brígida; TERÇA-NADA! Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos - Ações poéticas do Poro.** São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível.** São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- MARIA, Frei Cândido. **Rebelião das Águas em Pedro Osório (Ex-Olimpo e Cerrito).** Porto Alegre: Editora Tipografia Champagnat, 1960.
- REGALDO, Fernanda; ANDRÉS, Roberto. **Guia Morador Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Editora piseagrama,2013.
- SMITHSON, Robert. **Um passeio pelos Monumentos de Passaic**, Nova Jersey. In: Arte & ensaio, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA . Rio de Janeiro: UFRJ, ano XVII, número 19, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios
- SALGUEIRO, Valéria. **Grande Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura.** In: Revista Brasileira de História, São Paulo, vol.22, número 44, 2002.

MEMÓRIA E AFETIVIDADE EM UMA PESQUISA EM ARTES VISUAIS

JORDAN ÁVILA MARTINS¹; **LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR²**

¹PPGAV/UFPEL, jordanavilamartins@gmail.com; ²PPGAV/UFPEL, luciaweymar@gmail.com

RESUMO

O conjunto de ideias aqui apresentado faz parte de uma pesquisa maior desenvolvida por mim enquanto mestrando do PPGAV/UFPEl intitulada “[re]inventário de si: um relicário de pequenos afetos” que tem como objetivo pensar a relação entre afetividade e produção poética, inventariando da memória os fragmentos-relíquias que – tão potentes para a criação poética e encontrados no percurso da formação enquanto artista – recompõem e reinventam minhas histórias e minha produção. Este artigo, no entanto, aborda os conceitos articulados no trabalho poético de minha criação intitulado “Bulha”: um texto emoldurado e exposto na parede junto com um armário-sonoro, quase que uma caixa de música.

PALAVRAS-CHAVE

MEMÓRIA; AFETO; RELÍQUIA; BULHA.

ABSTRACT

The group of thoughts presented here are part of a bigger research developed by me as master degree student of PPGA/UFPEl entitled “[re]inventário de si: um relicário de pequenos afetos” that has as a goal thinking about the relation between affection and production of poetic, inventorying from memory the fragments-relic that – so powerful for the poetic creation and found in the course of my formation as an artist – recompose and reinvent my stories and my production. This article, however, addresses the articulated concepts in the poetic work of my creation called “Bulha”: a text framed and exposed in the wall with a sound-cabinet, almost as a music box.

KEYWORDS

MEMORY; AFFECTION; RELIC; BULHA.

Introdução

Colocar-me em palavras é complicado, mas se a necessidade pede, não posso rejeitar. Num primeiro momento – e não digo um momento tão distante deste texto que você lê – não queria fazê-lo. Biografar meu eu e trama-lo na minha produção poética parece-me, hoje, uma narrativa que interessa somente a mim. Dessa rejeição surgiram inúmeras questões. E das questões surgiu a inquietação com a pesquisa. E da inquietação surgiu a provocação de me conhecer como habitante disso tudo. É desta premissa que parto. Querer me conhecer. Querer saber mais sobre eu enquanto artista. Querer retornar o percurso que me fez chegar aqui, pois é nele que estão os fragmentos afetivos – os acontecimentos, os sentimentos, os objetos resgatados das minhas lembranças e tratados como relíquias – que ao longo do tempo revelaram potencialidades e transformações, consolidaram minha matéria e trouxeram aos olhos esta superfície de mim que você vai conhecer. Relíquias que se tornaram também, conceitos operacionais presentes diretamente na forma de conduzir a pesquisa.

Articulo teoria à prática. Tramo laços que se unem para resolver a hesitação com a pesquisa em artes visuais, mais precisamente com a pesquisa que foca minha poética visual. Questões iniciais surgem a partir desta reflexão. Onde está esta minha poética? Qual a origem dela a ser pesquisada? Como os objetos que reinvento recriam e recompõem minhas histórias?

A pesquisa “[re]inventário de si: um relicário de fragmentos afetivos” procura pensar a relação entre afetividade e produção poética, inventariando da memória os fragmentos-relíquias que – tão potentes para a criação poética e encontrados no percurso da formação enquanto artista – recompõem e reinventam minhas histórias e minha produção. Apresento, assim, em um relicário de si, o registro do passado revisitado como forma de aproximar produção poética do contexto biográfico.

No entanto, o conjunto de ideias apresentado neste artigo que faz parte desta pesquisa maior desenvolvida por mim enquanto mestrando do PPGAV/UFPel, aborda os conceitos articulados a partir de um trabalho poético de minha criação intitulado “Bulha” (Figura 1): um texto emoldurado e exposto na parede junto com um armário-sonoro, quase que uma caixa de música.



Figura 1 – Jordan Martins. *Bulha*, 2016.
Fonte: do autor.

Metodologia

Na busca por respostas a pesquisa é conduzida e direcionada a partir de determinados conceitos operadores que estão presentes e se tornam peças fundamentais para o entendimento do meu trabalho. São eles: as memórias afetivas, o banal no cotidiano, o infraordinário (PEREC, 1989), o uso e a apropriação de objetos, a materialidade e a escrita.

A partir desses conceitos pretendo estabelecer uma cartografia (DELEUZE, 1995) do espaço onde afloram multiplicidades e devires. Uma cartografia dinâmica, plena de interferências e relações de troca. Cartografia na qual se pode identificar, em diversos momentos, pontos de conexão em todas as suas dimensões; onde

poética e biografia se encontram, influenciam-se e constituem-se em novas extensões. A cartografia recebe a atribuição de método em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), este que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. A cartografia atribuída como método, cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um projeto que pede passagem, que fala, que incorpora sentimentos, que emociona. É um mapa do presente que demarca um conjunto de fragmentos, em eterno movimento de produção (DELEUZE, 1995).

Não se trata, no entanto, de traçar um mapa cuja intenção é delimitar e separar territórios. A tentativa, aqui, é a de esboçar um sistema – que denomino “páginas-relicários” – no qual posso analisar e refletir sobre a produção poética e o contexto biográfico através da narração das relações estabelecidas entre eles.

Por tratar-se de uma pesquisa em andamento o procedimento metodológico desenvolvido até agora tem sido o de realizar um levantamento de conceitos teóricos a partir de pesquisa bibliográfica, bem como a busca por artistas que possuam trabalhos relevantes como referências ao desenvolvimento desta investigação. De tal modo, intentamos identificar autores, artistas e designers que tratem de questões como memória, cotidiano, objetos, desenho e publicações artísticas. Assim, utilizo como referência textos de autores como Michel de Certeau, Abraham Molles, Paul Valery, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jean Baudrillard, Gaston Bachelard, Vilém Flusser e Paulo Silveira. Referências artísticas também se entrelaçam nesta narrativa. Discurso sobre trabalhos poéticos como os de Marcel Duchamp, Leonilson, Nazareno, Brigida Baltar, Guto Lacaz, José Rufino, Ge Orthof, Farnese de Andrade, dentre outros, dão suporte aos meus e participam das minhas memórias.

Me desdobre, também, sobre um olhar crítico em relação a pensamentos de alguns movimentos de arte e aos trabalhos de influentes artistas para, assim, reconhecer neles as singularidades e os desvios que mantém com a minha produção. Discursos sobre trabalhos poéticos como os de Kurt Schwitters (1887-1948), Marcel Duchamp (1887-1968), Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), Farnese de Andrade (1926-1996), Leonilson (1957-1993), Guto Lacaz (1948-), Brigida Baltar (1959-), Ge Orthof (1959-), José Rufino (1965-), Nazareno (1967-), dentre outros, dão suporte aos meus, e participam das minhas memórias.

Resultados e Discussão

Bulha é o ruído que o coração produz e que é transmitido para nosso tórax. Para o bombeamento sanguíneo acontecer, o coração precisa contrair e, ao contrair, as válvulas arteriais vibram produzindo um som. Este som é o que escutamos quando, com delicadeza, aproximamos nosso ouvido ao peito de outra pessoa. No caso da gestante, o exame de ultrassonografia talvez seja o primeiro instrumento a revelar o som do coração de seu bebê.

Ao escrever o texto (Figura 2) para “Bulha” pensei na condição da descoberta. O novo que minha mãe descobria dentro dela. Um ser que ganhava vida naquele lugar quente de puro afeto. Reconheço que eu nunca poderei sentir o que ela sentiu; muito menos traduzir isso. A tentativa aqui é de inspiração do que ela conta, do que toda mãe conta.

O armário-sonoro produzido em madeira crua gera o som da infância. Mais precisamente o som da minha infância. Ao abrir a porta, dentro do armário encontramos um mecanismo metálico (Figura 03) retirado de um brinquedo que

ganhei de presente quando comemorei meu primeiro aniversário: um pianinho amarelo que produzia som ao mesmo tempo em que uns animaizinhos se mostravam e se escondiam ao ritmo tocado.

Guardei esse mecanismo após o brinquedo se desgastar e quebrar. Guardei porque parecia que ele me pedia para ser preservado. Hoje entendo esse pedido e o reconheço como a relíquia mais antiga que tenho.

Mais do que somente a aparelhagem metálica – como forma de objeto em si – quase sinto, na percepção do som, dimensão e peso. É tão forte que recupero momentos vividos no passado e que, com certeza, fazem parte de boas lembranças. Aí está um fragmento da minha memória materializado em um objeto e transcodificado em um trabalho poético.



Figura 2 – Jordan Martins. *Bulha*, 2016. Detalhe do texto.

Fonte: do autor.



Figura 3 – Jordan Martins. *Bulha*, 2016. Detalhe do armário-sonoro.

Fonte: do autor.

Kurt Schwitters (1887-1948) recolhia, após a primeira guerra, detritos nos escombros de uma cidade em ruínas, procurando no espaço público devastado os fragmentos dos quais se apropriaria para compor seus trabalhos, como se nesse ato de reconstrução fosse possível reverter o fracasso da civilização através da recuperação de resquícios de uma cidade cujas evidências materiais do passado haviam sido duramente roubadas e irrecuperavelmente destruídas. Para ele, havia uma maneira de lidar com a catástrofe: criar coisas novas a partir dos fragmentos da destruição, criar com arte uma tentativa de reconstrução de sentido. Schwitters volta-se à arte como o único terreno possível para estabelecer ligações entre coisas banais — papéis, bilhetes de bonde, pedaços de tecido, madeiras — literalmente, com cola e pregos. Sob o anseio do mundo ele concebe seu universo de coisas combinadas; enxerga definitivamente o mundo — seu mundo — e segue tocando e operando, selecionando e guardando, colando e pregando refugos e banalidades daquele mundo fracassado.

Em meu trabalho coleto fragmentos de um passado que está na minha memória e que neste momento me pedem que os coloque em evidência. Diferentemente dos fragmentos recolhidos no pós-guerra por Schwitters os meus não foram roubados ou irrecuperavelmente destruídos, por sorte. Recolho das lembranças afetivas o que de melhor guardo em mim; evidencio sentimentos e objetos e os transcodifico em trabalhos que se tornam lugares de recomposição. Espaços dedicados às narrativas de relembranças materializadas e transformadas em pedaços de afeto inventariados.

Desde sempre gosto de guardar coisas. Guardo relíquias. Guardo para lembrar instantes, lugares, passagens e encontros. Cada uma dessas relíquias se torna estímulo de relembranças, materializa no presente, diretamente da minha memória, aquilo que vivi no passado. Isso acontece com um simples bilhete de cinema até com um sofá já gasto pelo tempo. Não consigo me desfazer de nada.

As gavetas estão cheias, os armários não têm mais espaço; as paredes carregadas de “penduricos”, o HD externo abarrotado de fotos e vídeos. Na cabeça estão os acontecimentos passados que ocasionalmente resolvem aparecer. Como é bom quando eles aparecem, pois me transfiro para outros lugares, revisitando a minha memória em um processo de introspecção.

Os acontecimentos passados são aqueles que estão vivos e eternizados pelas lembranças. Assim são as relíquias, sempre vivas e passando pelo tempo de forma contínua, permanente. As relíquias registram esse tempo, viajam pela eternidade, vivendo o presente como lembrança do tempo passado, mostrando que se o sentimento persiste é porque a memória está viva: é real. Carrego isso latente no meu pensamento, retomando-o sempre que preciso refletir sobre a construção do agora.

Henri Bergson (2006, p.179) reconhece a memória como um fenômeno que responde pela reelaboração do passado no presente, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida”. Para Bergson (1990, p.80), a lembrança é “a representação de um objeto ausente”.

A minha produção artística baseia-se estritamente nas lembranças afetivas e procura retirar dos objetos o “calor” do qual Bergson se refere. No presente tenho os meus objetos e eles estimulam o retorno ao passado, dão vida ao passado, permanência ao passado.

O som produzido por “Bulha”, como uma relíquia, recupera a lembrança. A lembrança é o calor que me faz voltar ao passado, é a representação da ausência daqueles momentos vividos no passado. Exponho, desta forma, um fragmento da minha memória, de um espaço único que só pertence a mim, no qual posso guardar e organizar minhas ideias e minhas lembranças afetivas.

Acredito que há muitas maneiras de exteriorizar a memória. A minha se dá através da subjetividade da arte. No meio artístico, o clamor das lembranças pessoais envolve a construção de histórias e, consequentemente, da memória.

Para Bergson (1990) a memória está integralmente presente sempre, mas sob o modo da virtualidade. Ela nos acompanha por inteiro ao longo da vida atualizando-se em função das exigências da ação. Na perspectiva inaugurada pelo autor estamos imersos na duração, em uma temporalidade que dura. Nossa memória não consiste de modo algum em uma regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, em um progresso do passado no presente. Nossa corpo, com tudo o que o cerca, nada mais é do que um bloco de afeto movente que nosso passado empurra a todo momento, para nosso futuro.

Esse processo entre o corpo e o que o cerca, muito mais que uma relação de causa-efeito, representa o princípio de entendimento das formas de criação das imagens e, a seguir, a identificação dos aspectos constitutivos na minha produção poética.

Além de ocupar posição privilegiada o corpo é uma espécie de componente ativo na relação imagens/subjetividade.

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. (BERGSON, 1990, p.10).

Com o corpo construímos subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Imagem, então, é também memória porque é das imagens que extraímos os fatos/acontecimentos que configuram nossa forma de relação em sociedade ou com outros objetos. E, neste sentido, minha ação sobre as relíquias identificando-as como imagem-lembrança.

A lembrança do brinquedo

Para uma criança muito pequena os objetos têm força motivadora e determinam o curso de sua ação. O brinquedo, como um desses objetos, é parte importante no desenvolvimento da maioria das crianças. Quando se fala em brinquedos, refiro-me, principalmente, ao seu aspecto lúdico já que são fontes de magia, entusiasmo, emoção, prazer e aprender, uma vez que brincar aumenta a criatividade e a sensibilidade e estimula a sociabilidade (WINNICOTT, 1975).

Santos (2002, p.12) relata, em seus estudos, que a palavra lúdicode vem do latim *ludus* e significa brincar e a menciona como sendo

(...) uma necessidade do ser humano em qualquer idade e não pode ser vista apenas como diversão. O desenvolvimento do aspecto lúdico facilita a aprendizagem, o desenvolvimento pessoal, social e cultural, colabora para uma boa saúde mental, prepara para um estado interior fértil, facilita os processos de socialização, comunicação, expressão e construção de conhecimento.

É brincando que a criança usa a sua imaginação e libera seus desejos mais íntimos. “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu” (WINNICOTT, 1975 p.76).

Segundo Walter Benjamin (1994), para a criança não é necessário que se produzam objetos supostamente apropriados a elas se quisermos distraí-las, pois o seu prazer maior é lidar com coisas comuns. À criança nada é mais comum do que combinar as substâncias mais heterogêneas para criar suas fantasias e brincadeiras, assim, “colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmo no macrocosmos” (BENJAMIN, 1994, 238).

Meu piano desgastado, que se quebrou com o tempo, foi um dos brinquedos que mais marcou minha infância – porque, talvez, tenha sido ele o que perdurou por mais anos. Ele foi, segundo minha mãe, o brinquedo que eu mais aproveitei; levava-o para todo lado.

Transcodificá-lo em um trabalho poético sintetiza uma espécie de nostalgia. Ao utilizar um fragmento dele, que fez parte da minha vida, reexperimento o passado, reexperimento o mundo. Prolongando este passado no presente percebo que, mesmo que a natureza do objeto seja a de servir como ferramenta a todos que o possuem é possível identificar funções que sobrepujam este princípio. Essa condição está logicamente ligada ao fato do objeto não possuir apenas funções denotativas, mas também se propagar por um múltiplo terreno simbólico ao lhe atribuir significâncias conotativas que extrapolam sua natureza útil.

Walter Benjamin (1994, p. 253) finaliza suas reflexões no texto “Brinquedos e Brincadeiras” com o seguinte questionamento “para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem surge de uma velha caixa de brinquedos?”. O desaparecimento do mundo retoma a dimensão do lúdico, do sonho. O som produzido pela engrenagem é como essa velha caixa de brinquedos, na experiência de escutá-lo o mundo inteiro desaparece e o que surge é o afeto transcodificado em notas musicais.

Os objetos

Água, comida e abrigo. Essas, em tese, deveriam resumir as necessidades básicas do homem. Das rudimentares construções, dos acessórios feitos com pedras e restos de ossos e dos registros rupestres, tivemos que migrar através dos mais severos climas e tipos de terrenos em nossa caminhada pela evolução material. As necessidades de sobrevivência e de deslocamento apresentaram os desafios que motivaram o homem na constante busca de novas ideias materiais. Sobreviver e deslocar-se podem responder a muitas questões sobre a natureza dos objetos.

Consolida-se, assim, de forma vital, a presença do objeto na existência humana. Dos rústicos vasilhames à organização pessoal definitiva do indivíduo conectado ao ciberespaço, estamos cercados por uma materialidade sem fim. Objetificados.

Camisas, calças, calçados, relógios, talheres, copos, pratos, cadeiras, mesas, armários, papéis, canetas, computadores, celulares, televisores, carros, barcos,

aviões, casas, edifícios. A lista é interminável. Os objetos têm presença garantida em todos os lugares, assumindo diversas configurações, nas mais variadas funcionalidades, do desejável ao inútil. Todos estão repletos de sentidos, de significados, e até de ressignificações por aqueles que lhes atribuem valores e simbolismos, frutos das experiências intersubjetivas e interativas dos indivíduos entre si e com o resto do mundo.

De acordo com Jean Baudrillard (2002), todas as sociedades humanas sempre organizaram seu cotidiano através da produção e do uso dos objetos, obrigando o homem a estabelecer sempre novas categorias de significados para classificar os objetos conforme suas necessidades. Nesse sentido, eles podem ser objetos domésticos, públicos, modernos, folclóricos, exóticos, religiosos, masculinos, femininos, em infinável taxonomia. Ainda na concepção de Baudrillard (2002) – para quem o objeto passa a ser traduzido por extenso inventário de artefatos e coisas que o homem utiliza em sua vida cotidiana – os objetos transcendem a fenomenologia da vida cotidiana, estendendo-se aos conceitos de símbolo e signo; relacionam-se com os contextos nos quais estão inseridos, seja fora ou dentro do espaço estritamente orientado pelo senso comum ou mesmo pelas convenções sociais. Um objeto pode superar sua função prática, pois há sempre um sentido que transborda de seu uso (BAUDRILLARD, 2002).

Dessa forma reconheço que existe uma alma nas minhas relíquias, pois elas me remetem a lugares subjetivos em que encontro as lembranças (re)situadas pelos objetos; elas se tornam provas documentais que imprimem suas marcas em mim criando, interna e externamente, um processo dinâmico, subjetivo e comunicativo. Imagino, crio, desenvolvo e construo objetos, e essa tem sido a maneira como tramo e participo do processo da vida cotidiana.

Neste sentido, no “[re]inventário de si” penso os objetos como estímulos de lembranças de momentos, pessoas ou lugares. Os objetos me conectam com o mundo. Mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias; além de provocar constantemente novas ideias.

Santo Agostinho dedica-se, no livro “Confissões”, escrito por ele em 397-398, às reflexões sobre a memória e as impressões registradas por ela através dos sentidos.

Chego aos campos vastos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. (AGOSTINHO, 1996, p.266)

Para o autor, os objetos são percebidos pelos sentidos e as imagens destes são guardadas na memória. Ele usa a metáfora de palácios para se referir à memória, demonstrando a grandeza da mente para armazenar tudo o que percebemos, mesmo que algumas coisas sejam esquecidas ou distorcidas pelas lembranças. Santo Agostinho maravilhava-se ao pensar no modo como as imagens formavam-se na mente.

Walter Benjamin (1987) demonstra em seus conhecidos escritos sobre suas lembranças a importância dos sentidos na percepção e gravação de suas experiências rememorativas infantis. Benjamin refere-se descritivamente às

impressões registradas e arquivadas em sua memória por todos os sentidos. O autor refere-se à visão em quase todos os relatos e demonstra que foi uma criança observadora, atraída pelas cores e que admirava as artes, as paisagens e os animais, mas que sentia aversão e desprazer em ver monumentos e livros que traziam lembranças de guerras. Ele descreve o prazer do tato em tocar guloseimas, tocar e desenrolar as meias e em manusear o jogo das letras. A audição teve peculiar importância em suas experiências infantis e, por isso, deixou impressões em sua memória como o desconforto em ouvir o som do telefone tocando e atrapalhando a sesta de seus pais e a sensação de conforto e proteção ao ouvir a voz de sua mãe a lhe contar histórias. Relembra o som produzido por duas charangas distintas, o prazer que lhe causava o barulho da chuva a escorrer nos vitrais das janelas, enfim descreve sons agradáveis e desagradáveis.

Assim é o som de “Bulha”: o som do batimento cardíaco da vida que se inicia somado ao som do velho mecanismo do pianinho que já nem existe mais. O passado prolongado no presente. O velho transcodificado em novo.

Ao apropriar-me do mecanismo sonoro do pianinho da infância e trazê-lo para o universo da arte, considero que ele passa a gerar outros significados. Este deslocamento físico atribui outros sentidos a este objeto que, antes, dispensava maiores reflexões.

Assim sendo, aproximo-me de uma série de artistas do início do século XX, como os dadaístas e surrealistas, que se utilizavam como estratégia poética da prática de apropriação de objetos do cotidiano, trazendo-os para o campo idealizado da arte. Por meio desta transcodificação ou ressignificação de objetos comuns aqueles artistas contribuíram para a desestabilização da arte dita burguesa (calcada na valorização do objeto único, precioso e impregnado da aura do artista). Desta maneira, tais artistas tentavam romper com os limites que separam o território da arte do ambiente cotidiano.

A apropriação de objetos em arte é uma característica notável nos séculos XX e XXI. Não é possível discutir a história da arte sem mencioná-la em seus muitos momentos e práticas diferentes durante o processo de mudanças e sedimentação do conhecimento artístico contemporâneo. Genericamente, a apropriação se define no discurso artístico como processo que conduz à produção de trabalhos utilizando-se de recursos oriundos do mundo cotidiano (CRIMP, 2005).

Objetos advindos das mais diferentes categorias e com diversas funcionalidades se transformam, pelas mãos de artistas, em objetos de arte. São objetos projetados – frutos de uma sociedade industrial, muitas vezes banalizados, subjugados e sem expressividade – que passam a ocupar uma nova dimensão estética diante do espectador.

Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) é um nome exemplar para representar uma série de artistas que se apropriam de objetos para compor trabalhos poéticos – ainda assim sabemos que seus trabalhos não estão vinculados necessariamente a um projeto estético ou são resultado de uma inquietação de ordem intelectual. Até sua morte em 1989, Bispo dedicou-se, com grande afinco e rigor, à sua missão, convicto de que tinha sido escolhido de Deus para reconstruir o mundo após o fim de tudo, repovoando a terra com seus objetos e suas listas infinitas de nomes e imagens bordadas sobre panos ordinários. Buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora da sua própria experiência. Bispo compôs, a partir da apropriação de diversos objetos e materiais,

uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante (MACIEL, 2004).

Se, para a infindável produção de Bispo, inventariar o mundo se afigurava como tarefa possível, para mim, como iniciante nas artes que se encanta com o seu legado, não é uma tarefa fácil listar e expor satisfatoriamente a incipiente soma dos meus fragmentos afetivos. No entanto, nos volumes que seguem nesta dissertação, os objetos e outros fragmentos, tratados, aqui, como relíquias, integram e coexistem o meu percurso. Me explicam ao explicarem meu mundo. Talvez (e pretensiosamente) aqui, você encontre o início do meu memorial de passagem pelo mundo.

Conclusões

Desenvolver um projeto tão pessoal é um desafio, porém é extremamente motivador. Acredito que conceber a dissertação a partir de memórias afetivas, do conhecimento de si através das minhas histórias e do meu cotidiano facilita a criação de algo singular.

Assim, esta pesquisa dá início a um novo momento de amadurecimento na minha trajetória profissional e pessoal. Por esta reitero a busca por encarar a arte como uma particular manifestação da relação com o vivê-la, tornando-a produto da vivência. É na dinâmica da fruição da arte e do viver que traduzo essa relação subjetiva. Traduzo na arte o ato subjetivo de reconhecer-me vivo.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo, Nova Cultural, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica**. In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CRIMP, Douglas. **Apropriando-se da apropriação**. In: _____. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, SP, Editora 34, 1995.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.
- PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. France: Éditions Du Seuil, 1989.
- SANTOS, Marli dos Santos (org). O lúdico na formação de educador. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.
- WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Trad. J. O. A. Abreu e V. Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1995.