15º Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC

ANAIS

TERRITÓRIOS

UDESC
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CEART
CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA
Programa Pós-Graduação Artes Visuais CEART/UDESC

Ficha catalográfica

A532a

Anais do 15° ciclo de investigações PPGAV/UDESC – Territórios / Anna Moraes (et. al.) - Florianópolis, SC: Editora Caseira, 2024.
472 p.; PDF.

ISBN: 978-65-88489-70-3

1. Arte visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Anais. 4. Territórios. 5. Ensino da arte. 6. Teoria e história da arte.

CDD: 700.7

Catalogação na Fonte Bibliotecária Gabriella Joana Zorzetto CRB 14/1638

15° Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC

SUMÁRIO

ARTIGOS

08 - **CORPO-TERRITÓRIO: EMPRÉSTIMOS, INSTABILIDADES, CONTAMINAÇÕES**
Alana Gentil Carani, Danillo Gimenes Villa, Isabela Cisne e Isabella Maria Píccolo Estevão

26 - **de rota | re volta**
uma abordagem filosófica sobre o fazer artístico em tempos dilúviosos
Alice Donovan Linck

36 - **ONDE HOUVER MONOCULTURA QUE EU SEJA INÇO**
Audrian Vinicius Cassanelli Griss

47 - **ENTRE RETALHOS: A TRAJETÓRIA POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO**
Camila Ribeiro Rocha Torres e Guilherme Moreira

63 - **COLOQUE-SE NO MEU LUGAR: PRÁTICA CURATORIAL COMO PESQUISA EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE**
Diego Rafael Hasse

77 - **A FANTASIA DE GIANNI RODARI COMO ESTRATÉGIA PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS**
Elisângela de Freitas Mathias

89 - **(DES)ORIENTAÇÃO: UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA PARA CAMINHADAS NA CIDADE ENSAIOS VISUAIS**
Fernando de J. de A. da Rocha e Eduarda A. Gonçalves

98 - **AS SINFONIAS CONTRAMUSICAIS DAS METRÓPOLES E AS IMAGENS DE CONTROLE, VIOLÊNCIA E DESUMANIZAÇÃO**
Flávia Person

109 - **ENTRE VESTIDOS E SAPATOS: ARTE COMUNITÁRIA, MULHERES, TERRITÓRIO E SOBERANIA**
Gabriela Traple Wieczorek

121 - **Arte nipo-brasileira no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)**
Gustavo Eger Sawada

135 - **POÉTICA DAS COISAS: EXERCÍCIOS DE UMA ESCRITA (AUTO) GRÁFICA**
Icaro Iago Santos de Almeida e Ana Elisa de Castro Freitas

151 - **O fenômeno das Migrações Forçadas na produção de artistas contemporâneos: Projeto Unpacked: Refugee Baggage**
Jéssica Maria Policarpo e Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

164 - **CARTOGRAFIA DO PRESENTE MESSI NICO: DA PROPAGANDA POLÍTICA À CONTRAINFORMAÇÃO**
Katia Speck

177 - **EM UMA ÁRVORE, EM UMA TARDE: DERIVAS URBANAS DE BRÍGIDA BALTAR**
Laura Cristina Souza da Silva

189 - **FORMAÇÃO EM RUÍNAS: MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA NOS ESPAÇOS EM ABANDONO EM CRICIÚMA/SC**
Laura dos Santos Goulart

202 - **leve: A DERIVA DO MOVIMENTO**
Luíza Marcolino

218 - **NOTAS SOBRE ANA MENDIETA: MULHERES, TERRA E PERTENCIMENTO**
Luiza Melo

228 - **DISPOSITIVOS MALEÁVEIS E AS COMPLEXIDADES DA PROPOSIÇÃO "ANDO PRECISANDO DESCANSAR A CABEÇA"**
Marina Costamilan Rombaldi

ENSAIOS VISUAIS

245 - **Em busca do jardim das minhas avós**
Ana Lia Pedrini

256 - **POÉTICAS E POLÍTICAS CORPORAIS FEMINISTAS**
Ariane Oliveira

267 - **TERRITÓRIO ENQUANTO TÉCNICA**
Austeclínio Lopes de Farias

286 - **AS TERRITORIALIDADES DE ATOS (TÍTULO PROVISÓRIO)**
Beatriz Kestering Tramontin

293 - **TERRITÓRIOS VERDES TERRITÓRIOS**
Caroene Neves Silva

297 - **RECORTES DO ESPAÇO-TEMPO ILUSÓRIO**
Emerson Massoli

303 - **listar o lugar, esgotar o lugar**
Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

312 - **PERFORMANCE SOB ENCOMENDA**
Gabriel Augusto de Paula Bonfim

325 - **ESCAPAMENTOS**
Gabriel Villas Boas Camargo

331 - **AGULHA E LINHA, LÁGRIMAS, SANGUE E SUOR**
Gustavo Reginato

340 - **O BANAL**
Gustavo Rodrigues

349 - **ALGUNS SILÊNCIOS SÃO INABITÁVEIS**
Isabela Cisne Pascon

358 - **UM CORPO NO INFORME: o corpo, a pedra, a paisagem**
Isabella Maria Píccolo Estevão

371 - **ACHADOUROS**
Juliana Camila da Silva

377 - **IDENTIDADE E TERRITÓRIO**
Julie Bertuol da Silva

387 - **A rua vista**
Laura Vlavianos Malmegrin

398 - **ESPAÇOS DE FLUTUAÇÃO**
Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro

410 - **SOBRE SERES E EXCENTRICIDADES: A PAISAGEM DO SER**
Luciana Ferreira

420 - **O DESENHO COMO VESTÍGIO: MARCAS DE UMA PASSAGEM**
Luiz Rodolfo Annes

431 - **MATRIARCAS BRASILEIRAS**
Marjorie Yamaguti e Saul Smith

443 - **quimera de mim mesmo : corpo tipográfico**
nestor varela junior

456 - **PAISAGENS UTÓPICAS**
Pedro Gottardi

464 - **Trezentos e setenta e cinco mil e trezentos passos**
Tiago Meirelles

15° Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC

O XV Ciclo de Investigações, propõe instigar as reflexões sobre o tema Territórios, Políticas e Poéticas a partir das pesquisas e produções em Artes Visuais.

Pensar o território desde a perspectiva das artes, implica refletir as relações socioculturais que se vêem afetadas nestas disputas de poder e narrativas, que envolvem conflitos de ordem material e cultural. Seja pela ameaça de retirar o direito de demarcação de terras ou pelas dificuldades impostas que impedem o direito à ocupação e participação nos "territórios institucionais" -universidades, museus e galerias- por aqueles grupos que estiveram historicamente à margem destes espaços. Neste sentido, podemos refletir o território desde sua concretude ou como espaços simbólicos, não palpáveis.

A cidade, a escola, o campo, os espaços artísticos e de produção científica, são territórios férteis para produção de sentidos e significados, para ressignificar a cultura pela reconstrução dos vínculos sociais. Contrapor-se ao pensamento hegemônico sobre o território, requer uma mudança de perspectiva sobre as relações de interação do sujeito e seu meio, sendo conscientes das diversas concepções de território, que perpassam vivências particulares e coletivas. Como por exemplo, as dos povos indígenas, populações periféricas, grupos de refugiados, trabalhadores do Movimento Sem Terra, imigrantes, entre outros… Considerando também as interseções de gênero e classe que permeiam estas identidades.

Frente às questões colocadas…Como a pesquisa e produção em artes podem contribuir para evocar essas inquietações de forma sensível? Como evidenciar as contradições do nosso tempo e perspectivas de novos modos de nos relacionar com o território? Como o repertório da história da arte nos possibilita a construção do senso crítico e uma fruição estética qualificada sobre as obras de arte que tensionam estes assuntos? Como o trabalho educativo pode orientar uma prática social mais consciente pela apropriação dos conhecimentos em arte? Compreender o território na contemporaneidade requer uma reflexão sistemática, radical e em conjunto, sobre as questões que emergem da realidade objetiva dos agentes envolvidos.

O tema foi escolhido por evocar estas múltiplas discussões que pretendem ser contempladas nas suas diversas perspectivas. Propomos o diálogo em coletivo como um meio necessário para amplificar vozes e desafiar narrativas dominantes, no contexto em que recentes acontecimentos enfraqueceram significativamente o tecido social.

O Ciclo de Investigação é uma chamada aberta para os inúmeros formatos e possibilidades que abrangem o tema Territórios e suas múltiplas implicações na contemporaneidade, dentre a perspectiva do fazer, pesquisar e ensinar artes visuais.

15° Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Centro de Artes, Design e Moda (CEART)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV)

Equipe do XIV Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC

Organização geral
Dalva França de Assis, Emiliana Pagalday Fernández, Irma Brown, Letícia Francez

Comissão de editais, anais e publicação
Anna Moraes, Gustavo Reginato, Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro, Shayda Cazaubon Peres

Comissão de infraestrutura, parcerias e apoio
Jade Katchiri Brusco Gomes, Leandro Serpa

Comissão de comunicações orais
Anna Moraes, Ariane Oliveira, Letícia Francez, Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro

Comissão de inscrição e certificados
Elisangela de Freitas Mathias, Luana de Mesquita Alt, Marcelo Pereira de Lima

Comissão de identidade visual e divulgação
Diorgenes Pandini, Geórgia Mendes Sousa, Matheus Abel de Lima Bitencourt, Matheus Ezequiel de Oliveira Meireles

Comissão de oficinas
Eva Alves Lacerda, Gustavo Rodrigues, Jaci Aico Kussakawa, Jonathan Taveira Braga, Odete Angelina Calderan

Comissão de organização e curadoria de exposição
Daniele Zacarão, Gabriel Augusto de Paula Bonfim, Joanna Leoni, Juliana Camila da Silva, Matheus Abel de Lima Bitencourt

Comissão de palestras
Priscila Costa Oliveira, Rafaela Maria Martins

Ministrantes de oficinas
Adriana Cigognini, Ana Barroso Calle, Antonio Cazabonet Ganzer, Elisangela de Freitas Mathias, Gabriela Buffon, Janaína Enck, Janedalva Pontes Gondim, Julie Silva, Laura Vlavianos Malmegrin, Luana de Mesquita Alt, Lucas Polidoro, Thalita Emanuelle de Souza

Avaliadores das comunicações orais
Anna Moraes, Ariane Oliveira, Letícia Francez, Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro, Priscila Costa Oliveira, Shayda Cazaubon Peres

CORPO-TERRITÓRIO:
EMPRÉSTIMOS, INSTABILIDADES, CONTAMINAÇÕES

Body-Territory: borrowings, instabilities, contaminations

Alana Gentil Carani[1]
Danillo Gimenes Villa[2]
Isabela Cisne[3]
Isabella Maria Píccolo Estevão[4]

Resumo: Desenvolvido no contexto do grupo de estudo *Infestantes* constituído a partir das atividades realizadas na Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina, o presente artigo pretende investigar, a partir dos diferentes acessos conceituais e materiais das pesquisas individuais dos autores, possibilidades de redefinição do corpo como território desviante e impreciso, com apontamentos éticos, políticos, poéticos. Os diálogos propostos pelo grupo derivaram em um exercício de escrita experimental que observa o corpo, nos termos deleuzianos, como arranjo informe a moldar-se pelo desejo; os interstícios sugeridos pela estética relacional de Nicolas Bourriaud; a identidade como território instável a partir do que escreve e questiona Sonia Mansano; e a crítica à razão higienizante, como sugerida por Byung-Chul Han. Os diálogos permitiram olhar os trabalhos artísticos dos autores como exercícios tateantes, empréstimos, traduções de entendimento parcial, medições oscilantes, revendo os status do corpo.
Palavras-chave: Corpo; território; imprecisão.

Abstract: Developed in the context of the study group *Infesting* constituted from the activities carried out in the Division of Plastic Arts of the House of Culture of the State University of Londrina, this article aims to investigate, based on the different conceptual and material accesses of the authors's individual research, possibilities of redefinition of the body as a deviant and imprecise territory, with ethical, political and poetic observations. The dialogues proposed by the group resulted in an experimental writing exercise that observes the body, in Deleuzian terms, as a formless arrangement to be shaped by desire; the interstices suggested by Nicolas Bourriaud's relational aesthetic; the identity as an unstable territory based on what Sonia Mansano writes and questions; and the critique of the sanitizing logic, as suggested by Byung-Chul Han. The dialogues allowed us to look at the authors artistic works as groping

[1] Artista, estudante de graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e estagiária da Divisão de Artes Plásticas da UEL - PR. Lattes: https://lattes.cnpq.br/9075191460742610. E-mail: alana.gentil.carani@uel.br.
[2] Artista, professor e curador, Doutor pela ECA/USP, professor do Departamento de Artes Visuais da UEL - PR, chefe da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL- PR. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2072273723762369. E-mail: danillovilla@uel.br.
[3] Artista, estudante de graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e estagiária voluntária da Divisão de Artes Plásticas da UEL - PR. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8497321627265114. E-mail: isabela.cisne.pascon@uel.br.
[4] Artista, estudante de graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), estagiária voluntária da Divisão de Artes Plásticas da UEL - PR e bolsista de iniciação científica (CNPq). Lattes:http://lattes.cnpq.br/7739136750962115. E-mail: i.piccoloestevao@uel.br.

exercises, loans, translations of partial understanding, oscillating measurements, reviewing the status of the body.
Keywords: Body; territory; impreciseness.

CORPOS JUSTAPOSTOS

Conceitos se aproximam, não sujeitos uns aos outros ou em acordo por semelhança. A aceitação deste princípio faz surgir poderes criativos e descontroles que nos interessam. A diferença entre nós, pode, eventualmente, ser tomada de empréstimo criando cenários que tornarão possível performances geradoras de subjetivação. As discussões e argumentações, nesse artigo, em primeira pessoa, são para que o conhecimento nos possua, antes de serem conhecidas e manifestas as nossas diferenças. As linhas de fluxo que, como coloca Gilles Deleuze (2011), geram movimentos de desterritorialização e reterritorialização alterando o curso dos desejos, orientam micro desvios, infra minces, olhares desconfiados e cúmplices, como outras naturezas, tornando interpretações e materialidades diversas disponíveis.

Os conceitos nos interessam como bases instáveis, imprecisas, pensadas assim propositalmente para que o ponto de partida e o ponto de chegada se indefinam e dependam de intencionalidades diversas.

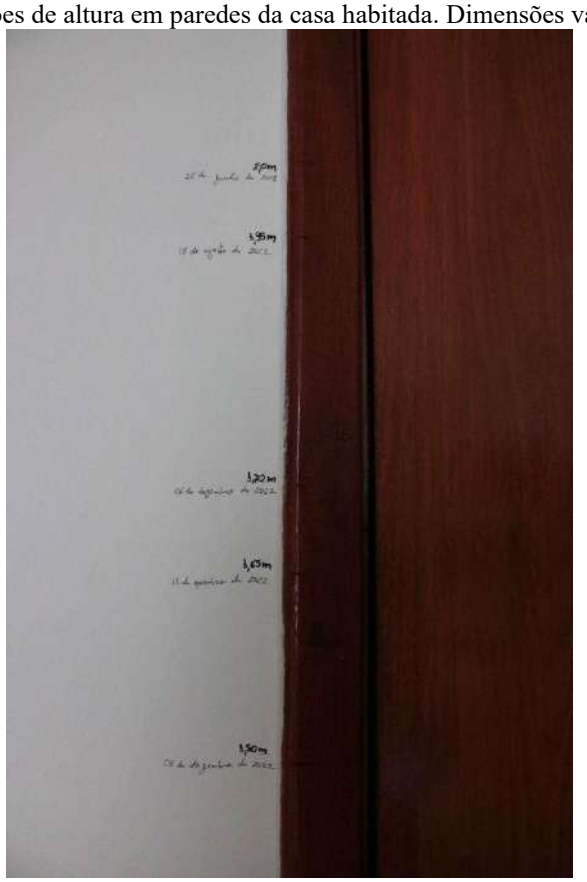
No exercício de legitimar as brechas que percebemos, é possível sentir o corpo crescendo, ou o mundo crescendo e fazendo parecer que o corpo diminui, como sugere Isabela Cisne – acontecimentos simultâneos. Que há corpos tateantes, que criam novos ritmos enquanto se movimentam, que geram películasdesenhos, nas superfícies tocadas, ao imaginar volumes e reentrâncias com contaminações em duplo fluxo entre corpo e objeto, assim sugere Isabella Maria Píccolo. Um sonho é um corpo deslocado no corpo, não indicação de orientação – mais uma antecipação, informação vir a ser, uma ignorância sobre algo, manifesta, à espera de um ou outro acontecimento que lhe confira algum sentido, como sugere Danillo Villa. A exploração do corpo pode destruir o corpo, um cérebro molusco que se empenha em conceituações ininterruptas e tenta abstrair e relativizar os códigos de identificação e as lógicas sociais que determinam o funcionamento das coisas todas, como pretende Alana Gentil, utilizando a tradução neste empenho, como um esforço de aproximação sempre parcialmente bem-sucedido. Os caminhos foram criados por não se saber os caminhos certos, os corpos não se adequaram, e nos interessam que eles sejam indóceis, sem órgãos (DELEUZE, 2011, p. 21-30).

O CORPO DO TEXTO OU O TEXTO DO CORPO

Cresço e diminuo na mesma semana (2022), Isabela Cisne

Em 2022 produzi o trabalho poético autobiográfico intitulado *Cresço e diminuo na mesma semana*, que consiste em anotar minha altura na parede, atividade que costumava ser um hábito quando criança e ao lembrar-me dela passei a refletir sobre como a minha percepção de mundo e o espaço que eu ocupo nele estão diretamente ligados aos meus sentimentos e as relações inter e intrapessoais vivenciadas, por isso resolvi voltar a essa prática de quando pequena (criança) e registrar com quantos centímetros eu me sentia em determinados dias, percebendo que a variação acontecia até mais de uma vez por dia, seja quando me fazia maior, do tamanho das maiores palmeiras, por estar orgulhosa e conseguir andar com a cabeça erguida ou quando me diminuía até me confundir com o batente da porta para caber em certas situações e espaços que não me comportavam.

Figura 1: Cresço e diminuo na mesma semana, a partir de 2022.
Anotações de altura em paredes da casa habitada. Dimensões variadas.



Fonte: Isabela Cisne.

Figura 2: Isabella Cisne, *Cresço e diminuo na mesma semana*, a partir de 2022.
Anotações de altura em paredes da casa habitada. Dimensões variadas.

Fonte: Isabela Cisne.

Entender o corpo como território é refletir acerca de delimitações e demarcações, ou da ausência delas. É refletir sobre o espaço que se ocupa no mundo, como e por quem ele é habitado. Dessa forma podemos compreender que o território habitado e formado pelo nosso "eu" está em contínua formação e sofre alterações internas e externas a todo momento. As limitações e demarcações estabelecidas por nós mesmos estão sujeitas a mudanças radicais de uma hora para a outra, pois a forma como nos relacionamos com o mundo é imprecisa e imprevisível, assim como a forma que o mundo se relaciona conosco. Podemos exemplificar questões afetivas que se fazem e desfazem com o tempo, limites sobre o outro e sobre nós mesmos que se estendem e se comprimem, como o outro me cumprimentou, como meu cabelo acordou hoje, etc. É notável que a visita do outro em nós, transforma todo o ambiente.

Sonia Mansano (2019) aborda questões relacionadas aos impedimentos que o entendimento de uma identidade uniforme, centrada, e já consolidada possa causar ao indivíduo. A autora alega que as amarras da identidade nos inibem de partilharmos experiências intensas, já que é necessário proteger um território sempre conhecido e consolidado, limitando novos encontros que não são da ordem da razão. Jorge Bondía Larrosa (2002) reafirma a

importância da experiência passional e alega que o sujeito da experiência é o único aberto a transformação:

> Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (Larrosa, 2002, p. 26).

A cantora nipo-americana Mitski (2018) relata em uma de suas composições “eu já fui grande e pequena, e grande e pequena, e grande e pequena outra vez, e ainda assim ninguém me quer”, demonstrando essa instabilidade no “eu” que experiencia todo esse sofrimento relativo à paixão, sentimento esse que Larrosa alega ser a única coisa pela qual vale a pena viver. Portanto, como escreve Mansano (2019), a desestabilização do “eu” e o abalo da identidade tornam-se inevitáveis diante das chamadas forças da vida.

Também é possível estabelecer relações sobre a expectativa de "crescer na vida”. A adolescência é comumente marcada como um período de indecisões, experimentações e transformações, essas características estão associadas pelo senso comum a crises, problemas comportamentais e rebeldia. Ainda é para muitos o momento decisivo de nossas vidas, em que, enquanto seu corpo muda radicalmente (ou não, e isso também te afeta porque o de todos ao seu redor está mudando), você tem que fazer grandes escolhas e tomar grandes atitudes porque depois disso você realmente passa a viver a vida adulta e sua identidade está formada, estabilizada, depois disso não tem volta. Não é por acaso que a própria palavra “adolescência” possui dupla origem etimológica, sendo uma delas “crescer” e a outra “adoecer” (CUNHA, 2010, p.13). Seguindo essa linha de pensamento, todo momento da vida em que se está em fase de formação, experimentação e mudança seria então associado negativamente a perda da identidade, e entendido como maléfico para o indivíduo.

Mas sabemos que hoje em dia que esse crescimento linear não condiz com a realidade e que assim como crianças, às vezes, são obrigadas a agir como pequenos adultos e adultos acabam chorando feito grandes crianças, o amadurecimento contínuo passa a ser uma ilusão já que podemos estar no topo do mundo em uma segunda-feira e no fundo do poço na sexta-feira da mesma semana. Na verdade, “crescer na vida” acaba por ser um crescimento ilusório associado a posses e ascendência social e financeira, ditado por bases capitalistas, que na prática é determinado por uma série de fatores sociais, econômicos, étnicos-raciais, culturais, afetivos e pessoais. As bases capitalistas citadas inclusive caminham na contramão da busca por um

conhecimento que não possa ser transformado em mercadoria, dessa forma, a sociedade do consumo e do cansaço não teria tempo a ser "gasto" com experiências sensíveis a respeito do espaço que se ocupa no mundo, já que é para isso que existe fita métrica e hectares de terreno.

Cartografia míope: mapas sensórios (2022) – Isabella Maria Piccolo

Antes de tudo, a matéria.

O trabalho *Cartografia míope: mapas sensórios* (2022) nasce de um percurso investigativo acerca da matéria/materialidade enquanto estruturante de um pensamento pictórico e do desejo de experimentá-la.

Figura 3: Isabella Maria Píccolo, *Cartografia míope: mapas sensórios*, 2022. Carvão e terra sobre papel. Dimensões variáveis.

Foto: Fabio Alcover.

Se o carvão já era material privilegiado no meu fazer, agora coleto pelo quintal outro material que compartilha com ele certa proximidade: a terra. O retorno constante ao uso do carvão em meus trabalhos se dá pelo meu interesse a algumas características particulares a ele,

como sua força impregnante, sua crueza e vida própria – não permite que se volte atrás depois de um risco traçado. De forma semelhante, percebo a terra. Matéria orgânica que se ressalta pela intensidade da cor, pela granulação e crueza. A materialidade torna-se estruturante de meu processo, escolha fundamental, intencional e discursiva. E a cor, então, acaba sendo uma manifestação da materialidade escolhida – o preto denso do carvão, as variações de vermelho da terra – a depender da quantidade de ferro no solo.

Busco nessa organicidade material certa aproximação com nosso corpo em seu estado primeiro, orgânico e fluído. Em uma sociedade que vive "à luz da razão higiênica", como discorre Byung-Chu Han (2018, p. 19), na qual o alisamento impera sobre toda e qualquer aspereza e informidade resultando em corpos cujos sentidos são anestesiados e a percepção sedada, vê nas materialidades orgânicas possibilidades de recuperar nossa potência primeira enquanto corporeidade no mundo, enquanto também matéria orgânica. O carvão e a terra são modos de tocar o corpo, o movimento, a gestualidade, a organicidade em uma tentativa de voltar-se ao aspecto mais cru da matéria e mais primeiro do corpo.

Tocar no corpo para o deslocá-lo da figuração e experimentá-lo em outras conformações, diluições e entradas. Aqui, interessa-me o corpo matéria finita, orgânica, crua e desejante que se relaciona com o mundo a partir da experiência matérica, sensória e tátil. Sensorialidade de um corpo que se desloca no mundo atualizando-se através dos sentidos e dos desejos e que, no percurso, constitui uma cartografia tátil das superfícies – "mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências", como coloca Henri Focillon (2012, p. 5).

Cartografia míope: mapas sensórios (2022) é uma composição de 14 pinturas feitas com terra e carvão resultante de uma investigação da terra enquanto tinta. O processo de produção da tinta envolveu coletar e peneirar a terra e acrescer a ela quantias de água e cola PVA – tudo continha a medida do olho. Passei a misturar a terra mais escura e com grãos maiores de meu quintal com a terra avermelhada que recolhi do trabalho *Sem título* (série Bagagem) (2022), exposto na Divisão de Artes Plásticas da UEL, da artista londrinense Nathalia Vargas, cuja pesquisa envolve o corpo, a casa e a terra.

Das primeiras investidas com a tinta natural, fiz duas pinturas: uma partindo da observação de pessoas e outra composta por manchas e texturas. Naquele começo dos experimentos, havia uma dúvida sobre para onde olhar que foi se desfazendo à medida que o

prazer pela criação das manchas ia se intensificando e dando forma a uma percepção de mundo. Queria dar vasão ao corpo que deseja entregar-se à matéria. Aos poucos a expansão das manchas foi passando de uma superfície a outra, como uma contaminação, ou um mapa. Nesse trabalho, há um desejo de compartilhamento de uma experiência pessoal de mundo que passa fortemente pelo sentido tátil – pode-se considerá-la uma pintura tátil. Portanto, mais do que uma proposta formal, este trabalho é uma proposta ética de percepção e experimentação do mundo a partir da tatilidade – levar os olhos para as pontas dos dedos. Também, é um desejo de devolver as saliências ao mundo. Restaurar a aspereza das coisas, as microtexturas, o informe – a sensorialidade, dimensão do sensível que é alienada em um mundo que preza cada vez mais pelo alisamento das coisas.

Em contato com Antonio Dias, artista plástico e multimídia brasileiro, passei a pensar na correspondência entre o micro e o macro, no seu modo de especificar ao mesmo tempo que erode esta possibilidade. Tanto em *Anywhere is my land* (1968) quanto em *Camuflagem* (1968) existe uma correspondência que liga o aqui, o próximo, ao todo; parece fincar uma localidade e, no mesmo tempo, expandi-la. Em ambos os trabalhos, os salpicados informes erodem a possibilidade de especificar um único ponto, um único lugar; ele nos impulsiona no movimento e imensidão que seus trabalhos aludem. De forma semelhante, penso *Cartografia míope: mapas sensórios* (2022): se a ação do míope é chegar perto para ver o que é pequeno, neste trabalho amplia-se aquilo que seria microscópico e cria-se um mapa sensorial do mundo, estabelecendo uma correspondência entre as instâncias micro e macroestruturais.

A expansão das manchas tornou-se quase inevitável: cada vez que elas chegavam até a borda linear do papel eu acrescentava mais uma folha e continuava. Era um desejo do corpo. Em uma tentativa de aproximação com o trabalho de Antonio Dias, especialmente *Sem título* (2013), comecei a criar camadas que permitiam à matéria orgânica fugir da geometria circundante, assim como fazia Dias com suas pequenas aberturas-portas para a matéria. Assim, voltei-me para as superfícies menores e, no momento da montagem do trabalho, sobrepus estas àquelas superfícies maiores para que a matéria pudesse escorrer livre.

Figura 4: Antonio Dias, *Sem título*, 2011.
Folhas de acrílico, óxido de ferro, ouro e cobre sobre tela.

Fonte: https://nararoesler.art/en/artists/33-antonio-dias/

Se o gesto ao manipular a terra era debruçar-me e esticar-me sobre o papel a ponto de chegar testa a testa, corpo a corpo, com a superfície, quando montei o projeto expográfico de *Cartografia míope,* percebi no observador o mesmo movimento de imersão que o meu. Mário Pedrosa, ao falar sobre os *Bichos*, de Lygia Clark, lembra que "as severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador" (1977, p. 250), empresto esta observação para pensar smu próprio trabalho: das estruturas geométricas primeiras das quais parti (retângulos regulares, lisos e brancos) opero – e instigo o observador a operar também – movimentos de variações, deformações e expansões da matéria pictórica; portanto, para que a obra se faça e se presentifique no mundo é necessária a imersão. "A obra [de arte]", como disse Lygia Clark, "deve exigir uma participação imediata do espectador, deve ser jogado dentro dela" (1977, p. 250).

Figura 5: Isabella Maria Píccolo, *Cartografia míope: mapas sensórios*, 2022.
Carvão e terra sobre papel. Dimensões variáveis.

Foto: Fabio Alcover.

Escrita fantasma (2023), Danillo Villa

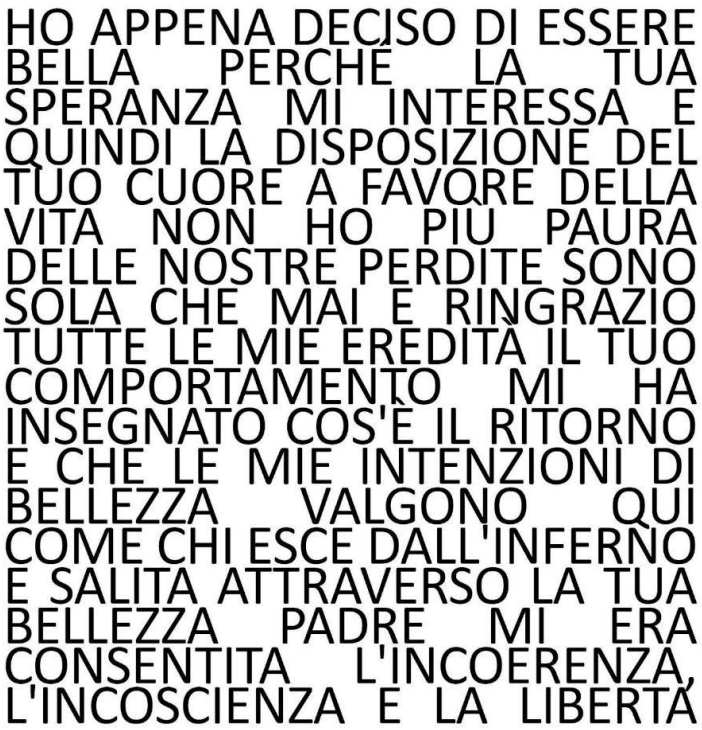
À escrita desnaturalizada, racionalizada, opor uma escrita espontânea, intuitiva, invasora, mais colada ao corpo, ou que dele derive como alguma espécie de fluxo contínuo, alma-fantasma (?). E porque deveria a alma organizar-se como fala inteligível se ignoramos as paisagens que frequenta, atravessando materialidades, relacionando-se e criando seu vocabulário a partir de conteúdos de significados ignorados ou que pressupõem traduções impossíveis, impensadas. De certa forma, há uma sugestão de que algumas palavras, frases, textos, estão para o corpo, como a alma/fantasma, alcançando e frequentando lugares, tendo percepções e conversas que se abrem para o sensível, o informe, o vibrátil, para novos limites ou pelo menos limites indiscerníveis que propõem alteridades em outros termos. Menos distinções, mais sintonias, empréstimos, atravessamentos, rupturas, devires, silêncio de águas que em seus muitos recursos, se abrem para mergulhos, banhos e refrescagens. É preciso

reconsiderar o tempo, além do que marca compromissos com extensões delimitadas, aceitar aquele que abre espaço para a incerteza das experiências, que se importa menos com as pretensões de eficiência e aceita sujeitar-se aos extensos diálogos com os desejos.

Um corpo sem órgãos pode ser um corpo sem órgãos humanos, repleto de almas que o atravessam e a ele emprestam outros órgãos, orelhas ou dentes de cães, colunas de víboras, lentidões de baleias, fluidez de água, para figurar exemplos, sem necessariamente determinar o que pode o corpo livre dos limites das funções.

O sonho pode sugerir respostas, sonhar ser outra pessoa, ser possuído por sentidos alheios, tão fortemente que a inteireza de um eu pode ser posta em suspensão. Acordei uma madrugada com um texto todo pronto, na minha cabeça, como se o sono/sonho tivesse empurrado um êmbolo e o injetado no que eu achava que era eu. Acordei para escrevê-lo e acho que depois voltei a dormir.

Figura 6: Danillo Villa, *tradução II*, 2023.
Texto intuído, traduzido para o italiano. Tamanhos diversos



Fonte: Danillo Villa.

Eu o traduzi para italiano usando o Google tradutor, simplesmente porque ele fala sobre pai, e meu pai tem ascendência italiana. Quis voltar algumas casas no jogo. Torná-lo menos acessível à leitura e neste sentido fazer dele mais corpo que texto. Mais objeto, de alguma forma.

Escrevê-lo parece ter sido apelar para um sábio descontrole, como diria Clarice Lispector, e permitir que a escrita surja de pontos fora de meus domínios e, de certa forma, remonte sinestesicamente um corpo que recebe e deixa fluir em si o que nem era fluido. Como percepções desperntencentes, sonambúlicas.

Ao ler o texto, me parece um recorte que me apresenta um pai, que pode ser um pai amplo, que pode ocupar-me até tocar por dentro a pele, quase coincidindo com tudo que sou internamente e ainda assim sendo estranhamento, porque sei que também é um outro. Ocupando-me como uma paisagem/passagem, como uma inscrição que aumenta em frações de centímetros, a profundidade da caverna, onde algum ancestral deixou inscrições com intenções de ancoragem. Assim se arreganha um espectro criativo, diurno, solar, fecundo porque a "intenção de beleza" de que diz o texto, é a das árvores crescendo, dos rios correndo, das pedras desviando águas, delas se tornando profundas, dos peixes ariscos brilhando suas microvidas sob brisas volitivas em extensas paisagens. As intenções ultrapassam meus próprios alcances.

Subir degraus acima? Em direção a que? A uma espécie de infinitude, escada como objeto comum, utilitário para funções e concertos diversos - salvamentos, fugas, pontos de vista: suba e troque a lâmpada, faça-se útil. Aceitando olhar para o mesmo, aceitando estarmos acompanhados, por uma mínima assistência, nós nos criamos com estes utensílios: famílias, escadas, infernos, belezas, finito e infinito, e ao usá-los, nos tornamos suas extensões.

A borda da escrita no trabalho Tradução II, organizada, me parece um rendado, e neste sentido, se assemelha a algo que ela efetivamente não é, o que me lembra Bispo do Rosário, que fez da própria escrita um caminho, a constituição de uma superfície onde sustentou sua existência. A obviedade da fraqueza deste meio, no caso de Bispo, se evidencia na fragilidade dos bordados, e na espontaneidade de linhas pelas quais a escrita se desenvolve, o que me leva a intuir que para o delírio, tudo é atalho. A escrita passa a ser materialidade dependente de uma validação, um interesse por sentido que possa ter alguma aderência em sua significação parcial.

Figura 7: *[Eu preciso destas palavras escrita] - s.d.* Dimensões: 126x208x10 cm
Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita

Fonte: Museu Bispo do Rosário

Comprei minha infância no brechó, custou 1,75 (2023), Alana Gentil

Como abrir espaços para que as imprecisões, a níveis fundamentais de configuração de pensamento, existam?

Nas letras grandes, decoradas, com flores de tom doce-envelhecido, enfeitadas por maçãs resilientes e ursos de pijama de um caderno de caligrafia de uma criança alemã, comprei minha infância que, posta sobre uma mesa promocional no sebo de uma grande avenida, custou um real e setenta e cinco. O desejo de compra foi gerado pela identificação completa com aquilo que, apesar de todos os esforços, não pude entender - afinal, nunca aprendi alemão. É conteúdo que, à medida que me pertence, me despertence por completo: é subjetividade-comum, socializável, de uma epistemologia de infância que se faz entre tateamentos, uma configuração de pensamento que, por ainda não se encontrar normatizada, possibilita interessantes meandros na percepção de mundo. Cabe tudo: a esperança contaminada de medo lambuzada de melancolia.

Tradução tortuosa completa

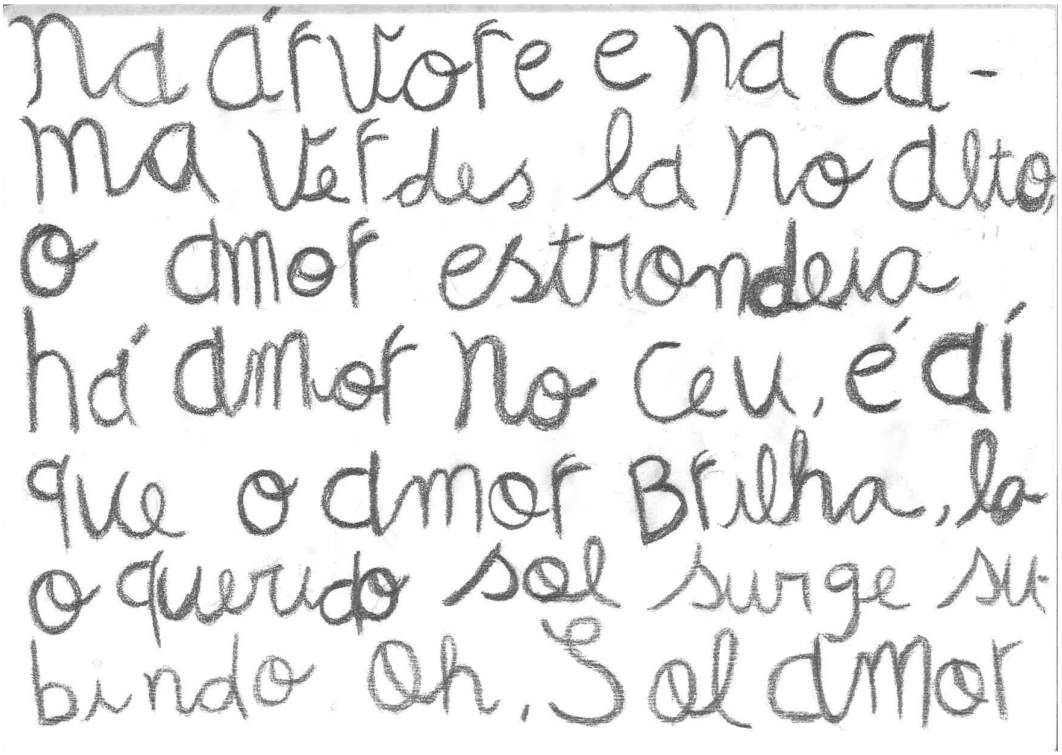
na árvore e na cama, verdes, lá no alto, o amor estrondeia
há amor no céu, é aí que o amor brilha,
lá, o querido sol surge subindo.
oh, sol amor, por que não joga raios no seu rosto?
sol, faça isto.
você sabia que ele foi questionado assim?
mas o anjo não se move
olha, tem um pássaro vindo e senta na árvore
passarinho, você tem que cantar. claro! isso acorda ele
o passarinho estica o bico e canta uma música que é maravilhosamente gostosa.

ele canta a plenos pulmões,
anfel não se mexe na cama
e quem vem agora?
é o vento
eu já sei, ele não beija e não canta, mas assobia num tom diferente. ele coloca os braços dos dois lados, abre as bochechas e abre as bochechas e carrega e realmente…
o anfel acorda em estado de choque. ele pula da árvore direto para o avental
isso o eleve e se renova e grita:
muito obrigado, senhor vento!

Figura 8: Alana Gentil, *comprei minha infância no brechó, custou 1,75*. 2023.
Tradução tortuosa sobre caderno achado. 21 x 29,5 cm.

Fonte: Alana Gentil

Figura 9: Alana Gentil, *comprei minha infância no brechó, custou 1,75.* 2023.
Tradução tortuosa sobre papel manteiga. 21 x 29,5 cm.



Fonte: Alana Gentil

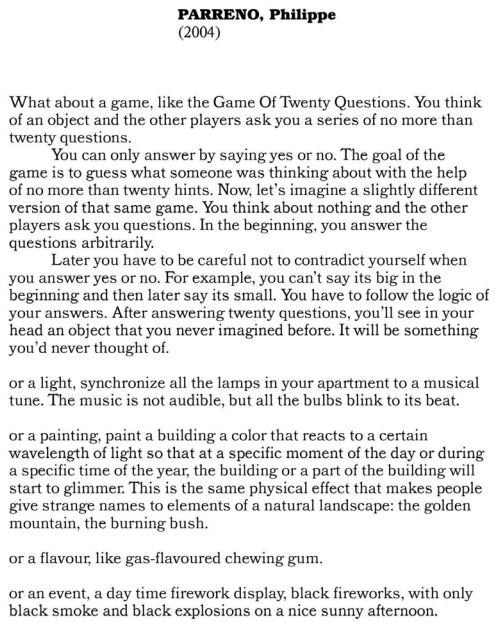
No percurso poético que me interessa há uma tentativa contínua de sabotar os caminhos dos raciocínios postos a nós, sócio-culturalmente, como evidentes. Assim, através de pequenas rupturas, procuro juntar os entulhos que, complicando o caminho, nos desviam do destino esperado. Uma imagem interessante é a do *Interstício* sugerida por Nicolas Bourriaud no livro *Estética Relacional* como "espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema*"* (2009, p. 22) - ou seja, apontam para sujeiras e escapes da lógica tomada até então como norma; interstícios podem ser os brechós, os escambos, os sebos: espaços ativamente obstruídos que geram outras espécies de relação, frustrando, aos poucos, a lei causa-efeito da produtividade, do lucro, da relação consumidor-mercadoria. Comprei minha infância no sebo porque só poderia me procurar nos lugares de acúmulo, imprecisos, por preços completamente negociáveis, que aceitam as razões de ordem tortuosa de um cérebro-molusco que, no mesmo espaço, deixa habitar Marx e Turma da Mônica.

A tradução do caderno entra então como procedimento de criação: restabelecimento contextual provocado pelos próprios impasses da linguística e suas correspondências configurativas. Em adição, tradução errante, frouxa, bêbada, bamba, que deseja a sua sabotagem como procura por espaço criador - abertura para o desvio nos espaços de comunicação de modo que, concretamente, a partir de pequenos mecanismos de descontrole,

não possam ser dominados por lógicas preexistentes. Nesse sentido, a autotradução em Beckett tem função semelhante: o dramaturgo irlandês construiu seu projeto literário a partir de pequenas armadilhas para si - em grande parte, escrevia primeiro em francês, língua que lhe era estrangeira, para depois se autotraduzir em inglês, língua que lhe era materna; assim, a partir de uma movimentação contínua, de vai-e-vem entre uma estrutura linguística e outra, o autor possibilita a subversão simultânea das duas línguas, criando falhas/abismos gramaticais, ortográficos e semânticos. Intencionalmente, a escrita se torna o próprio objeto de interesse de Beckett, a "coisa" fragmentada, exilada, esquisita, absurda.

Philippe Parreno, artista francês contemporâneo, no trabalho *sem título* de 2004, nos faz uma proposta, uma alteração no "Jogo de Vinte Perguntas" - normalmente, um dos jogadores pensa em um objeto e o outro tem que adivinhá-lo em vinte ou menos perguntas, na versão do artista, no entanto, a ideia é que não se partam de definições preexistentes: o objeto só passa a existir como possibilidade a partir das perguntas que, inicialmente, são respondidas de maneira arbitrária, mas que, no desenrolar do jogo, estruturam uma lógica interna, levando à existência de um objeto até então não-idealizado.

Figura 10: Philippe Parreno, *Sem título*, 2004.



PARRENO, Philippe
(2004)

What about a game, like the Game Of Twenty Questions. You think of an object and the other players ask you a series of no more than twenty questions.

You can only answer by saying yes or no. The goal of the game is to guess what someone was thinking about with the help of no more than twenty hints. Now, let's imagine a slightly different version of that same game. You think about nothing and the other players ask you questions. In the beginning, you answer the questions arbitrarily.

Later you have to be careful not to contradict yourself when you answer yes or no. For example, you can't say its big in the beginning and then later say its small. You have to follow the logic of your answers. After answering twenty questions, you'll see in your head an object that you never imagined before. It will be something you'd never thought of.

or a light, synchronize all the lamps in your apartment to a musical tune. The music is not audible, but all the bulbs blink to its beat.

or a painting, paint a building a color that reacts to a certain wavelength of light so that at a specific moment of the day or during a specific time of the year, the building or a part of the building will start to glimmer. This is the same physical effect that makes people give strange names to elements of a natural landscape: the golden mountain, the burning bush.

or a flavour, like gas-flavoured chewing gum.

or an event, a day time firework display, black fireworks, with only black smoke and black explosions on a nice sunny afternoon.

Fonte: https://museum.bucknell.edu/2020/11/09/do-it-home-surrealism-to-the-present-arth-208/

No projeto literário de Beckett, no jogo de Philippe e na tradução do caderno da criança alemã, a lógica não nos é possibilitada previamente: só passa a existir de acordo com configurações internas, afetadas, dispostas a instabilidade. Há, nos três casos, uma posição de

trivialidade diante da pureza das epistemologias. Entendimento de que, mais do que verdades fundamentais, há contexto diante de contexto e, assim, o discurso de um pode ser do outro e a coisa sempre pode, através do realocamento, se tornar outra coisa. Tirando a base dos próprios pés, o ponto de partida se mantém instável.

CORPOS ABERTOS A FINS DIVERSOS

Percebemos que nos aproximamos para pensar corpos como peças instáveis e que, mesmo assim, se colam, se remendam e param em pé. Estes corpos operam em um território que entendemos, pode ser criado, via produção poética, tornando-se favorável às explorações. Defendemos pequenas estratégias de sabotagem que desestabilizam status prévios, promovemos novas medições para os corpos. Nos interessa que os corpos mantenham suas potências individuais, suas disponibilidades, como ferramentas sobre a mesa. Nos impusemos a tarefa de lidar com os corpos, que permanece matéria finita de potências a serem testadas. Aqui, sugerimos 4.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, abr. 2002. p. 20-28,.

DANTAS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de Novembro de 1974 como criar para si um corpo sem órgãos (1980). *In*: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29.

DELEUZE, Gilles. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. Tradução de Samuel Titan J..São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Título original: Éloge de la main.

HAN, Byung-Chul. O liso. *In*: HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Tradução Lucas Machado. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MANSANO, Sonia. As Amarras da Identidade. In: VILLA, Danillo (org.). **Arte Londrina 7**. Londrina: UEL, 2019. p. 236-243.

MITSKI. **Nobody**. Bloomington: Dead Oceans: 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qooWnw5rEcI. Acesso em 23 set. 2023.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4ª ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

PEDROSA, Mário. Significações de Lygia Clark. In: AMARAL, Aracy (org.). **Projeto concretista brasileiro na arte** (1950-1962). Rio de Janeira: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 251.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relaciona**l. São Paulo: Martins, 2009.

15° Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC

de rota | re volta
uma abordagem filosófica sobre o fazer artístico em tempos dilúviosos

Alice Donovan Linck[1]

Resumo: Partindo do Trabalho de Conclusão de Curso *Derrotas e Revoltas*, esse artigo tem a intenção de adentrar em uma profunda série de reflexões sobre a relação humana com grandes corpos de água. Pensando nessa relação, pretende-se aqui desembocar no (evento em curso do) fim da Terra como a conhecemos e habitamos, e navegar pelos afluentes que o alimentam desde onde brota seu olho d'água, o antropoceno, ponto onde nos localizamos hoje. Dos principais afluentes que avolumam o corpo do fim do mundo, há três que são determinantes: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 7) destaca-os como sendo "*os modos de dominação principais*" que "*para dominarem eficazmente têm de ser destemperados, ferozes e incapazes de se dominar (...) apesar de serem onipresentes na vida dos humanos e das sociedades, são invisíveis na sua essência e na essencial articulação entre eles*". Esses rios correm como bestas para o fim, enquanto que os outros rios, os rios de vida e de subsistência, são secados e barrados. Esses rios do fim do mundo, sorrateiros e escorregadios, desembocam no imponente e, aparentemente, irrefreável acontecimento de extinção da espécie humana. Para chegar ao fim, enfim, embarcamos em *soterradeiros* fluxos de narrativas escritas e visuais, líquidas, transparentes ou turvas, que se enveredam por canais que há muito nos direcionam à catástrofe, buscando abrir caminho pelas águas que podem, ou não, revelar estratégias novas e antigas de sobrevivência no molhado (do pranto/do degelo). Por dentro dessas águas, o que acontece, o que aconteceu e o que acontecerá? Para onde vão os rios com toda essa pressa? Água é o lugar de chegar, no lugar de partir? Se não vou à água, ela vem até mim? Há revolta dos grandes corpos de água? Há derrota humana? O fim do mundo não é o vazio, o fim do mundo é o molhado? E o começo do mundo também não é? O questionamento, a dúvida e a sede servirão como motor e propulsão.
Palavras-chave: Antropoceno; Derrota; Revolta

1.1 É o começo do fim

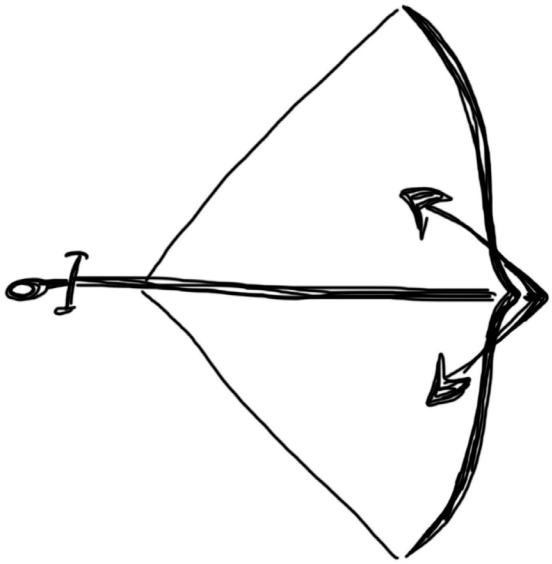
Em alguma parte, hoje mesmo, o mundo acabou, talvez um pouco ou quem sabe, completamente. Em algum lugar no tempo-futuro, o mundo já acabou definitivamente e, em outro tempo-passado, ainda sequer existiu. Já não há mais como negar essa morte eminente (ainda que

[1] Bacharela em Artes Visuais pela UDESC. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9454802364351107.

lenta) de um mundo que nos foi vendido, o metamundo-virtual-imperialista-hegemônico-monocultor, nem há porque negá-la (já vai tarde) pois é verdade que ele ameaça um outro mundo, o dos recursos que nos possibilitam a vida há mais de uma centena de milênios. O fim do mundo natural, aquele que é o berço dos bichos humanos e dos demais, é uma certeza iminente, mas há como adiá-lo, como sugere Ailton Krenak no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020). Ele nos conta que, através de uma resistência aprendida com povos originários da América do Sul e sua tradição oral, é possível nadar contra a correnteza que desemboca no fim. Essa estratégia talvez seja comum a outros povos e reproduzida em diferentes culturas humanas, em diferentes épocas e contextos. Por essa ótica, não precisamos resolver a questão, ela está posta: o mundo vai acabar, mas isso não significa que todos devemos ir voluntariamente em direção ao fim como ele se projeta. Não é preciso antecipar o desastre, nem simplesmente aceitá-lo, sempre que formos acometidos pela certeza iminente do fim, podemos empurrar um pouco o céu e respirar, como Ailton nos ensina (KRENAK, 2020).

Para não sermos aniquilados por outros, pela vida ou por nós mesmos, entendemos que precisamos criar, dar curso, discursar, lançar palavras e linguagem além-mar, além-tempo e além-espaço, discorrer, jorrar para fora o pensamento que nasce como um olho d'água. A intenção aqui é essa: deixar que a derrota[2] seja traçada no sentido contrário ao do fim, contra a corrente, que seja arremessada pelo som e pela inscrição, propulsionada por engrenagens que criam resistência do casco contra o vento e a maré, içar velas de pergaminhos nas jangadas, comandar frotas de barcos de papel, negando a deriva que, numa tempestade leva até as mais gigantes embarcações de ferro pro fundo, direcionando o rumo e a palavra.

[2] *Derrota*, na literatura naval, significa o caminho traçado em uma carta naútica, percorrido pela embarcação. *Derrotar*, o verbo, quer dizer sair da rota estabelecida. *Descair* é um termo que possui esse mesmo significado.



Arco e Ferro, 2022.

O discurso é um caminho, é um curso que pode nos levar um pouco mais longe, cria uma corrente, carrega energia capaz de empurrar para mais além a vida, assim como o rio de vida, o natural, que carrega em si movimento vivo. É sobre esse rio que Ailton Krenak nos fala, do corpo do rio Doce que o povo Krenak conhece como *Watu*, ele é seu avô, "*uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas*" (KRENAK, 2020). Assim como o rio *Watu*, muitos outros rios-parentes desta terra têm sido assassinados, minerados e barrados, n'*As veias abertas da América Latina*[3] correm sangue, esgoto e lama, misturados.

As narrativas acerca do fim do mundo não são coisa de hoje, são muitas as histórias sobre o fim, nelas quase sempre há algum monstruoso inimigo extraterrestre e implacável a ameaçar a humanidade. Em *A Guerra dos Mundos,* romance de ficção científica de Herbert George Wells escrito em 1897, que inspirou o filme homônimo de 2005, dirigido por Steven Spielberg, a terra é invadida e destruída por seres que comandam máquinas alienígenas. Hoje, para falar do fim do mundo, já não precisamos mais criar o improvável inimigo marciano, as máquinas que dragam, que navegam, bombardeiam, envenenam, desflorestam, poluem e destroem o planeta e ameaçam nossas vidas foram inventadas pela mesma humanidade que teme exterminadoras forças ocultas externas, nesse sentido pode-se dizer que o homem colonizador é o marciano da humanidade.

[3] GALEANO, Eduardo. As Veias Abertas da América Latina. Rio de Janeiro: L&PM, 2010.

Existe uma guerra dos mundos em curso, mas ela não envolve outro planeta além da terra, há muitos planetas em choque dentro desse mesmo globo-comum. As narrativas acerca desses planetas terrestres são sustentadas por uma cultura hegemônica acrítica, por exércitos de *bots* virtuais que enviam mensagens e imagens em massa através de aplicativos para multidões de pessoas de carne e osso, por governos e empresas e suas propagandas, por conspiracionistas, twitteiros e etc. Vivemos (também) no planeta dos negacionistas da crise climática, que em suas cabeças planas jamais irá acabar e no planeta dos povos originários que está findando desde os primórdios da colonização, no planeta dos animais que vivem conosco, enfurnados em nossas casas comendo alimentos processados que os oferecemos, no planeta das criaturas que vivem em seus habitats sendo predadas pela ambição desenfreada da espécie humana e mais uma infinidade de realidades planetárias contidas nessa mesma atmosfera, sob o mesmo céu. O fim do mundo é uma metáfora para o fim do presente-futuro que foi projetado para a terra, ao mesmo passo que é uma realidade desse planeta terra que não suporta essas projeções e que se impõe contra elas. Um jogo de forças com o planeta que é nossa casa e origem só pode ser catastrófico e é isso que os povos originários vem alertando, e que o cinema e a ficção vem explorando, é isso que hoje se desenha não como um futuro, mas como um presente, um presente de grego enviado do passado por aqueles que, apesar dos alertas, impuseram sua forma de se relacionar com o planeta sobre os demais seres, humanos ou não.

Se "*a crise é uma espécie de decisão, não o resultado de uma série, mas antes, o começo, uma origem, que cria um espaço e um tempo próprios, sem obedecer às coordenadas de um mundo dito objetivo ou ôntico. (...)*" e se "*ocupa tal lugar privilegiado, é porque ela consiste num meio de colocar em xeque globalmente a própria vida a partir de uma ruptura da continuidade ou da identidade do sujeito*", como nos conta Peter Pál Pelbart em *O Avesso do Niilismo: Cartografias do esgotamento* (p. 6)*,* esse momento-lugar no qual nos encontramos, o das crises dentro da crise, das crises que se sobrepõe, é a tempestade perfeita, com as absurdas condições necessárias para que joguemos a última pá de terra sobre a vala desse mundo que não serve à vida-comum.

A partir do desenho do fim do mundo, é preciso descobrir se essa derrota final é a da literatura naval, um caminho traçado para algum lugar possível, ou se é um fim em si, se nos convém içar as velas ou se devemos, ao contrário, içar uma bandeira branca de trégua absoluta. A derrota não é uma hipótese, é uma realidade, um movimento inevitável, um pulso mesmo. É preciso aprender a caminhar sobre o fim, isso é, sobre as águas, mas também aprender a mergulhar

no fim, nessas águas, vasculhar elas que são fonte da atual angústia e também da vida que nos é concedida, dia após dia. Essa caminhada/navegação/mergulho não pretende ser uma fuga do fim do mundo, que é impossível, e sim a exploração dele, a busca pela consciência de que outros fins são possíveis.

Compreender que essa consciência, a do fim, da morte, denominada pelos estóicos de *Memento Mori*, pode nos mover para criar (sentidos, discursos, rotas, meios de viver, de defender e de celebrar a vida enquanto possibilidade). O futuro é um lugar-tempo inabitável e, para o conjunto da nossa espécie, está cada vez mais claro que não há possibilidade de saída para além da terra embora alguns poucos forcem uma crença no contrário, impossível, de que podem viver mesmo longe de tudo o que assegura a nossa vida, a natureza que possibilitou que cheguemos ao ponto onde nos encontramos dentro do tempo.

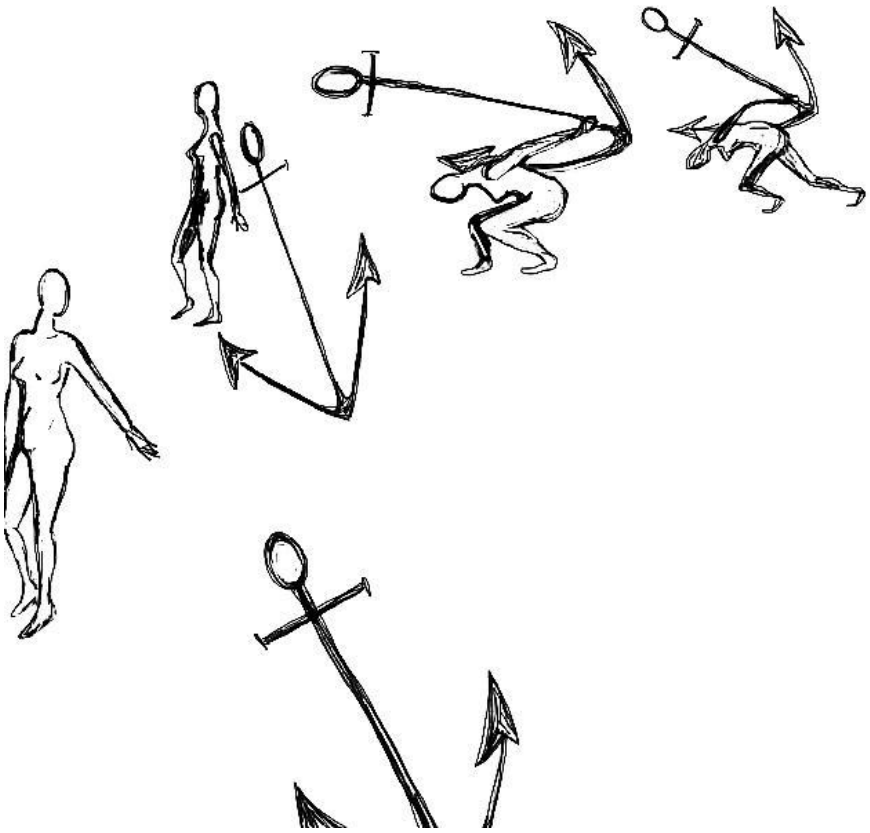
1.2 Mulheres do fim do mundo[4]

A natureza terrena é concebida em muitas culturas como uma entidade fêmea, materna, geradora de vida, bela, muitas vezes generosa e pacífica, sob ataque das forças de masculinidade destrutivas e implacáveis que a exploram e usurpam quase que completamente. Essa metáfora presente no imaginário coletivo, dentro das sociedades e mundos criados por e para homens, pode ser uma ferramenta para pensar nossas relações com o planeta natural, embora parta da idéia de gênero, criação da cultura patriarcal, que assume que a natureza e a fêmea são o contrário do macho e da civilização.

Na *COP26*, a *Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas de 2021*, o presidente Alok Sharma falou em seu discurso sobre a relação intrinseca da crise climática com a desigualdade entre sexos, visto que 80% das pessoas deslocadas por desastres naturais são do sexo feminino. Às mulheres, o poder de regulamentar as formas de viver no mundo têm sido negado há milênios. Mulheres não ocupam posições de poder em instituições que mandam e desmandam nas relaçoes globais, o pensamento feminista, assim como a natureza, vem sendo ignorado, só sendo possível para as mulheres se sobressair dentro do patriarcado de maneira individual e agindo de acordo com o estatuto dos homens e suas leis. Assim como a natureza, só nos cabe a revolta frente

[4] SOARES, Elza. A mulher do fim do mundo. 2015.

ao fim de um modelo de mundo que nos hostiliza. Mas pode a mulher se revoltar? Greta Thunberg, a ativista do meio-ambiente que, aos 16 anos discursou no encontro da cúpula sobre ação climática das nações unidas em 2019 na cidade de Nova York, virou um meme nas redes sociais e foi ridicularizada por líderes mundiais homens, alguns deles maiores de 60 anos, por demonstrar sua revolta frente ao descaso destes em relação à crise climática. No Brasil, movimentos como o das *Mulheres atingidas por barragens*, o *Movimento das mulheres camponesas* e inúmeros outros coletivos formados por mulheres, compõem uma grande parcela da articulação dos movimentos sociais e ambientais com força e potência. As mulheres, assim como (e com) a natureza, se revoltam. Mulheres, metaforicamente (com seu pensamento e poder intelectual) e de maneira prática (tomando poder real), poderiam conduzir a terra para um futuro habitável? Há espaço para as co-mandantes? Em uma configuração de sociedade que não permite às sujeitas conduzirem sequer seus próprios corpos, que dirá traçar destinos coletivos, essa hipótese é apenas um desejo de alguém que, vendo o mundo naufragar, se dá conta de que mulheres e crianças nunca tiveram a chance de serem salvas primeiro, ao contrário, são deixadas para afundar junto com o navio.



Sem título, 2022.

1.3 Território líquido

É preciso nos aprofundarmos na relação do pequeno corpo de carne com o grande corpo de água, nos sentidos e discursos que produzimos com o encontro desses dois corpos e nas maneiras que eles se relacionam dentro do momento histórico no qual nos encontramos. Os corpos são territórios líquidos, só há vida no corpo de animais terrestres se há água por dentro. Os mares, lagos, bacias, lagoas e rios são territórios líquidos também, habitados por criaturas que vivem da água que há por fora. A água é uma via de vida e morte, de abundância e de excesso. É preciso navegar onde dá e não dá pé, sem que o motivo da navegação seja procurar novas porções de terra para conquistá-la, o corpo não pode travar um embate com a água, precisa aprender a viver nos seus fluxos se quer preservar a vida que há em si. É preciso navegar onde não dá pé sem que a

finalidade da navegação seja transportar toneladas de combustível fóssil inflamável. Existem outros *pró-pulsores*, outras engrenagens que movem a vida para dentro e além das águas.

Com o avanço acelerado das mudanças climáticas, nosso futuro é um mundo em inundação. Navegar pode ser preciso, pode ser uma saída para que adiemos o fim. Vento forte é o que nos pega desprevenido, contanto, se nós não estivermos alheias e alheios às condições que a terra impõe, se não nos revoltarmos em comunhão com as águas, se não traçarmos essa derrota mirando em um horizonte eternamente líquido, se ficarmos aqui, uma hora a água ao nosso encontro. Montanhas salgadas com suas cristas imponentes frequentemente se elevam em nossa direção. Primeiras ondas, segundas ondas, terceiras ondas. Precisamos aproar e avançar em sua direção, rolar ondas acima o nosso peso, mesmo que seja para depois deixar ele cair, é isso ou aceitar o naufrágio. Não há mais terra à vista, o presente é lama e caos, tudo junto.

Em *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno* (2020), Bruno Latour discorre a respeito do sentimento comum de desespero pela de falta de terra firme, direção e identidade que o antropoceno gerou, e que vem dando força a uma espécie de negacionismo coletivo. Ele nos diz que:

> A ausência de um mundo comum a compartilhar está nos enlouquecendo. (...) Para resistir a essa perda de orientação comum, será preciso aterrar em algum lugar. Daí a importância de saber como se orientar, e para isso traçar uma espécie de mapa das posições ditadas por essa nova paisagem na qual são redefinidos não apenas os afetos da vida pública, mas também as suas bases. (P. 7)

Para nos orientarmos, precisamos de instrumentos que nos possibilitem que descubramos em quais coordenadas, em que ponto, nos encontramos. Precisamos dos astros, precisamos recuperá-los numa noite limpa de poluição luminosa das cidades, essa eletricidade que ofusca nossa capacidade de nos guiar. Recuperar os astros para cessar os desastres obscurantistas.

Aterrar é preciso? A vida humana teve sua origem primordial nas águas e nossos ancestrais mais antigos vieram do mar. Passados milhões de anos de evolução, nós não temos mais características que nos permitam viver dentro das águas. Nos encontramos hoje criaturas terrestres com habilidades de navegação, é possível viver por sobre as águas, disso sabemos, mas como cultivaremos essa vida sem terra?

> E assim ninguém tem a resposta para a pergunta: como encontrar um solo habitável? Nem os defensores da globalização (tanto a -mais quanto a -menos) nem os defensores do local (tanto o-mais quanto o - menos). Nós não sabemos para onde ir, nem como viver, nem com quem coabitar. Como encontrar um lugar? Como nos orientar? (P. 19)

A busca por orientação encontra a arte como instrumento, essa que não se separa dos fazeres humanos, dos conhecimentos, essa ferramenta filosófica, eixo-propulsora que é capaz de nos guiar mesmo na noite mais iluminada por neons, essa que mesmo diante do absurdo, resiste e, mais, se mostra fundamental. A criação de novos sentidos, identidades e possibilidades de vida, assim como o resgate de outras perspectivas de mundo, cosmovisões e modos de viver encontram na arte um espaço para reflexão.

2 Conclusão/fim?

Nossos tempos são de esgotamento, de recursos, de imagens, de conceitos, de pessoas. Na navegação, esgotar significa esvaziar os porões que se enchem de água, se liga a bomba e a água que invade o barco, se acumulando em seu casco, é devolvida para o mar. Quando esgotamos uma imagem, estamos devolvendo-a a si mesma? Será possível que esgotemos imagens, conceitos, ideologias? Quando as pessoas esgotam, voltam a si? Assim como as águas tornam invadir os porões, o esgotamento parece não ter fim, parece ser mesmo um ciclo exaustivo.

Marcel Camus, filósofo argelino do século passado, ao longo dos seus trabalhos estudou profundamente o absurdo da vida humana, suas convenções, esperanças e criações. Em *O mito de Sísifo* (1941), Camus discorre sobre o absurdo, a consciência da falta de sentido da vida, e a criação artística:

> "A arte só pode ser tão bem servida por um pensamento negativo. Seus procedimentos obscuros e humilhados são tão necessários à inteligência de uma grande obra quanto o preto o é para o branco. Trabalhar e criar "para nada", esculpir com barro, saber que sua criação não tem futuro, ver sua obra destruída em um dia, consciente de que, em profundidade, isso não tem mais importância do que edificar para séculos - eis a difícil sabedoria que o pensamento absurdo preconiza. Levar adiante simultaneamente essas duas tarefas, negar de um lado e exaltar do outro, é a trilha que se abre para o criador absurdo. Ele tem de lançar suas cores no vazio." CAMUS, 1941.

Talvez trabalhar com o fim e suas possibilidades seja uma tarefa absurda, assim como a

criação, mas temos opção? Navegar é preciso.

Revisão bibliográfica

COHEN, Leonard. *Suzanne.* 1966.

DANOWSKI, Deborah. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1ª ed. *Há mundo por vir? ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1ª ed. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2020.

MELO NETO, J. C. *Poesias completas: 1940-1965*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LOPES, Pero. *Diário de navegação: Pero Lopes e a expedição de Martim Afonso de Sousa (1530-1532)*. São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2011.

RICH, Adrienne. *Que tempos são estes e outros poemas*. trad. Marcelo F. Lotufo. 1ª ed. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.

SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. 2015.

ONDE HOUVER MONOCULTURA QUE EU SEJA INÇO

Wherever there is monoculture I'm a weed

Audrian Vinicius Cassanelli Griss[1]

Resumo: A presente pesquisa tem suas raízes na minha origem do interior e se apoia na observação de inços existentes nos entornos das monoculturas da localidade de Xanxerê-SC. Os inços resistem e se adaptam a condições hostis à vida e fazem confluência com minha existência diferente das demais onde meu corpo é visto um inço. Assim, corpo-inço é um corpo pensado através da arte numa poética que busca verificar possíveis relações dos inços com o corpo do artista que indesejado no seu meio, resiste. Corpo-inço é um corpo que resiste porque a arte é também resistência através do que ela metamorfoseia, revela e questiona. Com a fotografia digital realizo autorretratos que, hibridizados, vejo eu mesmo como outro. A realidade se confunde com o imaginário do artista nas séries realizadas nesta pesquisa poética. A tecnologia atual facilita assimilações e atravessamentos que mudam os paradigmas da fotografia contemporânea e, por outro lado, nos submete aos efeitos da tecnologia nos tornando híbridos no uso dos aparatos tecnológicos. No meu trabalho, essa relação com a tecnologia viabiliza o processo de instauração de uma obra onde o corpo hibridizado evoca a resistência relativa ao descaso, ao preconceito em ousar ser diferente, ser LGBTQIAP+ no interior de um estado conservador. Corpo-inço, duplos de mim mesmo, lugar de instauração e reflexão onde busco esclarecer as questões que emergem da realização com os autores como Emanuele Coccia, Vandana Shiva e Julia Kristeva.
Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte e Tecnologia. Natureza. Autorretrato. Inço.

Abstract: This research has its roots in my origins in the interior and is based on the observation of existing farms in the surroundings of monocultures in the locality of Xanxerê-SC. The weeds resist and adapt to conditions hostile to life and make my existence different from others where my body is seen as a hole. Thus, *corpo-inço* is a body thought through art in a poetics that seeks to verify possible relationships between weeds and the body of the artist who, unwanted in his environment, resists. *Corpo-inço* is a body that resists because art is also resistance through what it metamorphoses, reveals and questions. With digital photography I create self-portraits that, hybridized, I see myself as other. Reality is confused with the artist's imagination in the series carried out in this poetic research. Current technology facilitates assimilations and crossings that change the paradigms of contemporary photography and, on the other hand, subjects us to the effects of technology, making us hybrids in the use of technological devices. In my work, this relationship with technology enables the process of establishing a work where the hybridized body evokes resistance to neglect, prejudice in daring to be different, to be

[1] Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM na linha de pesquisa de Arte e Tecnologia. Integra o LabFoto-UFSM e LabFotoFilo-UFG. Cofundador do Coletivo Inço.

LGBTQIAP+ within a conservative state. Corpo-inço, doubles of myself, place of establishment and reflection where I seek to clarify the questions that emerge from the production with authors such as Emanuele Coccia, Vandana Shiva and Julia Kristeva.

Keywords: Contemporary art. Art and Technology. Nature. Self-portrait. Weeds.

Introdução

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o autorretrato entrecruzado pelas ervas daninhas ou inços. As ervas daninhas se caracterizam pela resistência e fácil disseminação que as torna malquistas onde quer que se apresentem, condição que abre uma brecha para uma relação possível com meu corpo. Um corpo que busca resistir àqueles que o veem como um inço, logo malquisto. Pretendo assim interrogar, do ponto de vista da arte, este corpo-inço onde as ervas daninhas abrem pistas para a realização de uma poética do duplo em confluência com este tipo de vegetal. Assim surge o *corpo-inço* no imaginário do artista, que faz de seu corpo um híbrido revelado pela fotografia. Fotografias que pela força visível de seus conteúdos comportam a resistência do meu corpo metamorfoseado nos autorretratos

A abordagem metodológica do meu trabalho apoia-se na poética de René Passeron, adotada por Sandra Rey, que defende o pensamento emergente da instauração da obra na formalização teórica desse processo de experiência artística. Deste trabalho poético resultam séries de autorretratos dos quais emergem o pensamento questionador de uma existência em meio hostil às pessoas não são o que querem que ela seja.

A região do oeste catarinense, grande produtora de grãos onde os inços nas lavouras de Xanxerê-SC fazem brotar ideias que permitem estabelecer uma relação simbólica com outras formas de existência que a arte permite abordar com pertinência. Esclareço que esta pesquisa tem sua origem no trabalho sobre o corpo híbrido iniciado em 2011. Ao entender o corpo do artista-pesquisador como um corpo-resistência à heteronormatividade compulsória presente nas cidades do interior de Santa Catarina, os corpos gays resistem; a criança, antes mesmo de se entender como pessoa, é alvo de vários tipos de repressão, para que não venha a se tornar aquilo que ela já é, um homossexual.

Existir como não-heterossexual em uma cidade do interior é ser visto como um inço, como uma peste. Tanto o inço, quanto as existências *qüeers* precisam lutar para sobreviver nesse território hostil. Corpo-*inço* se define como modo operatório aplicado nas séries que integram o trabalho desta pesquisa. No entrelaçamento do meu corpo com os inços os autores

Stefano Mancuso e Emanuele Coccia são alicerces esclarecedores da relação desse tipo de vegetação com o corpo do artista transfigurado em um ser híbrido através do qual encontro significações simbólicas evidenciadas no processo de instauração da obra. Conceitos como o de resistência e metamorfose, em relação com as práticas artísticas são desdobrados de forma a estabelecer diálogo com a metáfora do inço. A partir da poiética aplicada a pesquisa em Artes Visuais, balizada pelos pensamentos das autoras Sandra Rey e Icleia Cattani, desenvolvo ações, ora de cunho prático, ora recorrendo à teóricos, em um processo onde o trabalho que está sendo realizado é observado com a finalidade de buscar caminhos possíveis no desenrolar da pesquisa sobre meu corpo metamorfoseado pela arte. A fotografia se apresenta híbrida quando a trabalho através de softwares de pós-produção de imagem e utilizo suportes não convencionais para materialização das obras a partir do autorretrato fotográfico. Estabeleço a confluência da natureza-*corpo-inço* na arte.

Resistir é uma das funções da arte que com força sustenta os feitos e desfeitos da existência. Aponto aqui os territórios de monoculturas, a partir do modo de existir colonizador, onde o corpo trabalhado na figura do inço é passível de se abrir para outros pensamentos. Trata-se de pensar as diferenças através desse outro como eu mesmo que o retrato revela. Nesse encaminhamento da pesquisa, espero que a singularidade dos retratos como objeto desta pesquisa em artes visuais contenha a força de resistência inerentes às questões levantadas pelo corpo-inço no contexto da Arte Contemporânea.

Onde houver monocultura que eu seja inço

Considerando a prerrogativa de onde houver monocultura que eu seja inço, vejo a necessidade de resistir; às monoculturas não sustentáveis e, particularmente, às ideias conservadoras, que, em muitas situações, envenenam nosso ser e nosso modo de ser no mundo onde as constantes podas nos atingem. É porque existem cortes, é porque experiencio essa condição que a resistência torna-se um estímulo para buscar brechas que só a arte oferece para que meu corpo-inço expresse o desejo de resistir. Penso que através dessas brechas, que meu corpo se apropria do inço e faz dele o objeto questionador de minha pesquisa poética em Artes Visuais. Inço como fio condutor de uma prática artística que questiona, aponta e, porque não escancara uma realidade que muitos ainda refutam censurando e proibindo duas de minhas exposições. Penso que o que mais incomoda não é a nudez do meu corpo físico que a fotografia apresenta, mas a nudez da verdade do pensamento que ela instiga e, por isso, acaba sendo podada pela censura onde a falsa moral não se encontra muito distante. Uma vez mais meu

corpo simbolicamente inço é levado à prova da resistência não esquecendo que esta é a característica de vida em lugares áridos e inóspitos.

Penso com Jacques Rancière que "[...] resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem. Rancière (2007, p. 126). Acreditando não subverter essa ordem, tomo a resistência como força que se desloca para o fazer artístico e fundamentação do pensamento que ela gera. Nessa pesquisa, como artista-pesquisador meu corpo se presentifica na materialidade dos autorretratos, mas a fotografia sabe ultrapassar a aparência para fazer ver da alma as emoções subjetivas que a arte solicita e nos dá a ver. Minha realidade é a da resistência, condição quase obrigatória e que sem dúvida a transforma, me transforma assim como, todos aqueles que se confrontam com espinhos existenciais. Aquele que resiste, o faz na intenção de que de alguma forma a realidade se transforme, ou então, que ele próprio venha a ser transformado. "O trabalho é miúdo, constante, longo, de enfrentamento e aprendizado. A ideia de resistir não é mais suficiente". (Simas; Rufino, 2020, p. 13).

Por meio de processos artísticos meu corpo-inço convoca através do grito de um artista que trabalha sua arte numa cidade do interior, enfrentando as dificuldades que isso implica. Artista que precisou ser ambivalente, para desenvolver uma pesquisa fora do ambiente acadêmico, visto que as universidades estão a quilômetros de distância. Necessita entender e gerir a carreira, tentar a inserção de sua produção em editais de fomento e circulação com verbas irrisórias. Que ao conseguir acesso a editais, em grandes centros ainda é visto como um artista regionalista, com uma produção ingênua e que desconhece todas as partes que envolvem uma pesquisa em Artes Visuais.

No entanto, resisto e sou inço quando insisto em continuar morando no interior quando ouço repetidas vezes que: *Este lugar não tem futuro!* Sou resistência quando assumo meu processo artístico e a pesquisa acadêmica como lugar de questionamentos, geração de pensamento que espero faz avançar pelo conhecimento.

Reconhece-se que a resistência isoladamente não é suficiente, sendo necessário buscar por transformações efetivas. Nesse sentido, a metamorfose desempenha um papel fundamental tanto na vida quanto na arte. Toda metamorfose corresponde à obrigação da vida em fazer dela um lugar, um espaço habitado, um território a explorar e a desdobrar de maneira que a anatomia e a geografia se coincidam. Para Coccia, (2020, p. 73). A metamorfose está presente tanto na vida, quanto na arte. A matéria que forma nosso corpo, já formou outros organismos que vieram antes de nós e formará tantos outros que nos sucederão.

Nessa ânsia de habitar tantos lugares quanto forem possíveis, meu corpo, mesmo que apenas em sua imagem capturada por mim com a objetiva, deseja a metamorfose, deseja aliar-se a vidas outras que não a humana. Ser outro, sem deixar de ser quem sou, uma vez que "[...] a metamorfose é a condição que obriga um ser vivo a chocar o outro em si, sem jamais poder ser inteiramente ele mesmo e também sem poder confundir-se inteiramente no outro". Coccia, (2020, p. 53).

Junto dos meus, vivi de forma quase simbiótica aprofundei percepções sobre meu papel de artista-pesquisador, entendi mesmo que tardiamente a força que existe em ser um *corpo-inço*, a teimosia de ser peste e insistir em brotar em qualquer lugar. Aprendi que longe dos grandes centros, ou seja, no Brasil profundo, há também uma efervescência da produção artística e cultural. A principal diferença é que essa produção não goza das facilidades das produções realizadas nas capitais.

Tentaram nos convencer que nossa produção artística e intelectual era menos relevante quando fala do lugar de onde viemos. Quando descobrimos que é exatamente o oposto, é do chão de onde pisamos que reverberam as questões que sustentam nossas pesquisas, dentro e fora da universidade. Foi aí que nossa existência ganhou força. Em cidades como Xanxerê, Nova Erechim, Saudades dentre tantas outras, os artistas seguem sendo inço que brota em meio a soja. Essas existências tidas como daninhas em suas cidades, são vistas como artistas menores pelos seus pares das capitais. O que não deveria acontecer, pois mostra um resquício do processo de colonização que passamos nos últimos séculos.

. Meu *corpo-inço* é resistência quando preciso armar-me de argumentos para defender o óbvio. Quando digo que é necessário rebelar-se, erguer a voz e não aguentar mais esse *modus operandi* que acredita em uma hierarquia das produções artísticas, onde em um degrau acima encontram-se as produções realizadas por artistas que moram em grandes centros.

O que proponho aqui é que abandonemos o olhar ingênuo e generalista que por vezes recai sobre a produção dos artistas que moram no interior. A produção que acontece longe das capitais é plural. Ela não está livre dos discursos colonizadores, por vezes é reproduzida pelos próprios "artistas do interior" em uma espécie de recolonização, onde nós os artistas que vivemos na área urbana, repetimos até sem perceber, os modelos de dominação em artistas que residem em áreas rurais. Sobre dominação e colonização Escobar afirma:

> O conhecimento local não é "puro", nem livre de dominação; os lugares podem ter suas próprias formas de opressão e até de terror; são históricos e estão conectados com o mundo através de relações de poder, e de muitas maneiras, estão determinados por elas. A defesa do conhecimento local que se propõe aqui é política e epistemológica, e surge do compromisso com um discurso anti-essencialista do diferente. (ESCOBAR, 2005, p. 77)

As relações de poder são bem claras em terras catarinenses, historicamente convivemos com um coronelismo exacerbado. Nesse contexto a arte se apresenta como uma erva daninha que pode habitar as rachaduras dessa sociedade interiorana. Rasgando o cinza do asfalto, se alastrando pelos terrenos baldios, infestando as plantações de grãos e encontrando em mentes inquietas lugar para fincar raízes profundas.

Arte como erva daninha

A Arte em si, pode ser compreendida como um símbolo de resistência, visto que ao longo da história da sociedade, diversos foram os artistas que denunciaram situações de opressão, denunciaram em favor de causas minoritárias, questionaram o funcionamento de nossos modos de vida abrindo espaços de reflexão e pensamento. Logo a arte contribui sempre como lugar de disputa simbólica marcando posição em nosso cotidiano. Nesse sentido, Brígida Campbell escreve dizendo que

> [...] a arte sempre exerceu um papel importante no imaginário social e político, ao estar do lado das estruturas de poder [...], mas também junto aos [...] movimentos de resistência. A arte e a cultura ocupam um lugar importante no cotidiano, nesse sentido tanto as práticas estéticas ritualísticas das culturas tradicionais quanto as práticas artísticas contemporâneas institucionais afirmam o campo da arte como um campo de disputa simbólico associado às práticas políticas. (CAMPBELL, 2021, p. 07)

Devido à importância da arte no imaginário da sociedade, ela própria é um campo de batalha política. Tamanha é a sua importância que durante séculos, as imagens dos livros de história da arte, eram majoritariamente compostas de artistas homens, héteros, caucasianos e europeus. Assim sendo, os sistemas de saber ainda têm em seu âmago resquícios coloniais. “Nascidos de uma cultura dominadora e colonizadora, os sistemas modernos de saber são, eles próprios, colonizadores”. Shiva (2003, p. 21). Resistir esteticamente é uma das formas de resistência da arte, adotada pelos artistas visuais que compreendem sua importância. No contexto de minha pesquisa, a arte é entendida como política quando oferece uma visão de mundo que contempla outras vozes que as dos cânones. Quando além de um objeto de pesquisa e prática poética, também é uma expressão cultural, que questiona de forma dinâmica as convenções já estabelecidas de forma crítica. Penso com Deleuze que

> Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999 p. 13)

Do contexto em que estou inserido me questiono: O que resiste ao coronelismo e a sua censura? O que resiste ao agronegócio e as toneladas de glifosato despejadas na terra? Que corpos são esses que desde que nascem são convocados a resistir? Acredito que os *corpos-inços* são as existências que mais precisam resistir, visto que pelo simples fato de existirem como diferentes dos demais, são alvos fáceis dos que em sua ignorância não aceitam o que não é igual, os que condenam a biodiversidade e acreditam que lavoura é sinônimo de progresso.

A arte é inço quando estabelece um diálogo com o mundo ao redor, onde cada obra pode levar o espectador a explorar diferentes camadas de significado, enriquecendo e questionando a compreensão, bem como suas percepções acerca dos temas abordados. Em casos como esses, os artistas são agentes que geram tensionamentos na forma que a sociedade compreende as questões da vida. Essas existências daninhas, a dos artistas que se debruçam sobre questões sociais ou políticas, quando encontram monoculturas, podem sofrer ataques, tal qual os inços que brotam em meio a soja. Mas não há *Roundup* no mundo que mate uma peste consciente de sua força.

Quando museus são monoculturas

Nos anos de 2022 e 2023 circulei com a exposição *"O filho da soja"* por Santa Catarina. Foram três as instituições que receberam a exposição. Em Florianópolis na Fundação Cultural Badesc, já em Concórdia na Galeria de Arte Municipal Calixto Maito e na Galeria de Arte do Sesc. A exposição continha parte de minha produção do mestrado. Além de autorretratos fotográficos havia um excerto de texto no qual relatava como fora minha infância sendo LGBTQIAP+ em uma cidade do interior. Na capital a exposição ocorreu normalmente, com entrevistas aos meios de comunicação, agendamentos de grupos e ações educativas. Vale ressaltar que a exposição tinha classificação indicativa livre. Após a temporada em Florianópolis, a exposição veio a convite do Sesc para sua galeria em Concórdia.

Até a abertura tudo ocorreu normalmente. Realizei uma fala sobre os processos que envolviam a exposição, sobre minha pesquisa e principalmente sobre as monoculturas. Algumas das falas que mais me fizeram redesenhar minha pesquisa partiram daquele momento. Após a abertura da exposição, recebi de um amigo que morava em Concórdia uma manifestação de apoio frente ao ato de censura que minha exposição havia sofrido. Até o momento eu não sabia do ocorrido, ele me explicou que ao tentar visitar a exposição, a galeria estava fechada, recebendo visitas supervisionadas por um monitor e necessitando realizar agendamento prévio. A classificação indicativa havia sido modificada para 16 anos sem ao menos me comunicarem. Havia sabido por terceiros que *O filho da soja*, exposição que falava

sobre o abandono do corpo de uma pessoa LGBTQIAP+ justamente em um contexto em que as monoculturas dominam, tinha ela própria sido posta às margens, tal qual as ervas daninhas que meu pai insistia em retirar das lavouras. Abaixo a imagem do primeiro cartaz, o qual mostra a classificação livre.

Figura 01: Primeira versão do cartaz da exposição *O filho da soja*

Fonte: Arquivo pessoal

O que havia de tão grave em uma exposição a ponto de que, de um dia para o outro, a galeria devesse fechar as portas e os visitantes só pudessem observá-la com alguém a supervisionando? Quão daninhas eram as ideias que poderiam brotar do encontro de minhas obras e as pessoas daquela cidade? Fato é que a exposição *O filho da soja*, permaneceu de portas fechadas até o final da data estabelecida. Compreendi ao ler Campbell um traço cruel da colonialidade, uma característica marcante do interior do estado de Santa Catarina

> Aqui, o fim do colonialismo não significou o fim da colonialidade. O colonialismo é a dominação dos territórios e a colonialidade a colonização do imaginário e do saber. Trata-se, portanto, de uma estrutura que permanece através do tempo e impacta na maneira como nos enxergamos e reproduzimos práticas de dominação. (CAMPBELL, 2021, p. 06)

A censura de meu *corpo-inço*, foi apenas uma das tantas formas cerceamento da liberdade artística, características do governo da época. Uma realidade preocupante que infelizmente se tornou mais comum do que deveria. As monoculturas de ideias, tentaram calar mais uma vez esse corpo-peste, não seria a primeira vez, tampouco foi a última. Abaixo o cartaz após a alteração da classificação indicativa.

Figura 02: Segunda versão do cartaz da exposição *O filho da soja*

Fonte: Arquivo pessoal.

Aqui no oeste catarinense a muito tempo se planta um tipo de ideia, mais daninha que qualquer tipo de mato que tenha brotado no mundo, ideias daquelas que envenenam mais que glifosato entranhado na terra, que pouco a pouco vão deixando quem tem contato com elas achando que só existe uma forma única de ser no mundo. Quem muito se alimenta desse tipo de ideia acaba por acreditar que ou se é soja ou não se deve ser nada. Mata-se aos poucos os artistas, pois eles próprios acabam por evitar temas controversos em suas obras. O medo de esbarrar no pensamento conservador, acaba por calar outros tipos de existências que não as que fazem parte das monoculturas. O silêncio acaba por reforçar estereótipos sobre a diversidade de gênero e sexualidade.

Alguns meses depois voltei à Concórdia para expor, porém em outro espaço expositivo, a exposição já havia sido aprovada via edital, não havendo forma de evitá-la, mesmo após o caso de censura. Acreditava que agora, tudo ocorreria tranquilamente, mais uma vez me enganei. Nessa ocasião optei por não realizar o evento de abertura da exposição, voltei para minha cidade assim que encerrei a montagem da exposição. No dia seguinte fiquei sabendo por terceiros que a galeria situada na área central da cidade que possuía enormes paredes de vidro, estava agora com enormes cortinas pretas que escondiam a exposição quase por completo. Mesmo com a classificação indicativa correta sendo livre, havia um cartaz colado bem na entrada, indicando que a entrada era apenas para maiores de dezesseis anos. Como pode-se observar na foto a seguir.

Figura 03: Vista da fachada da galeria durante a exposição o filho da soja

Fonte: Arquivo pessoal.

Em nenhum momento houve por parte das instituições um comunicado direcionado a mim informando o porquê da alteração de classificação indicativa. O que me leva a questionar, o que faz uma exposição ser livre para todos os públicos em uma cidade e em outra ter que acontecer de portas fechadas ou pior ainda, por debaixo dos panos, literalmente? A quem esse *corpo-inço* incomodou tanto a ponto de ser silenciado? Me fez pensar como a violência institucional é silenciosa e acaba por deixar o artista sem reação. Nós, pesquisadores e artistas LGBTQIAP+ por vezes enfrentamos barreiras adicionais, devido ao pensamento colonialista e conservador, que tende a marginalizar nossas vozes. Entretanto não podemos esquecer que somos muitos, somos diversos, únicos em nossas singularidades. Somos um devir floresta, contra toda a monocultura, principalmente a monocultura das mentes. Seguimos brotando de norte a sul, onde um de nós é ceifado, hão de brotar três.

> Precisamos arvorecer com a delicadeza do jasmineiro e a fortaleza de mil anos das sumaúmas da oresta, agir como a folha da espinheira-santa em suas artimanhas de guerra, nas bordas de espinhos, e cura das doenças quando encantadas pelos caboclos.(SIMAS; RUFINO, 2020, p. 13)

Considerações Finais

Nesta pesquisa em que o artista-pesquisador é ele próprio objeto e sujeito, onde fui convocado a estar de corpo, alma e traumas na malha da instauração da obra e, consequentemente, da formalização teórica deste trabalho. Ao pouco meu corpo passa a ser ele próprio muito mais objeto do que sujeito. Sigo firme na intenção de aproximar-me de outras formas dos inços a fim de experienciar a metamorfose e a resistência como conceitos fundadores de minha pesquisa. Reconfiguro minha imagem corporal, multiplico-me, desdobro-me, torno-me outro ser, imaginado e feito imagem. Nu, desprotegido, tal qual estive por parte de minha vida, vulnerável diante das incertezas e exclusões. Me confrontei com dois casos de

censura que me fizeram repensar os caminhos da pesquisa, ou seja, me confirmaram que uma pesquisa não acaba quando uma etapa deve ser finalizada. Confrontado, continuarei meu trabalho artístico aprofundando e, se possível, buscando respostas às monoculturas das ideias.

Referências

CAMPBELL, Brigida; OLIVEIRA, Bruno. **Arte e Política na América Latina**. 1. ed. Belo Horizonte: EXA, 2021.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses.** Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

DELEUZE, G. **O ato de criação**. Tradução de J. M. Macedo. Folha de S.Paulo, 27 de junho de 1999. Disponível em http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/oato-de-criao-por-gilles-deleuze.html (Acessado em 05 de dezembro de 2022).

ESCOBAR, Arturo. **O lugar da natureza e a natureza do lugar:** globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (Org.) A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p.133-168.

RANCIÈRE, J. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In D. Lins (Org.), Nietzsche, Deleuze, arte, resistência . Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 126-140.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: Sobre Política de Vida. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2020.

ENTRE RETALHOS: A TRAJETÓRIA POÉTICA DE MARILZA RIBEIRO

Between patches: Marilza Ribeiro's poetic trajectory /

Entre retazos: la trayectoria poética de Marilza Ribeiro

Camila Ribeiro Rocha Torres[1]
Guilherme Moreira[2]

Resumo: Marilza Ribeiro é uma artista com uma longa trajetória de colagens, costura e retalhos desde a infância. Seu enfoque é a investigação dos retalhos, seu material primordial, e como eles podem ser inseridos na arte contemporânea em diferentes formatos, como suportes bidimensionais, tridimensionais e instalações.
Este texto busca registrar e compreender a trajetória poética de sua obra, apontando aproximações e afastamentos em relação a outros artistas contemporâneos que utilizam materiais semelhantes, a fim de posicionar sua produção criticamente em relação à produção contemporânea de arte têxtil.
Palavras-chave: Marilza Ribeiro, arte têxtil, trajetória poética

Abstract: Marilza Ribeiro is an artist with a long history of collages, sewing and patchwork since childhood. Her focus is the investigation of patches, her most important material, and how they can be inserted into contemporary art in different formats, such as two-dimensional and three-dimensional supports and installations.
This text aims to register and understand the poetic trajectory of her work, pointing out similarities and differences in relation to other contemporary artists who use similar materials, in order to position her production critically in the contemporary production of textile art.
Keywords: Marilza Ribeiro, textile art, poetic trajectory

Resumen: Marilza Ribeiro es una artista con una larga trayectoria en el collage, la costura y el retazo desde pequeña. Su foco es la investigación de los retazos, su material primordial, y cómo pueden insertarse en el arte contemporáneo en diferentes formatos, como soportes e instalaciones bidimensionales y tridimensionales.
Este texto busca registrar y comprender la trayectoria poética de su obra, señalando similitudes y diferencias en relación con otros artistas contemporáneos que utilizan materiales similares, con el fin de posicionar su producción de manera crítica en relación a la producción contemporánea de arte textil.
Palabras clave: Marilza Ribeiro, arte textil, trayectoria poética

[1] Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, em curso

[2] Doutorando e Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (2019). Professor substituto do Departamento de Artes Visuais da UnB. Artista plástico atuante, com participações regulares em salões de arte contemporânea, bem como exposições individuais e coletivas no território nacional.

1. Introdução

A partir do Renascimento, buscou-se elevar as artes como uma atividade eminentemente intelectual, conferindo superioridade ao artista na sociedade da época. Neste sentido, o desenho era considerado peça chave deste trabalho intelectual e, consequentemente, apenas a pintura, escultura e arquitetura passaram a ser classificadas como artes maiores. As demais modalidades, inclusive a arte têxtil, passaram a ser classificadas como simples artesanato, termo depreciativo que apontava estes artistas como meros executores, desprovidos de grande capacidade intelectual. A partir da década de 1970, entretanto, diversos artistas operaram um retorno a técnicas têxteis, incorporando-as à enorme diversidade da arte de nossos dias (Simione, 2010, p. 9).

Especialmente no Brasil, Tadeu Chiarelli (1996, p. 4) analisa que a contemporaneidade buscou a retomada da "inteligência artesanal" do país, com os artistas "agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo". Artistas brasileiros como Leonilson, Leda Catunda e Rosana Paulino incorporam à produção artística contemporânea uma tradição artesanal não erudita, ainda existente no Brasil de nossos dias.

Marilza Ribeiro é uma dessas artistas que trabalha com a ressignificação de tradições e memórias, e para isso, escolheu os retalhos em tecido como seu material primordial. Não mais tendo que superar os estigmas de uma arte desvalorizada, Ribeiro pôde trazer toda a sua história de vida para sua produção. Combinando a prática dos tapetes de retalhos, cujo contato veio por intermédio da mãe costureira, às colagens de Henri Matisse (1869-1954), cria peças que coadunam elementos da arte moderna e a memória do retalho que um dia foi tecido, ou até mesmo vestiu a história de alguém.

A exploração do material faz parte da construção de sua poética e a artista o utiliza em diversos tipos de trabalhos, desde as denominadas costuragens até instalações. O propósito deste artigo é realizar uma observação ampla de sua produção dos últimos anos, propondo um agrupamento de seus trabalhos a fim de possibilitar um breve cotejamento em relação a outros artistas contemporâneos.

2. Trajetória Poética

Marilza Ribeiro inicia sua trajetória artística ainda na década de 60, em aulas no ateliê do artista de sua cidade natal, Henrique Aragão[3]. Seus caminhos a afastaram das artes visuais e, durante grande parte de sua vida, se voltou à literatura e à poesia, inclusive publicando o livro *Retrato de Criança* (Ribeiro, 2009). O contato com as artes visuais foi retomado em 2019, quando ingressou na Universidade Estadual de Londrina (Ribeiro, 2022a, p. 52).

Durante sua pesquisa poética, Ribeiro percorreu seu próprio interior trazendo vivências e emoções pessoais para os trabalhos, próximo ao que Rosana Paulino conceitua como *history art* (2020, p. 34) ou "a arte como forma de resgatar uma história pessoal". Em Ribeiro (2022a, pp. 34-48), relatou parte significativa da construção de sua poética, a convivência com a mãe costureira, as imagens do quarto de uma Madalena que conheceu na infância, a timidez da juventude, o desabrochar criativo no teatro, o abandono das artes visuais pelos caminhos escolhidos, a retomada com toda a força ao entrar na Universidade.

A Universidade ampliou seus horizontes e a fez enxergar a arte contemporânea e as novas formas de pintar e esculpir. Conheceu as colagens de Matisse, os bordados de Bispo do Rosário e Leonilson, a diversidade de materiais de Leda Catunda, os tecidos esculpidos de Sônia Gomes (Ribeiro, 2022a, pp. 21-24). Percebeu que as memórias eram inspiração, e os materiais que sempre estiveram presentes nas criações de sua mãe costureira poderiam se transformar em arte. "Eu vi que o tecido pode ser tecido de outras formas, com outras formas. É muito rico, te permite muita coisa e realmente ninguém dá bola" (Ribeiro, 2022b, p. 14).

Combinando os retalhos de tecido a outros materiais, recolhidos de suas próprias gavetas e de amigos durante o período de isolamento da pandemia de Covid-19, Ribeiro trabalhou em diversos formatos: colagens, objetos, trajes, instalações, combinando as lembranças de sua mãe costureira à figura extravagante de Jardelina Silva (Sá, 2014, p. 34).

3. Produção

O principal material de Marilza Ribeiro é o tecido, mais precisamente, o retalho carregado de história. Ribeiro não trata o material simplesmente como suporte ou parte da obra:

[3] Henrique Aragão foi um artista plástico que produziu esculturas monumentais, atualmente instaladas em diversas cidades do norte do estado do Paraná. Também mantinha a Casa das Artes e Ofícios em Ibiporã, uma escola de artes frequentada por Marilza Ribeiro: https://cultura.ibipora.pr.gov.br/pagina/325_Casa-de-Artes.html

ao utilizar apenas tecidos de seu acervo ou retalhos doados, traz a memória do material, incluindo camadas de história (sua e de outros) para dentro da obra.

A partir do tecido, Ribeiro transita em vários formatos: bidimensionalmente produz as denominadas costuragens, colagens com tecidos, realizadas manualmente com alinhavos. Em algumas destas peças, o bordado também está presente, enquanto em outras, aparece como técnica dominante. Afastando-se da bidimensionalidade mas não dos retalhos, Ribeiro também produziu objetos e trajes, que compõem *O Quarto da Madalena*.

A fim de possibilitar a análise das principais características de suas obras, propõe-se a organização de sua produção em quatro categorias: costuragens, denominação cunhada pela própria artista para suas colagens com tecido, em uma escala bidimensional; objetos, nos quais a artista utiliza o tecido uma escala tridimensional; trajes, para trabalhos produzidos para a escala humana, ainda que nem todos sejam propriamente vestimentas; e instalações, que abarca o trabalho *O Quarto da Madalena*, em uma escala de ambiente.

Nas subseções seguintes são levantadas as principais características das obras de Ribeiro e suas aproximações em relação a outros artistas, de acordo com as categorias propostas.

a. Costuragens

> "Eu ia cortando os quadrinhos e muitos pedacinhos sobravam, mas eu não podia jogar aquele tecidinho fora, porque ele é um retalhinho, ele é a memória do tecido. Se eu costurasse, ele ia ficar muito pequeno, muito insignificante. Mas se eu alinhavasse não. Eles ficariam lado a lado, em uma sequência. Comecei a fazer enquanto assistia aula. Colocava uma costuragem em cima de um tecido maior, como se fosse uma colagem e aquele tecido maior fosse o papel." (Ribeiro, 2022b, p. 5)

O ponto de partida das costuragens é o material: Ribeiro não corta, não conserta, não lava nenhum dos retalhos, e os utiliza para a composição de colagens com agulhas, retomando a "inteligência artesanal" (Chiarelli, 1996, p. 4) dos tapetes de retalhos de sua mãe.

As costuragens são predominantemente bidimensionais, em diversos formatos e dimensões. Nos primeiros trabalhos, como *Era pra ser um terno do meu pai* (Ribeiro, 2022, p. 137), as costuragens se assemelham a colagens em papel, com o encaixe dos retalhos de forma vertical em um grande tecido como suporte.

Ribeiro, entretanto, vai se desvencilhando do suporte ao explorar mais e mais o seu material. Em *Jardins* (Figura 1) os retalhos são alinhavados entre si, e a obra vai sendo composta retalho a retalho, levando a um resultado retangular e irregular ao mesmo tempo, que combina uma variedade de cores e texturas ligadas ao título. A obra se afasta das características básicas dos produtos têxteis do nosso cotidiano: não tem o corte reto e preciso das peças

[50]

domésticas, não possui a harmonia de texturas de uma peça de vestir masculina, não possui a delicadeza e suavidade de uma peça feminina. E, ao mesmo tempo, traz todas elas em si.

Figura 1: Jardins, 2022. Madeira e tecido. 72 x 134 cm.

Fonte: Marilza Ribeiro.

Outro ponto de destaque nas costuragens é a técnica do alinhavo. Além do aproveitamento completo do retalho e da preservação de seu formato original, inclui o elemento da gestualidade ao trabalho, intensificando a presença da artista e de toda a "inteligência artesanal" que a costura carrega. Ao destacar a presença da linha em suas costuragens, Ribeiro enaltece a dimensão da execução do trabalho, o grande motivo de desvalorização da arte têxtil (Simione, 2010, p. 4).

As costuragens também assumem outros formatos. Em *Móbile* (Figura 2), um móbile foi construído a partir do formato inusitado de um retalho, trazendo movimento enquanto se afasta levemente da bidimensionalidade. Em *Alegre, Triste, Triste* (Ribeiro, 2022b, p. 6), Marilza Ribeiro apresenta um outro formato na qual as costuragens entram como um dos materiais do trabalho, além de madeira, fita e bijuterias, que formam uma cascata de linhas e cores.

Figura 2: Móbile, 2021. Madeira e tecido (crochê e costuragens). 86 x 30 cm.

Figura 3: Fios do Caminho, 2021. Madeira e tecido. 174 x 45 cm.

Fonte: Camila Ribeiro Rocha Torres

As costuragens apresentam o material de forma mais transparente possível ao espectador, em suas formas, cores, texturas, manchas, tintas e linhas. Deste modo, é possível aproximar a produção de Marilza Ribeiro a de artistas também ligados às artes populares e aos materiais têxteis. Além do método de colagem de Matisse, Ribeiro aponta como referências para suas costuragens as brasileiras Sônia Gomes e Leda Catunda, especialmente pelo trabalho

com a costura (2022a, pp. 21-24). Tendo as colagens de Matisse como seu ponto de partida, “uma experiência colorida e possível” (Ribeiro, 2022, p. 23) em direção a suas colagens com costura, as costuragens.

Marilza destaca Sônia Gomes por uma trajetória poética similar a sua, pela convivência com os tecidos e costuras desde a infância e a descoberta tardia de seu uso nas artes visuais. Leda Catunda também é apontada como uma importante referência pela utilização da costura, e especialmente, pelo aproveitamento de materiais incomuns a obras de arte.

O contato entre Sonia Gomes (Bispo, 2015) e Marilza Ribeiro pode ser observado a partir do trabalho com tecidos doados, materiais com história e biografia próprias. Os resultados das duas artistas, porém, são notadamente distintos: enquanto as costuragens de Ribeiro são predominantemente bidimensionais, Gomes trabalha os tecidos de forma escultórica, por vezes em uma escala instalacional.

A produção de Leda Catunda possui grande variedade de texturas, cores e materiais (Tone, 2009, p. 1). Ribeiro se aproxima da produção de Catunda por meio da variedade de texturas e cores que emprega em suas costuragens, acionando a profusão de texturas trabalhadas por Catunda em obras que exploram a ampla noção do tecido com uso de diferentes materiais. As distinções entre as artistas aparecem no tratamento dado a estes materiais: enquanto Catunda os explora com recorte e pintura, por exemplo, Ribeiro os preserva, utilizando os tecidos como peças a serem encaixadas em sua costuragem. O retalho é seu material completo, atômico, e seu papel como artista é descobrir o lugar daquele pedacinho na composição.

b. Objetos

Ribeiro também produziu livros e objetos com os retalhos, trabalhando com a tridimensionalidade. Os livros serão discutidos a seguir, por sua íntima relação com o bordado.

Nos objetos *Recortes e Guardados* (Ribeiro, 2022b, p. 11) e *Guardados* (Figura 4), os tecidos se escondem, se embolam, se misturam a outros materiais, se aglomeram em um novo uso. Em *Guardados*, a artista utiliza garrafas plásticas transparentes como suporte para inserir os retalhos, misturados a bijuterias metálicas. Neste trabalho as texturas dos tecidos se escondem ao toque das mãos, enquanto a mistura das cores é realçada pela transparência do suporte.

[53]

Figura 4: Guardados, 2021. Plástico, tecido e metal. 13 x 9 cm e 16,5 x 6,5 cm.

Fonte: Marilza Ribeiro.

Já em *Recortes e Guardados*, os tecidos são escondidos em uma caixa, ela mesma composta por uma colagem de tecidos. O objeto é interativo: as texturas ocultas se revelam com a abertura da caixa, transformando os tecidos em pedaços de memória, em segredos que são descobertos pelo espectador com a abertura da tampa.

Para os objetos, a artista apontou em entrevista os bólides de Hélio Oiticica como principal referência plástica e processual (Ribeiro, 2022b, p. 11). Em virtude da variedade de bólides produzidos pelo artista, identifica-se similaridade aos que utilizam recipientes de vidro como suporte, os assim chamados *bólides-vidro*, em que Oiticica explora a transparência do receptáculo para a modulação dos diversos tipos de materiais inseridos, um procedimento com o qual Ribeiro busca estabelecer diálogo. A dimensão da interação do espectador e da sensação das texturas dos materiais, central para Oiticica (Hermann, 2010, p. 22), não é explorada por Ribeiro com a mesma intensidade, pois seu foco permanece mais no material do que na possibilidade interativa do trabalho.

c. Trajes

Trabalhando com tecidos, Ribeiro tangencia as técnicas clássicas de costura, produzindo trajes femininos em escala humana. São diversos processos de produção: criação de peças novas, transformação de peças que utilizou em sua juventude e o vestir de cabides para figuras imaginadas.

Para os trajes, as figuras femininas foram determinantes, especialmente a de Jardelina Silva (Sá, 2014, p. 34). Diagnosticada com esquizofrenia, Jardelina morava em uma cidade pequena do interior do Paraná e saía às ruas gritando sua missão de "salvar o mundo". Para cada uma destas missões, criava figurinos especiais, que Ribeiro chama de "esquizo-trajes" (Ribeiro, 2022a, p. 78), registrados em um amplo acervo fotográfico.

A partir desta referência, em trabalhos como *Colete Vermelho*, *Colete Azul* e *Madelina* (Ribeiro, 2022a, pp. 149-153), Ribeiro mistura a história de três mulheres: recuperou peças próprias, produzidas pela mãe costureira há décadas, e as transformou com a aplicação de rendas, fitas e fuxicos em peças mais coloridas e extravagantes, ao gosto de Jardelina.

Já em *Capa* (Figuras 5 e 6), Ribeiro cria um novo traje para sua nova história, em um formato que referencia os mantos de Arthur Bispo do Rosário (Ribeiro, 2022a, p. 107). A partir da aplicação de diversos retalhos e outros materiais em um grande tecido de formato oval, Ribeiro o transforma em uma capa, cuja frente traz bordada a inscrição "Em caminhar está o segredo", título de seu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais.

Outras peças não foram produzidas para serem usadas, mas com aspecto escultórico, como se simulassem a presença humana. Em *Cabide Noiva* (Ribeiro, 2022a, p. 145), a partir de uma longa peça de tule, Ribeiro criou a sua noiva colorida, inserindo fitas em sua produção.

Diferentemente das costuragens e objetos, os trajes têm sempre a figura humana como foco, trazendo uma camada performática e cênica à produção de Marilza Ribeiro. Estas peças trazem não só a memória do tecido, mas desenham um futuro para quem as utilizar, propondo a construção de personagens.

[55]

Figuras 5 e 6: Capa, 2020. Tecido, 150 x 100 cm.

Fonte: Guilherme Barbieri.

d. Instalação

Na instalação *O Quarto da Madalena*, Marilza Ribeiro desenha um ambiente de cores e memórias com seus tecidos. Ao definir Madalena como dona do quarto, Ribeiro cria uma personagem que engloba todas as mulheres que passaram por sua vida, com suas memórias, feminilidade e vaidade. Em *O Quarto da Madalena*, cria um ambiente feminino, íntimo, e ao mesmo tempo revelador, onde o espectador se sente descobrindo os segredos da dona do quarto.

A instalação agrega as obras de todas as categorias mencionadas: costuragens, objetos e trajes, criando um ambiente completo para a personagem Madalena. Na montagem realizada em setembro de 2021 (Figura 7), na cidade de Londrina-PR, os trajes foram pendurados no teto, ficando distribuídos por todo o ambiente; as costuragens foram instaladas nas paredes; e os objetos e livros, em uma prateleira, ao alcance do toque dos espectadores. Todos os pertences de Madalena expostos e organizados para apresentação da sua extravagância e delicadeza ao espectador.

Figura 7: Parte da instalação "O Quarto da Madalena" - Café com Propósito, Londrina-PR, 2021.

Fonte: Marilza Ribeiro.

Além do significado singular de cada uma das peças separadamente, Ribeiro incluiu mais uma camada ficcional a cada uma ao envolvê-las pela atmosfera paradoxal de estranheza familiar evocada pelo quarto. O espectador é convidado a conhecer uma história, observar uma personagem, composta de objetos, trajes e costuragens. É como se Madalena se revelasse por camadas, em um processo metonímico, através de seus guardados, das obras de arte nas paredes, de suas roupas únicas e, nesse movimento de desvelar, o espectador pudesse conhecê-la a partir de seus pertences.

4. A dimensão literária através do bordado

Além da costura, outra técnica que atravessa as diferentes categorias da produção de Marilza Ribeiro é o bordado, especialmente em obras autobiográficas, nas quais se aproveita da feminilidade e delicadeza características da técnica (Simione, 2010, p. 8).

Na obra *Mulheres Tecem seus Caminhos* (Ribeiro, 2022, p. 160), Ribeiro utiliza um tecido como suporte para bordar um mapa com as cidades das mulheres importantes para a sua poética, os caminhos percorridos e o próprio título da peça. As agulhas permanecem como parte da obra, como se estivessem esperando o próximo passo.

Já em *Fios do Caminho* (Figura 3), a artista traz novamente a temática do caminho com o bordado, desta vez utilizando-o para escrever em uma costuragem vertical, em formato de estandarte. A composição apresenta uma grande variedade de cores, texturas e dimensões dos retalhos, que são combinados entre si e complementados com frases autobiográficas como “No meio do caminho encontro um fio solto em mim”. Nesta frase, a artista também explora o significado das palavras a partir do material, deixando fios soltos no bordado.

Tanto nos trabalhos citados nesta seção quanto em *Capa* (Figuras 5 e 6), a artista utiliza o bordado para escrever em sua própria grafia, entrelaçando suas duas áreas de atuação: artes visuais e literatura. A gestualidade é ainda mais aparente nestas obras pois, além dos alinhavos, está presente também nos bordados em grafia própria. A força e a gestualidade do bordado são intensificados ao marcar de forma perene as palavras no tecido, ao mesmo tempo que a delicadeza da técnica e da letra cursiva trazem a ternura das memórias de sua vida. “Eu achei muito legal bordar palavras, você está ali construindo aquela palavra, esculpindo aquela palavra.”, relatou a artista em entrevista (Ribeiro, 2022b, p. 12).

O bordado também aparece nos livros produzidos pela artista, fundindo literatura e artes visuais mais uma vez. No *Livro de Madalena* (Figuras 8 e 9), Marilza Ribeiro adota o EVA como suporte para os retalhos, objetos e bordados, com o qual registra palavras que podem ser sentidas e tocadas juntamente com os tecidos, que podem ser tocados e “lidos”.

A artista aponta José Leonilson e Arthur Bispo do Rosário (Ribeiro, 2022, pp. 21-24), como referências importantes sobre o bordado. Leonilson, por usar a técnica para “criar cicatrizes de sua dor no espectador”, com inesperadas associações visuais. Bispo do Rosário, pelo trabalho incansável de composição a partir de objetos já prontos.

Figura 8 e 9: Livro de Madalena, 2021. EVA, tecido, papelão e bijouterias. 32 x 22 x 5 cm.

Fonte: Marilza Ribeiro.

Ribeiro aproxima-se de ambos com seu bordado de palavras, porém percebe-se um distanciamento temático, pois Leonilson utiliza as agulhas para externar sofrimentos, enquanto Bispo do Rosário as utiliza de forma obsessiva (Caixeta, 2017, p. 4). Já Ribeiro borda seus sentimentos e lembranças de forma delicada e, ao mesmo tempo, firme, usando as características típicas da técnica a seu favor.

5. Considerações Finais

Marilza Ribeiro é uma artista que se permite trabalhar e explorar materiais outrora relegados a uma posição hierarquicamente inferior no contexto das artes visuais. Apoiando-se em artistas que a antecederam, Ribeiro, já livre dos conceitos balizadores que por longo tempo

[59]

determinaram o lugar marginal da arte têxtil, mergulha nas dobras e redobras dos tecidos desvelando um processo de acúmulos. Acúmulos de referência, de material, de histórias e memórias. Partindo das colagens de Matisse, notou em artistas como Sônia Gomes e Leda Catunda, que o tecido poderia sim ser matéria plástica central e matricial na arte contemporânea, bem como as técnicas que com ele advém como o bordado e a costura, obsessivamente trabalhados por Leonilson e Bispo do Rosário.

Imbuída desse processo de retorno e revisão do lugar da arte têxtil no amplo debate acerca da arte contemporânea no Ocidente e, mais especificamente, no Brasil, Ribeiro encontrou sua poética. A artista revisitou seus retalhos e com eles descortinou uma tessitura que envolvia não apenas elementos autobiográficos, mas, também, a memória urdida nos materiais que povoaram sua casa, sua infância, sua história. Valendo-se de métodos e processos específicos de poéticas contemporâneas, Marilza Ribeiro situou sua trajetória, combinando diferentes técnicas, materiais e narrativas a fim de construir uma visualidade própria.

6. Referências bibliográficas

BISPO, Alexandre Araujo. **Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sônia Gomes.** 2015. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artesplasticas/213>. Acesso em 20/7/2023.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro. Arte bruta, criação estética e agenciamento em Arthur Bispo do Rosário, In: **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.4253-4266. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro_____CAIXETA_Ana_Paula_Aparecida__FERREIRA_Luiz_Carlos_Pinheiro.pdf>. Acesso em 02.07.2023.

CHIARELLI, Tadeu. 15 artistas brasileiros: colocando dobradiças na arte contemporânea. In: **15 artistas brasileiros**, [4-7]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110500#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em 25.06.2023.

HERMANN, Carla Guimarães. **A materialidade e o adverso nos Bólides de Hélio Oiticica.** 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado

[60]

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/7491/1/Carla%20Guimaraes%20Hermann_dissertacao.pdf>. Acesso em 25.06.2023.

PAULINO, Rosana. Costurando sentidos: o uso de bordados e costuras na discussão de gênero e etnia em uma poética contemporânea. In: SIMIONI, Ana Paula. **Transbordar: transgressões do bordado na arte (catálogo de exposição)**. São Paulo: Sesc, 2020. Disponível em: <https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad>. Acesso em 25.06.2023.

RIBEIRO, Marilza. **Em caminhar está o segredo*:* Tecendo o caminho com uma rede de mulheres**. 2022a. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022. Disponível em: <https://fliphtml5.com/hbwc/ycyd/basic/51-100>. Acesso em 25.06.2023.

RIBEIRO, Marilza. **O Quarto da Madalena, por Marilza Ribeiro**. In: ROCHA, Camila. Trabalho Final da Disciplina Crítica e História da Arte Brasileira 4, do curso de Teoria, Crítica e História da Arte. Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2022b. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1jazjjzY0g6AtBTQWol4Oly7YAUbEYKkF/view?usp=sharing>. Acesso em 25.06.2023.

RIBEIRO, Marilza. **Retrato de Criança**. Joinville: Clube de Autores, 2009.

SÁ, Rubens Pileggi. **Jardelina da Silva: tá viva a letra!**. Revista Farol, 10(12), 33–39, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11260/7842>. Acesso em 30.06.2023.

SIMIONE, Ana Paula. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**, Revista Proa, n°02, vol.01, 2010.

SONIA GOMES. **Arteedições**, 2023. Disponível em: <http://www.arteedicoes.com.br/sonia-gomes>. Acesso em 15.07.2023.

TONE, Lilian. **Leda Catunda: Entrevista Comentada.** In: MESQUITA, Ivo. Leda Catunda 1983 – 2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

[62]

COLOQUE-SE NO MEU LUGAR: PRÁTICA CURATORIAL COMO PESQUISA EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

COLOQUE-SE NO MEU LUGAR: *curatorial practice as research in history, theory and criticism of art*

Diego Rafael Hasse[1]

Resumo: O presente texto investe em um estudo de caso com intuito de refletir sobre algumas das lacunas percebidas no contexto da curadoria da mostra coletiva *Coloque-se no meu lugar*, a qual ocorreu entre setembro e outubro de 2021, na Galeria Ecarta, em Porto Alegre, RS. O estudo se dá a partir de duas questões principais. A primeira indaga acerca de como podemos pensar a curadoria de práticas artísticas coletivas e processuais que não foram projetadas para os limites dos espaços expositivos tradicionais. A segunda questiona os modos pelos quais a prática curatorial pode ser compreendida como *pesquisa* no âmbito da História, Teoria e Crítica da Arte. Tendo em vista que tal discussão encontra-se em início de processo de elaboração, optou-se por apresentar e/ou relatar uma breve trajetória de pesquisa, na qual a curadoria supracitada aparece como importante disparador.
Palavras-chave: Prática curatorial. Pesquisa em Artes. Práticas artísticas coletivas.

Abstract: This text invests in a case study with the aim of reflecting on some of the gaps perceived in the context of the curation of the collective exhibition *Coloque-se no meu lugar*, which took place between September and October 2021, at Galeria Ecarta, in Porto Alegre, LOL. The study is based on two main questions. The first asks how we can think about curating collective and procedural artistic practices that were not designed for the limits of traditional exhibition spaces. The second questions the ways in which curatorial practice can be understood as *research* within the scope of History, Theory and Criticism of Art. Considering that this discussion is at the beginning of the elaboration process, it was decided to present and/or report a brief research trajectory, in which the aforementioned curation appears as an important trigger.
Keywords: Curatorial practice. Research in Arts. Collective artistic practices.

[1] Doutorando e Mestre (2020) em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRGS, Brasil. Seus interesses de pesquisa centram-se no trânsito entre o campo da arte e questões crítico-ambientais. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq "Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos".

A função do curador é de impedir a petrificação de um trabalho de arte, seu congelamento que tende a transformar o que era indagação em resposta pronta para o consumo [...]. Não há sentido em preservar uma obra se a experiência que ela poderia propiciar está impedida pelo modo como está exposta.

Cauê Alves, 2010

Este breve texto coloca em discussão, ainda que de forma bastante embrionária, algumas das lacunas percebidas em determinados momentos da minha trajetória de pesquisa. O foco principal está no final da escrita da Dissertação de Mestrado, quando tive a oportunidade de desdobrar tal investigação realizando a curadoria da mostra *Coloque-se no meu lugar*, a qual ocorreu entre setembro e outubro de 2021, na Galeria Ecarta, em Porto Alegre-RS. Tratou-se de uma coletiva com a participação dos artistas Ana Flávia Baldisserotto (1972), Daniel Caballero (1972), Maria Helena Bernardes (1966) e Newton Nascimento dos Santos (1969).

Assim, o objeto deste estudo de caso entreabre duas questões que têm atravessado meus estudos atuais. A primeira indaga acerca de como podemos pensar a curadoria de práticas artísticas contemporâneas que não foram projetadas para os limites dos espaços expositivos tradicionais. A segunda – que, no contexto dos meus interesses investigativos, está intimamente relacionada com a primeira – questiona os modos pelos quais a prática curatorial pode ser compreendida como uma *etapa de pesquisa* no âmbito da História, Teoria e Crítica da Arte. Todavia, saliento que essas indagações não pretendem ser esclarecidas com respostas afirmativas e fechadas. Elas surgem como mote para as reflexões aqui levantadas e, com sorte, para abrir novos questionamentos que possam enriquecer o debate.

Tendo em vista que tal discussão encontra-se em início de processo de elaboração, a ser avançada ao longo do meu doutoramento, optei por apresentar e/ou relatar uma breve trajetória de pesquisa, na qual a curadoria supracitada aparece como importante disparador. Isto é, a problemática levantada trouxe algumas bases para o projeto investigativo que realizo atualmente no âmbito do Doutorado (PPGAV/UFRGS).

Breves apontamentos sobre a trajetória de pesquisa

O início de minhas atividades como pesquisador no campo da História, Teoria e Crítica da Arte se deu em 2014, quando ingressei em um projeto de pesquisa como bolsista de iniciação científica, durante a graduação em História da Arte (UFRGS). Ao longo desse período, a partir de estudos de caso, investiguei dimensões crítico-ambientais na apreensão de paisagens feitas por artistas viajantes de diferentes geografias e temporalidades.[2]

Dei sequência a esse estudo durante minha pesquisa de Mestrado (PPGAV/UFRGS). Na ocasião, ampliei o foco de minha investigação, mapeando e explorando a criticidade suscitada pelas *representações da natureza*, bem como pelos modos de construção poética de artistas viajantes, tanto da tradição quanto da contemporaneidade. Ainda, estendi o estudo de caso, sugerindo conexões entre a produção da viajante britânica e duas práticas artísticas contemporâneas: *Atelier de Observação Orgânica*, de Ana Flávia Baldisserotto (figura 1); e *Cerrado infinito*, de Daniel Caballero (figura 2).

Segundo Baldisserotto, o *Atelier de Observação Orgânica* "[...] é um espaço *coletivo* de práticas artísticas e de cuidado com a vida, onde desenhar, pintar, plantar, bordar e estudar a vida vegetal se misturam organicamente entre o *Atelier de Desenho*, a área de cultivo do Centro Municipal de Cultura [da Prefeitura Municipal de Porto Alegre] e as praças vizinhas" (2019, em entrevista ao autor).

Caballero sublinha que o projeto *Cerrado infinito*, que acontece na Praça da Nascente, na cidade de São Paulo:

> [...] é o primeiro experimento de recriação de uma paisagem de cerrado dentro de uma área urbana pública. Um refúgio de plantas inevitavelmente extintas ao longo do desenvolvimento da cidade de São Paulo, e expulsas para a periferia até seu completo desaparecimento. O projeto as resgata, mapeando sobreviventes, coletando mudas e sementes para serem plantadas em conjunto [...]. Também é um esforço para cultivar um terreno baldio e biodiverso, de plantas, animais e de pessoas a medida que recuperam a memória do lugar que habitam. O projeto, instaura um novo começo, onde os cidadãos são convidados a plantar cerrado, criar um convívio cotidiano com essas plantas e uma nova cultura campestre pela cidade (2019, s/p).

[2] O objeto principal e o mote dessa pesquisa foram as apreensões de paisagens feitas pela artista viajante inglesa Maria Graham (1785–1842). Naquele momento, foquei nas poucas imagens reproduzidas em livros ou na Internet a que tive acesso, colocando-as em diálogo anacrônico (DIDI-HUBERMAN, 2015) com produções de artistas contemporâneos. Desta pesquisa inicial destaco dois desdobramentos principais: a curadoria em conjunto com meu então orientador Prof. Dr. Eduardo Veras da mostra *Salta d'água: dimensões críticas da paisagem*, contemplada com o Prêmio Açorianos de Artes Visuais de 2017 na categoria Melhor Exposição Coletiva; e meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski.*

Figura 1. Ana Flávia Baldisserotto (1972) | *Ateliê de observação orgânica*, 2016
Registro de atividade na área de cultivo do Atelier Livre, Porto Alegre

Figura 2. Daniel Caballero (1972) | *Cerrado infinito*, 2012
Registro de ação do projeto | Foto disponibilizada pelo artista

Analisando com maior atenção os detalhes que constituem as práticas dos dois artistas contemporâneos, depreendi que elas possuem camadas advindas de *experiências coletivas*. É a conexão com diferentes participantes, não só artistas ou profissionais de áreas do conhecimento

consolidadas, que constitui o sentido desses projetos. Ou seja, embora assumam alguns disparadores, a obra não existe previamente, ela acontece na relação entre os componentes, a natureza, as ações e o espaço da experiência, que é única e que proporciona meios de criação distintos em cada um dos encontros.

Entretanto, é importante salientar que a ideia de *coletivo* que operou nas análises que realizei se afastada da noção de um conjunto ou somatório de pessoas, assumindo, assim, uma compreensão ancorada no conceito forjado por Escóssia e Kastrup (2005). A partir do diálogo que elas estabeleceram entre vários autores, disponibilizam uma noção de *coletivo* que supera a dicotomia *indivíduo-sociedade*, pois advém de uma lógica relacional, funcionando em *agenciamento*. Segundo as autoras,

> o conceito de coletivo surge aqui ressignificado, entendido como plano de *co-engendramento* e de criação, indicando um caminho peculiar e fecundo para a superação da referida dicotomia [...]. Conceber um conceito de coletivo para além das dicotomias historicamente constituídas é dar visibilidade a uma outra lógica – uma lógica atenta ao *engendramento*, ao processo que antecede, integra e constitui os seres. (ESCÓSSIA; KASTRUP, 2005, p.296)[3]

Assim, o modo como inferi a condição de *coletivo* nas proposições artísticas que examinei está atrelado à definição das autoras, pois toma distância da postura *essencialista* de que a resolução ou a materialidade dos seus trabalhos preexistiria de forma já determinada, precisando ser executado ou desvendado por um agente dotado de um saber estruturado e dominante. Ao contrário. Esses artistas deixam entrever que o sentindo de suas práticas transita em uma zona ativada pelas relações. Por esse viés, os indivíduos estão sempre se constituindo e se atravessando a cada experiência.

Sobre a curadoria de *Coloque-se no meu lugar*

Após o término do Mestrado, fui convidado para realizar a curadoria de uma exposição na já referida Galeria Ecarta. Tomei o convite como um estímulo para estender à comunidade parte do que produzi na minha pesquisa de Mestrado, ou seja, levar à público o que foi realizado em uma instituição pública de ensino e pesquisa, bem como atingir um público maior do que os participantes dos projetos dos artistas que analisei em meu trabalho. Com esse objetivo em mente e com a ideia de suscitar novos questionamentos e possibilidades renovadas de discussão,

[3] Liliana da Escóssia e Virgínia Kastrup formularam essa outra definição de *coletivo*, estabelecendo um diálogo entre os conceitos de vários autores: de *prática* de Paul Veyne, de *molar e molecular* de Gilles Deleuze e Félix Guattari e de *rede* de Bruno Latour, Michel Callon e John Law (2005, p. 295). Além disso, no contexto deste artigo, o conceito de *coletivo* é aplicado às propostas artísticas analisadas, logo, quando falo em *projeto coletivo* ou *experiência coletiva* estou me referindo à aplicação de tal conceito nesses projetos.

além de Baldisserotto e Caballero, foram convidados Maria Helena Bernardes e Newton Nascimento dos Santos para integrar a mostra.

Assim, *Coloque-se no meu lugar* – cujo título faz referência a um trabalho de mesmo título que é uma das ramificações do projeto *Cerrado infinito*, de Caballero (figura 3) – surgiu como um grande desafio. Para esboçá-lo, trago novamente um dos questionamentos citados no início do texto: como podemos pensar a curadoria de práticas artísticas que não foram projetadas para os limites dos espaços expositivos tradicionais?

Em uma das salas da galeria, Caballero mostrou *Transplante da paisagem* (figura 4). Trata-se de uma série de vídeos que fazem parte de *Cerrado infinito*, a partir dos quais o espectador acessava as várias etapas do projeto, desde a busca pelas espécies nativas do referido bioma até o seu plantio na Praça da Nascente. Por meio de variados dispositivos, como desenhos, mapas, áudios, fotografias, etc., Ana Flávia Baldisserotto e Newton Nascimento dos Santos – que nunca havia exposto seu trabalho – apresentaram desdobramentos do projeto *Ateliê de Observação Orgânica* (figura 5).

Em outra sala, a artista Maria Helena Bernardes – que não expunha em instituições artísticas há mais de duas décadas – apresentou *Testemunho* (figura 6). Trata-se de um trabalho inédito realizado a partir das provocações da própria proposta curatorial. Para esta instalação (composta por um livro de artista e um vídeo com imagens e narração da própria artista), Bernardes apreendeu em palavras e imagens fotográficas os sentimentos que surgem a partir do encontro entre o corpo e a paisagem, bem como as memórias ali evocadas, tanto individuais quanto coletivas. Para tanto, o espaço escolhido foi seu sítio, localizado no Morro da Borússia, em Osório-RS.

Figura 3. Daniel Caballero (1972) | *Coloque-se no meu lugar*, 2021
Bandeirola (impressão em tecido) | Foto: Leo Saldanha

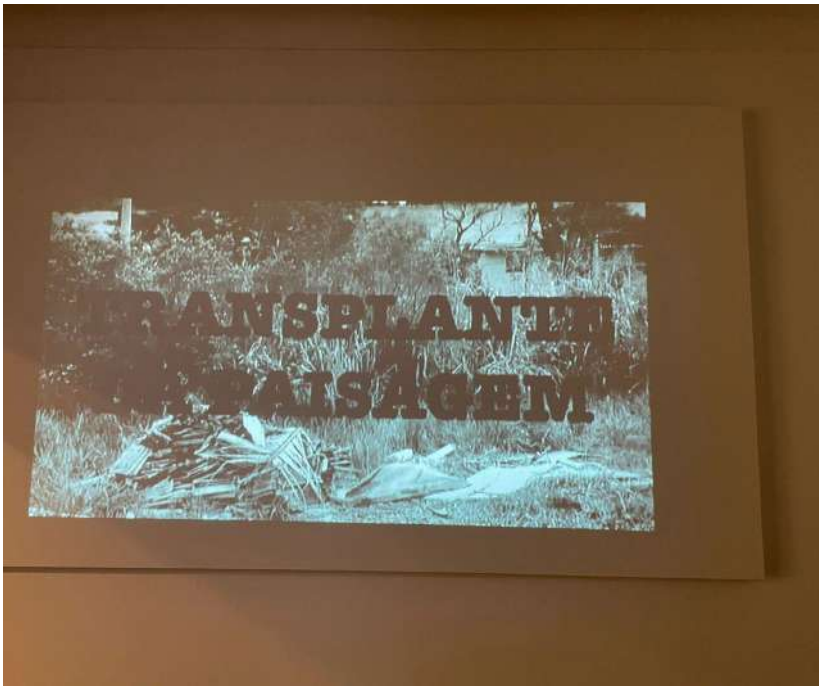


Figura 4. Daniel Caballero (1972) | *Transplante da paisagem*, 2015
Série de vídeos | Foto de registro do vídeo em exposição

Figura 5. Ana Flávia Baldisserotto (1972) e Newton Nascimento dos Santos
Ateliê de observação orgânica, 2016
Foto de registro de trabalhos expostos

Figura 6. Maria Helena Bernardes (1966) | *Testemunho*, 2021
Instalação | Foto de registro do trabalho exposto

Contudo, como vimos, as camadas de sentido das produções de Ana Flávia Baldisserotto, Daniel Caballero, Maria Helena Bernardes e Newton Nascimento dos Santos vão além do que as imagens são capazes de revelar em uma primeira impressão. Seus trabalhos oferecem possibilidades que não se esgotam nos objetos acabados. Tais dispositivos eclodem como materialidade de redes interdisciplinares maiores e complexas que apostam em modos de incorporar a vida em sua concepção. Essas teias poéticas distendem-se em várias ramificações, mas que à luz da mostra mantêm uma espinha dorsal em comum: suas dimensões relacionais e críticas.

O processo de inventividade desses artistas revela uma dimensão crítica que é sutil, mas está iminente nos seus modos de construção e ativação. Ao serem atravessados e ao incorporar, na constituição dos seus projetos, cada um à sua maneira, os contrastes entre *potências de vida* e *de destruição*, os artistas vivenciam outras formas de conhecer e se relacionar com o mundo, entreabrindo-as aos seus interlocutores. Isto é, se distanciam de um conhecimento pré-determinado, estruturado e dominante, revelando uma forma de conectividade compartilhada, na qual os participantes dividem suas experiências e estabelecem relações emocionais de afeto e cuidado entre si e com o meio ambiente comum.

Dessa forma, a mostra não visou apenas apresentar criações poéticas isoladas. Como parte do processo curatorial e expositivo, foram realizadas expedições coletivas e abertas ao público por lugares de Porto Alegre e da região metropolita: *Expedição aos pontos culminantes n1* e *Coloque-me em seu lugar*. Não foram trabalhos previamente pensados e prontos, eles aconteceram no encontro, no agenciamento entre os artistas, o público e os espaços percorridos.

O roteiro da *Expedição aos pontos culminnates n1* (figura 7) foi sugerido por Newton Nascimento dos Santos, que trabalha de forma itinerante, percorrendo o espaço urbano, bem como as bordas da cidade, onde coleta e vende hortaliças orgânicas. Já o itinerário da outra expedição – *Coloque-me em seu lugar* – foi sugerido em coletivo por todos os artistas e pelo curador.

Além disso, existia a vontade de expandir e extrapolar as paredes da galeria, levando a produção dos artistas e suas dimensões críticas e coletivas às ruas. Assim, parte dos trabalhos da exposição foram espalhados pela cidade por meio de cartazes lambe-lambe e adesivos (figura 8), os quais reproduziam cinco trabalhos de cada artista. Essa solução almejava estimular novas experiências que aproximassem a arte da vida cotidiana, além de uma (re)conexão do público com a cidade, após o longo período de distanciamento e isolamento social. Os impressos em formato A3 e os adesivos também foram expostos na galeria e estavam disponíveis para o público levar (figura 9) e realizar a colagem pelo seu caminho cotidiano.

Figura 7. Newton Nascimento dos Santos | *Expedição aos pontos culminantes n.1*, 2021
Ação em Porto Alegre | Fotografias de registro da ação

Figura 8. Fotografias de registro da ação de colagem dos cartazes lambe-lambe e adesivos no contexto da mostra *Coloque-se no meu lugar*, Galeria Ecarta, Porto Alegre-RS, 2021

Figura 9. Fotografias de registro dos cartazes lambe-lambe e adesivos disponíveis ao público no contexto da mostra *Coloque-se no meu lugar*, Galeria Ecarta, Porto Alegre-RS, 2021

Assim, *Coloque-se no meu lugar* atou-se à ideia de se deslocar por uma zona de suspeição das certezas previamente estabelecidas e deixar-se disponível a vias de experiência de alteridade. Explorou-se, assim, os desdobramentos advindos de práticas artísticas *coletivas*. Tais poéticas valorizam as singularidades dos encontros, das experiências com os espaços

percorridos ou habitados, bem como viabilizam o florescimento de reflexões sobre a apreensão da paisagem e da natureza na contemporaneidade. Acredita-se que, em certa medida, a exposição rompeu as fronteiras e os limites impostos pelas paredes da galeria e apostou na ideia de uma poética construída coletivamente, de forma processual e em deslocamento.

Sobre continuidades...

A mostra suscitou vários questionamentos que seguem em aberto, bem como trouxe novas indagações e possibilitou modos outros de enxergar poéticas construídas de forma coletiva. Diante disso, para dar sequência, entreabrir ainda mais formas de abordagem, e aprofundar o estudo, essas lacunas serviram como mote inicial para o desenvolvimento do projeto de pesquisa que estou desenvolvendo no contexto do Doutorado.

Tal investigação tem como objetos outras propostas artísticas cujos processos de inventividade também estão relacionados com modos de observar e se relacionar com a paisagem, com a natureza e com o espaço. Os estudos de caso sugeridos têm foco em práticas transdisciplinares e coletivas encabeçadas por três artistas contemporâneos que atuam no Brasil: *Parque da Solidariedade/Museu Baldio*, de Marcelo Chardosim (Porto Alegre, 1989); *Observatório de sensibilidades do Morro da Borússia*, de Maria Helena Bernardes (Porto Alegre, 1966); *Escuta da paisagem* (uma das ramificações do projeto *Restauro*), de Jorge Menna Barreto (Araçatuba, 1970).

Com foco nesses trabalhos, os questionamentos suscitados por *Coloque-se no meu lugar* expostos no início do texto se desdobraram e se ampliaram: de que formas esses projetos artísticos coletivos e transdisciplinares abrem possibilidades de reflexões renovadas sobre espaço, natureza e paisagem no âmbito da História, Teoria e Crítica da Arte? Como tais experiências são capazes de evocar as memórias dos espaços percorridos e/ou habitados e até mesmo das próprias cidades? De que maneiras as práticas artísticas analisadas suscitam e potencializam dimensões crítico-ambientais?

Pretende-se, assim, analisar tais trabalhos observando os modos como os artistas se inserem, entendem e se relacionam com a paisagem, a natureza e o espaço – situado nas margens e nas brechas das cidades – ativando-os como uma espécie de *laboratório de criação* e *reconstrução de memórias*. O fio condutor da pesquisa é o tensionamento entre o campo das artes visuais e preocupações ecológico-ambientais manifestadas pelos artistas nas poéticas indicadas.

Considerações finais

Coloque-se no meu lugar se deu a partir de uma curadoria processual, experimental e viva. Processual, pois nunca seguiu um projeto fechado e foi surgindo por meio de diálogos entre todos participantes. Experimental, pois partia da vontade de trazer para dentro (e para fora) da galeria, experiências artísticas que não foram pensadas para lógica institucional. E viva, porque foi se modificando, criando e perdendo corpo conforme o público agia e os propositores sentiam e viviam a experiência expositiva. Assim, guardadas as devidas proporções, tal proposta vai o ao encontro do tom sugerido nas palavras de Cauê Alves que servem como epígrafe do presente texto.

Além disso, ao realizar a curadoria aqui analisada, tive a oportunidade de colocar em relação no espaço expositivo desdobramentos dos trabalhos dos artistas contemporâneos analisados na minha Dissertação de Mestrado. Tal empenho gerou novos questionamentos e lacunas, dando origem a algumas das questões que atravessam e dão mote ao meu projeto de pesquisa de Doutorado.

Assim, aposto na ideia da curadoria como uma possibilidade e/ou uma etapa de pesquisa para os estudantes do campo da História, Teoria e Crítica da Arte. Nesse sentindo, acredito que as relações estabelecidas entre os trabalhos expostos oferecem novas possibilidades de análise, bem como outras camadas de sentido aos próprios objetos. Ainda, ponderam-se formas de mostrar propostas artísticas que vão muito além dos desdobramentos materializados em objetos acabados e que, a priori, não são constituídos para serem expostos em instituições artísticas tradicionais, sem que a potência de tais poéticas seja diminuída.

Referências

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. IN: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: ZOUK, 2010, pp. 43-58.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: transformações da memória cultural. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

CABRAL, Arthur Simões Caetano. **Paisagens Baldias**: a natureza manifesta nas brechas da cidade. Curitiba: Appris, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo***:* História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ESCÓSSIA, L.; KASTRUP, V. O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. **Psicologia em estudo**. Maringá/PR. v. 10, n. 2, mai/ago 2005, p. 295-304.

FUREGATTI, Sylvia Helena. Aspectos da relação Arte, Natureza e Paisagem na Contemporaneidade. **Revista PROART**, v.1, 2019, pp. 55-71.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões críticas na apreensão da natureza:** diálogos entre a produção de Maria Graham (séc. XIX) e práticas artísticas contemporâneas (séc. XXI). Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
HASSE, Diego Rafael. Itinerários de uma pesquisa em História da Arte: a paisagem dos artistas viajantes como dispositivo para crítica ambiental. **Ícone**: Revista Brasileira de História da Arte: Porto Alegre, v. 4, n. 4, 2019, pp. 78-99.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (Org.). **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

A FANTASIA DE GIANNI RODARI COMO ESTRATÉGIA PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS

Gianni Rodari's costume as a strategy for teaching and learning in visual arts / El disfraz de Gianni Rodari como estrategia para la enzenânza e el aprendizaje en artes visuales

Elisângela de Freitas Mathias[1]

Resumo: A partir das aproximações entre o pensamento de Gianni Rodari (1982) e Edgar Morin (2015), serão apresentadas estratégias encontradas para o ensino de Arte em uma formação para professores, acontecida junto à uma escola municipal. A experiência relatada, estabeleceu diálogos com as proposições apresentadas por Rodari (1982), em "Gramática da Fantasia", cuja metodologia baseada no acaso e no imprevisto, salientou a importância de se estar dispostos aos encontros com a fantasia e a imaginação, para através delas, buscar meios de transformá-los em situações de aprendizagem e na construção de conhecimentos sensíveis em Arte.
Palavras-Chave: Fantasia. Estratégia. Processos de criação. Artes Visuais.

Abstract: Based on the similarities between the thoughts of Gianni Rodari (1982) and Edgar Morin (2015), strategies found for teaching Art will be presented in a training course for teachers, held at a municipal school. The reported experience established dialogues with the propositions presented by Rodari (1982), in "Grammatics of Fantasy", whose methodology based on chance and the unforeseen, highlighted the importance of being willing to encounter fantasy and imagination, to through of them, seek ways to transform them into learning situations and the construction of sensitive knowledge in Art.
Keywords: Fantasy. Strategy. Creation processes. Visual arts.

Resumen: A partir de las similitudes entre el pensamiento de Gianni Rodari (1982) y Edgar Morin (2015), se presentarán estrategias encontradas para la enseñanza del Arte en un curso de formación de docentes, realizado en una escuela municipal. La experiencia relatada estableció diálogos con las proposiciones presentadas por Rodari (1982), en "Gramática de la fantasía", cuya metodología basada en el azar y lo imprevisto, destacó la importancia de estar dispuestos a encontrar la fantasía y la imaginación, para a través de ellas, buscar caminos. transformarlas en situaciones de aprendizaje y construcción de conocimiento sensible en el Arte.
Palabras clave: Fantasía. Estrategia. Procesos de creación. Artes visuales.

[1]Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC em Florianópolis/SC, com orientação da Profª Dra. Mara Rúbia Sant'Anna. Mestra em Ensino de Artes, pelo PROF-ARTES, no Instituto de Artes da UNESP/São Paulo. Especialista em Linguagens da Arte pelo CEUMA-USP. E-mail: belearte@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/7876905288064925 Identificador Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8777-7482

Introdução

Este artigo se pauta na intenção de apresentar reflexões geradas a partir de uma experiência de formação para professores, acontecida junto à equipe pedagógica de uma escola municipal da cidade de Piracicaba/SP, para apresentar modos de tratar de processos de criação em Arte dentro da escola, especificamente no que se refere às Artes Visuais, no Ensino Fundamental Anos Iniciais.

O processo inventivo proposto por Gianni Rodari (1982), no livro intitulado *Gramática da Fantasia*, serviu de base teórica e procedimental para amparar as experiências de criação, acontecidas nos encontros com os professores participantes. Para movimentar os encontros e favorecer as práticas artísticas geradas pelo princípio criativo de Rodari (1982), foram trazidos às formações, os conceitos complexos de *programa* e *estratégia* de Edgar Morin (2015). A intersecção entre os dois autores foi percebida pela observação de um sujeito disposto ao processo de experimentação e de pesquisa em práticas artísticas e reflexivas, em torno do ensino e da aprendizagem em Arte na escola básica. A constatação de que as ações didáticas no ensino e na aprendizagem da Arte são determinantes para entender e reconhecer a amplitude deste campo de conhecimento, foi o pilar que sustentou a investigação.

De início, será apresentado um breve panorama no qual a formação esteve situada para, após, trazer o referencial teórico julgado pertinente às experiências que movimentaram espaços e sujeitos, através de ações didáticas que encontraram no acaso e no imprevisto, uma abordagem metodológica aberta a novas possibilidades de exercer o pensamento sobre as Artes Visuais. Ao reconhecer o pensamento de Gianni Rodari (1982) como uma possível *estratégia* (MORIN, 2015) de ação docente, serão explicitadas algumas experiências ocorridas durante a formação para os professores, a fim de embasar essas práticas no contexto teórico pretendido.

Uma Arte programada

No decorrer da história recente, as discussões curriculares no Estado de São Paulo acompanharam, ativamente, os debates da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em torno das habilidades e competências necessárias para a educação básica. Após alguns poucos anos de pesquisas, consultas públicas e discussões pretensamente democráticas, porém, restritas a poucos representantes do campo educacional, o Currículo Paulista foi homologado em agosto do ano de 2019 e a sua implementação ocorreu no ano de 2020. Para elaborar os currículos

municipais, as secretarias de educação dos municípios paulistas reorganizaram os seus currículos, a partir dos referenciais da BNCC e do Currículo Paulista, de modo a implementar as competências e as habilidades propostas pelos dois segmentos orientadores. Na Rede Municipal de Educação da cidade de Piracicaba[2] não foi diferente. Após dois anos de pesquisas, estudos e adaptações, foi implementado, no ano de 2020, o *Currículo da Rede Municipal de Educação de Piracicaba,* documento norteador dos níveis de ensino oferecidos pela municipalidade, a saber, a Educação Infantil e o Ensino Fundamental Anos Iniciais.

O texto orientador referente ao componente curricular Arte do *Currículo da Rede Municipal de Educação de Piracicaba*, pelo seu teor, indica como interlocutor um professor formado na área Arte, entretanto, isso não é o que acontece na prática cotidiana. Em toda a rede municipal de ensino na cidade de Piracicaba/SP, os professores que lecionam a disciplina de Arte são os professores regente de sala, ou seja, são aqueles formados em Pedagogia e que não possuem a habilitação específica em Arte. Se evidenciar o fato, dos pedagogos terem tido pouco contato, ou quase nenhum, com disciplinas do campo da Arte em suas formações iniciais, é de se entender que as especificidades deste componente, estão mais para um professor idealizado do que o real.

Com o propósito de fomentar experiências em práticas artísticas e em processos criativos pautados na imaginação e fantasia, bem como, o intento de investigar os conceitos e reflexões sobre a Arte no cotidiano escolar dos pedagogos, que também ministram a disciplina de Arte, ocorreu durante o ano de 2022, uma pesquisa de campo junto à equipe pedagógica de uma escola municipal de ensino fundamental anos iniciais da cidade de Piracicaba. Através de uma parceria, desta pesquisadora com a gestão escolar da referida unidade escolar, foi criado um curso de formação para professores, intitulado *"Imaginação, fantasia, arte e escola: desenhando diálogos sensíveis"*, cujo suporte teórico e metodológico se basearam nas ideias de Gianni Rodari (1982) em que a imaginação e a fantasia, geradas a partir de provocações do acaso, são fatores determinantes dos processos criativos, bem como no pensamento complexo de Edgar Morin (2015).

[2] A cidade de Piracicaba está localizada em 157 km a noroeste da capital do estado. Segundo a prévia do Censo 2022 a população do município é de 434.432 habitantes. Fonte: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/piracicaba.html O número de escolas (rurais e urbanas) de Ensino Fundamental/Anos Iniciais são de 46 escolas e o número de escolas (rurais e urbanas) de Ensino Infantil são de 89 escolas. Fonte: http://educacao.piracicaba.sp.gov.br/

Estratégias: acasos e incertezas

A complexidade em Edgar Morin (2015) pressupõe um pensamento estratégico de ação diante do que é apresentado como programado e aponta novas possibilidades de uma prática pedagógica voltada a permissão de um novo olhar para o conhecimento. Este autor, define *programa* como uma organização predeterminada da ação "que deve funcionar em circunstâncias que permitem a sua efetivação" (MORIN, 2015, p.90) e *estratégia*, tudo o que faz contornos e desvios ao que está programado, opondo-se a ele.

O *Currículo de Arte da Rede Municipal de Piracicaba*, assim como é apresentado, provoca a imobilidade do professor diante do imperativo da rigidez, de modo que não há espaço para a flexibilidade. Nele, tudo o que pode ser feito, perpassa pelo programado não havendo espaço para escapes, ainda mais, se tratando de professores que não são especialistas na área de conhecimento. Mas"(...) se as circunstâncias externas não são favoráveis, o programa se detém ou fracassa" (MORIN, 2015, p.90). As circunstâncias, neste exemplo, são os acasos e imprevistos ocorridos durante o curso de uma ação, é a partir deles que são acionadas as estratégias para desenvolver modos de ação, frente a tudo o que é possível prever.

Segundo Morin, "a ação supõe a complexidade, isto é, acaso, imprevisto, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações" (MORIN, 2015, p.90). A ação neste caso, impele o sujeito à uma receptividade aos encontros, em um processo de abertura ao novo através de articulações entre suas experiências e a dos outros.

Em um movimento construtivo e constante, o sujeito atento e receptivo às mudanças do acaso, é capaz de elaborar estratégias para lidar com o que está estático em seu campo de saber e propor ações criativas que fogem deste determinado. Neste sentido, o inesperado é a matéria prima da aprendizagem, ao transformar o acaso em situações de aprendizagem e em ações didáticas.

André Breton, em seu *Manifesto do Surrealismo*, publicado no ano de 1924, defende o acaso como uma situação de aprendizagem pela expressão *'absurdidade imediata',* em que o pensamento apreende tudo o que é admissível e legítimo no mundo, sem qualquer premeditação, espírito crítico ou julgamento, para lançar ao inesperado a incumbência de atingir uma razão que não seja, unicamente, a razão objetiva, racional. Segundo esse autor,

> É da aproximação fortuita de dois termos que fulge uma luz especial, a luz da imagem (...). O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida (...) é por conseguinte função das diferenças de potencial entre os dois condutores" (BRETON, 1924).

Neste caso, quanto mais estranho são os elementos um para o outro, maior será o '*fenômeno luminoso'* na criação de novas configurações de imagens, cabendo à razão apenas a apreciação do resultado de uma combinação aleatória entre dois elementos, sem nenhuma participação prévia nesta *luz* pungente. O que Rodari (1982) propõe no livro *Gramática da Fantasia*, se alicerça nas práticas poéticas do movimento surrealista[3] e se apresenta como uma *estratégia* (MORIN, 2015) de ação didática frente ao *programa* do *Currículo de Arte da Rede Municipal de Piracicaba*.

O pedagogo, jornalista, escritor e poeta Gianni Rodari (1920-1980) foi destaque nas letras italianas e contribuiu para a virada da literatura infantil a partir dos anos 1950, ao inserir em seus escritos uma nova prática de fabulação: as fábulas condicionadas à vida cotidiana. Inspirado nos ideais do movimento trabalhista, Gianni Rodari escreveu produções infantis e literárias para o jornal comunista italiano *L'Unità,* inaugurando a quebra de algumas regras da literatura infantil, ao abordar assuntos do mundo de verdade: o desemprego, a fome, as guerras, entre outras. Em todas as histórias inventadas, o escritor tratava dos valores e princípios que deveriam nortear a sociedade e defendia o poder da imaginação e da fantasia para tal transformação.

O livro traz um apanhado de experiências, exemplos e exercícios com a fantasia e a imaginação, vivenciados pelo autor ao longo dos anos em que atuou como professor e escritor. Os quarenta e cinco pequenos capítulos, mesclam diferentes correntes teóricas e metodológicas, que apresentam o conceito de *binômio fantástico*[4] como elemento motriz para a fantasia. Para o autor é necessário estimular a fantasia para a reformulação do mundo em que vivemos, seja por meio do estranhamento entre as palavras, entre as situações, entre os fenômenos ou qualquer coisa que esteja em oposição, em que dependem mutuamente para continuarem a existir. Rodari

[3] Capítulo 10 do livro *Gramática da Fantasia,* intitulado de *Velhos Jogos.* Ver também **O manifesto Surrealista** de André Breton de 1924.

[4] O autor explora técnicas de invenção, a partir de uma expressão denominada de *binômio fantástico*, que consiste em agrupar palavras que não pertençam ao mesmo campo semântico e que produzam estranhamento ao serem unidas.

(1982) defende o uso da fantasia como uma forma de estabelecer uma forma de relação ativa com o real, propondo uma pedagogia de valoração ao ato criativo,

> (...) exatamente porque a imaginação trabalha apenas com materiais colhidos na realidade, e é preciso que a criança, para nutrir sua imaginação e aplicá-la em atividades adequadas que lhe reforçam as estruturas e alongam os horizontes, possa crescer em um ambiente rico de impulso e estímulos, em todas as direções (RODARI, 1982, p.139).

Para Rodari (1982), o sujeito, ao imaginar o que não existe, colhe do real as informações necessárias para que se configure o novo. Este novo por um momento, estará livre de julgamento por ser algo estranho à uma realidade. Esta estranheza, propõe um distanciamento no modo pelo qual estamos acostumados a ver, fato, que proporciona um novo olhar. Seu perfil marxista infere uma mudança de mundo ao defender o poder da imaginação e da fantasia para tal transformação.

> A imaginação da criança, estimulada a inventar palavras, aplicará seus instrumentos sobre todos os traços da experiência, que provocarão a sua intervenção criativa. As fábulas servem (...) ao homem inteiro, e não só ao fabulista. Servem exatamente porque, na aparência, não servem para nada: como a poesia e a música, (...). Servem ao homem completo. Se uma sociedade baseada no mito da produtividade (...) precisa de homens pela metade (...) é sinal de que está malfeita, é sinal de que é preciso muda-la. Para muda-la, são necessários homens criativos, que saibam usar a imaginação (RODARI,1982, p.139-140).

Diferentemente, dos *Processos Criativos* propostos pelo *Organizador Curricular de Arte* do *Currículo da Rede Municipal de Piracicaba*, os processos criativos em Rodari (1982) são vivos, dialógicos e relacionais. O que, de fato, pode estimular as vivências coletivas em torno do saber estético da Arte e ampliar conhecimentos, a fim de explorar as potencialidades das linguagens artísticas nas práticas em sala de aula. Uma prática artística que destaque o lugar da imaginação e da criatividade no processo educacional, pode ampliar seus referenciais de educação, de arte, de mundo.

Binômios Fantásticos **e professores**

O curso de formação para professores, intitulado *"Imaginação, fantasia, arte e escola: desenhando diálogos sensíveis"*, teve a duração de oito meses, com encontros mensais de três horas cada. O público era composto por sete professoras e um professor, mais a coordenadora pedagógica, em seus horários de trabalho pedagógico coletivo. As atividades foram desenvolvidas predominantemente nas Artes Visuais, com destaque para a pesquisa com as materialidades e os suportes, mas, também, foram estimulados os diálogos possíveis com as linguagens da Performance, do Teatro, da Dança e da Música.

Foi descartada a opção de relatar o desenvolvimento de cada encontro, por considerar inviável à proposta deste artigo. A intenção deste relato, está em apresentar uma maneira de vivenciar a Arte sob uma metodologia pautada no acaso como agente estimulador da imaginação, da fantasia e da criatividade. A estratégia metodológica faz jus a um ensino e uma aprendizagem em que o sujeito se sinta provocado a colaborar para um ensino da arte e priorizar as relações humanas de aprendizagem, antes de qualquer documento oficial programado para deixar as coisas como estão.

Contudo, para vislumbrar como os processos criativos, gerados a partir do acaso, da fantasia e da imaginação, foram desenvolvidos pelos professores, serão descritas as adaptações feitas dos capítulos que serviram de referência para os encontros de formação. Para cada adaptação criada, em cada encontro, foram feitas anotações escritas sobre o modo como as propostas eram desenvolvidas. Dos capítulos apresentados por Gianni Rodari no livro *Gramática da Fantasia,* três propostas foram adaptadas para esta formação, são elas: *O Binômio Fantástico, O Prefixo Arbitrário* e *O que aconteceria se...* Para facilitar o entendimento do processo metodológico desenvolvido nos encontros, o relato terá dois movimentos. Primeiramente, serão explicitadas cada uma das propostas de Gianni Rodari (1982) utilizadas nos encontros, para em seguida, apresentar as adaptações feitas em cada uma delas, assim como, serão descritas algumas reverberações ocorridas. Os relatos serão apresentados em forma de citação indireta, cuja fonte são as anotações que a pesquisadora fez durante as formações. Deste modo, seguem cada uma delas:

a) O Binômio Fantástico

A partir da máxima, “onde não há luta não há vida” (RODARI, 1982, p. 21), Gianni Rodari inicia o seu quarto capítulo intitulado de *O Binômio Fantástico*, argumentando que a imaginação vai florescer somente do conflito entre a força de duas palavras postas em diálogo. A força a que se refere, será dada pelo grau de estranhamento entre elas. Se maior o estranhamento, mais se exigirá da imaginação, a ação de criar um parentesco entre elas. Segundo Rodari (1982), existem diferentes modos de ação para gerar o estranhamento, mas o acaso, pode ser motivo de uma maior aproximação com o ato de inventar e de descobrir possibilidades. O autor, cita o artista Max Ernest para explicar o conceito de *desambientação sistemática,* bem como, o escritor russo Victor Sklovskij como referência ao efeito de estranhamento ao “extrair o objeto da série de associações habituais” (RODARI, 1982, p. 148). Na proposta, os binômios fantásticos, são criados a partir da junção de duas palavras, coletadas ao acaso e desambientadas de seu sentido quando colocadas em relação uma à outra. Para facilitar a convivência destas palavras, o autor sugere o uso de preposições para ligá-las. Para Rodari,

> (...) as palavras têm potencial libertador quando estão desambientadas e se estranhando. Uma única palavra age (...) apenas quando encontra uma outra que a provoca, que a obriga a sair de seu cotidiano binário e se redescobrir em novos significados. Não há vida onde não há luta (RODARI, 1982, p. 21 – grifo do autor).

Como no exemplo da palavra cão e armário: o cão no armário, o armário do cão; o cão sobre o armário; o cão com o armário, o armário com o cão, entre outras combinações. Em todas elas, a fricção entre os sentidos das palavras, cria diversas imagens que oferecem vários esquemas de situações fantásticas: a) o cão com o armário nas costas passeia pelas ruas da cidade à procura do comprador do móvel. Este cão cansado da vida de entregador... b) quando conseguiram arrombar a porta do armário do cão, encontraram vários... c) as crianças fizeram o cão de armário e penduraram... entre outras. A partir desta ideia, a adaptação criada para o primeiro encontro com os professores, foi intitulada de *Bibichos*, em que,

> Neste caso, foi proposto aos professores que criassem um desenho a partir da junção dos elementos que representassem as características de dois animais, como por exemplo, dinossauro com galinha. Depois de muito riso e troca de ideias, os professores foram incentivados a explorar, além do resultado gráfico, outras propostas de junção: criar um nome para o *bibicho*, onde poderiam juntar as sílabas de cada bicho; imitar o som produzido pelo *bibicho*, atentando para o fato de unir o som dos dois animais; representar o seu modo de correr, comer, caçar, sempre tendo como desafio unificar o modo de dois bichos em um, entre outras. A intenção era de estimular a imaginação para acionar modos de representar coisas inexistentes e a partir delas criar uma estratégia de aprendizagem de conceitos do campo da Arte, como os elementos gráficos de um desenho, elementos constitutivos do som, performances,

> etc. Desta proposta, os professores criaram um *Desfile de Moda de Bibichos*, onde cada professor apresentou a performance de seu bibicho criado em uma passarela improvisada ao som da música *Bad Romance*, da cantora Lady Gaga (Nota da Autora, 2022).

b) O Prefixo Arbitrário

Rodari, afirma que as palavras são mais produtivas quando "deformadas" (RODARI, 1982, p. 32). Neste sentido, ao exercer a liberdade de manipulá-las e explorá-las em todas as suas possibilidades, o sujeito se torna responsável por suas mudanças, fato que pode encorajar atitudes criativas e a autorais. Uma forma de junção de palavras, que impulsiona a fantasia, a imaginação e a criatividade, a partir do acaso, é proposta na atividade *O Prefixo Arbitrário*, encontrado no capítulo 8 do livro de Gianni Rodari (1982). Nela, as palavras e os sentidos delas são transformados conforme os prefixos anexados à palavra matriz. A palavra *cabide*, por exemplo, pode virar um *descabide*, um *semicabide,* um *supercabide* ou um *tricabide.* O princípio de criação de imagens mentais e esquemas para invenção de histórias se aplica nesta atividade, que podem gerar processos criativos em Artes Visuais quando estimulados a partir do acaso e imprevisto. *Vamos ver no que dá?* Foi uma proposta adaptada deste capítulo, que instigou a criação de estratégias fantásticas para configurar os 'absurdos' criados pela imaginação e fantasia, a partir da sugestão de inserir prefixos antes de uma palavra determinada. A segunda ação formativa com os professores, teve como referência esta atividade proposta por Rodari. Em sua adaptação, a proposição,

> Nesta atividade, foi pedir aos professores que utilizassem apenas folhas de papel sulfite – em suas potencialidades de modelagem: amassar, dobrar, juntar, torcer, rasgar, picotar - para criar esculturas a partir da palavra palhaço e alguns prefixos escolhidos de improviso. No princípio da atividade, os professores estranharam o fato de utilizarem apenas papel sulfite como material, demonstrando resistência à experimentação. Aos poucos, de acordo com o aparecimento das comandas *semi, hiper, anti, super e tri,* os professores conseguiram vencer a imobilidade decorrente do receio ao novo e esboçar estratégias de ação, que se configuraram em esculturas de papel. A atividade permitiu a experimentação de possibilidades, quanto à materialidade do papel e as ações criativas a partir do que puderam imaginar (Nota da Autora, 2022).

c) O que aconteceria se...

Esse tipo de binômio fantástico, entre os vários que Gianni Rodari (1982) compõem, não restringe à duas palavras, mas à uma situação improvável. No capítulo *O que aconteceria*

se... o autor introduz a hipótese como ferramenta de criação. Sob a argumentação de uma **hipótese fantástica,** em que o improvável e o fator surpresa são motivadores para o desenvolvimento da história, Rodari (1982) aborda o real como fonte para as criações fantásticas. No binômio, fantasia e realidade, um nutre o outro, de modo a intervir nos desfechos criados.

Formado ao acaso por um sujeito e um predicado, esse binômio fantástico se manifesta diante de uma pergunta: *O que aconteceria se ... uma girafa andasse de ônibus? Um dinossauro fosse numa balada*? ...ou... *um elefante andasse de skate*? As propostas, além de auxiliar na criação de imagens mentais, também provocam um riso gerado pelo improvável das cenas imaginadas. Disso pode ocorrer um estado de formação de ideias e prospecções para possíveis processo de criação. Na atividade, *E se...*

> ...foi proposto aos professores que criassem cenas, com os materiais que estivessem nas bolsas e mochilas, a partir de comandas que eram ditas de surpresa, por exemplo: "*E se... de repente, alienígenas invadissem esta sala*?" Nesta atividade, além dos professores criarem desenhos para representar a situação, eles foram estimulados, a partir das folhas de papel sulfites, a procurar meios de representar a hipótese criada. Como resultado das experimentações, foram criadas: esquetes sonorizadas, nas quais o papel serviu de suporte e de material para os efeitos de som e para a modelagem de personagens; cenas congeladas, algumas, divididas em atos, para representar o tempo e o espaço; acessórios e adereços de papel para compor os personagens criados, entre outras possibilidades (Nota da Autora, 2022).

A partir das experiências geradas pelas provocações à fantasia, a obra de Rodari (1982) se apresenta como uma possível contribuição ao ensino e a aprendizagem em Arte, ao trazer as relações que ele faz entre as coisas do mundo real e a imaginação. A poética de Gianni Rodari, baseada no *binômio fantástico*, que coloca o estranhamento como motivador de um pensamento fantástico, pode ser uma potente estratégia em processos criativos nas Artes Visuais e em outras linguagens artísticas que encontram no currículo um espaço de poder e programa (MORIN, 2015).

Considerações

Relatar maneiras de experimentar uma metodologia não ampara, muito menos substitui, as políticas públicas voltadas para a formação docente e continuada em Arte, muito menos,

destitui do currículo seu poderio programado. Entretanto, justapor à um currículo estático, formas vivas de aprendizado, é um modo de colaborar para um ensino e aprendizagem em Arte, cujo objetivo, é trazer a experiência e a possibilidade de vivenciar a Arte, de uma maneira que instigue as professoras e os professores, a agirem estrategicamente diante de algo programado. Desse modo, exercer a ação de se estar dispostos aos encontros, para através deles, buscar meios de transformá-los em situações de aprendizagem e na construção de conhecimentos sensíveis em Arte. Apesar do livro *Gramática da Fantasia* não tratar especificamente da Arte, sua proposta poder ser pensada a partir do cultivo de um *olhar rodariano,* aquele que se dá pelas várias formas de olhar e pensar o mundo, trazendo as oposições para uma interação, para estar junto, no cotidiano, a fim de desenvolver a imaginação e a fantasia, a fim de complementar estrategicamente, o real programado a que estamos submetidos.

Referências

BRASIL. Lei n. 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 03 maio 2016.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo.** 1924. Disponível em: https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf. Acesso em 04/08/23.

GUÉRIOS, Ettiène; BATISTELLA, Michelle Padilha. **Programa, estratégia, movimento, criatividade: eixos na ação didática em uma perspectiva de complexidade**. Debates em Educação, Maceió, v. 12, n. 28, p. 665-676, Set/Dez. 2020. ISSN 2175-6600. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/9952 Acesso em: 22 de maio de 2023.

PIRACICABA, Prefeitura do Município de. Secretaria Municipal da Educação**. Currículo da Rede Municipal de Piracicaba.** Coordenação de Sandra Helena Perina; Salvia T. Barella Medina e Nély Guidolin Lima. Piracicaba: Prefeitura do Município, 2021.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa, 5ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RODARI, Gianni. **A gramática da fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação**. Currículo do Estado de São Paulo: Linguagens e suas tecnologias** / Secretaria da Educação; coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área, Paulo Miceli. – 1. ed. atual. – São Paulo: SE, 2011.

SILVA, Tomas Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma introdução às teorias do currículo.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

(DES)ORIENTAÇÃO: UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA PARA CAMINHADAS NA CIDADE

(DIS)ORIENTATION: AN ARTISTIC PROPOSITION FOR WALKS IN THE CITY

Fernando de J. de A. da Rocha[1]
Eduarda A. Gonçalves[2]

Resumo: No presente trabalho abordo a pesquisa teórico-poética da produção intitulada *(Des)Orientação*, em que relaciono a prática da cartografia, a reflexão sobre o território, o caminhar e a prática artística a partir das vivências concedidas pelas territorialidades do sul do país. A produção é vinculada ao Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas – DESLOCC (CNPq/UFPel), e por meio de uma proposição artística articulo o método da cartografia com um modo de ver e de praticar a cidade a partir do sensível, bem como proponho diferentes experiências no espaço, contribuindo para acrescentar outros sentidos à existência cotidiana e diferentes leituras do espaço público.
Palavras-chave: Arte. Território. Cartografia. Desvio. Caminhar.

Abstract: In the present work, I approach the theoretical-poetic research of the production entitled (Des)Orientação, in which I relate the practice of cartography, reflection on the territory, walking and artistic practice from the experiences granted by the territorialities of the south of the country. The production is linked to the Research Group Displacements, Observances and Contemporary Cartographies - DESLOCC (CNPq/UFPel) and through an artistic proposition, I articulate the method of cartography with a way of seeing and practicing the city from the sensitive, as well as how I propose different experiences in space, contributing to add other meanings to everyday existence and different readings of public space.
Keywords: Art. Territory. Cartography. Detour. Walk.

Introdução

A produção *(Des)Orientação* consiste em uma proposição artística que, através de um filtro para a rede social *Instagram*, convida o participador a perder-se em seus percursos cotidianos por meio de setas que, aleatoriamente, indicam novas direções a cada clique na tela do celular. O participador pode salvar o filtro em seu celular e compartilhar os seus próprios

[1] Nascido em Rio Grande, Rio Grande do Sul, é graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e atualmente faz mestrando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Centro de Artes, Bloco 1. R. Cel. Alberto Rosa, 62-130 - Centro, Pelotas - RS, 96010-770.
[2] Artista visual, Profa. Associada dos Cursos de Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes - CA da Universidade Federal de Pelotas - UFPel e líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas - DESLOCC (UFPel/CNPQ). Dra. pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAVI, IA / UFRGS.

registros em suas redes sociais. A proposição tem como objetivo desorientar os participantes de seus caminhos diários que já tão conhecidos se tornam automáticos e pouco contemplativos. A partir desse desvio espera-se que as pessoas pratiquem a atenção e a desautomatização do olhar.

Para a realização dessas práticas, utilizo a cartografia para desenvolver e apresentar poéticas que expressam o meu olhar e minhas percepções sensíveis sobre o território. A concepção de cartografia aqui adotada baseia-se na definição de Suely Rolnik (2011), de que a cartografia "é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem." (ROLNIK, 2011, p.23). No campo da arte, a cartografia pode auxiliar o artista pesquisador enquanto ferramenta para desenvolver trabalhos poéticos, processar suas reflexões e práticas e traduzir as relações que se dão no território e transformá-las em arte. Além de Suely Rolnik (2011), outros autores me auxiliam a construir essa cartografia poética, como Karina Dias (2012), Guy Debord (1956), Eduarda Gonçalves (2011), Jorge Larrosa (2002), Nicolas Albuquerque (2015), Jacopo Crivelli (2012) e Thais Portela (2003).

(Des)orientação

A produção *(Des)orientação* começou a ser pensada a partir dos encontros e provocações que surgiram na disciplina "Paisagens Cotidianas e Dispositivos de Compartilhamentos"[3] e com a minha participação no grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (UFPel/CNPQ)[4]. O contato com as referências abordadas tanto nas aulas quanto nas trocas com o projeto foram fundamentais para o entendimento de que, para falar sobre paisagem, é necessário ter um olhar atento e uma relação com o território em que habitamos. Durante essa disciplina comecei a desenvolver algumas ideias que culminaram na obra *(Des)orientação*.

Como foi exposto anteriormente, a obra consiste em uma proposição artística que, através de um filtro para a rede social *Instagram*, convida o participador a perder-se na cidade por meio de setas aleatórias. Entretanto, para entender melhor, seus objetivos e sua proposta,

[3] Disciplina ministrada pela Profª. Drª. Eduarda Gonçalves, docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.
[4] Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias (UFPel/CNPQ), é coordenado pela Profª. Drª. Eduarda Azevedo Gonçalves e Profª Drª. Alice Jean Monsell.

faz-se necessário conhecer o atual modelo de cidade que habitamos, uma vez que esse é o contexto que fundamenta, motiva e inspira essa produção.

Conforme Albuquerque (2015), existem regras não declaradas de comportamento e conduta que não foram elaboradas pelo coletivo ou pelos usuários, mas pela instituição que proferiu tais acordos e, embora estas normas não estejam registradas em livro algum, todos os usuários rotineiros as dominam. Para o autor (2015), o que determina essas convenções é o consumo, a troca monetária, e o mesmo acontece com as relações pessoais: "somos condicionados a nos relacionar mediados por regras que não criamos, por modos de conduta cuja elaboração não participamos, como o silêncio e a passividade dos cinemas e teatros ou a sacralidade dos espaços museológicos." (ALBUQUERQUE, 2015, p. 697)

Para Albuquerque (2015), o espaço da cidade é aberto, diverso, feito para o diálogo e a comunhão, como também é espaço para a diferença, a troca e o aprendizado.

> Reescrever esse tecido urbano é entender principalmente que o corpo opera como local de resistência, pois se existe dominação a resposta é em sentido contrário na busca por uma existência mais autônoma e livre. Assim, o corpo e a cidade viram instrumentos de ação mobilizadora e transformadora. O corpo acontece. Além: produz acontecimentos. (ALBUQUERQUE, 2015, p. 702)

Em consonância com a lógica mercadológica que dita convenções sociais, normas e regras, considero que as cidades também operam dessa forma. As cidades carregam, em si, modos de ser e estar: como se locomover, quando parar, qual é a velocidade permitida, onde podemos caminhar. Nos acomodamos a vivenciar o espaço de forma engessada, a tal ponto que percorremos os nossos caminhos diários de forma automática, sem pensar sobre o território e a paisagem que nos circunda.

No caso da produção *(Des)Orientação*, ela surge a partir de caminhadas em minha cidade natal, Rio Grande, extremo sul do Rio Grande do Sul, mais especificamente em um dos bairros dessa cidade, o Cassino. É nesse bairro cercado por ruas de areia e sem muitas calçadas, que convidam o transeunte a andar no meio da rua, que busquei inspiração. A partir de minhas caminhadas, entendi que algumas ruas não eram acessadas devido ao fluxo de pessoas já ter se estabelecido em determinados caminhos e, consequentemente, rejeitando outros, que eram repletos de paisagens, grafites, casas diferentes e animais que, para a grande maioria dos moradores e visitantes do bairro, eram desconhecidos.

Ao identificar que os fluxos acelerados do dia-a-dia da maioria das pessoas impedia o exercício de atenção aos elementos do entorno e, consequentemente, o desenvolvimento de uma relação afetiva com o território, desenvolvi a obra propositiva *(Des)Orientação* com o objetivo de motivar essa relação entre sujeito, arte e cidade.

Para o desenvolvimento do filtro[5] (Imagem 1) para a rede social *Instagram*[6], utilizei o programa *Meta Spark AR Studio*[7], que permitiu que eu pudesse programar um filtro com mais facilidade, utilizando alguns vídeos do *Youtube*[8] como guias para a programação e o desenvolvimento do filtro.

Figura 1: Registros Realizados através do filtro (Des)Orientação, 2023.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

A proposição tem o objetivo de promover um jogo em que os participantes aceitam se deslocar em direções que são indicadas aleatoriamente pelas setas acionadas no clique do celular, são elas que indicam por onde andar, seguir, dobrar e assim, (des)orientar os participantes de seus caminhos diários já tão conhecidos que tornam-se automáticos. A partir desse desvio, espera-se que as pessoas pratiquem a atenção. Conforme Eduarda Gonçalves (2011, p.111), "Prestar atenção ao que está sempre em nós ou conosco nos faz rever o visto, um foco faz parte de uma experiência possível de algo que não nos afetaria com tal dedicação. A atenção é um mote para o desvio e vice-versa."

Para falar de desvio, faz-se necessário aproximar-se do filósofo, escritor, cineasta e artista francês Guy Debord, mais conhecido por seu papel de liderança da Internacional

[5] Inicialmente, os filtros do Instagram eram sinônimo de alterações de esquemas de cores e de iluminação, mudanças interessantes para alterar alguns estilos das fotos. Hoje, há inúmeras opções que inserem maquiagens e até criam alterações muito realistas na própria aparência dos usuários.

[6] Instagram é uma rede social gratuita para compartilhamento de fotos e vídeos capaz de gerar engajamento para a sua marca. Nela, também é possível seguir usuários, curtir, comentar e compartilhar as publicações, além de dispor de várias funcionalidades, como live, Stories, Reels etc.

[7] Spark AR Studio é um software desenvolvido pelo Facebook para elaborar Efeitos AR de realidade aumentada para aplicativos e dispositivos do Facebook.

[8] YouTube é uma plataforma de vídeos online. Por meio dela, usuários podem assistir, criar e compartilhar vídeos pela internet. Fundada em 2005, a plataforma possui mais de um bilhão de usuários pelo mundo.

Situacionista, grupo que tinha a intenção de mudar a maneira como vivíamos e como pensávamos sobre o mundo. Acreditavam que a sociedade moderna estava repleta de coisas sem sentido e utilizavam a arte, cultura e política para criar situações que desafiavam o status quo. Também acreditavam que as pessoas precisavam sair da rotina e experimentar novas maneiras de pensar e agir.

Foi a partir desse grupo que surgiu a ideia de desvio, traduzida do francês *détournement*, é um método voltado às práticas artísticas sistematizadas pela Internacional Situacionista. O desvio, de acordo com Guy Debord e Gil Wolman (1956), é a utilização de elementos retirados de seu contexto original a fim de criar novos arranjos e combinações significativas. Nesse sentido, o *détournement*, ou desvio, me interessa enquanto prática que provoca descompassos nos modos de habitar a cidade. A *(Des)orientação* busca os acontecimentos inesperados, a quebra do automático, a prática da atenção e a retirada da zona de conforto.

Além do desvio, a deriva também é um conceito fundamental no desenvolvimento deste trabalho. Conforme Jacopo Crivelli (2012), a prática da deriva consiste em perambular sem um rumo pré-definido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões espontâneas, a direção a ser tomada a cada momento. De acordo com Guy Debord, em "Teoria da Deriva",

> Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (DEBORD, 1958, pág. 87.)

A Internacional Situacionista possuía como procedimentos a psicogeografia, a deriva, e a "construção de situações" que desafiavam as expectativas dos espectadores, como performances, manifestações públicas e intervenções urbanas. A ideia era envolver as pessoas na arte de uma forma mais ativa e participativa. Com estas e outras propostas, os Situacionistas buscavam combater a alienação advinda de uma participação da sociedade como público espectador do mundo, sociedade como platéia e não como palco, aponta Portela (2003).

A prática que realizo tem como inspiração essa deriva que é delimitada através de Guy Debord e Jacopo Crivelli, ainda que esteja situada em diferentes contextos. A deriva foi fundamentada em um contexto de inquietação com um modelo de cidade que surgiu após a destruição das guerras, e propunha um pensamento de ruptura e revolução. Para Jacques (2003), os textos situacionistas sobre a cidade ainda podem ser vistos como uma proposta para se pensar agora, em conjunto com todos os atores sociais urbanos contemporâneos, sobre o futuro das cidades existentes e a construção das novas cidades do futuro.

Dessa forma, a obra se inspira no sentimento de inquietação com o atual modelo de cidade, que hoje é muito diferente daquele que a Internacional Situacionista vivia, e busca propor situações que combatem o modelo acelerado dos percursos que ocorrem na cidade. Propõe-se que haja tempo para perder-se, para prestar atenção, apreciar o entorno e perceber detalhes que passam despercebidos na correria do dia-a-dia.

A artista visual, pesquisadora e professora Karina Dias (2012) nos fala sobre ver e (re)ver a paisagem já vista, um ato que altera a experiência no espaço cotidiano, transformando o domesticado e controlado no estranho e imprevisível. Para a autora (2012), a paisagem cotidiana se revela em um movimento acelerado de pontos de vista distintos. Experimentar a paisagem cotidiana, conforme Dias (2012), é como ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulam, onde os pontos de não visão, de um certo estado de cegueira se transformam em invisão, em uma visão interna. Conforme Dias (2012), a paisagem se constitui a partir desta dialética entre ver e não ver, entre não ver e ver internamente.

Em consonância com a ideia exposta por Karina Dias, o trabalho *(Des)Orientação* propõe ao praticante da cidade que ele (re)veja os lugares que fazem parte do seu cotidiano e trace novas formas de se relacionar com o espaço. Nesse âmbito, espera-se que o participador permita-se afetar-se de algum modo pela experiência vivida: novos olhares, sentidos, cheiros, gostos, encontros, tudo aquilo "que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (LARROSA, 2016, p.18), que inscrevem marcas e vestígios invisíveis.

São essas as ideias que, em conjunto com a minha experiência na cidade de Rio Grande, compõem a criação da proposição artística *(Des)Orientação.* É a partir dessa composição que desenvolvi o filtro e, além dele, elaborei um cartaz (Imagem 2) com um design com cores fortes utilizando o programa de design vetorial *Corel Draw*[9]. As instruções presentes no cartaz contam com cinco passos, são eles: 1. Leia o QR CODE[10] com seu celular; 2. Abra o filtro (DES)ORIENTAÇÃO; 3. Ao clicar na tela a rolagem de setas para, indicando uma direção para seguir; 4. Aperte para recomeçar a rolagem e pare quando quiser uma nova direção; 5. Registre o percurso e marque o @cartogarfo[11].

[9] O CorelDRAW é um software desenvolvido para possibilitar a criação dos mais variados produtos de comunicação visual, como desenhos, folders, retoques em fotografias, entre outros. Ele serve para várias atividades a serem elaboradas pelos designers gráficos e criadores de conteúdo.

[10] O QR Code é uma espécie de código de barras estilizado, que forma a figura de um quadrado e, quando é digitalizado, transmite grande variedade de informações.

[11] @Cartogarfo é o nome do meu perfil na rede social Instagram.

Figura 2: Cartaz (Des)Orientação, 2023.

Design: Fernando Rocha. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além disso, a proposta teve um desdobramento em formato analógico, através de uma ferramenta que possui como mecanismo intrínseco o compartilhamento, os *stickers*[12], isto é, setas adesivas com as quatro direções: direita, esquerda, frente e retorno. Estas setas ficam disponíveis em grandes quantidades para que o participador da obra retire o número de setas desejado, embaralhe elas e, sem ver, retire uma seta a cada parada realizando o seu percurso aleatório e, ao mesmo tempo, colando esses adesivos a cada parada, para criar assim um trajeto compartilhado na cidade ou no lugar onde a pessoa decidir praticar a proposição artística.

[12] Sticker art é uma modalidade de Arte urbana que utiliza adesivos. É uma manifestação da arte pós-moderna popularizada na década de 1990 por grupos urbanos ligados à cultura alternativa.

Figura 3: (Des)Orientação com setas adesivas em exposição, I Festival NELU do Livro (UFPEL), 2023.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Até o momento, experimentei essa proposta de diferentes formas, através de exposições e também oficinas de caminhadas e deslocamentos. Nessas ocasiões, a experiência gerada pelo trabalho foi interessante, pois a proposta cumpriu a expectativa de fazer com que os participantes percorressem novos caminhos e prestassem mais atenção ao seu entorno durante a caminhada.

Considerações Finais

Portanto, considero que a realização da produção *(Des)Orientação* foi relevante para motivar a reflexão sobre a paisagem urbana, o banal, o cotidiano, os nossos caminhos diários já tão conhecidos que tornam-se automáticos. A partir do desvio proposto, espero que as pessoas pratiquem a atenção e a desautomatização do olhar, instigando os participantes a enxergarem arte na psicogeografia de suas paisagens, desenvolvendo novos afetos pela mesma. Tais afetos nos fazem querer viver e habitar esses lugares que, mesmo longe fisicamente, permanecem em nossas memórias e tornam a experiência parte de quem somos e do que queremos para o mundo.

Percebo em meu trabalho essa intenção de, a partir do deslocamento de quem realiza essas práticas, sugerir diferentes formas desse sujeito habitar, pensar e sentir o lugar e a situação em que está inserido, mesmo que o disparador para essa reflexão seja uma caminhada aleatória guiada por setas. No âmbito da arte contemporânea, considero que os trabalhos que visam expor a experiência e o processo de produção, e não apenas a materialidade de um objeto artístico,

possuem a potencialidade de desenvolver novos olhares e atravessamentos em relação à paisagem e o espaço urbano, bem como de produzir diferentes formas de praticar a cidade.

Referências

ALBUQUERQUE, Nicolas. **Estética relacional e as marcas na superfície: corpo-afeto-cidades-arte-política**. In: Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memorias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

BONDÍA, Larrossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Revista Brasileira de Educação: Jan/Fev/Mar/Abr, No 19, 2002.

CRIVELLI, Jacopo. **Novas Derivas.** 246p. Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. In: 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** Transformações contemporâneas do desejo, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

DEBORD, Guy. **"Teoria da deriva"**, em Internationale Situationniste nr. 2, Dezembro 1958. In: JACQUES, Paola. 2003, pág. 87.

GONÇALVES, Eduarda. **Cartogravista de céus:** proposições para compartilhamentos. UFRGS, Porto Alegre, 2011.

PORTELA, Thais. **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. In: R.B. Estudos urbanos e regionais, V.5, N.1. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

AS SINFONIAS CONTRAMUSICAIS DAS METRÓPOLES E AS IMAGENS DE CONTROLE, VIOLÊNCIA E DESUMANIZAÇÃO

The counter-musical symphonies of the metropolises and the images of control, violence and dehumanization/ Las sinfonías contramusicales de las metrópolis y las imágenes de control, violencia y deshumanización

Flávia Person[1]

Resumo: Este artigo parte do questionamento sobre o papel das imagens nos sistemas de controle da população nas grandes cidades. Através da análise da obra "Contramúsica" (2004), de Harun Farocki, e tendo como base os conceitos de "Violência estrutural", de Johan Galtung, "Docilização dos corpos" de Michel Foucault, e "Necropolítica", de Achille Mbembe, este trabalho traz uma reflexão sobre as imagens operacionais, produzidas nas metrópoles por câmeras de vigilância, revelando as tecnologias da imagem como instrumentos invisíveis de violência e desumanização. "Contramúsica" é uma videoinstalação documental que faz uma releitura de dois filmes produzidos ao final da década de 1930: "Berlim, sinfonia de uma metrópole" (1927), de Walter Ruttmann, e "O homem com uma câmera" (1929), de Dziga Vertov, documentários que celebram a urbanização das cidades e os avanços tecnológicos decorrentes da Segunda Revolução Industrial.

Palavras-chave: Imagens; Contramúsica; Harun Farocki.

Abstract: This article begins by questioning the role of images in population control systems in large cities. Through the analysis of the work "Counter music" (2004), by Harun Farocki, and based on the concepts of "Structural Violence", by Johan Galtung, "Docilization of bodies" by Michel Foucault, and "Necropolitics", by Achille Mbembe, This work reflects on operational images, produced in metropolises by surveillance cameras, revealing image technologies as invisible instruments of violence and dehumanization. "Counter music" is a documentary video installation that reinterprets two films produced at the end of the 1930s: "Berlin, symphony of a metropolis" (1927), by Walter Ruttmann, and "The man with a camera" (1929), by Dziga Vertov, documentaries that celebrate the urbanization of cities and the technological advances resulting from the Second Industrial Revolution.

Keywords: Images; Counter music; Harun Farocki.

[1] Flávia Person é graduada em Imagem e Som pela UFSCar e mestra e doutoranda em Teoria e História das Artes Visuais pela UDESC, com estágio doutoral na Universidade de Potsdam, Alemanha. Atua nas áreas do cinema e das artes visuais como pesquisadora e documentarista. Lattes ID: https://lattes.cnpq.br/3204410204328988.

Resumen: Este artículo comienza cuestionando el papel de las imágenes en los sistemas de control de la población en las grandes ciudades. A través del análisis de la obra "Contramúsica" (2004), de Harun Farocki, y basándose en los conceptos de "Violencia Estructural", de Johan Galtung, "Docilización de los cuerpos" de Michel Foucault, y "Necropolítica", de Achille Mbembe, Este trabajo reflexiona sobre imágenes operativas, producidas en las metrópolis por cámaras de vigilancia, revelando las tecnologías de la imagen como instrumentos invisibles de violencia y deshumanización. "Contramúsica" es una videoinstalación documental que reinterpreta dos películas producidas a finales de los años 30: "Berlín, sinfonía de una metrópoli" (1927), de Walter Ruttmann, y "El hombre de la cámara" (1929), de Dziga Vertov, documentales que celebran la urbanización de las ciudades y los avances tecnológicos fruto de la Segunda Revolución Industrial.

Palabras clave: Imágenes; Contramúsica; Harun Farocki.

Introdução

André Bazin, fundador da revista *Cahiers du Cinema* e um dos principais críticos e teóricos do cinema de todos os tempos, em seu ensaio "A evolução da linguagem cinematográfica" dividiu duas tendências opostas presentes nos filmes produzidos entre as décadas de 1920 e 1940, a dos "diretores que acreditam na imagem e a dos que acreditam na realidade" (Bazin, 1991, p. 67). O primeiro grupo estava preocupado com a plástica da representação, ou seja, com "o estilo do cenário e da maquiagem, da interpretação, da iluminação e do enquadramento" (Bazin, 1991, p. 67) e o segundo, com os recursos da montagem, aquilo que constituiria uma nova linguagem, o cinema como arte.

Enquanto os cineastas do expressionismo alemão faziam com que "a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis" (Bazin, 1991, p. 68), os soviéticos, imersos em um ambiente de florescimento de ideias vanguardistas no teatro, na literatura, na pintura e escultura proporcionados pelo Construtivismo Russo[2], levavam a teoria e a prática da montagem no cinema às últimas consequências. As realizações cinematográficas do movimento soviético têm um valor imensurável para a história do cinema mundial, desde o estabelecimento da linguagem documental até uma nova concepção sobre a edição cinematográfica. Os cineastas soviéticos

[2] No período Entre Guerras, o cinema experimental esteve em constante diálogo com as vanguardas artísticas que surgiram na mesma época. O cinema surrealista, por exemplo, se inspirou no conceito de exploração do subconsciente humano de forma onírica, assim como o Surrealismo no campo das outras artes. Os autores de ambas as áreas que se destacam e que, inclusive, experimentavam uma e outra linguagem, assim como Harun Farocki, são Fernand Léger, René Clair, Man Ray, Germaine Dulac e Salvador Dalí e Luís Buñuel, parceiros na realização dos filmes "O cão andaluz" (1929) e "A idade de ouro" (1930).

enfatizavam a montagem enquanto um fundamento de uma cine-poética socialista, capaz de combinar criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa.

A cinematografia soviética, em especial a obra documental de Dziga Vertov e seu manifesto a respeito do Cine-olho, publicado em 1922, inspirou o cineasta alemão Walter Ruttmann, diretor de "Berlim, sinfonia de uma metrópole" (1927), filme que inaugurou uma série de documentários sinfônicos, tanto no título quanto na construção da montagem. Na década de 1920, surgiu o subgênero documental que retratou as metrópoles em ritmo de sinfonia ao longo de um dia, do acordar ao amanhecer. Para muitos artistas e cineastas, a vida urbana estava no centro de suas criações. As grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos, como Paris, Berlim, Moscou e Nova Iorque se desenvolviam graças ao processo de industrialização iniciado em meados do século XIX.

Inspirado por Ruttmann e Vertov, quase oito décadas após a produção de "Berlim, sinfonia de uma metrópole" (1927) e "O homem com a câmera" (1929), Harun Farocki, cineasta alemão, produziu a obra "Contramúsica" (2004), uma videoinstalação de vinte e três minutos de duração exibida na exposição *La ville qui fait signes*. A produção retrata um dia na cidade de Lille, França, e foi exposta pela primeira vez no Brasil durante a mostra *Harun Farocki: quem é o responsável?*. Logo no início da obra, Farocki pergunta: "Como começar?" É uma referência ao plano introdutório da obra de Vertov, o homem posicionando a sua câmera. No início dos anos 2000, já não era mais necessário um ser humano para posicionar as câmeras que flagrariam os acontecimentos de um dia de uma grande cidade, as câmeras de vigilância já operavam 24 horas por dia.

Fig. 1: *Frame* do filme "O homem com a câmera", 1929.

Fonte: Filme "O homem com a câmera". Direção: Dziga Vertov. Produção: Grupo Kinocs. Ex-URSS, 1929, pb, 68 min.

A partir da análise da obra “Contramúsica” (2004) e tendo como base os conceitos de “Violência estrutural”, de Johan Galtung, “Docilização dos corpos” de Michel Foucault, e “Necropolítica”, de Achille Mbembe, este artigo traz uma reflexão sobre as imagens operacionais, produzidas nas metrópoles por câmeras de vigilância, revelando as tecnologias da imagem como instrumentos invisíveis de violência e desumanização.

Imagens que controlam

Em “Berlim, sinfonia de uma metrópole”, o dia começa em uma locomotiva a caminho da cidade que dá nome ao filme, com uma trilha sonora que acompanha o movimento do trem. Ao longo de um dia, assistimos à população em seus trabalhos, afazeres domésticos e outras atividades de interação com os espaços urbanos. As imagens acompanhadas da trilha sonora sinfônica criam a ideia de uma cidade harmônica, diferente dos pressupostos soviéticos, Ruttmann não tem interesse nos habitantes em si ou nas desigualdades sociais que uma metrópole pode proporcionar, as pessoas são apenas um fenômeno de massa que participa das engrenagens da protagonista do filme, a moderna cidade de Berlim.

Já em “O homem com a câmera”, o protagonista é o cinegrafista. Após as cartelas de títulos informarem ao espectador que o filme que irão assistir não se apoia em intertítulos, roteiro, set de filmagem ou atores, pois se trata de um experimento visual que visa criar uma linguagem verdadeiramente internacional de cinema baseado na separação total da linguagem do teatro e da literatura, a primeira imagem que vemos é a de um homem com a sua câmera. A história que o espectador assiste a seguir se desenvolve a partir do diário filmado deste personagem.

A intenção de Dziga Vertov não era produzir uma obra que enaltecesse a modernidade das grandes cidades de Moscou e Odessa, mas “auxiliar cada indivíduo oprimido e o conjunto do proletariado em seu esforço para entender o fenômeno da vida ao seu redor” (Vertov, 1984, p. 61). Ele entendia a vida como material para a construção da montagem e como campo de visão; as cidades, povoados e vilarejos como cenários; e as pessoas e as coisas inanimadas como atores. A sinfonia urbana de Vertov está voltada para as pessoas que fazem girar a roda de produção, os operários que trabalham nas fábricas têxteis, nas minas, na construção civil, nos esportes, nos salões de beleza, nos serviços de comunicação, no cinema. O próprio homem com a câmera é colocado como um operário.

Para Vertov e seu grupo "Kinocs"[3], apenas os movimentos que implicavam precisão, necessidade e velocidade eram dignos de serem filmados, captados pela máquina, que "acoplada" ao corpo humano formava o "homem elétrico perfeito" (Stam, 2003, p. 60), eles postulavam a "exploração sensorial do mundo através do cine-olho*"* (Stam, 2003, p. 60). Em um dos escritos de Vertov, encontramos a seguinte concepção:

> Sou o cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhes o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo. Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade humana. Encontro-me em constante movimento. Me aproximo e me afasto dos objetos. Rastejo ao seu redor, monto por cima deles. Acelero seguindo o focinho de um cavalo galopante. Precipito-me à toda velocidade sobre a multidão (Vertov, 1984, p. 60).

Influenciado pela estética do Movimento Futurista, embora contrário às ideias políticas do mesmo, Dziga Vertov tinha fascínio pelas máquinas e pelos novos olhares possibilitados por elas. A câmera de cinema era celebrada como um modo de percepção que excedia, e muito, as capacidades do olho humano. Em "O homem com a câmera" (1929), por exemplo, as associações entre olho humano e câmera são feitas por imagens de persianas, olhos humanos e obturadores de câmera que abrem e fecham, no afã de apreender o real. A intenção estava na experiência da cinessensação do mundo*,* trazendo em imagens e sons, ou seja, na prática, as teorias desenvolvidas pelos "Kinocs".

As câmeras das metrópoles deixaram de ser extensões do corpo humano, substituíram o humano roboticamente e estão ainda mais onipresentes que o "cine-olho". As imagens são produzidas de forma automática, aos milhares, em um processo de industrialização da visão. Em uma entrevista concedida a Thomas Elsaesser, Harun Farocki afirma que escolheu fazer filmes que consideram o cinema como parte da história das tecnologias de vigilância, automação, medição etc., pois percebeu que "o olho humano não é mais essencial para o processo de produção" (Elsaesser, 2004, p. 184), o campo da visão também foi automatizado.

Em uma sequência de "Contramúsica" (2004), o diretor, entre imagens de estações do metrô e funcionários que observam as câmeras de vigilância, coloca como intertítulo: "Muitas fotos sendo tiradas ao mesmo tempo... como nos sonhos de Ruttmann e Vertov... para contar a história de um dia na cidade". A questão é que estas imagens, que Harun Farocki chamou de operacionais, não passam por uma montagem, não são exibidas nos cinemas, nem mesmo são instrumentos para a revolução, ao contrário, elas naturalizam sistemas de vigilância e controle,

---

3 Kino (cine) e oko (olho), formado por Dziga Vertov, sua companheira e editora de "O homem com a câmera"*,* Elisaveta Svilova, e seu irmão, Mikhail Kaufman. Juntos lançaram manifestos teóricos a respeito do que entendiam por cinema e produziram vinte e três filmes documentários de curta-metragem intitulados Kinopravda (cinema verdade).

são produzidas para não serem vistas e estão tão presentes no nosso cotidiano que já não nos damos conta de suas existências.

A produção e a circulação destas imagens acontecem em um certo grau de invisibilidade, "instaura-se, com isso, um regime de 'visualidade invisível', no qual prevalece 'uma cultura visual desmembrada dos olhos humanos'" (Beiguelman, 2021, p. 97). Existe uma circulação de imagens invisíveis que media a nossa relação com os espaços urbanos. Da câmera que amplia a visão do olho humano para as câmeras que tudo veem e sabem, a aparente inocência presente na função de manter a ordem, mascara as operações de regulação dos corpos e a violência estrutural inerentes aos mecanismos que as produzem. "As relações de poder e os sistemas reguladores que orientam uma sociedade raramente se tornam aparentes" (Blümlinger, 2004, p. 170), estão implícitos nos simples gestos cotidianos e acabam normalizados.

> Harun Farocki foi um observador meticuloso e analista das relações sociais de sua época; ele estava particularmente interessado nos princípios de ordem que uma sociedade usa para praticar a violência estrutural. Suas obras, portanto, investigam o impacto dos sistemas totalitários projetados para vigilância e controle, a natureza da vida cotidiana em um ambiente de vida e trabalho permeado pela lógica capitalista e a relação cada vez mais complexa entre seres humanos e máquinas (Sadowsky, 2021, p. 155).

Através da coleta e análise das imagens operacionais dos sistemas de vigilância, o artista faz "uma verdadeira crítica da violência, pressupondo que essa violência muitas vezes começa com a implementação de artefatos aparentemente 'neutros' e 'inocentes'" (Didi-Huberman, 2013, p. 34). Segundo Johan Galtung, é na normalização e na invisibilidade que a violência estrutural se constitui, diferente da violência pessoal, que se manifesta como ação, os mecanismos que oprimem e destroem os seres humanos são exercidos sem que haja atores concretos a quem se possa apontar. A violência está embutida na estrutura das sociedades contemporâneas e é cometida sem que haja uma visível relação entre o sujeito, a ação e o objeto, ela se mostra como poder desigual. A violência estrutural "apresenta uma certa estabilidade" (Galtung, 2018, p.42), é naturalizada por tecnologias de imagem que atuam como instrumentos invisíveis.

Enquanto a mobilidade e automatização das câmeras cresceram, houve "uma desumanização progressiva do olhar, que foi substituído por um olhar protético, um olho mecânico, um aplicativo de processamento de imagem controlado por computador" (Blümlinger, 2009, p. 108). As máquinas não libertaram o operário, nem favoreceram uma revolução do proletariado, como sonhava Dziga Vertov e os "Kinocs", pelo contrário, adquiriram seus "olhos" de visão inteligente a fim moldar "as formas de ocupar a cidade e normatizar o comportamento para a produção e o consumo" (Beiguelman, 2021, p.14). As

câmeras capturam qualquer movimento ou situação fora do padrão, tornaram-se instrumentos de manutenção dos sistemas de produção e opressão.

Na sequência abaixo, Harun Farocki nos chama a atenção para o controle do movimento das pessoas que ocupam diversos espaços da cidade, como uma estação de metrô ou o banco de uma praça:

Fig. 2 – Sequência de imagens da obra *Contramúsica* (2004).

Fonte: "Contramúsica". Direção: Harun Farocki. Produção: Le Fresnoy, Tourcoing. Alemanha, 2004, vídeo, cor, 23 min.

Os intertítulos deste trechos dizem: "Este *software* mostra movimentos e marca as pessoas que não se movem, aquele que não circula, se torna suspeito". Momentos antes desta sequência, ele compara a cidade a um corpo, no qual a circulação das pessoas e dos veículos deve acontecer. Como um aparelho de ultrassom que investiga possíveis problemas de saúde em um paciente, um *software* monitora a circulação do organismo cidade. O simples ato de sentar e contemplar o espaço público coloca o indivíduo em um estado de suspeição, como um parasita que impregna um corpo, impedindo o seu pleno funcionamento.

As imagens operacionais captadas nas ruas das grandes cidades são "lidas" por computadores através de uma codificação em texto, que as descrevem, e do reconhecimento de formas como linhas e certos padrões, afinal "computadores não enxergam" (Beiguelman, 2021, p. 119). Os *softwares* são responsáveis por processar os dados e alimentar a aprendizagem maquínica, não só ao que diz respeito ao conteúdo das imagens digitais, mas onde, por quem, quando e como foram produzidas. "Imagens digitais não são versões de imagens químicas feitas com novos materiais" (Beiguelman, 2021, p. 133). A própria produção das imagens se torna parte de um sistema inteligente de vigilância.

Com a progressão tecnológica da captação de imagens, a visão se tornou autônoma, as novas possibilidades de olhar reorganizaram os corpos e tiveram um papel importante na constituição da "sociedade disciplinar, pautada por métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade" (Foucault, 1987, p. 118), ou seja, as disciplinas, como definiu o filósofo francês Michel Foucault. É através do corpo que o processo de subjetivação em Foucault se dá, o tonar-se sujeito sujeitado a um poder do qual existe uma dependência radical.

O filósofo observa que as disciplinas "definem como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina" (Foucault, 1987, p. 118), a fim de extrair o máximo de eficiência e lucratividades possíveis. Enquanto modalidade de exercício, a disciplina pode ser replicada em outras instituições, há semelhança de postura e movimento dos corpos representados nas instituições militares, nas fábricas, nas escolas, nas ruas, nos hospitais, nas prisões etc., os corpos estão submetidos a um mesmo modelo social.

As tecnologias militares extrapolaram os muros das prisões, dos quartéis, dos campos de batalha e outros espaços pertencentes a esse campo. Os instrumentos de observação e vigilância, antes restritos aos aparatos militares, alcançaram esferas da vida civil, "o olho [passou a atuar] como arma e vice-versa" (Mbembe, 2018, p. 44). O cotidiano das grandes cidades foi militarizado, principalmente daquelas localizadas em áreas onde a violência é latente, como regiões de guerra ou em países muito desiguais, como é o caso do Rio de Janeiro, cidade que abrigou a primeira parte da exposição "Harun Farocki: quem é o responsável?". A curadoria que voltou as obras expostas no Casarão da Gávea à temática da violência, da guerra e da militarização, buscou uma relação com os pontos mais emblemáticos da cidade. O Rio de Janeiro vive suas guerras particulares e têm índices de mortes equivalentes a áreas de guerra.

No artigo "Necropolítica", o filósofo camaronês Achille Mbembe afirma que as noções de disciplina e biopoder de Michel Foucault já não são suficientes "para explicar as formas

contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte" (Mbembe, 2018, p. 71), a esses conceitos, ele adiciona a ideia de "necropolítica" e "necropoder", a fim de alcançar uma explicação para as políticas de destruição que populações inteiras estão submetidas nos dias de hoje. Segundo o autor, as técnicas de disciplina se aperfeiçoaram, tornaram-se mais táticas, passaram a fazer parte de um contexto onde a vida e a morte estão em jogo.

> Se o poder ainda depende de um controle estreito sobre os corpos (ou de sua concentração em campos), as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo massacre (Mbembe, 2018, p. 59).

A análise de Mbembe sobre a "ocupação colonial contemporânea" na Cisjordânia e em Gaza corresponde também à realidade vivida por cariocas e outros habitantes de grandes cidades violentas do Brasil: não há uma diferença entre o inimigo interno e externo; o assassinato de uma parcela da população por parte das corporações militares é prática corriqueira; instituições e ativistas de direitos humanos são sistematicamente perseguidos; "às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis (Mbembe, 2018, p. 49). Estes territórios estão fragmentados, se multiplicam em espaços de violência.

Os casos de violência acontecem de forma sistemática e recorrente também porque são reflexos da precarização da vida. Todo o ambiente favorece a estatística da morte, desde a negação de direitos básicos à população, como acesso à moradia digna, água potável, saúde e educação, até a corrupção enraizada nas instituições públicas e privadas, uma política antidrogas fadada ao fracasso e o encarceramento em massa de jovens negros. Os mais vulneráveis estão fadados a lutar para sobreviver a "uma sabotagem orquestrada e sistemática da rede de infraestrutura social e urbana" (Mbembe, 2018, p. 47), e contar com a sorte de não serem vítimas do próprio Estado ou de organizações criminosas, como as milícias.

Os contextos urbanos são levados a estados de guerra, a diferença é que as situações de violência se tornam tão corriqueiras que não causam mais choque, a notícia da criança negra atingida por uma bala perdida é somada às tantas que já aconteceram ou estão por vir. E o que as imagens tem a ver com isso? A obra "Contramúsica" (2004) pode levar o espectador a pensar que as imagens fazem parte das estruturas violentas que mantêm o poder sobre os corpos, principalmente dos mais vulneráveis, nas mãos dos Estados e das grandes corporações. Um poder que determina quem tem direito de viver e morrer, inclusive. As tecnologias das imagens, boa parte desenvolvidas em contextos de guerras, estão diretamente ligadas à normalização da violência e à manutenção dos mecanismos de poder que oprimem e destroem os seres humanos.

Considerações Finais

Para Harun Farocki, tanto Walter Ruttmann quanto Dziga Vertov fizeram filmes incríveis sobre algo que nada tem de especial, se valeram de movimentos cotidianos que não mostram nada diferente daquilo que já não tenha sido visto, mas eles tiveram sucesso em trazer o contexto das metrópoles europeias da década de 1920. Nos dias atuais, a tarefa se torna mais complexa, ainda podemos capturar imagens de multidões nos transportes públicos a caminho do trabalho, mas isso não é mais digno de admiração. O ritmo das máquinas se transformou em sinfonias contramusicais, antes, elas funcionavam em função do homem, atualmente, a humanidade passou a viver em função delas. As imagens que definem um dia de uma grande cidade tornaram-se operacionais e de controle, imagens de computador (gráficos de informação, imagens infravermelhas ou simulações arquitetônicas) e material de videovigilância.

A cidade hoje é tão racionalizada e regulada quanto um processo de produção. As imagens que hoje determinam o dia a dia da cidade são imagens de controle, se tornaram máquinas de morar e de trabalhar. A produção de imagens passou a ditar a organização das grandes cidades, os corpos, cada vez mais, foram e são codificados por câmeras presentes cotidianamente na nossa experiência de ir e vir no espaço urbano. Harun Farocki revela a relação cada vez mais assimétrica entre olhos, máquinas e corpos, onde os "corpos parecem tornar-se o elo mais fraco em uma cadeia de interação automatizada, que promove o olho às expensas [do corpo], e promove o ver enquanto registro e controle" (Elsaesser, 2017, p. 163). Ao refazer este percurso cotidiano de uma grande cidade, Harun Farocki redefine o caminho.

Em "Contramúsica" (2004), o artista transcende a utopia do "homem elétrico perfeito de Vertov", levando a relação entre seres humanos e máquinas a outro patamar. Enquanto o cineasta soviético e o Grupo dos "Kinocs" teorizavam e produziam imagens cinematográficas e artísticas sob o efeito de um deslumbramento com as máquinas, Harun Farocki, décadas mais tarde, esteve atento às imagens digitais e operacionais e refletiu sobre as tecnologias como instrumentos de violência e desumanização.

Referências

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: _____. **O Cinema: ensaios**. Editora Brasiliense, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BLÜMLINGER, Christa. Slowly forming a thought while working on images. In: ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

EISENSTEIN, Sergei *Apud* XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e A Transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ELSAESSER, Thomas. Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki. In:____. **Harun Farocki: Working on the Sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun. Diário- La Ville qui fait signes. Catálogo da exposição **Harun Farocki: quem é o responsável?** Rio de Janeiro, 2019, p. 5-6.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, Singular Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GALTUNG, Johan. **Violence,peace and peace research**. Organicom, nº28, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SADOWSKY, Thorsten. **The physiognomy of power**. Salzburg: Verlag für moderne Kunst GmBH, 2021.

SERAFIM, José F. **A cidade no cinema documental dos anos 20**. Revista Redobra nº14. UFBA.

SHUB, Esfir. Cinema documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VERTOV, Dziga. In: MICHELSON, Annette. (org.) **Kino-eye: Writings of Dziga Vertov**. England, London: University of California Press, Ltd. 1984.

____., 1984 *Apud* STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

ENTRE VESTIDOS E SAPATOS: ARTE COMUNITÁRIA, MULHERES, TERRITÓRIO E SOBERANIA

Between Dresses and Shoes: community art, women, territory and sovereigny

Gabriela Traple Wieczorek[1]

Resumo: O presente artigo discute os projetos de arte colaborativa *REDress Project*, criado pela artista Jamie Black em 2010, e *Waliking With Our Sisters,* criado pela artista e escritora Christi Belcourt em 2012, como resposta aos milhares de desaparecimentos e assassinatos de meninas, mulheres e two spirits no Canadá. Será feita uma análise do trabalho a partir do conceito de *femigenocídio* proposto por Rita Segato, os apontamentos de Didi-Huberman sobre objetos e testemunho da violência, a abordagem de Laurie Clark sobre objetos mnemônicos como dispositivos de memória e os escritos de Marianne Hirch e Valerie Smith sobre feminismo e memória cultural. Os projetos, além de estarem estreitamente alinhados com o pleito das Missing and Murderes Indigenous Women and Girls (MMIWG) , demonstram as importantes ligações entre soberania, território e valorização da vida de mulheres indígenas através da arte comunitária.
Palavras-chave: Arte Contemporânea; Arte Comunitária; Canadá; Memória.

Abstract: This article discusses the collaborative art projects REDress Project, created by artist Jamie Black in 2010, and Waliking With Our Sisters, created by artist and writer Christi Belcourt in 2012, as response to the thousands of disappearances and murders of girls, women and two spirits in Canada. The work will be analyzed based on the concept of *femigenocide* proposed by Rita Segato, Didi-Huberman's notes on objects and witnessing violence, Laurie Clark's approach to mnemonic objects as memory devices and Marianne Hirch and Valerie Smith's writings on feminism and cultural memory. The projects, as well as being closely aligned with the Missing and Murdered Indigenous Women and Girls (MMIWG) petition, demonstrate the important links between sovereignty, territory and valuing the lives of indigenous women through community art.
Keywords: Contemporary Art; Community Art; Canada; Memory.

[1] Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é mestre em Artes Visuais pela mesma instituição com a dissertação *Nos Queremos Vivas: arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México*.

Introdução: Entre Vestidos e Sapatos

Jamie Black é uma artista multidisciplinar métis[2] canadense de ascendência Anishinaabe[3] e finlandesa. Bacharel em Artes, Literatura e Estudos Indígenas pela Universidade de Manitoba (2004), também é licenciada em Pedagogia pela Universidade de Toronto (2008), atuando como professora na *Opaskwayak Cree Nation* e na *Mentoring Artists for Women's Art*, ambas instituições localizadas em Manitoba. Atualmente, integra o *Indigenous Education Working Group* do Museu Canadense dos Direitos Humanos em Winnipeg. A produção artística de Black envolve questões de memória, identidade e resistência a partir do entendimento de corpo e território como fontes de sabedoria cultural e espiritual e ferramentas para lidar com os efeitos da colonização europeia sobre os povos indígenas na América do Norte. Ela enfatiza os temas da morte e da ausência como resultado da colonização contínua, bem como suas consequências nas compreensões indígenas de identidade, espiritualidade e soberania. Entretanto, a artista tem um forte engajamento em mostrar os povos indígenas não apenas como vítimas, mas como comunidades prósperas. O *REDress Project* inicia em 2010 a partir de reflexões sobre como os temas já presentes na pesquisa da artista são centrais para as experiências de mulheres e meninas indígenas, desproporcionalmente afetadas pelo *continuum* colonial em comparação com outros grupos étnico-raciais no Canadá, vitimadas em um percentual seis vezes maior que mulheres brancas, por exemplo.[4]

A primeira instalação do *REDress Project* foi realizada em uma sala do Instituto de Estudos de Gênero da Universidade de Winnipeg, no dia 5 de maio de 2010, data nacional para a conscientização sobre o tema, e consistia em uma série de vestidos vermelhos de diferentes estilos e tamanhos pendurados em memória das mulheres indígenas mortas e desaparecidas. A ideia de usar o vermelho, de acordo com entrevista concedida por Black à rede de televisão canadense CTV News em 2015, surgiu após uma conversa com uma amiga aborígene que explicou que o vermelho é a única cor que os espíritos conseguem ver segundo as crenças de

[2] Termo utilizado na autoidentificação de pessoas de ascendência indígena e euro-americana mista, em particular os grupos que constituíam a chamada Nação Métis nas áreas ao redor dos rios Saskatchewan e Red River no oeste do Canadá durante o século XIX.

[3] Os Anishinaabe são um grupo de povos indígenas culturalmente relacionados presentes na região dos Grandes Lagos do Canadá e dos Estados Unidos. Eles incluem os povos Ojibwe, Odawa, Potawatomi, Mississaugas, Nipissing e Algonquin.

[4] Dados do National Indigenous Women 's Resource Center.

alguns povos originários da América do Norte. Em outra entrevista, concedida ao jornal estadunidense The Washington Post em 2019, a artista comenta a ligação da cor com o sangue que conecta todos nós em vida e à violência que o derrama.

A partir de 2011 as instalações começam a ser realizadas em espaços exteriores da Universidade e de outras instituições que comissionam o projeto tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos. Os vestidos passam a ser pendurados em cabides e suportes expositivos de roupas, de modo a não perderem a silhueta humana, preferencialmente em uma relação direta com a natureza e em espaços públicos com bastante tráfego de pessoas, com o intuito de chamar atenção para a natureza racial e de gênero da violência sistemática cometida contra mulheres e meninas indígenas, evocando a presença das vítimas através da sinalização da ausência. As instalações também podem contar com intervenções de familiares e amigos das vítimas nos vestidos — mensagens bordadas ou escritas no tecido, adição de objetos que aludem à personalidade de cada pessoa ou motivos decorativos tradicionais ligados ao povo indígena ao qual ela pertence — nas diferentes comunidades em que são realizadas. De acordo com informações do National Museum of the American Indian, instituição que comissionou o trabalho da artista em 2019 (Figura.1), mais de 400 vestidos foram doados para essa iteração do projeto, incluindo doações das famílias das vítimas.

Figura 1. Jamie Black, *REDress Project*. Registro de instalação realizada no National Museum of the American Indian Washington, Estados Unidos, 2019. Fotografia: Katherine Fogden. Fonte: NMAI.

Ao longo dos anos foram realizadas diferentes e numerosas versões do *REDress Project* em diferentes cidades da América do Norte, levando o dia de conscientização sobre as mortes e desaparecimentos a ser chamado de *Red Dress Day* e a um alto engajamento comunitário. Sendo assim, as intervenções são adaptadas e passam a trazer diferentes signos e composições, além de cartazes de protesto, informações sobre as vítimas, e performances nas quais, ao vestir as roupas vermelhas, as participantes evocam a presença de suas irmãs mortas e desaparecidas.

Desde sua concepção, o projeto integra um sistema de articulação em produções artísticas canadenses engajadas com os direitos das mulheres e da população 2SLGBTQQIA, denominação que engloba o conceito de *two spirit* presente nas culturas originárias, assim como o pleito da organização MMIWG (Missing and Murdered Indigenous Women and Girls) na América do Norte. A MMIWG busca sanar o descaso governamental sobre as vidas indígenas por meio de três eixos com as seguintes motivações: a busca da verdade através da coleta de relatos, honrar essa verdade mediante projetos públicos de educação, dar vida a essa verdade através da criação de um legado comemorativo e expressões artísticas. A organização, ativa de forma oficial desde 2015, reitera a importância de mulheres e *two spirits* como aqueles que dão vida às suas comunidades e são sagrados. Devido à diversidade entre os povos das Primeiras Nações, Métis e Inuit, há a compreensão de que não existe uma solução igual para todos, precisando abarcar as diferenças entre as comunidades afetadas e reforçando o direito à segurança, à justiça, à saúde e à cultura.

O outro projeto, similar ao *REDress Project* em termos de abordagem e engajamento a partir do terceiro eixo de ação proposto pela MMIWG, é o Walking With Our Sisters (WWOS). Iniciado pela artista e escritora *métis* Christi Belcourt em 2012 a partir da arrecadação de linguetas decorativas com bordados tradicionais para mocassins, utilizadas em instalações de modo a representar as vidas inacabadas de mulheres e meninas indígenas e os caminhos interrompidos (Figura 2). O projeto recebeu mais de 3mil linguetas, envolveu mais de 1.300 artistas, cujas colaborações podem ser visualizadas em um diretório no site oficial do WWOS. Referências a tradições indígenas e rituais são implementados no trabalho segundo os saberes de anciões e, dentro do coletivo, sua importância é representada pela figura da autora, dramaturga e cineasta *métis* Maria Campbell, especialista em protocolos tradicionais.

Figura 2. Walking With Our Sisters. Imagem: Instalação no Shingwauk Auditorium, Algoma University, Ontario, 2014. Fonte: WWOS e WikiCommons.

O WWOS, enquanto coletivo, é organizado com base em um modelo colaborativo de atuação e financiamento coletivo, no qual artistas, designers, editores e líderes comunitários locais se reúnem de forma voluntária para criar instalações com as linguetas e a ambientação do espaço expositivo conforme o contexto de cada comunidade que recebe o projeto. Essas instalações foram apresentadas em mais de 50 cidades da América do Norte em diferentes instituições — entre universidades, centros comunitários, centros culturais, museus e parques — e são acompanhadas de oficinas e rodas de conversa. Dentre essas instituições, se encontram edificações e estruturas que pertenceram ao sistema de Escolas Residenciais Indígenas do Canadá e foram assimiladas a centros comunitários e Universidades. As Escolas Residenciais eram internatos geridos por membros da Igreja e financiados pelo governo que recebiam crianças indígenas retiradas à força de suas famílias Essas escolas, que funcionaram desde o final do século XIX até a década de 1990, tinham como objetivo assimilar as crianças indígenas à cultura euro-canadense e, ao mesmo tempo, erradicar seus idiomas nativos, suas tradições e seu modo de vida. Apesar de um intenso movimento por transparência e reparações, ainda não se sabe ao certo quantas crianças foram vitimadas pelo sistema de abuso perpetrado nessas

escolas. Sendo assim, em 2014, o projeto foi ampliado para incluir 108 pares de mocassins infantis em memória de crianças que morreram ou desapareceram enquanto frequentavam uma escola residencial.

Os percursos expositivos e programações paralelas são pensados como um convite a uma caminhada em conjunto com a memória das mulheres representadas na instalação, além de um momento de reflexão para reconhecer a dor que as famílias dessas mulheres continuam a sofrer, para aumentar a conscientização sobre o descaso governamental e criar oportunidades para um amplo diálogo comunitário sobre o assunto. E, levando em consideração o histórico dos locais que recebem as intervenções, ampliam dentro do campo artístico os debates sobre soberania e território, tanto em relação às Escolas Residenciais quanto em relação à epidemia de feminicídios e desaparecimentos de mulheres e meninas indígenas dentro e fora de suas comunidades. Um exemplo é o da *Highway of Tears*, ou Rodovia das Lágrimas, que corta horizontalmente a província da Colúmbia Britânica e é notória pelas centenas de crimes contra as mulheres que ocorrem em seu percurso desde a década de 1970.

Memória e Matéria

Entendendo a questão do feminicídio a partir do pensamento da antropóloga argentina Rita Segato (2020), referência essencial para pensarmos a violência de gênero no continente americano, como um fenômeno de extermínio das mulheres, seja em seu caráter de violência íntima, seja em seu caráter de violência impessoal em situações sancionadas pelo Estado ou pela dominância de um Segundo Estado — pensemos na dominância de cartéis ou milícias em algumas regiões da América Latina, por exemplo. Entretanto, a pesquisadora também aponta para a eliminação sistêmica de mulheres e meninas pelo sistema patriarcal através do conceito de *femigenocídio* (Segato 2020, p. 163). O *femigenocídio* seria o extermínio de caráter impessoal e sistemático de mulheres, especificamente de mulheres pertencentes a grupos mais vulneráveis, e cuja execução passa por um filtro de impunidade e permissividade pelas estruturas do Estado colonial e patriarcal, tendo em vista que essa violência é, em sua maior parte, direcionada às mulheres negras, indígenas e trans.

Segato propõe o conceito de diferenciação para evidenciar a dimensão pública desses crimes que, segundo a autora, configuram um novo tipo de guerra contra as mulheres, o extermínio sistemático de uma categoria humana delimitada pelo gênero. A individualização que cristaliza o feminicídio dentro da categoria do doméstico, íntimo ou privado, segundo a

autora, reforça estereótipos e "contribui para que os crimes contra as mulheres continuem sem ser percebidos pela opinião pública como ocorrências plenas da esfera pública por direito próprio" (Segato 2020, p. 94). Ou seja, possibilita a manutenção do ciclo da violência, eximindo sociedade e Estado, bem como invisibiliza culturalmente os grupos mais afetados. A isso, podemos somar a relação violenta do poder colonial com o corpo indígena como forma de subjugação e tomada de territórios.

Partindo dessa elaboração sobre o extermínio através da categoria de gênero, também podemos refletir acerca das formas de produção de memória coletiva e a necessidade de uma comunidade afetiva em torno de situações de violência e trauma. Assim sendo, é possível realizar paralelos entre o ainda recente trabalho sobre a memória das mulheres vítimas de violência de gênero nas Américas e o trabalho de instituições de memória focados em períodos de repressão como as ditaduras civis-militares na América Latina, por exemplo, com o uso de imagens e documentos de mortos e desaparecidos, ou, ainda as instalações do artista francês de origem judaica Christian Boltanski (1944-2021) com fotografias, roupas e pertences de vítimas do Holocausto ou das migrações forçadas. Esses pertences funcionam como testemunhas da violência e do extermínio.

Georges Didi-Huberman, no livro *Ninfa Moderna – Ensaio sobre o panejamento caído*, tece uma reflexão sobre como esses panos, e aqui poderíamos pensar nas roupas daqueles vitimados por atrocidades, após serem despidos da figura humana, se tornam trapos, vestígios que demarcam uma ausência. Em diversos casos, do Holocausto às mulheres assassinadas em Ciudad Juárez no México, ao percurso da Rodovia das Lágrimas no Canadá, esses trapos são o que nos resta de evidência do extermínio humano, um traço que guarda consigo possibilidades de memória e compreensão daquilo que temos dificuldade em representar:

> A morte ronda, em todo o caso. Ela infecta cada panejamento, cada farrapo. Insinua-se em cada dobra. E propaga-se, ela própria, como uma operação de dobra: em extensão, em intensidade, por inerência. Para acabar, alcançará os corpos no seu abraço definitivo. A sua obra negativa passa constantemente dos *tecidos* (os "acessórios em movimento", caros a Warburg: os vestidos e os planejamentos) aos *tecidos* (a própria textura, a intimidade, os arcanos da nossa própria carne) (Didi-Huberman, 2016, p. 109).

Nos resta o *informe por sobrevivência* (Didi-Huberman, 2016), autônomo e passível de sua própria arqueologia. Na introdução do livro *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, os pesquisadores Marc Silberman e Florence Vatan levantam questionamentos sobre quais as abordagens viáveis sobre a representação da violência e sua memória:

> A representação da violência permanece um desafio do ponto de vista estético e ético. Como devemos tornar a morte e o terror visíveis de maneira significativa e eticamente relevante? Se o dever de lembrar implica em uma obrigação em imaginar o que desafia a imaginação – de maneira a resistir ao desejo dos perpetradores pelo total apagamento das vítimas – quais são os canais apropriados para realizar essa tarefa? A comodificação da violência na mídia e na indústria do entretenimento gera sobrecarga sensorial e dormência emocional. É fácil olhar para imagens violentas sem vê-las ou ser afetado por elas. Observadores se tornam espectadores passivos de um espetáculo que não diz respeito a eles. Alternadamente, exibições complacentes de violência nutrem voyeurismo e sensacionalismo, prevenindo autorreflexão e atenção (Vatan e Silberman, 2013, p. 4, tradução nossa).[5]

A resposta para esses questionamentos é indicada pelos próprios autores (Vatan e Silberman, 2013), citando a relevância de projetos artísticos de construção de memória coletiva realizados em diálogo com a comunidade e com os espectadores, criando espaços de diálogo no cotidiano e gerando espaços de reflexão e nuance nos quais a amnésia coletiva é questionada e a barreira imposta por preconceitos transformada. Esses espaços também questionam a memória imposta verticalmente pelo Estado e suas instituições, levando em conta seu teor coletivo e de compartilhamento de experiências.

O livro traz uma colaboração da artista e pesquisadora Laurie Clark sobre os dispositivos retóricos e forenses de produção de cultura memorial coletiva, especificamente objetos de caráter metonímico, ou seja, objetos que de certa forma materializam a presença de vítimas de violência, ou a própria violência aos olhos do espectador. Servem como substitutos daqueles que já não podem se fazer presentes em sua narrativa. Esse dispositivo é utilizado mais comumente em museus e memoriais sobre desastres e genocídios, sendo o caso das montanhas de sapatos presentes no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau e dos relógios parados eternamente nos horários das explosões no Parque Memorial da Paz de Hiroshima, mas pode ser empregado como abordagem retórica nos processos memoriais de diferentes histórias de violência e desaparecimento sancionados ou ignorados pelo Estado. Para Clark (*apud* Vatan e Silberman, 2013) as pessoas têm uma relação especial com objetos com os quais habitam o espaço tridimensional, e mesmo quando não se pode tocá-los, eles propiciam uma relação de cinestesia empática. E segue:

[5] Texto original: The representation of violence remains a challenge from an aesthetic and ethical viewpoint. How should one make death and terror visible in a meaningful and ethically relevant way? If the duty to remember implies an obligation to imagine what defies imagination — as a way to resist the perpetrators' wish for the total erasure of the victims — what are the appropriate channels to perform this task? The commodification of violence in the media and entertainment industry generates sensory overload and emotional numbness. It is easy to look at violent images without seeing them or being affected by them. Viewers become passive bystanders of a spectacle that does not directly concern them. Alternatively, complacent displays of violence nurture voyeurism and sensationalism, preventing self-reflection and attention (Vatan e Silberman, 2013, p. 4).

> Nós frequentemente usamos objetos como dispositivos mnemônicos. Confiamos que eles vão servir como suporte para coisas que queremos lembrar e acreditamos que eles têm a capacidade de convocar memórias em outros. Os objetos nos são familiares e eles são nossos familiares, no sentido de pertencerem aos nossos lares. Eles estão em estreito convívio conosco. Mesmo quando são representantes da violência, consideramos os objetos com presunção porque estão alojados nos cantos e recantos mais comuns de nossas vidas (Clark *apud* Vatan e Silberman, 2013, p. 155, tradução nossa).[6]

Para Clark, é na tensão entre o impulso forense dos objetos, como evidência de um acontecimento, e o efeito retórico, quando os objetos são ferramentas de materialização da presença de mortos e desaparecidos, que ocorre a produção cultural da memória pelas questões que suscitam. Os objetos não fornecem uma resposta, mas ajudam a visualizar a dimensão de certos acontecimentos que não se consegue compreender integralmente. A pesquisadora também alerta para a fetichização da sobrevivência (Clark *apud* Vatan e Silberman, 2013), um risco quando ocorre a identificação com aqueles que sobreviveram para contar a história em detrimento daqueles que pereceram. Apesar de a metonímia ser considerada um dispositivo retórico inferior à metáfora, por ser literal e convencional, Clark avalia como efetivo o uso metonímico de artefatos pessoais em associação com as vítimas:

> Mas a metonímia pode ser uma escolha melhor para memoriais exatamente porque é delimitada. Por oferecer uma parte menor de um trauma impensável, o metonímico nos permite considerar algo que, de outra forma, poderia ser esmagador. Seu literalismo não apenas remove o fardo indevido do observador, mas também restringe o leque de possíveis associações, mantendo assim os frequentadores de museus em suas tarefas de contemplação da violência. Além disso, por trabalharem através de convenções estabelecidas, as estruturas metonímicas se ajustam a outras práticas de repetição de figuras mnemônicas em contextos culturais (Clark *apud* Vatan e Silberman, 2013, p. 167, tradução nossa).[7]

As estratégias de materialização da ausência são centrais nos processos artísticos contemporâneos que abordam o feminicídio através da busca por justiça encabeçada por

---

[6] Texto original: We often use objects as mnemonic devices. We trust that they will serve as place holders for things we want to recall and we believe that they have the capacity to call up memories in others. Objects are familiar to us and they are our familiars, in the sense of belonging to our households. They are on close terms with us. Even when they are repre- sentatives of violence, we regard objects with presumption because they are lodged in the most ordinary nooks and crannies of our lives (Clark *apud* Vatan e Silberman, 2013, p. 155).

[7] Texto original: But metonymy may be the better choice for memorials exactly because it is delimited. By offering a smaller part of an unthinkable trauma, a metonym allows us to con- sider something which might otherwise prove overwhelming. Not only does its literalism remove undue burden from the beholder, it also restricts the range of possible associations, thereby keeping museumgoers on task in their contemplation of violence. Moreover, because they work through established conventions, metonymic structures fit with other practices of repeating mnemonic tropes across cultural contexts (Clark *apud* Vatan e Silberman, 2013, p. 167).

sobreviventes e familiares de vítimas. Bem como a manutenção da memória dessas vítimas, o que insere tais produções em um contexto coletivo de trocas de memórias traumáticas e valorização de experiências dos afetados como parte da discussão sobre a cultura vigente e construção de políticas públicas para que o ciclo de violência, exacerbado pelo colonialismo e por regimes de repressão, possa ser parado, ou ao menos desacelerado, para as próximas gerações. Essa articulação pode ser inserida no esforço em "expor as estruturas psicológicas e políticas de esquecimento e repressão que têm desempoderado mulheres ou permitido que elas encobrissem suas dolorosas vidas passadas[8]" comentado no contexto da pesquisa feminista em memória e contra-memória por Hirsch e Smith (2002, p. 4). E, ainda que opere em termos de prática artística, se apresenta como uma ferramenta interessante para mobilização comunitária, produção de memória, e fonte de pesquisa que possibilita um diálogo interdisciplinar, além de possibilitar que essa memória invisibilizada possa irromper em espaços públicos, locais demarcados pela história oficial, mas que também são, por excelência, espaços de revolta. As autoras também atentam ao fato de que as dimensões de gênero, raça e classe permeiam todas as escolhas e disputas no âmbito cultural, o que é lembrado, o que é esquecido e quem determina as imagens, relatos, memórias e códigos que são preservados e transmitidos (Hirsch e Smith 2002).

Considerações Finais

Assim sendo, os trabalhos de Jamie Black e do coletivo Walking With Our Sisters, além de estarem diretamente relacionados com o ativismo da causa MMIWG, estão inseridos em uma dinâmica de atos de transferência de memória traumática e de resistência, reivindicando espaço para essa memória no contexto cultural e político de cada comunidade em que é realizado. Além de funcionarem como um dispositivo de mobilização comunitária, têm potencial de disparar uma possível conscientização para a população no geral, que é incentivada a pendurar vestidos vermelhos na fachada de suas casas e em vitrines do comércio, ou a participar de momentos de reflexão junto de percursos rituais e performáticos centralizados na figura dos sapatos. As intervenções chamam atenção para o aspecto sagrado das vidas que foram perdidas, convidando para que mais pessoas reflitam sobre esse aspecto e como as violências, principalmente contra comunidades vulneráveis e estigmatizadas pelo processo

[8] Tradução nossa. Texto original: [...] expose the psychological and political structures of forgetting or repression that have disempowered women or enabled them to veil their own painful past lives (Hirsch e Smith 2002, p. 4).

colonial, são banalizadas. As intervenções fazem parte de um projeto maior que busca pressionar o governo em relação ao tema, desde a percepção cultural sobre mulheres indígenas, aos procedimentos de investigação e busca por justiça. Além disso, Black, Belcourt e Maria Campbell incentivam que diferentes comunidades indígenas possam acrescentar motivos decorativos e têxteis tradicionais nas intervenções que realizam, promovendo a cultura e honrando a história particular de cada comunidade através da produção de memória comunitária em nome daquelas que se foram.

Referências

BLACK, Jaime. Site oficial da artista. Disponível em: <https://www.jaimeblackartist.com>. Acesso em: 14 jun. 2023.

CLARK, Laurie. Mnemonic Objects: Forensic and Rhetorical Practices in Memorial Culture. In: VATAN, Florence; SILBERMAN, Marc (org). **Memory and postwar memorials:** confronting the violence of the past. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013.

DEAN, Amber. **Remembering Vancouver's disappeared women**: settler colonialism and the difficulty of inheritance. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**: Ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.

HIRSCH, Marianne; SMITH, Valerie. **Feminism and Cultural Memory**: An Introduction. Signs: Journal of Women in Culture and Society, v. 28, n. 1, p. 1-19, 2002.

JENKINS, Mark. In the galleries: Hanging garments symbolize violence against indigenous women. **The Washington Post**, Washington DC, abr. 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/in-the-galleries-hanging-garments-symbolize-violence-against-indigenous-women/2019/03/15/b691cac2-4428-11e9-aaf8-4512a6fe3439_story.html>. Acesso em: 02 jul. 2023.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres.** 3ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.

SUEN, Fan-Yee. Red dresses seek to draw attention to missing, murdered aboriginal women. **CTV News**, 03 out. 2015. Disponível em: <https://www.ctvnews.ca/canada/red-dresses-seek-to-draw-attention-to-missing-murdered-aboriginal-women-1.2593772>. Acesso em: 02 jul. 2023.

VATAN, Florence; SILBERMAN, Marc (org.). **Memory and postwar memorials**: confronting the violence of the past. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013.

WALKING WITH OUR SISTERS. Site oficial do projeto.. Disponível em: <http://walkingwithoursisters.ca/about/the-project/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

Arte nipo-brasileira no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)

Japanese-Brazilian art at the Santa Catarina Art Museum /

Arte japonés-brasileño en el Museo de Arte de Santa Catarina

Gustavo Eger Sawada[1]

Resumo: O presente artigo visa identificar e contextualizar a arte nipo-brasileira integrante do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Para tal, serão explorados os modos de aquisição das obras, quando e em quais exposições estiveram exibidas, quem são os artistas idealizadores dos trabalhos, as relações entre as obras encontradas e entre o acervo do MASC. Essa investigação leva em conta a importância dos contextos imigratórios e da produção de arte dos nipo-brasileiros, a partir de revisões bibliográficas acerca da arte nipo-brasileira por autores como Lourenço (1995 e 1988), Nascimento (2010) e Menezes (1995), e da história da imigração e seus efeitos sociais que afetam a comunidade por autores como Takeuchi (2016) e Carneiro (2010), enfatizando esses processos no contexto catarinense por meio de Martinello e Carvalho (2010), e analisando a importância desse acervo enquanto referência da imigração para o estado.
Palavras-chave: Nipo-brasileiro; Arte; Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Abstract: This article aims to identify and contextualize the Japanese-Brazilian art that is part of the collection of the Santa Catarina Art Museum (MASC). To this end, the ways in which the works were acquired will be explored, when and in which exhibitions they were exhibited, who the artists who created the works are, the relationships between the works found and between the MASC collection. This investigation takes into account the importance of immigration contexts and the art production of Japanese-Brazilians, based on bibliographic reviews about Japanese-Brazilian art by authors such as Lourenço (1995 and 1988), Nascimento (2010) and Menezes (1995) , and the history of immigration and its social effects that affect the community by authors such as Takeuchi (2016) and Carneiro (2010), emphasizing these processes in the Santa Catarina context through Martinello and Carvalho (2010), and analyzing the importance of this collection as immigration reference for the state.
Keywords: Japanese-Brazilian; Art; Santa Catarina Art Museum (MASC).

Resumen: Este artículo tiene como objetivo identificar y contextualizar el arte japonés-brasileño que forma parte de la colección del Museo de Arte de Santa Catarina (MASC). Para ello se explorarán las formas en que se adquirieron las obras, cuándo y en qué exposiciones se exhibieron, quiénes son los artistas que crearon las obras, las relaciones entre las obras encontradas y entre la colección MASC. Esta investigación tiene en cuenta la importancia de

[1] Possui graduação em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020), atualmente é aluno do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Mestrando na linha de Teoria e História da Arte no PPGAV-UDESC. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5808851194660131

los contextos de inmigración y la producción artística de los japoneses-brasileños, a partir de revisiones bibliográficas sobre el arte japonés-brasileño de autores como Lourenço (1995 y 1988), Nascimento (2010) y Menezes (1995), y la historia de la inmigración y sus efectos sociales que afectan a la comunidad por autores como Takeuchi (2016) y Carneiro (2010), enfatizando estos procesos en el contexto catarinense a través de Martinello y Carvalho (2010), y analizando la importancia de esta colección como referencia migratoria para el estado.
Palabras clave: Recopilación; japonés-brasileño; Arte; Museo de Arte de Santa Catarina (MASC).

Introdução

O presente artigo deriva das pesquisas realizadas sobre as obras nipo-brasileiras presentes no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), parte inicial da pesquisa de mestrado em Artes Visuais do autor, na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina, orientado pela Professora Doutora Alice Viana Bononi e realizado com o auxílio da bolsa acadêmica da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapesc).

Com objetivo de identificar e contextualizar as obras nipo-brasileiras integrantes do acervo do MASC, a pesquisa teve início pela busca dos artistas por meio do acervo digital do museu. nele pode-se pesquisar por meio de filtros, selecionando as obras por técnica, artista, data e coleções. A procura por artistas nipo-brasileiros precisou ser feita por meio do nome e sobrenome (com base na semelhança escrita e fonética dos mesmos com o que relacionamos empiricamente a nomes japoneses). Em um segundo momento a pesquisa se deu por meio de visitas de campo ao museu, com auxílio do Núcleo de Acervo e Conservação, visitando a reserva técnica e tendo acesso aos documentos de doação/aquisição das obras e registros de exposições. Além disso, com auxílio do Núcleo de Documentação e Pesquisa, foi possível localizar outros documentos complementares, como recortes de jornal, convites de exposições e outros impressos. Dessa forma exploramos o histórico das obras (data e modo de aquisição, data de produção, quando e em quais exposições participaram) e de que forma essas obras se relacionam com o museu e entre si.

Acreditamos na importância de contextualizar tanto a imigração japonesa para o brasil e seus efeitos sociais quanto a arte nipo-brasileira e sua recepção a partir de revisões bibliográficas por autores como Lourenço (1995 e 1988), Nascimento (2010) e Menezes (1995), Takeuchi (2016) e Carneiro (2010), tratando também sobre a imigração para Santa Catarina e

analisando as obras enquanto referência dessa imigração para o estado, a partir de Martinello e Carvalho (2010).

Contextos imigratórios e da arte nipo-brasileira

A produção dos imigrantes japoneses e seus descendentes permeia a arte brasileira desde os seus pioneiros como Tomoo Handa (1906 - 1996) e Yoshiya Takaoka (1909 - 1978), passando por um pico em reconhecimento nos anos 50 com os abstracionistas como Tomie Ohtake (1913 - 2015) e Tikashi Fukushima (1920 - 2001) e perdurando na contemporaneidade por artistas como Ayao Okamoto (1953) e Ademar Shimabukuro (1962). Para pensar essa extensa produção, é necessário em um primeiro momento o olhar para aquilo que as conecta, direta ou indiretamente: a história da imigração japonesa para o Brasil, a visão dos brasileiros para os amarelos e a questão do amarelo enquanto outro, ou ainda a questão do pertencimento dos nipo-brasileiros dentro da formação imaginada de brasilidade.

A imigração japonesa no Brasil pode ser dividida e resumida em 3 períodos, esquematizados por Suzuki:

> 1º Período (de 1908 a 1924)
> Nesta primeira fase, as despesas de transporte dos imigrantes eram subsidiadas pelo governo paulista. Este subsídio, entretanto, era suspenso quando a corrente tradicional proveniente do sul da Europa aumentava e voltava a ser concedido, quando essa se escasseava. Neste período, entraram 31.000 japoneses, o que representa 13% do afluxo total de japoneses ao Brasil.
> 2º Período (de 1924 a 1941)
> A situação se modificou a partir de 1924, quando o subsídio para transporte passou a ser concedido pelo governo japonês. O afluxo tornou-se ininterrupto e aumentou ano a ano, em contraste com a diminuição da corrente imigrantista tradicional. Nesta primeira metade da década de 1930, os japoneses constituíam a corrente mais numerosa, atingindo 44% do influxo total de imigrantes estrangeiros. Em 1934, entretanto, o Brasil adotou a política restritiva de imigração (a entrada de imigrantes de cada nacionalidade foi limitada a 24% do respectivo influxo total anterior) de um lado, e de outro, o Japão concentrou a atenção na colonização da Manchúria, então colocada sob sua influência. A entrada de japoneses foi diminuindo até cessar completamente em 1941, em consequência da II Guerra Mundial. Nesta fase, vieram 158.000 japoneses, representando 67% do total desses imigrantes.
> 3º Período (a partir de 1952)
> A imigração japonesa foi reiniciada com um pequeno contingente, em 1952, e o afluxo aumentou consideravelmente até atingir o auge no início da década de '60, diminuindo em

> seguida, até praticamente cessar a partir da década de '70. A era da imigração em massa, como aliás aconteceu com as demais correntes imigratórias para o Brasil, terminou. Chegaram 46.000 japoneses nesse período, representando 20% do influxo japonês total. (SUZUKI, 1988, p. 105)

Apesar disso, o conjunto de acontecimentos que possibilitaram o contexto necessário para a imigração são muito anteriores. Em 1854 a chegada das tropas estadunidenses lideradas pelo comodoro Matthew C. Perry deu início a abertura forçada do Japão, após 265 anos de isolamento[2]. O fim do Shogunato e a transição para a era Meiji, marcada pela modernização que visava possibilitar a inserção do Japão no mercado internacional, aumentou significativamente o deslocamento de trabalhadores rurais que não podiam sustentar suas famílias nem pagar seus impostos. Com o crescimento populacional das cidades, a absorção desse influxo de trabalhadores não era suficiente. Assim, dá-se início à diáspora japonesa[3].

Segundo Takeuchi (2016) a política emigratória japonesa privilegiava, desde seu início, a emigração para a América do Norte. Em 1868 ela estava direcionada para o Havaí e para a ilha de Guam. Já em 1875 tem início a emigração para os Estados Unidos, seguida em 1890 pelo Canadá. No Brasil, a falta de mão de obra para a lavoura, consequência do fim da escravatura, fez necessária a implementação da força trabalhista de imigrantes. No entanto, as condições precárias de trabalho, fruto de uma herança da mentalidade escravocrata, causavam uma instabilidade na reposição de trabalhadores, visto a não fixação dos colonos europeus nas fazendas. Assim, o Brasil via a possibilidade de firmar negociações para a implementação do trabalhador japonês como um substituto temporário.

Em 1895 foi celebrado entre Brasil e Japão o acordo de Amizade, Comércio e Navegações, seguido em 1897 pela instalação da Legação japonesa no Rio de Janeiro e no mês seguinte da Legação brasileira em Tóquio. No entanto, os primeiros imigrantes chegaram ao Brasil apenas em 1908. Dentre os fatores para esse atraso de 13 anos podemos citar: o crescente sentimento antinipônico nos Estados Unidos; pensamentos racistas e eugenistas que consideravam o povo japonês como inferior; um constante medo do imperialismo japonês e de uma expansão para o Brasil por meio de seus súditos.[4]

---

[2] SMITH, Bradley. **Japan a history in art**. Japão: Toppan Printing, 1964. p. 226.

[3] PORTO, Maria Cecilia Costacurta de Sá. **"À sombra das cerejeiras tropicais"**: o projeto comunicacional do bunkyo e a construção da narrativa nipo-brasileira. 2018. 136 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. p. 65.

[4] TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigração Japonesa nas Revistas Ilustradas:** preconceito e imaginário social (1897-1945). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

> Entretanto, apesar de repelir a corrente imigratória japonesa, esse processo se tornou irreprimível. Essa dinâmica ocorreria coincidentemente tanto no Brasil como no Japão. Na primeira década do século XX, graças ao empenho estatal, a elevação do preço do café tornou-se uma realidade, atingindo a estabilidade em 1906. Contudo, o retorno da confiança na lavoura chamou a atenção das autoridades brasileiras para um fenômeno que se repetia desde o ano de 1900: o número de imigrantes que saíram do estado de São Paulo excedeu o número de entradas, em 1903, 1904 e 1907. Dentre os motivos para essa situação estavam: o fim do subsídio do Governo italiano para os seus nacionais com destino ao Brasil; os maus tratos aos imigrantes europeu descontentes com as condições encontradas na nova terra; e a superprodução da lavoura cafeeira e a consequente baixa no preço do produto entre 1903 e 1905. (TAKEUCHI, 2016, p. 73)

Além desses fatores é importante ressaltar também a relutância das elites brasileiras frente à imigração japonesa, tendo em mente a vontade de *limpeza* da população, visando um embranquecimento - por meio da imigração européia - e eliminando o sangue negro e indígena, vistos como responsáveis pelo atraso político e econômico (CARNEIRO; TAKEUCHI, 2010, pg. 26).

> A imprensa vulgarizava a ciência e o seu subproduto, a eugenia, postura que enaltecia os esforços civilizatórios de nossas elites em construir um Brasil europeizado, mundo em que o colono asiático não tinha lugar e nem participação como cidadão. (TAKEUCHI, 2016, p. 51)

Já a imigração japonesa para Santa Catarina data do pós-Segunda Guerra Mundial, quando, segundo Martinello e Carvalho (2010), diversas colônias rurais foram estabelecidas com investimento direto ou indireto do governo estadual, formadas de modo geral por imigrantes e descendentes que viveram em outros estados brasileiros antes de migrar para Santa Catarina. O governo estadual e da união ressignificavam o papel étnico dos japoneses, visando a modernização agrícola por meio da *pedagogia do exemplo*[5] para dois grupos de produtores: os brasileiros e os eurodescendentes.[6]

> Em Santa Catarina os japoneses começaram a formar colônias agrícolas a partir de 1961, buscando um lugar para se fixarem e viverem do cultivo da terra. As famílias se estabeleceram em sete colônias nipônicas, nos municípios de Curitibanos, Frei Rogério, São Joaquim, Lages, Joinville, Caçador e Florianópolis. Em Florianópolis especificamente, os japoneses começaram a chegar ainda na década de 1950. Uma curiosidade é o fato de que foi o japonês Noboru Oda o responsável por trazer a primeira rede de cerco para a Ilha de Santa Catarina, na região da Armação do Pântano do Sul. A forma diferenciada de pesca promoveu a geração de renda e grandes benefícios à economia da região e do município. (ASSOCIAÇÃO NIPO-CATARINENSE)

[5] A presença de um novo método de produção agrícola seria suficiente para incentivar a modernização em outras áreas agrícolas do estado.

[6] MARTINELLO, André Souza; CARVALHO, Ely Bergo de. Colonização japonesa em Santa Catarina: metamorfoses na imigração tutelada. **História Unisinos**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 453-465, 23 de dez. de 2011. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. http://dx.doi.org/10.4013/htu.2011.153.13.

As análises de Takeuchi (2016) de documentos oficiais e da mídia impressa (revistas ilustradas) do período imigratório expõem o imaginário racista das elites brasileiras e a tentativa de repassá-los para a população, em sua maioria analfabeta, por meio de imagens. Tal preconceito afetou também a recepção dos artistas nipo-brasileiros, que segundo Lourenço (1995), passaram por lutas existenciais, mas também por dificuldades adicionais, já que se diferenciavam tanto dos acadêmicos como dos modernos em um período excludente das diferenças. Oposto à geração pioneira, após 1945 são favorecidos os artistas nipo-brasileiros pela implementação de museus nos anos 50, principalmente de arte moderna, inclusive em Florianópolis.

Lourenço (1988) retoma a expressão *fora do comum*, cunhada por Hajime Higaki (1908 - 1998), para definir a diferença entre a produção concomitante dos nipo-brasileiros e aquela dos acadêmicos e modernos. Se diferenciavam dos modernos tanto por não possuírem informações atualizadas sobre as vanguardas européias, como por um distanciamento de identificação, que envolvia o país em que se encontravam e as lutas por adaptação e formação. Apesar de uma semelhança temática com os acadêmicos (paisagens, natureza morta, retratos), a diferença reside, segundo a autora, da coragem dos nipo-brasileiros em não se restringirem à reprodução da realidade, tendo um resultado mais individual, livre e vivaz.

Paralelamente à este período, o crescente interesse na constituição de um nacionalismo brasileiro, configura entre os anos 30 e 70 uma mentalidade de *brasilidade* monocultural em sua mestiçagem, representando o encontro de três etnias que se complementariam: brancos, negros e indígenas. Essa formação do povo brasileiro tem seu ápice na Campanha de nacionalização instituída por Vargas a partir de 1937. Assim, a *brasilidade* se apresentaria como uma identidade não étnica, capaz de assimilar e absorver as outras etnias, desqualificando ainda a ideia de raça enquanto discurso político, constituindo o mito da democracia racial (COSTA, 2001).

A imagem dos amarelos enquanto povo inassimilável e alienígena exposto por Takeuchi (2016) é corroborado pela teoria da triangulação racial (figura 1) de Kim (1999), que, apesar de se referir às relações étnicas dos Estado Unidos, pode ser correlata ao contexto brasileiro. A visão deturpada de um japonês subserviente, trabalhador e dócil em contraste com outras etnias marginalizadas vistas como preguiçosas e indisciplinadas constituem ainda, como exposto por Kim, a ideia de uma minoria modelo, capaz de justificar a pobreza dessas etnias bem como defender a ideia de democracia racial.

São esses contextos acerca da arte nipo-brasileira, do local em que a pesquisa será realizada, da história da diáspora japonesa e suas consequências, da vida e memória dos

amarelos que aqui vivem, da fusão e transformação cultural que ocorreu, são necessários para compreender a extensa produção, a relevância da pesquisa e principalmente permitem analisar de melhor forma o recorte do acervo do MASC que é objeto dessa pesquisa.

Obras nipo-brasileiras no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina

As informações apresentadas neste tópico estão dispostas em forma de tabela no Anexo 1, organizada com base nas documentações, tanto de obras e exposições quanto de jornais, revista, folhetos e convites, as quais foram investigadas no Núcleo de Acervo e Conservação e no Núcleo de Documentação e Pesquisa do MASC.

O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi criado em 1949, com o nome de Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), e o espaço que era municipal se transformou em estadual em 1970. Atualmente o MASC é administrado pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC), localizado no Centro Integrado de Cultura (CIC). O acervo do MAMF foi formado inicialmente pelas doações e aquisições provenientes da Exposição de Arte Contemporânea, que ocorreu em Florianópolis em 1948, trazida pelo escritor carioca Marques Rebelo. Com apenas 20 obras em seu início, atualmente o MASC conta com mais de 2.000 obras em seu acervo.

Foram encontrados doze nomes de artistas nipo-brasileiros dentro do acervo digital do MASC: Alice Yamamura (1954), uma obra; Alice Yuki Shintani (1971), uma obra; Cláudio Hideki Matsuno (1971), quatro obras; Fernando Ikoma (1945), uma obra; Flávio-Shiró (1928), uma obra; Gustavo Takase (1973), uma obra[7]; Júlia Iguti (1948), três obras[8]; Kenichi Kaneko (1935), uma obra; Kimi Nii (1947), uma obra; Marina Takase (sem dados), uma obra; Marina Uieara (1951), uma obra; Tomie Ohtake (1913 - 2015), duas obras.[9] Ao todo são 18 obras (4 Esculturas, 3 Pinturas, 6 Gravuras, 1 Fotografia, 4 Desenhos/Técnica mista) desse recorte no Acervo do MASC. As aquisições dessas obras pelo museu ocorreram entre 1986 e 2011.

Dentro dessa seleção inicial, buscou-se categorizar os artistas dentro das três gerações em que se costuma dividir a arte dos nipo-brasileiros:

[7] As fotografias de Gustavo Takase possuem tombos diferentes, porém, são sempre expostas em conjunto, como uma tríade. Dessa forma, decidimos considerar as fotografias como uma obra apenas, apesar de se tratar de 3 fotografias distintas.

[8] As diferentes tiragens das obras de Júlia Iguti foram consideradas como uma obra, apesar de possuírem tombos diferentes.

[9] FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (Santa Catarina). O Museu. Disponível em: https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc/o-museu. Acesso em: 01 de dez. de 2021.

> (...) a do Seibi-Kai em sua fase anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial; a dos artistas que participam da abstração lírica e informal - o grupo mais reconhecido, nacional e internacionalmente, importante colaborador e deflagrador dos movimentos acima mencionados; a do conjunto que emerge a partir da década de 1970, muitos dos quais filhos ou próximos outros artistas nipônicos, mas que ampliaram o leque de influências e contatos. (NASCIMENTO, 2010, p. 477)

Tal divisão se mostrou complexa, tendo em vista que artistas como Tomie Ohtake e Flávio Shiró integraram o grupo *Seibi-kai*[10], mas foram expoentes da abstração lírica e informal no Brasil. Percebeu-se que uma análise cronológica não se faz tão importante quanto uma organização temática, técnica e estilística, capaz de estabelecer relações entre as obras e artistas presentes no acervo

Foi possível observar também que as relações das obras com a cultura japonesa e nipo-brasileira são variadas, sendo rapidamente percebidas em umas e não evidentes em outras. É o caso das obras *Cervo* (1973) de Fernando Ikoma e *Calvário d'Alma* (2002) de Cláudio Hideki Matsuno. *Cervo* (1973) traz como tema um dos animais característicos do Japão, ao passo que o uso das pinceladas longas e quase gestuais lembram a precisão da caligrafia japonesa, semelhante aos cavalos de Takaoka (1909-1978). A obra de Cláudio Hideki Matsuno por outro lado utiliza das palavras e da figuração por meio dos múltiplos materiais para expressar sua poética, assemelhando-se à obras de artistas contemporâneos como Leonilson (1957-1993). Já as cerâmicas encontradas no recorte devem ser analisadas mais a fundo, principalmente quando pensamos sobre o modo de produção e queima, já que a cerâmica tradicional japonesa possui especificidades características.

Um grande número de abstrações compõem as obras encontradas no acervo do MASC (figura 1), nem todas pertencentes ao grupo de artistas abstracionistas que se destacaram principalmente após a década de 50. Ao todo são seis obras: *álbum "Sob a Doçura do Crepúsculo", texto de Othon Lobo da Gama D`Eça* (1987) de Júlia Iguti; *Abstração II* (1976) e *s/título, do Álbum Eco Art* (1992) de Tomie Ohtake; *Abstração* (s/ data) de Kenichi Kaneko; *s/título I* (2006) de Alice Yuki Shintani e *Entardecer* (2003) de Júlia Iguti.

Figura 1: Montagem com as obras (da esquerda para a direita, de cima para baixo): *álbum "Sob a Doçura do Crepúsculo", texto de Othon Lobo da Gama D`Eça* (1987) de Júlia Iguti; *Abstração II* (1976) e s/título, do Álbum Eco Art (1992) de Tomie Ohtake; *Abstração* (s/ data) de Kenichi Kaneko; *s/título I* (2006) de

[10] São Paulo *Bijitsu Kenkyu Kai-Seibi* (Grupo de Estudo de Artes Plásticas em São Paulo), mais conhecido como *Seibi-kai*, foi um grupo formado pelos artistas imigrantes japoneses em 1935, com objetivo de estreitar laços, apreciar obras e trocar opiniões entre os membros e promover exposições. (MENEZES, 1995)

Alice Yuki Shintani; *Entardecer* (2003) de Júlia Iguti.
Fonte: Acervo do MASC. Montagem do autor.

As quatro esculturas presentes nesse recorte do acervo (figura 4) pertencem a artistas diferentes: *Oi coração* (1988) de Alice Yamamura; *Oval* (2002) de Kimi Nii ; *Curvas de nível* (2008) de Marina Uieara e *A virada* (2008) de Marina Takase. Em 2015 o programa de extensão da UDESC promoveu a exposição de cerâmica intitulada *Semelhanças e Diferenças*[11], com as obras de Marina Uieara e Marina Takase. As duas artistas participaram também da exposição comemorativa do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil[12], promovida pelo MASC e pela FCC, acompanhada também pela artista Julia Iguti, todas residentes de Florianópolis.

[11] Disponível em: <https://www.udesc.br/noticia/programa_de_extens%C3%A3o_da_udesc_promove_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_cer%C3%A2mica_em_florian%C3%B3polis_a_partir_desta_sexta>. Acesso em: 28 de fev. de 2022

[12] Disponível em: <https://cultura.sc.gov.br/noticias/7016-7016-imigracao-japonesa>. Acesso em: 28 de fev. de 2022

Figura 2: Montagem com as obras (da esquerda para a direita, de cima para baixo): *Curvas de nível* (2008) de Marina Uieara; *Oi coração* (1988) de Alice Yamamura; *Oval* (2002) de Kimi Nii; *A virada* (2008) de Marina Takase.
Fonte: Acervo do MASC[13]. Montagem do autor.

Durante o centenário da imigração japonesa para o Brasil, em 2008, ocorreu no MASC a exposição *Centenário da Imigração Japonesa* (27/05/2008 - 22/06/2008), contando com a exposição de obras das artistas Marina Takase (cerâmicas), Marina Uieara (cerâmicas) e Julia Iguti (gravuras), além de outros itens ligados à cultura japonesa e à imigração. Essa exposição não consta nos arquivos do Núcleo de Acervo e Conservação, e tais informações foram retiradas de um recorte de uma notícia do jornal Diário Catarinense, encontrado no Núcleo de Documentação e Pesquisa[14].

[13] Disponível em: <https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wpmasc/acervo/>. Acesso em: 01 de mar. de 2022

[14] A documentação do Núcleo de Acervo e Conservação, quando falamos do registro de exposições, está voltado para as exposições do acervo ou atreladas ao acervo, enquanto no Núcleo de Documentação e Pesquisa se encontram registros de diversas exposições

TERÇA-FEIRA, 27 DE MAIO DE 2008

Arte *made in* JAPÃO

Julia Iguti, Marina Uieara e Marina Takase realizam exposição no Masc

As comemorações em torno do centenário da imigração japonesa no Brasil chegam hoje ao Museu de Artes de Santa Catarina (Masc).

Até o dia 22 de junho, o local exibirá obras e artefatos que contam um pouco a história de quem atravessou o oceano para recomeçar a vida na América.

A partir das 19h30min, horário do lançamento da mostra, o público vai encontrar na sala Harry Laus – que até o penúltimo final de semana recebeu as obras do pintor Victor Meirelles – trabalhos de três artistas catarinenses com descendência japonesa: Julia Iguti, *Marina Uieara e Marina Takase.*

A artista plástica e arquiteta Julia Iguti participa da mostra com uma série de xilogravuras. A referência ao Japão, no caso, não está na temática das obras – a mitologia grega –, mas na própria técnica empregada. Depois de ser descoberta por egípcios, indianos e persas, que a usavam para a estampagem de tecidos, a xilogravura passou a ser utilizada na China e no Japão na confecção de carimbos para a impressão de orações budistas.

Mas é diante dos trabalhos em cerâmica criados por Marina Uieara e Marina Takase que os visitantes poderão se deparar como a principal manifestação das artes plásticas do Japão. Algumas peças de Marina Takase foram criadas especialmente para a mostra – quatro vasos foram retirados do forno ontem, no sentido literal da expressão.

– As artistas reúnem utensílios cerâmicos e vasos de grande impressão artística. A cerâmica é um trabalho fundamental na história da arte japonesa – avalia o diretor do Masc, João Evangelista de Andrade Filho.

A mostra também exibe uma série de objetos ligados ao cotidiano da família na tradição japonesa, como a vestimenta (kimono), a religião (oratório budista), a magia (amuleto), a beleza (a maquiagem das mulheres) e a escrita (a singular caligrafia oriental). Fotos e passaportes de imigrantes japoneses que chegaram em Santa Catarina a partir da década de 1950 complementam o resgate histórico da exposição. Os materiais foram cedidos pela Associação Nipo-Catarinense.

Cerâmicas de Marina Uieara (acima) e Marina Takase (abaixo) dividem espaço com as xilogravuras de Julia Iguti e objetos ligados à cultura nipônica

Serviço

Quando: abertura hoje, às 19h30min. Visitações a partir de amanhã até 22 de junho.
Onde: no Masc, em Florianópolis (Av. Governador Irineu Bornhausen, nº 5600, Agronômica)
Horário: das 13h às 21h, de terça a domingo
Ingressos: entrada gratuita
Informações: (48) 3953-2318

Figura 3: Recorte de notícia do Diário Catarinense sobre a exposição Centenário da Imigração Japonesa (27/05/2008 - 22/06/2008)
Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa do MASC.

Em um momento inicial da pesquisa, por conta da naturalidade especificada nos dados dos artistas presentes na documentação do MASC, acreditamos não existir nenhum artista catarinense no recorte investigado. No entanto, o artigo do Diário Catarinense afirma que serão expostos ""[...] Trabalhos de três artistas catarinenses com descendência japonesa: Julia Iguti, Marina Uieara e Marina Takase." (DIÁRIO CATARINENSE, 2008). Assim, se faz necessário investigar o que seria um artista Catarinense, além de fomentar que a migração japonesa para

o estado se deu, de forma geral, pelo deslocamento interno, entre estados. Dessa forma, existe uma referência de arte catarinense nipo-brasileira presente na exposição comemorativa do centenário da imigração e pertencente ao Acervo do MASC.

Considerações Finais

A proposta de identificar e contextualizar a arte nipo-brasileira no acervo do MASC é o início para uma pesquisa aprofundada sobre as relações de sobrevivência e persistência (ou não) de conceitos, temas, técnicas, materiais e estética, e as adaptações, transformações e fusões no trânsito entre Japão-Brasil, dentro da produção dos imigrantes e dos descendentes presente no recorte.

As informações coletadas - durante as visitas ao museu e com o auxílio dos Núcleos de Acervo e Conservação e de Documentação e Pesquisa do MASC - são numerosas e, revelaram, por exemplo, que mesmo não sendo naturais de Santa Catarina, existem obras de artistas nipo-brasileiras, consideradas catarinenses, presentes no acervo do museu, fato que abre espaço para nos questionarmos sobre a importância do acervo enquanto referência da imigração para o estado.

É importante perceber também a grande quantidade de obras abstratas e de cerâmicas neste recorte. Sabemos que o abstracionismo foi marcante para a história da arte nipo-brasileira, e que a cerâmica é também tradição na cultura japonesa. Porém, somente com os dados iniciais, não é possível ainda afirmar a ligação entre as obras do acervo e os modos de produção tradicionais japoneses ou com as questões culturais próprias do Japão.

As características que ligam as obras do recorte com a cultura japonesa são por vezes aparentes na estética, em outras na técnica, na temática, nos materiais utilizados, ou talvez inexistentes nessa leitura preliminar das obras. Se faz necessário, para a continuação da pesquisa, estabelecer novos caminhos de investigação, sendo possível realizar entrevistas com os artistas ou se debruçar sobre suas biografias e outras bibliografias acerca da tradição artística/cultural japonesa.

Referências

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (org.). **Imigrantes Japoneses no Brasil**: trajetória, imaginário e memória. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo-brasileiros.: da luta nos primeiros anos à assimilação local.. In: VIDA e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo: Banco América do Sul/Masp, 1988. p. 40-94.
LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e Recepção dos Artistas Plásticos Nipo-Brasileiros. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 1995. (39), 21-37. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i39p21-37

MARTINELLO, André Souza; CARVALHO, Ely Bergo de. JAPONESES EM SANTA CATARINA: ETNICIDADE E MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (org.). **Imigrantes Japoneses no Brasil**: trajetória, imaginário e memória. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 97-121.

MARTINELLO, André Souza; CARVALHO, Ely Bergo de. Colonização japonesa em Santa Catarina: metamorfoses na imigração tutelada. **História Unisinos**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 453-465, 23 de dez. de 2011. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. http://dx.doi.org/10.4013/htu.2011.153.13.

MASC. **Acervo**. Disponível em: https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wpmasc/. Acesso em: 29 de dez. de 2021.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. **Revista Usp**, [S.L.], n. 27, p. 102, 30 nov. 1995. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (ÁGUIA). http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i27p102-115.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP) (Brasil). Vida e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.

SUZUKI, Teiiti. A Imigração Japonesa no Brasil. In: VIDA e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo: Banco América do Sul/Masp, 1988. p. 105-108

ASSOCIAÇÃO NIPO-CATARINENSE. Sobre a Associação Nipo-Catarinense. Disponível em: https://nipocatarinense.org.br/sobre-a-anc/. Acesso em: 28 set. 2023.

DIÁRIO CATARINENSE. Arte made in Japão: Julia Iguti, Marina Uieara e Marina Takase realizam exposição no Masc. Diário Catarinense. Florianópolis, 27 maio 2008.

ANEXO 1

ARTISTA	NATURALIDADE	NASCIMENTO/MORTE	TÍTULO DA OBRA	TOMBO	ANO	TÉCNICA	DIMENSÕES	VALOR	AQUISIÇÃO (ANO-MOTIVO)	EXPOSIÇÕES
Alice Yamamura	Paranavaí, PR	1954	Oi coração	MASC1428	1998	Cerâmica esmaltada	55x32x20cm	R$ 2.500	25/03/2002 - Doação da artista, por ocasião da exposição "A Poética da Morte na Cultura Brasileira", no MASC.	27/07/2007 - 02/08/2007 - "Últimas Aquisições" e "Espinha dorsal"
Alice Yuki Shintani	São Paulo, SP	1971	s/título I	MASC1691	2006	Acrílica sobre tela	200x266cm	R$ 5.000	06/03/2007 - prêmio aquisição do 9 Salão Nacional Victor Meirelles (Doação da artista)	Exposições: 2006 - Prêmio Aquisição - IX Salão Nacional Victor Meirelles. 27/07/2007 - 02/08/2007 - "Últimas Aquisições" e "Espinha dorsal". 08/08/2008 - 29/09/2008 - Momentos do acervo: Núcleo Inicial - 1949/1951 - Doações e Aquisições - 2005/2008. 31/03/2009 - 10/05/2009 - MASC 60 Anos. 14/03/2012 - 22/04/2012 - Labirinto Particular. Curadoria: Fernando Lindote 26/10/2017 - 28/01/2018: Continentes, ilhas, quintais: Paisagens no acervo do MASC. Curadoria: Josué Mattos. 30/10/2021 - 20/02/2022 - Máquinas desejantes. Curadoria: Susana Bianchini, Juliana Crispe.
Cláudio Hideki Matsuno	São Paulo, SP	1971	Ausência de espírito	MASC1568	2002	Grafite, caneta esferográfica, aquarela, papéis canson e de seda, folha de ouro e cola bastão.	43x53cm	-	20/03/2003 - Obra participante do 8º Salão Nacional Victor Meirelles, doada pelo artista.	25/11/2002 - 02/03/2003 - 8º Salão Nacional Victor Meirelles.
			Calvário d'Alma	MASC1569	2002	Grafite, caneta esferográfica, aquarela, papéis canson e de seda, folha de ouro e cola bastão.	43x53cm	-	20/03/2003 - Obra participante do 8º Salão Nacional Victor Meirelles, doada pelo artista.	25/11/2002 - 02/03/2003 - 8º Salão Nacional Victor Meirelles.
			As libélulas têm as asas cortadas	MASC1570	2002	Grafite, caneta esferográfica, aquarela, papéis canson e de seda, folha de ouro e cola bastão.	43x53cm	-	20/03/2003 - Obra participante do 8º Salão Nacional Victor Meirelles, doada pelo artista.	25/11/2002 - 02/03/2003 - 8º Salão Nacional Victor Meirelles.
			Mundo perfeito – Visão I - instalação	MASC1697	2006	Desenho sobre papel (30 peças).	Dimensões Variadas	R$ 3.000	21/05/2007 - Doação do artista por ocasião da participação no 9º Salão Nacional Victor Meirelles.	20/12/2006 - 04/03/2007 - 9º Salão Nacional Victor Meirelles. 08/08/2008 - 29/09/2008 -Momentos do acervo: Núcleo inicial - 1949/1951 - Doações e Aquisições - 2005/2008.
Fernando Ikoma	Martinópolis, SP	1945	Cervo	MASC0396	1973	Pintura à óleo sobre tela.	80x60cm.	-	SEM TERMO DE DOAÇÃO	08/10/2004 - 14/11/2004 - A pintura segundo a sequência do alfabeto.
Flávio Shiró	Sapporo, Japão	1928	O canto da terra	MASC1798	1992	Serigrafia (tiragem 120/150)	100x70cm (suporte) 74x61cm (ci)	-	27/07/2011 - Doação da CIA.BOZANO como parte de um álbum com 25 serigrafias.	06/03/2013 - 31/03/2013 - ECO ART. (Julio Bozano - presidente do Banco Bozano Simonsen)
Gustavo Takase	São Paulo, SP	1972	Seu retrato	MASC1651; MASC1652; MASC1653	2004	Fotografia p/b sobre papel colado sobre madeira	149x99cm	-	5/06/2005: Doação do artista.	15/03/2007 - 08/07/2007 - Rótulos: sobre a necessidade de classificar. Curadoria: Charles Narloch. 08/08/2008 - 29/09/2008 - Momentos do acervo: Núcleo Inicial - 1949/1951 - Doações e Aquisições - 2005/2008. 13/11/2012 - 17/02/2013 - Fotografias - Acervo do MASC. 27/02/2019 - 26/03/2019 - Frequentar os incorporais - Entre o movimento e o silêncio. Curadoria: Juliana Crispe e Franzoi.
Kenichi Kaneko	Yokohama, Japão	1935	Abstração	MASC1045	s/data	Pintura acrílica sobre tela.	109x130cm.	-	SEM TERMO DE DOAÇÃO	08/10/2004 - 14/11/2004 - A pintura segundo a sequência do alfabeto
Kimi Nii	Hiroshima, Japão	1947	Oval	MASC1585	2002	Cerâmica de alta temperatura.	50x41x41cm.	R$ 3.400	07/08/2003: Doação da artista por ocasião de exposição individual no MASC.	27/07/2007 - 02/08/2007 - "Últimas Aquisições" e "Espinha dorsal". 07/02/2018 - 04/04/2018 - Nodu Vitale - Esculturas e objetos do Acervo. Curadoria: Josué Mattos.
Marina Takase	s/dados	s/dados	A virada	MASC1713	2008	Engobe e forno a lenha (cerâmica)	32x76x26cm	R$ 500,00	23/06/2008: Aquisição da AAMASC (Associação Amigos do Museu de Arte de Santa Catarina) para o Acervo do MASC.	08/08/2008 - 29/09/2008 - Momentos do acervo: Núcleo inicial - 1949/1951 - Doações e Aquisições - 2005/2008
Marina Uleara	São Paulo, SP	1951	Curvas de nível	MASC1767	2008	Cerâmica	34x21x25.5cm	-	01/08/2008: Doação da artista	-
Tomie Ohtake	Kyoto, Japão	1913 – 2015	Abstração II	MASC0740	1976	Serigrafia sobre papel	66x66cm	CZ 3.000,00	12/07/1986: Doado por Harry Laus	13/06/1986 - 30/07/1986 - Gravura brasileira (núcleo serigrafia). 02/02/1989 - 26/02/1989 - ACERVO MASC - Arte sobre Papel. 14/10/1995 - 03/12/1995 - Acervo - Alguns de Seus Grandes Artistas. 30/06/2011 - 30/08/2011 - Linhas Artísticas no Acervo do MASC. Linha da Formatividade. Curadoria: Jayro Schmidt. 14/10/2013 - 01/12/2012 - Olhar Estrangeiro. Curador: Edson Machado 14/08/2013 - 29/09/2013 - Gravar: Técnica e Expressão. Curadoria: Roberto Nascimento de Oliveira (Bebeto) e Onor Filomeno. 26/10/2017 - 28/01/2018 - Continentes, ilhas, quintais: Paisagens no acervo do MASC - Curadoria: Josué Mattos. 09/08/2018 - 07/10/2018 - Hipérboles de um espaço-tempo, acervo do MASC de 1930 - 1979. Anônimos, estranhamentos, gravuras mexicanas, representação estadual, nacional e internacional. (Núcleo Abstracionismo) Curadoria: Francine Gudel, Franzoi, Juliana Crispe.
			s/título, do Álbum Eco Art (tiragem 120/150)	MASC1813	1992	Serigrafia sobre papel	100x70cm (suporte) 68,4 x64cm (ci)	-	27/07/2011: Doação da CIA.BOZANO como parte de um álbum com 25 serigrafias.	06/03/2013 - 31/03/2013 - ECO ART. (Julio Bozano - presidente do Banco Bozano Simonsen)
Júlia Iguti	Marília, SP	1948	álbum "Sob a Doçura do Crepúsculo", texto de Othon Lobo da Gama D Eça (tiragem 79/100 e 13/100)	MASC0824/MASC0824e MASC0825/MASC0825e	1987	Tipografia e litografia	32x24cm	-	SEM TERMO DE DOAÇÃO	06/12/1988 - 01/01/1999 - Doações e aquisições de 1988 18/12/1996 - 09/03/1997 - "Álbuns do Acervo": Desenhos, gravuras e textos. (Espaço Eduardo Dias) 19/03/1998 - ??/??/???? - Cem Anos Sem Cruz 30/04/1998 - 17/05/1998 - Contemporaneidade no Acervo do MASC. Curadoria: Jayro Schmidt
			Entardecer	MASC1595	2003	Gravura em metal - ponta seca	22,5x33,5 cm	-	15/09/2003: Doação da artista por ocasião da exposição de artistas catarinenses paralela ao Fórum Nacional dos Secretários Estaduais de Cultura, realizado na cidade de Foz do Iguaçu.	14/08/2013 - 29/09/2013 - Gravar: Técnica e Expressão. Curadoria: Roberto Nascimento de Oliveira (Bebeto) e Onor Filomeno.
			O sono Íris - No termo de doação o nome da obra está como: "O sono de Íris, a mensageira"	MASC1712	2007	Xilogravura sobre papel	27x40cm	-	27/05/2008: Doação da artista.	08/08/2008 - 29/09/2008 - Momentos do acervo: Núcleo inicial - 1949/1951 - Doações e Aquisições - 2005/2008

POÉTICA DAS COISAS: EXERCÍCIOS DE UMA ESCRITA (AUTO) GRÁFICA

Poetics of things: Exercises in (SELF) graphic writing / Poéticas de las cosas: ejercicios de escritura (auto)gráfica

Icaro Iago Santos de Almeida[1]
Ana Elisa de Castro Freitas[2]

Resumo: O ensaio reúne poéticas de arte relacional e exercícios de escrita (auto) gráfica refletindo sobre o desabrochar artístico em campo de prática. A metodologia é dialógica e ensaística, mobilizando aportes autográficos e etnográficos na pesquisa em arte e experimentando o entrelaçamento dos gêneros textuais do caderno de artista e do caderno de campo. Caminhadas, coletas de materiais, encontros e registros dos processos artísticos revelam percursos experimentais em técnica mista, pigmentos naturais oriundos dos territórios, exercícios narrativos e deslocamentos de objetos de memória.
Palavras-chave: Autobiografia; Território e Memória; Processo Artístico; Pesquisa em Arte.

Abstract: The essay brings together relational art poetics and (self) graphic writing exercises reflecting on the artistic blossoming in the practice field. The methodology is dialogical and essayistic, mobilizing autographic and ethnographic contributions to art research and experimenting with the interweaving of textual genres from the artist's notebook and the field notebook. Walks, collection of materials, meetings, and recordings of the artistic processes reveal experimental paths using mixed techniques, natural pigments from the territories, narrative exercises and displacements of memory objects.
Keywords: Autobiography; Territory and Memory; Artistic Process; Art Research.

Resumen: El ensayo reúne poéticas del arte relacional y ejercicios de escritura (auto)gráfica que reflexionan sobre el florecimiento artístico en el campo de la práctica. La metodología es dialógica y ensayística, movilizando aportes autográficos y etnográficos en la investigación artística y experimentando con el cuaderno de campo. Paseos, recolección de materiales, encuentros y registros de procesos artísticos revelan caminos experimentales en técnicas mixtas, pigmentos naturales de los territorios, ejercicios narrativos y desplazamientos de objetos de memoria.
Palabras clave: Autobiografía; Territorio y Memoria; Proceso Artístico; Investigación de Arte.

[1] Ateliê de Projetos, Licenciatura em Artes, Setor Litoral, Universidade Federal do Paraná.
[2] Ateliê de Projetos, Licenciatura em Artes, Setor Litoral, Universidade Federal do Paraná.

O aflorar artístico

Em estilo ensaístico (Montaigne, 1984), o artigo reflete sobre um percurso afetivo e formativo, focalizando o desabrochar artístico em campo de pesquisa e prática. O trabalho nasce do encontro entre mediando/autor e mediadora/autora, nutrindo-se de seus diálogos e experiências em um currículo inovador (Freitas; Resende, 2016). Os processos artísticos e pedagógicos desenvolvem-se no curso de Licenciatura em Artes, com experimentações vivenciadas nos espaços curriculares de Fundamentos Teórico Práticos/FTP, Interações Culturais e Humanísticas/ICH e Projeto de Aprendizagem/PA, nas fases de Conhecer e Compreender, Compreender e Propor e Propor e Agir que definem a dinâmica de produção do conhecimento no projeto político pedagógico do Setor Litoral da Universidade Federal do Paraná (UFPR Litoral, 2008).

As mediações evocam imagens dialéticas (Benjamin, 1987), emergentes do passado mas que atuam no presente mobilizando exercícios de uma escrita autográfica. Do percurso derivam processos artísticos e visualidades, expressando a busca dos autores participantes por outras formas de criar, dizer e escrever. Ao debruçar sobre si, o processo artístico se reinscreve no território, evocando memórias afetivas, repertórios e encantamentos. Num jogo de arte e memória, os percursos identitários assumem outras tonalidades - e aqui o passado é um instrumento pedagógico - num constante captar de instantes, desenhados em cores, luzes e texturas do tempo que passou e que se perpetua em processo. Dentre os resultados, emergem neologismos e materialidades, entrelaçados na contação de uma história visual.

O ensaio revisita os caminhos e trajetória formativa do autor, acompanhado pelo brilho dos inícios e pela descoberta do mundo, desatando narrativas e visualidades em fricção com as poéticas do cotidiano em fluxos de materiais e matérias em uma grande malha de entrelaçamentos em constante mutação. Nesse itinerário, autor e autora compartilham leituras e experimentações, correspondências e encontros para refletir acerca da gênese dos processos artísticos, buscando sua materialidade no âmago da experiência (inter e trans) subjetiva.

Um processo intimista que desabrocha no encontro com o outro e com o mundo, instaurando processos dialogados. Nesse jogo, a metodologia autográfica acolhe percursos etnográficos, experimentando o entrelaçamento dos gêneros textuais do caderno de artista e do caderno de campo. Caminhadas, coletas de materiais, encontros e registros dos processos artísticos revelam percursos experimentais em técnica mista, pigmentos naturais oriundos dos territórios, exercícios narrativos e deslocamentos de objetos de memória.

Percursos afetivos

A pesquisa desenvolve-se no curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral, a partir de vivências que iniciaram no segundo semestre de 2021, durante o módulo de Fundamento Teórico Prático/FTP "Etno (Auto) Grafia da Educação", ministrado pela docente autora. Uma série de incertezas envolviam os processos formativos em ambientes remotos, em decorrência da pandemia da COVID-19, mas a experiência foi muito significativa. O módulo tem como principal objetivo a formação para a pesquisa em arte e educação, mobilizando uma metodologia dialógica que conjuga as perspectivas autobiográfica e etnográfica para o posicionamento crítico da enunciação, da autoria e da assinatura dos participantes.

As atividades provocam a emergência de camadas de experiência, estimulando crítica e criativamente a produção narrativa e disparando um percurso afetivo e formativo que instiga a revisitar memórias do sujeito de experiência e exercitar as escritas de si. Um processo que exige dos participantes o acolhimento de si, do outro e do mundo, num itinerário crítico e poético em busca de seu lugar na produção de conhecimento em arte, na pesquisa e na cena educativa.

As metodologias implicam a escrita em gêneros textuais híbridos, observação e registro de práticas educativas e processos artísticos, movimentando diferentes dispositivos pessoais e plataformas de registro, tais como cadernos de campo, diários íntimos, cadernos de artista e diários de classe. A experiência neste módulo curricular foi essencial para a composição de uma das poéticas compartilhadas no presente ensaio.

Encerrado o semestre letivo, o processo de investigação teve continuidade no espaço curricular de Projeto de Aprendizagem/PA, com carga horária de quatro horas semanais, às sextas feiras pela manhã. Esse espaço de currículo prevê situações de mediação docente e discente na produção dialogada de conhecimento, resultando em uma pesquisa autoral que culmina no Trabalho de Conclusão de Curso. A partir do terceiro período do curso de Licenciatura em Artes, cada estudante elege sua docente mediadora ou docente mediador para acompanhar seu Projeto de Aprendizagem. No exercício da autonomia docente, uma diversidade de projetos de ensino são desenvolvidos nesse espaço curricular, nos diversos cursos orientados pelo projeto político pedagógico do Setor Litoral da UFPR, garantindo a cada estudante a liberdade de eleger a dinâmica de mediação com a qual tem maior afinidade (Freitas; Resende, 2016; UFPR Litoral, 2008).

O Ateliê de Projetos é um dentre tantos projetos de ensino e resulta do amadurecimento da docência da autora no espaço curricular de Projeto de Aprendizagem. Com a dinâmica de um grupo de estudos que também pode acolher e promover residências artísticas, no Ateliê cada estudante mobiliza experimentalmente seus projetos de aprendizagem em processos afetados e dialogados.

Sediado na sala 12A do bloco de aulas do Setor Litoral da UFPR, entre a serra e o mar, o espaço é compartilhado com o Ateliê Experimental de Arte de Cerâmica. Linhas, tecidos, tintas, terras de cores e origens variadas, conchas da praia, folhas da Mata Atlântica, integram o repertório de materiais e forças disponíveis à experimentação. Os projetos individuais são mobilizados em situações de mediação artístico-pedagógica desencadeadas pela docente autora coordenadora e mediações cruzadas entre os participantes.

Em seminários, os projetos individuais são dialogados, possibilitando encontros e compartilhamentos; nas mediações individuais o diálogo é adensado, criando uma atmosfera segura que gera estímulos para lançar ideias para o mundo, em um jogo de memórias, diálogos, fontes, experimentações e referências, possibilitando a construção da pesquisa colaborativa. Um processo vivo para desatar a palavra e libertar a poética.

Foi na cadência de ambos esses espaços curriculares que a presente pesquisa acolheu as recordações. Eduardo Galeano, em "O Livro dos Abraços" (2021), fala que recordar é voltar a passar pelo coração. Quando o processo artístico passa pelo coração, as memórias afetivas imprimem o ritmo, as pausas e os andamentos. Rememorar é também uma via de exercício da própria identidade. No exercício de recordar, indaga-se sobre as origens do próprio imaginário, evocando o território, a casa da infância do discente autor, em Tibagi, interior do Paraná. Pensando o lugar, abre-se um diálogo com Milton Santos (2006), olhando para o território como um fundamento para o trabalho, a morada das trocas materiais e espirituais, o espaço do exercício da vida em estrita fricção com o cotidiano.

Ao relembrar o território, revelam-se as formas, cores e cheiros da casa da avó, espaço e lugar que acolheu a maior parte da infância do autor, incubadora do imaginário. Neste lugar paira um encantamento fatal, lá se pode ser criança, uma criança movida e guiada pelos afetos e afetações. Uma criança encantada pelo que é mítico e fantástico, uma criança que vivia rodeada por seres elementais, duendes, dríades, sereias, fadas e outros encantados que lá habitam. No jardim da casa havia um canteiro de hortênsias, plantadas pelas mãos da bisavó. Ao evocar a infância, as flores estão sempre presentes. As hortênsias dão luz ao imaginário e a arte vem como forma de mediação entre palavra e memória, reunidas neste ser símbolo - a hortênsia.

Figura 1: A casa, Google Maps, Tibagi-PR, mai. 2012. O autor.

Fonte: https://www.google.com/maps

Leituras, pausas, deslocamentos. Foram algumas idas e vindas, imaginárias e materiais ao território de origem. Páginas e experiências de registro no caderno de artista. Nesse percurso, a obra "Água Viva", de Clarice Lispector (2019), possibilitou a reflexão sobre a arte da criação como expansão do significado das coisas. Clarice, uma narradora artista, pintora que tem a delicadeza profunda de alma, indo além do que é palpável: para ela, cada artista trabalha revolvendo a natureza íntima das coisas. A obra instiga a exercitar a fluidez do olhar para a criação. Entre diálogos com Clarice:

> Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de ideias que transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer. (Lispector, 2019, p. 38-39)

Esta poética é um culto, um louvor, uma celebração, um exercício da palavra. Uma tentativa de desatar a palavra e captar instantes que se passaram mas se fazem presentes através de signos. Em "Água Viva" (2019), Clarice nos fala que o que está escrevendo é uma "festa de palavras". Com ela, podemos dizer que este trabalho é uma "festa de coisas", uma "profusão de imagens", carregadas de fluxos e de significações.

Um exercício de liberdade, um voo de escrita autográfica, em busca da palavra, acolhendo neologismos, o afeto e dialogando, na ânsia constante de novas formas de dizer e de escrever. E se a palavra falta inventa-se outra. Desatando a palavra e desatrofiando constrangimentos acumulados nos bancos escolares disciplinadores. Soltando a palavra, celebramos o verbo. Procuramos uma escrita viva, não linear. A vida não é linear.

Adensamos um processo autográfico que se depara com a imensidão caótica do mundo, no desejo de uma franca mundanidade (Oliveira, 2012). Buscamos na palavra a perspectiva simbólica que possa expressar o que sentimos, pensamos, vivemos. Mobilizamos as faculdades do entendimento necessárias ao ofício etnográfico, abrindo rotas de diálogo e alteridade: olhar, ouvir, escrever (Cardoso de Oliveira, 1996). Ampliamos nossos horizontes para abraçar multiversos e suas muitas humanidades, no plural, e o outro ora é humano, ora é bicho, ora é coisa. Buscando escrever sobre si e desvelando o mundo e a natureza íntima das coisas, o processo se abre como um vasto campo de possibilidades.

A arte é experimentada como a via de fruição da vida, em matéria e palavra. Aqui a arte está em um campo experimental, perscrutando o que está para além da técnica. Assumimos um sério compromisso com o registro, buscando reter o instante, o processo nos cadernos, fotografias e em fragmentos de escrita ou de processo artístico. Aceitando a incompletude para acolher o processo e mergulhando em memórias para exercer nossas múltiplas e fragmentárias, mas próprias identidades.

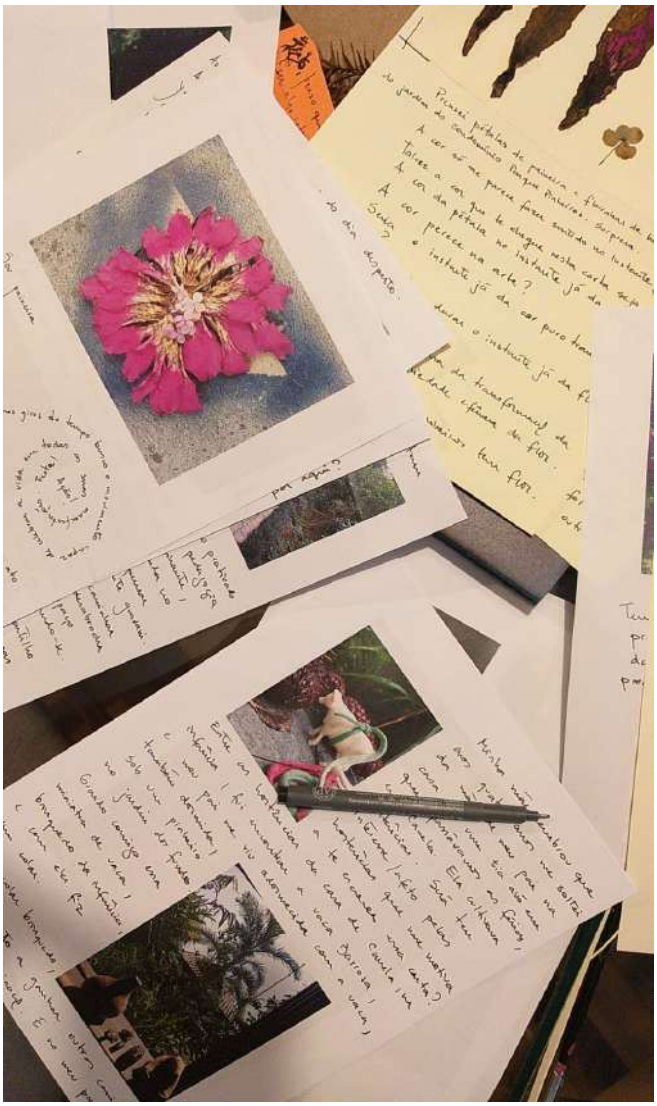
Aqui reivindicamos a vida e a alma das hortênsias da casa da avó materna. Elas não são objetos, algo material, estanque, mas se revelam coisas vivas e plenas de agência.

Mergulhamos nas leituras de Tim Ingold no Ateliê de Projetos, em busca da vida que habita os materiais em permanente fluxo no mundo criativo que habitamos.

Para Ingold, coisa é "[...] um devir, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam [...] é um certo agregado de fios vitais [...] nos quais a coisa é constantemente formada" (Ingold, 2012, p. 29). As hortênsias, flores que habitam o imaginário do autor não moram mais no jardim da casa da avó, mas florescem em sua imaginação. Guiado por suas imagens dialéticas, o autor as reencontra na entrada de acesso à Tibagi, a cidade natal, o que é muito significativo. Em busca de reter o processo, num permanente dar forma, a fotografia se tornou grande aliada para a construção de narrativas visuais.

Mediadora e mediando trocam cartas. Ela transita entre as terras altas em Curitiba e as baixas úmidas e densas de aroma de mangue, no litoral: tocada pelo tempo do florescer das paineiras róseas, evoca a infância em Porto Alegre; ele prepara-se para deixar Tibagi, caminha, colhe hortênsias e rememora, entre araucárias e águas caudalosas de um rio que envolve a cidade no Planalto Meridional. Inspirados em Michel de Montaigne (1984), exploramos o gênero ensaístico num jogo de recepção recíproca de manuscritos. A mediação por meio das cartas põe em diálogo as recordações da paineira – planta ontológica da mediadora autora – e da hortência, deslocando o gênero textual para outras modalidades de escrita. Palavra, fotografia, caligrafia, desenho. Experimentamos tinturas com as materialidades das flores que nos identificam.

Figura 2: A Carta. Curitiba-PR, 2021.



Fonte:Acervo pessoal da autora.

Nos estudos que articulam território, memória e fotografia, iniciamos um diálogo com Angélica Marques e Ângela Pohlmann (2023) para refletir acerca da imagem. As autoras tratam as imagens da pesquisa na perspectiva benjaminiana dos rastros do processo, possíveis de serem mobilizados num discurso visual. Nas palavras das autoras:

> Então as imagens na pesquisa passam a ser vistas como esses rastros, ou pegadas deixadas no caminho, a partir dos quais é possível criar um mapa visual desse processo artístico, formando uma narrativa do processo. Com isso torna-se possível compartilhar essa narrativa como construção e discurso visual. (Marques; Pohlmann, 2023, p.)

Em uma das viagens a Tibagi, as hortênsias que habitam o autor mobilizam uma caminhada etnográfica na companhia da mãe, do padrasto e do irmão mais novo. Com a intenção de coletar as flores que vicejam na entrada da cidade, o percurso é mobilizado pela

ânsia de um encontro com as hortênsias, um convite para que sua materialidade atue nos processos artísticos. Os registros fotográficos do percurso da coleta das hortênsias na entrada da cidade possibilitaram ensaios de uma narrativa visual, composta por 15 imagens.

As três primeiras fotografias ilustram a saída da cidade, atravessando a ponte e indo ao encontro das matérias vivas e multicores das hortências. Nas outras seis imagens a mãe está buscando as flores mais bonitas, o caderno para documentar o processo, a coleta das plantas, o irmão segurando um pequeno ramalhete e o canteiro de hortênsias vistas pela janela do carro já em movimento de partida. As últimas seis fotografias mostram o retorno a cidade, se avista a placa anunciando o Rio Tibagi, a passagem pelo rio com os pés na água e a coleta de outras plantas encontradas na margem do rio, mais uma vez o caderno foi berço para folhas e pétalas, a última imagem mostra as árvores comunicando a chegada na cidade.

Figura 3: Narrativa Visual, Página de caderno de artista, A5, Tibagi-PR, 2021.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Dar forma é vida

Dias após a coleta de hortênsias, voltando o olhar mais uma vez à infância, revisitando fotografias guardadas pela mãe e pela avó de quando criança, o autor inicia um processo de experimentação no caderno de artista. Colagem e recortes de uma fotografia, produzindo uma visualidade. A composição contou com a fotografia de um "eu criança", bebê que guardava dentro de si uma inocência de nascença e um encantamento pela vida e pelo mundo. Conforme foi crescendo, algumas coisas foram sendo deixadas para trás, deixando suas partes pelo caminho e neste trabalho se refaz, reivindicando cada pedaço deixado pela aceleração da vida adulta. Aqui, nesta composição, a criança toma para si o que é seu por direito e é abraçada pelo que é bonito e fantástico.

Figura 4: A criança, Página de caderno de artista, Técnica Mista, A5, Tibagi-PR, 2021.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

As experimentações são exercícios de escrita, tentativas de dar forma, amontoados de ideias, anotações, pensamentos, trechos, uma espécie de diário íntimo. No texto intitulado

“Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), o antropólogo Tim Ingold reflete sobre a forma, estabelecendo diálogos com os registros dos cadernos do pintor, Paul Klee:

> Em seus cadernos, o pintor Paul Klee defendia e demonstrava através de exemplos, que os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo em que habitamos são mais importantes que ás próprias formas. “A forma é o fim, a morte”, escreveu ele; “o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida.” (Klee, 1973, p. 269). Essa ideia está no cerne do seu célebre “Credo criativo” de 1920: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível” (Klee, 1961, p. 76). Em outras palavras, ela não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir ás forças que trazem à tona a forma. (Ingold, 2012, p. 26)

No processo de dar forma, de trazer à luz memórias afetivas, o movimento de dar forma é uma maneira de reter o instante, para não deixar que a vida escorra pelos dedos, gravando todos os rastros. Captando a memória das coisas reunindo na poética também signos dos que vieram antes. Anotações de estudos dialogados. As coisas têm memória, e onde há memória há possibilidade para a criação. Os objetos, as coisas têm agência sobre o mundo. A memória pode estar aparente, e se não tiver podemos adivinhar e imaginar criando outra malha de significações a partir dos repertórios e encantamentos.

O autor evoca a memória da avó, a partir das formas do crochê tecidos por suas mãos. Os crochês se tornaram matrizes para gravura, revelando sobre o papel as formas e manchas do âmago das pequenas peças que foram avivadas em um outro lugar, não convencional. O processo artístico celebra as mãos da anciã.

Figura 5 e 6: Matriz e forma, Estudos em gravura, Tibagi-PR, 2021.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Poéticas Originárias: ancestralidade e contemporaneidade

Figura 7: Exposição - Poéticas Originárias: ancestralidade e contemporaneidade, MusA, Curitiba-PR, 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

No final de 2022, a autora se debruçou sobre a proposta curatorial para a primeira edição do projeto "Ateliê MusA" - uma proposição museal que prevê ciclos anuais de residência artística no Museu de Arte da UFPR, abrindo os espaços expositivos do museu para a

experimentação e a circulação de novos artistas e trabalhos em múltiplas linguagens. Com a temática “Poéticas Originárias: ancestralidade e contemporaneidade”, a plataforma curatorial desta primeira edição reuniu as pesquisas desenvolvidas pela autora na tutoria do Grupo PET Litoral Indígena com as práticas artístico-pedagógicas do Ateliê de Projetos na Licenciatura em Artes.

A proposta da residência foi dialogada em colaboração com a artista mbyá guarani Juliana Kerexu Mirim Mariano, prevendo imersões dos participantes no território Guarani, mobilização de matérias telúricas e seu deslocamento ao espaço museal, com a mediação de ambas as artistas curadoras proponentes.

A proposta desta primeira residência derivou da exposição “Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea”, que teve a expografia de Gustavo Caboco e Jaider Esbell com a curadoria da autora e permaneceu em exposição no MusA entre dezembro de 2019 e setembro de 2022, atravessando todo o período pandêmico (MUSA, 2019; Freitas, 2022). A curadoria da sala do MusA envolveu a seleção de rastros de obras de Jaider Esbell e Gustavo Caboco inscritas nas paredes, as quais afetaram e atravessaram os processos artísticos durante a residência.

Em janeiro de 2023, a chamada pública do edital do “Ateliê 23: Residência artística do Museu de Arte da UFPR - Poéticas Originárias: ancestralidade e contemporaneidade”, com curadoria de Ana Elisa de Castro Freitas e Juliana Kerexu Mirim Mariano, recepcionou 11 propostas artísticas, e contou com a participação de 2 artistas mbyá guarani convidados. Das 11 propostas selecionadas, 3 foram apresentadas por artistas estudantes que integram o grupo de estudos do Ateliê de Projetos do curso de Licenciatura em Artes, orientandos da autora, entre eles o autor.

A residência aconteceu no mês de fevereiro de 2023 e possibilitou dialogar os processos artísticos do autor e da autora, em andamento no Ateliê de Projetos, com os processos de outros artistas à luz da temática norteadora “Poéticas Originárias: ancestralidade e contemporaneidade”. O período da residência proporcionou uma imersão no processo artístico, um laboratório com outros 12 artistas, vivências na Terra Indígena mbyá guarani Araçaí, no município de Piraquara, a produção de cerâmica, o desenvolvimento de uma obra dentro do espaço do museu e a experiência da montagem da exposição. Foram dias intensos que ativaram o olhar imaginário.

A poética dialogada no presente ensaio teve na residência sua grande incubadora, materializando-se na obra “Olhos de Deus”. A pesquisa inteira foi avivada por uma força introspectiva, mas que foi afetada pela experiência coletiva. Pairou sobre o museu uma

atmosfera que os artistas trabalhavam incessantemente em colaboração mútua, o que trouxe mais vida ao processo. Evoco aqui para pensar a prática em arte colaborativa Bourriaud:

> A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim, até o infinito. (Bourriaud, 2009, p. 31)

A proposta da obra "Olhos de Deus" é uma síntese de todo processo apresentado aqui e tem como referência as mandalas "Ojos de Dios", objetos espirituais encontrados em povos mexicanos, peruanos e comunidades latino-americanas, desde povos originários a católicos. Quando nasce uma criança, essas mandalas são tecidas pelo pai para que a espiritualidade olhe e cuide daquela criança.

A obra contou com nove fotografias de olhos envoltos em organza azul. Cada olho pertence a alguém da família, referenciando as divindades que se apresentam em cada um. Uma instalação que reúne materialidades da casa da avó, evocando o afeto recebido ao longo de toda uma vida e agregando coisas que chegam para compor a narrativa: junto às fotografias se encontram conchas da praia de Caiobá e fragmentos de cerâmica azul de uma xícara guardiã de lembranças de cafés da tarde, um cristal de quartzo - um osso da terra envolto em macramê tecido pelas mãos encantadas da artista mbyá guarani Juliana Kerexu; preso ao cristal está uma concha coletada pela orientadora autora, Ana Elisa, durante uma aula na praia - a professora é a maior incentivadora, aquela que coloca lenha na fogueira da alma de cada processo que está para nascer. O tecido de algodão cru abrigou formas abstratas e gravuras do crochê da avó em tons azuis de tinta acrílica, junto com tons amarelados dos pigmentos do barro coletado na aldeia de Araçaí durante a vivência que integrou o programa da residência. Esse barro de tons amarelados se encontrou com o barro marrom do Canyon Guartelá, carregando um pedaço do chão de Tibagi para o processo. O tecido, preso por um bastidor, foi suspenso em um trilho que recebeu luz amarelada se transformando em uma luminária, criando um outro universo que se tornou berço para as hortênsias que guardam consigo o encanto de uma criança.

Figura 8 e 9: Icaro Almeida, Olhos de Deus, Instalação, 150cm x 80cm, Curitiba-PR, 2023.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Considerações Finais

No transcorrer desse ensaio buscamos a partilha de um processo de pesquisa em arte educação, em andamento, mas cuja poética já deixa rastros afetivos, materiais e expositivos.

A metodologia - autográfica e etnográfica - se nutre da opção ensaística inspirada por Michel de Montaigne em seu Ensaio sobre a Amizade. A arte, ao expressar o indizível, acolhe a palavra que desdobra do exercício da escrita. As plataformas dos diários e cadernos de artista, de campo, de classe, ensejam múltiplas transposições nessa pesquisa. As caminhadas etnográficas e a reunião dos rastros de memória ingressam como imagens dialéticas na materialidade de obras avivadas e afetantes.

Nessa toada, partilhamos o exercício da escrita colaborativa, um processo afetado que assume o desafio das produções em coletivos artísticos, em âmbito universitário, com impacto significativo na formação acadêmica, tangível na trajetória discente e docente, do artista pesquisador autor e da artista pesquisadora autora e na produção de conhecimento nos campos pelos quais transitamos.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Obras Escolhidas vol. I. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever.** Revista de Antropologia, Vol. 39, No. 1 (1996), pp. 13-37.

FREITAS, Ana Elisa de Castro. **Netos de Makunaimî: notas e reminiscências da curadoria.** Reunião Brasileira de Antropologia. Curitiba: UFPR, 2022. Recurso Digital Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=WsUzFgMTZEk. Acesso em: 01/10/2023.

FREITAS, Ana Elisa de Castro; RESENDE, Lúcia Maria Gonçalves de. Currículo e Resistência: horizontes para uma ecologia de saberes. **Espaço do Currículo**, v.9, n.2, p. 188-199, maio a agosto de 2016. Recurso Digital Disponível: https://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/view/29928/16102. Acesso em 30/11/2023.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora L&PM, 1997.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24-44, jan./jun.,2012.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** [Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez] - 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MARQUES, Angélica de Sousa; POHLMANN, Angela Raffin. **Desconstruções e encantamentos numa experiência com arte relacional: a fotografia como potência de mapear encontros.** In: MENDES, Sandro; BRANDÃO, Cláudio; ALVES, Maria Alcina e CAVALCANTI, Maria Fernanda (org.). Produção Cultural e Fotografia. Jaguarão: Ed. Yaguarú Livros, 2023.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios.** São Paulo: Victor Civita, 1984.

MUSA. **Catálogo da Exposição Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea**. Audiovisual. Curitiba: PROEC-UFPR, 2019. Recurso Digital Disponível. https://www.youtube.com/watch?v=WsUzFgMTZEk Acesso em 01/10/2023.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. **ARS**, ano 10, n. 20. 2012. pp. 137-146.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território.** In: Geographia, Universidade de São Paulo, ano 1, n.°1, 1999, p.8 (com adaptações).

UFPR LITORAL. **Projeto Político Pedagógico**. Matinhos, 2008. Recurso Digital Disponível: https://litoral.ufpr.br/wp-content/uploads/2015/02/PPP-UFPR-LITORAL_Set-2008_Alteracao_Dez-2008.pdf. Acesso em 30/11/2023.

O fenômeno das Migrações Forçadas na produção de artistas contemporâneos: Projeto Unpacked: Refugee Baggage

The fenômeno of Forced Migrations in the production of contemporary artists: Unpacked: Refugee Baggage

Jéssica Maria Policarpo[1]
Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva[2]

Resumo: A presença de refugiados no Brasil e consequentemente no espaço escolar, nos leva a investigação sobre a produção artística e a reverberações dessas no ensino de artes a partir da perspectiva histórico-crítica sistematizada por Saviani (2003). Trazemos algumas reflexões a partir da instalação multimídia realizadas pelo artista sírio Mohamad Hafez, juntamente ao iraquiano Ahmed Badr que iniciaram o projeto Unpacked: Refugee Baggage, ou "Abrindo as malas: a bagagem de um refugiado" para compreender a partir do método dialético, a função da arte enquanto meio para a humanização na perspectiva de autores marxistas como Lukács (1970). A partir das obras dos artistas citados pretende-se estabelecer relações entre a crise dos fluxos migratórios forçados, as produções artísticas que foram criadas nesses cenários e o contexto neoliberal que influi sobre a educação e as dinâmicas sociais.

Palavras-chave: Refugiados; Ensino de Arte; Pedagogia Histórico-Crítica.

Abstract: The presence of refugees in Brazil and consequently in the school space, leads us to investigate artistic production and its reverberations in arts teaching from the historical-critical perspective systematized by Saviani (2003). We bring some reflections from this point of view. of the multimedia installation carried out by the Syrian artist Mohamad Hafez, together with the Iraqi Ahmed Badr who initiated the Unpacked: Refugee Baggage project, to understand, using the dialectical method, the function of art as a means for humanization from the perspective of Marxist authors such as Lukács (1970). Using the works of the aforementioned artists, we intend to establish relationships between the crisis of forced migration flows, the artistic productions that were created in these scenarios and the neoliberal context that influences education and social dynamics
kaywords: Refugee; Arts teaching; Historical-Critical Pedagogy

[1] Mestranda na linha de Ensino em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC). Bolsista PROMOP. Possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais (2021) pelo Centro de Artes Visuais (CEART- UDESC). E-mail: jeh_policarpo@hotmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/2864140622646362 . Florianópolis, SC, Brasil.

[2] É professora titular do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua como professora do Mestrado e doutorado em Artes Visuais (PPGAV), atua também no mestrado e doutorado em Educação (PPGE) e no mestrado profissional de Artes (PROFARTES) UDESC. Linha de investigação Ensino de Arte. Coordena o Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores e o Grupo de Pesquisa Arte e Formação nos Processos Políticos Contemporâneos. Coordena o projeto em rede Observatório da Formação no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina (OFPEA/BRA-ARG). E-mail: cristinaudesc@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5794119392714925. Florianópolis, SC, Brasil.

Introdução

A crise dos refugiados é global e em diferentes países surgem conflitos que reverberam na sociedade contemporânea. O avanço neoliberal[3] gera novas formas de exploração e estes conflitos somam-se a conflitos históricos e passam a intensificar os cenários de guerra e destruição. O impacto destas transformações passa a ser objeto de estudo em diferentes áreas de conhecimento e a arte enquanto reflexo da realidade (Lukács, 1970) não poderia ficar de fora. A temática do refúgio passa a compor exposições em museus, Bienais[4] e galerias, as denúncias as violações aos direitos humanos tornam-se presente em obras de artistas consagrados como Banksy[5] e Ai Weiwei[6] que evidenciam em seus trabalhos as tragédias e as injustiças sociais que circundam a realidade de pessoas que se encontram em deslocamento forçado.

Não é de hoje que a produção artística reflete em diferentes níveis a experiência de rupturas a partir de conflitos e deslocamentos. Neste aspecto, o confronto com a realidade tanto do local de conflito, quanto do lugar de acolhimento torna-se pano de fundo para a dialética da construção de novas subjetividades. Para além de artistas contemporâneos consagrados que abordam esta temática, soma-se os artistas refugiados que passam a narrar suas experiências a partir da arte. Este texto busca introdutoriamente evidenciar os conhecimentos artísticos enquanto resultante da prática como aponta Leitão (2019) em especial o caráter histórico e social que é refletido na obra de artistas refugiados, e o compromisso social enquanto professores de arte, em articular dialeticamente essas produções ao contexto educativo.

---

[3] Nos ancoramos na definição de neoliberalismo apresentada nas obras de Duarte (2020) ao descrever este fenômeno enquanto: "forma contemporânea de organização não só da economia, mas de toda a prática social e, por consequência, das diversas dimensões da vida humana. O vetor político e ideológico central do neoliberalismo é o de que a liberdade dos indivíduos só pode ser assegurada por uma sociedade que seja comandada pela espontaneidade do mercado. A defesa neoliberal da liberdade é, na realidade, um aprisionamento da sociedade a uma perspectiva que retira dos seres humanos a possibilidade de fazerem escolhas sobre o futuro da humanidade" (Duarte, 2020, p.1)

[4] matéria de 15 de maio de 2019 "Experiência de refugiados é tema de exposição na Bienal de Veneza" disponível em: <: https://news.un.org/pt/story/2019/05/1672421 >

[5] Banksy, artista urbano nascido na Inglaterra, dentre muitos trabalhos, realizou recentemente a exposição "The Art of Banksy: Without Limits" que aborda a problemática do refúgio em tom crítico e subversivo, passando por diversos países como Estados Unidos, Brasil e países Europeus e reúne inúmeras obras incluindo gravuras, fotografias, esculturas, murais e instalações de vídeos.

[6] Artista contemporâneo e refugiado político chines, produziu inúmeras obras artísticas sobre o tema refugiados como a instalação Life Jackets, em Québec, no Canadá, feita com 2.000 coletes salva-vidas utilizados por refugiados sírios e que foram coletados pelo artista na Grécia. O ativista político também produziu o documentário Human flow – Não existe lar se não há para onde ir, mostrando os dilemas das pessoas refugiadas, entre outros trabalhos.

Trazemos o projeto de Mohamad Hafez e Ahmed Badr compreendendo a importância de contemplar a produção de artistas refugiados sobre a temática. A obra faz parte do conjunto que compõe a exposição realizada com o apoio da Universidade de Wisconsin-Madson Middle East Studies Program e a Chipstone Foundation. A instalação multimídia consiste em malas abertas, uma delas inclusive, pertencia a uma pessoa refugiada, e que em seu interior Hafez recria espaços domésticos destruídos. São cômodos de casas bombardeadas, repleto de objetos do cotidiano e símbolos culturais. Ao lado das malas, encontram-se fones de ouvido que permitem ao espectador ouvir as entrevistas realizadas por Ahmed Badr com refugiados na América onde estes compartilham suas histórias.

A partir desta exposição, é possível experienciar a tragédia e os dramas das pessoas em deslocamento forçado, sobretudo refletir sobre os conflitos que geraram esse movimento. Apesar de não conter a representação figurativa do ser humano, é possível, através dos objetos, compreender o caráter antropomorfizador da arte presente na obra de Lukács (1966) enquanto princípio geral do estético. Partindo da premissa marxista da humanização para a emancipação, nos esforçamos para entrelaçar o caráter humanizador do ensino e da arte para evidenciar a necessidade de contemplação desta temática no ensino de artes. Ainda que o ponto de partida seja a presença de refugiados no contexto educativo, a importância do tema extrapola essa condicionante. Isto porque debater a crise dos fluxos migratórios forçados implica em questionar o imperialismo e o neoliberalismo enquanto motores de desenvolvimento das crises mundiais, se alastrando em todas as esferas humanas, gerando detritos a partir de suas múltiplas formas de exploração da vida humana e da natureza em geral.

O impacto dos deslocamentos forçados na produção dos artistas refugiados

Mohamad nasceu na Síria e se mudou para os Estados Unidos para estudar arquitetura. O artista e arquiteto não estava em seu país de origem quando o caos se instaurou, porém ele foi impedido de retornar à sua terra natal devido aos conflitos que se estabeleceram ao longo do tempo. A impossibilidade de retorno ao lar e o aumento expressivo de refugiados ao redor do mundo impulsionou suas produções artísticas ao longo do tempo na tentativa de eternizar uma memória que se tornara dia após dia mais distante. Dentre as mais variadas histórias a mala surge enquanto um símbolo em comum, e dentro delas podemos encontrar o que foi guardado na memória dessas pessoas.

Figura 1: Exposição UNPACKED: Refugee Baggage

Fonte: https://www.unpackedrefugee.com/photos-1

O projeto "Unpacked: Refugee Baggage" surge a partir do encontro entre Hafez e Badr. Ahmed, um escritor e orador iraquiano, coletou histórias de refugiados de países como Iraque, Sudão, Afeganistão, Congo e Síria assentados na América. O refugiado iraquiano realizou as entrevistas que posteriormente se tornaram clipes de áudio que compõem as obras e podem ser acessados através de fones de ouvido posicionados ao lado da instalação. Enquanto se observa os cenários de guerra, é possível acessar os relatos narrados pelos protagonistas das histórias que inspiraram os dioramas. Ao ouvir histórias de pessoas reais, Mohamad recria parte dessas histórias em suas malas remontando a estética de residências e outras localidades destruídas durante os períodos de guerra.

> O percurso da arte toma a direção que orienta-se pela antropomorfização da realidade: passa pela subjetividade humana para que possa existir. Para Lukács (1966a), o princípio geral do estético – antropomorfização – é o que caracteriza a peculiaridade da arte, o que significa afirmar que o objeto artístico passa a existir a partir da consciência humana e para a consciência humana (Leitão, 2019, p 44).

O trabalho artístico, além de proporcionar uma experiência estética de suspensão da realidade imediata, sobressalta as características humanas desses sujeitos em deslocamento forçado. Tem um caráter social e histórico, um deslocamento que gera outros deslocamentos, e quanto mais dialético, maior a riqueza de significados que podemos alcançar. De acordo com Mohamad, um dos objetivos apresentado pelos artistas é a construção de outras narrativas e referências sobre as pessoas refugiadas. Neste sentido, a experiência do sujeito em deslocamento forçado é narrada tanto na fala quanto visualmente, pela perspectiva de pessoas que passaram por migrações forçadas. Nas palavras dos autores, "trata-se da possibilidade de

redefinir e expandir o significado da palavra refugiado". Ainda que a subjetividade do artista seja relevante do ponto de vista da experiência, acrescentamos aqui as contribuições marxistas para a reverberação da obra de arte no contexto social. Para Duarte (2009):

> A obra de arte é uma forma de expressão da subjetividade humana, mas, nesse processo, ocorre a superação da particularidade da personalidade, tanto do artista quanto do sujeito receptor, colocando-se ambas as subjetividades em um nível mais elevado de relacionamento consciente com o gênero humano (DUARTE, 2009, p. 171).

Um aspecto interessante a ser evidenciado acerca do trabalho do Muhammad, assim como outros artistas que trabalham com esta temática, é a possibilidade de ultrapassar uma perspectiva de senso comum disseminada em noticiários e jornais, que geralmente noticiam de forma fragmentada, superficial e impessoal. Assim como Picasso conseguiu através de Guernica (1937) denunciar os horrores da guerra demarcando sua militância comunista como aponta (Rey, 2017) os dioramas de Hafez nos colocam dentro de uma cena que, enquanto para muitos se aproxima de uma distopia, para outros se constitui enquanto realidade concreta. Saímos do panorama geral da guerra representados na obra de Picasso e entramos em um universo mais pessoal, mas que em momento algum perde seu caráter social.

Figura 2: Uma das peças de "Unpacked: Refugee Baggage" que inclui uma narração em áudio da experiência de um refugiado.

Fonte: https://www.unpackedrefugee.com/photos-1

Ao colocar em evidência espaços domésticos carregados de subjetividade, com objetos que humanizam esses locais, tornando possível a identificação a partir do gênero humano. Nestas obras o espectador não está vendo uma imagem de fora, um cenário de guerra visto de

cima. É como se ele fosse colocado dentro da cena. Esse movimento de aproximação do olhar permite que o espectador se coloque naquela posição.

Segundo os artistas, o projeto Unpacked: Refugee Baggage procura "humanizar" a palavra refugiado. Ainda que o termo "humanizar" possa existir em diferentes concepções, enfatizamos a humanização dos sentidos na perspectiva marxista, corroborando com Leitão (2019) ao referir-se a experiência estética enquanto ato transformador ao passo em que: "[...] por meio da arte, amplia as possibilidades de humanização pelas sensações a respeito da vida, permitindo ao indivíduo um salto de consciência de sua condição, de seus desejos, sentimentos e da vida como passível de ser transformada [...]" (Leitão, 2019, p.30).

Possíveis reverberações da produção de Artistas Refugiados no Ensino de Arte

Conhecer a realidade dos refugiados nos permite assumir um lugar de responsabilidade. Não nos referimos aqui a responsabilidade que é governamental: a de assegurar os direitos básicos contidos nas constituições, tampouco defender ideais reformistas que atribuem aos sujeitos a responsabilidade individual que isenta o estado de suas obrigações, mas sim a responsabilidade que temos enquanto professores e pesquisadores, de analisar criticamente o contexto ao qual estamos inseridos, visando sobretudo um futuro a partir da superação do capitalismo, ou seja, que a revolta social nos mobilize para a revolução. Como diz Newton Duarte "Uma das questões mais importantes para a compreensão da função da educação escolar é a das relações entre a prática pedagógica e a prática social em sua totalidade" (Duarte, 2009 p.170). O que de certo modo implica na instrumentalização para a revolução, que se dá a partir da objetivação dos conhecimentos sistematizados ao longo da história humana pela classe trabalhadora.

> A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação, ainda que indispensável; é simplesmente um meio para provocar este crescimento do sujeito (Lukács, 1970, p. 274).

Esse "crescimento do sujeito", ou essa "humanização" como também poderíamos chamar, se dá a partir do contato com outras realidades mediado pela arte. Essa nova realidade que, mesmo a priori é desvinculada de sua realidade imediata, compõem a sua singularidade. Uma nova narrativa permite ao sujeito se reconhecer a partir do gênero humano, realizando um processo de apropriação da realidade concreta. A capacidade de obter consciência do objeto artístico proporciona a superação da realidade imediata, para Leitão (2019):

> O tipo de reflexo que a arte implica é a apreensão da realidade por meio da consciência, posta em movimento dialético que supera a individualidade singular do artista e do fruidor e responde à realidade humana sem identificar-se com sua aparência pois, no sentido de intensificação da realidade da qual parte a arte, deve-se observar que a mesma não se identifica com a forma original, nem o conteúdo com o fato psíquico de que se partiu no primeiro estágio do processo criador, nem a matéria é a matéria-prima ou primária ainda não tocada pelo artista (Leitão, 2019, p. 44).

O reflexo da realidade objetiva que contém elementos culturais, filosóficos, históricos entre tantos outros aspectos, que extrapolam a individualidade, possibilita a objetivação a partir da apreensão desta realidade. Ao compreender os fluxos migratórios forçados enquanto mais uma intersecção que atravessa a produção de artistas, reafirmamos a perspectiva materialista para defender a realidade concreta enquanto produtora dessas subjetividades, portanto, não há como olhar para a produção destes artistas sem analisar criticamente a conjuntura na qual se-forma esse fenômeno. Tomamos dois exemplos para evidenciar o caráter de denúncia e crítica presente na arte: no século XIX a obra A Balsa de Medusa (1818-1819) de Géricault aborda a tragédia do naufrágio, anunciando o drama experienciado pelo ser humano em decorrência do deslocamento. Já no século XX, voltamos ao exemplo de Picasso que anuncia em sua obra Guernica (1937) a tragédia do período entre guerras, afirmando a arte enquanto reflexo da realidade. Ou seja, da mesma forma como estas obras possuem relevância para compreender o contexto histórico da época, também é relevante para compreender as motivações que levaram os artistas a produzirem essas obras de arte.

> O caráter evocador e formador da arte promove, ao mesmo tempo, um processo gradual de desfetichização da realidade humana, uma vez que o objeto estético deve promover uma “sacudida” na subjetividade. Pela percepção do conteúdo e da forma artísticos o passado se faz presente, o receptor consegue interpretar a obra de arte suplantando o fetichismo generalizado na vida cotidiana alienada (Duarte, 2009, p.174)

Esta “sacudida” na subjetividade vai ao encontro do que já foi dito anteriormente a respeito desse processo que aproxima o espectador da realidade dos refugiados, proporcionando algo além da visão generalista veiculadas pelas mídias. Somos bombardeados de notícias, manchetes que apresentam as tragédias vivenciadas por essas pessoas de forma corriqueira. Embarcações superlotadas naufragando no Mediterrâneo, corpos encontrados nas praias, objetos boiando no oceano, construções de muros e fechamento das fronteiras, bombardeios em cidades, corpos soterrados, tudo isso se perde em meio a muitas outras notícias e a comoção dura apenas alguns segundos antes de rolar o dedo para a próxima notícia.

Figura 3: Mais uma peça de “Unpacked: Refugee Baggage” que inclui uma narração em áudio da experiência de um refugiado.

Fonte: https://www.unpackedrefugee.com/photos-1

Quando nos deparamos com obras sobre a temática do refúgio, sobretudo aquelas produzidas por artistas refugiados que vivenciaram e que de alguma forma compartilham essa experiência, a relação com o tema atinge outra esfera. Uma relação mediada pela arte, que nos permite mergulhar e confrontar a realidade, um contato a partir da essência como cita Rossi (2018):

> A arte capta a essência, numa relação que não despreza a aparência, mas que, ao mesmo tempo, não se limita a ela. Cabe, portanto, à arte, em suas várias manifestações, fornecer os subsídios indispensáveis para a compreensão da realidade em suas camadas mais profundas e articuladas (Rossi, 2018, p. 5).

Se olharmos para a obra de Mohamad, esta manifesta-se em múltiplas linguagens utilizando registros em áudios e os dioramas dentro de malas permitindo que o espectador sinta, em certa medida, o que sentiram os protagonistas das histórias, evocando aquilo que nos diferencia de outros animais: a humanidade. Ao aproveitar os objetos do cotidiano transformando um brinco em um lustre, por exemplo, acarreta em novas objetivações, tanto pela ressignificação do material e seu uso, quanto pela sobreposição a outros materiais. Se olharmos isoladamente para cada objeto, percebemos que as possibilidades de dialética são quase que infinitas e extrapolam inclusive a própria intencionalidade do artista.

Os relatos em áudio, além de proporcionar aos ouvintes a possibilidade de se deparar com uma outra história, uma outra narrativa, também faz com que esse sujeito estabeleça relações com as suas próprias histórias e as histórias das quais já teve acesso. “Nas obras de

arte, os indivíduos conhecem e revivem o presente e o passado da história humana e apreendem o que pode vir a ser o futuro, pois reconhece sua existência humana como existência histórica." (Leitão, 2019, p. 47)

Entendemos que a temática do refúgio não é uma pauta identitária isolada e sim em consonância com o conceito de singularidade ao considerar esta enquanto produto social. "Ainda que cada época a obra de arte tenha um sentido para aquele contexto específico, ela tem raízes em sua característica geral: registrar a captação da realidade por meio dos sentidos" (Leitão, 2019, p. 44). A partir da perspectiva marxista compreende-se que as dinâmicas históricas e sociais estão articuladas com o que nós compreendemos como arte. Entender os desdobramentos destas rupturas e tensionamentos no campo da arte e do ensino de arte possibilita a instrumentalização para reais transformações sociais.

Estado "presente ausente": estudantes refugiados

"Você está no limbo. Você anseia por esse estado natal que não existe mais e você está tentando estabelecer a vida em um novo contexto [...]"[7]

Em entrevista, Mohamad usa a expressão do estado de "presente ausente" para descrever a sensação de pairar entre dois mundos. A necessidade de se adaptar a uma nova realidade e a saudade de um lugar que não existe mais, pelo menos não da mesma forma que se lembra, é uma marca da particularidade dos sujeitos em deslocamento forçado. O choque cultural, a barreira linguística e a xenofobia se tornam experiências cotidianas que influem sobre o processo de adaptação destes sujeitos independente do país onde ele for "acolhido". A partir destas inquietações, o objetivo desta seção é analisar na perspectiva de Malanchen (2014) criticamente o discurso multiculturalista que na prática reforça as diferenças, trazendo a reflexão do artista em relação a sociedade para o contexto da sala de aula, ao passo em que não se criam as condições necessárias para a socialização dos saberes para os estudantes refugiados.

Corroboramos em Malanchen (2014) ao enfatizar a importância da "luta pela socialização da riqueza humana como um todo e, mais precisamente, pela superação da propriedade privada dos meios de produção" (Malanchen, 2014, p.123) ao compreender que é

[7] Trecho de entrevista do artista Mohamad Hafez no documentário "A Broken House" – Re-creating the the Syria of His Memories, Through Miniatures, The New Yorker. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gyDEcXLbOZs&t=557s >

a partir da apropriação destes saberes pela classe trabalhadora que podemos avançar do ponto de vista da revolução. Contudo, se propor a combater a marginalização dos estudantes refugiados na escola é uma tarefa que se assemelha a nadar contra a correnteza visto que o discurso neoliberal se alastra no contexto educativo de forma generalizada como aponta Duarte (2011)

De acordo com a pesquisa realizada por Policarpo (2021) com professores de artes da rede Municipal de Florianópolis através de um questionário, foi constatado que grande parte dos professores de artes que tiveram alunos refugiados não encontraram subsídios teóricos e metodológicos para trabalhar com esses estudantes. Tampouco usaram em seu referencial artistas refugiados, ou sequer abordaram essa temática de alguma forma, tendo como justificativa a falta de acesso e a falta de formação para tal. Constatou-se também que os professores não tinham conhecimento suficiente para saber se um aluno na sala era refugiado ou não. Em alguns dos casos, os professores trabalharam conteúdos sobre arte africana de forma generalista, reforçando temáticas recorrentes como as máscaras africanas e outras expressões culturais mais reconhecidas. Outro dado relevante para a pesquisa é a ausência de iniciativas do estado, das instituições de ensino e das secretarias de educação na criação de projetos de inclusão ou outras propostas direcionadas para a inserção destes estudantes no espaço escolar.

Muitos estudantes refugiados não dominavam completamente a língua portuguesa, em outros casos, apesar de dominarem o idioma, não se identificavam culturalmente ou sofreram racismo, xenofobia e outras formas de discriminações em decorrência de sua origem e cultura. Algo que devemos evidenciar é que existe no contexto educativo do município de Florianópolis um número considerável de estudantes refugiados vindo de países como Congo, Venezuela, Síria, Iraque e Colômbia entre outros que se encontram marginalizados. Esta condição influi diretamente sobre o processo de apropriação e objetivação da realidade, contribuindo para a manutenção da divisão de classes ao passo em que a classe trabalhadora segue sendo desprovida de acesso aos saberes sistematizados

> A apropriação dos conhecimentos científicos promove formas especiais de conduta, modifica a atividade das funções psíquicas, cria novos níveis de desenvolvimento humano e proporciona um entendimento mais articulado da realidade (Malanchen, 2014, p.123).

Do ponto de vista crítico, é preciso problematizar a falta de condição de acesso aos saberes por todos os grupos marginalizados na escola. A falta de compreensão das dinâmicas multiculturais enquanto produtor das diferenças reduz os saberes de culturas periféricas a

aspectos étnicos desarticulados da realidade concreta, de forma que estes elementos se apresentam de forma fragmentada, enquanto fenômeno da diversidade (Malanchen, 2014). Desconsidera-se todo o caráter dialético e conteudista presente nas manifestações artísticas e culturais de países fora do eixo ocidental, reforçando a hegemonia cultural burguesa. Além disso, perpetua-se uma perspectiva de ensino que segue desinteressada em garantir o acesso da classe trabalhadora aos conhecimentos produzidos pela humanidade.

Entretanto, não nos cabe fazer uma crítica ao professor visto que a falta de subsídios e referenciais é um ponto estratégico do ensino neoliberal. Para uma formação crítica, que entende a mediação dos professores enquanto necessária para o desenvolvimento humano, é preciso que este possua os instrumentos necessários para que todos os sujeitos do espaço escolar tenham as mesmas condições de acesso. O processo de formação na perspectiva de Saviani (2003) acaba contribuindo para que o ensino corresponda às demandas do campo do trabalho e não das demandas de superação da marginalidade ao passo em que estes não recebem instrumentalização de qualidade. Neste sentido, reforçamos mais uma vez a relevância do tema pela possibilidade contemplar estes estudantes em sala e ao mesmo tempo conscientizar os demais sobre a realidade concreta a partir da temática do refúgio.

Considerações finais

Compreendemos que a dimensão artística não está deslocada do seu contexto histórico e social o que implica no direcionamento do olhar para os artistas refugiados que se apropriam desta linguagem enquanto possibilidade de evocar a partir de suas particularidades aquilo que é comum: a humanidade. Quando nos confrontamos com uma obra de Picasso como a Guernica o espectador experimenta através da narrativa visual um determinado momento histórico, se apropria e se humaniza criando novas objetivações. Neste sentido, a obra de arte permite ao espectador se apropriar da riqueza humana, na medida em que se pratica o método dialético marxista que busca sobretudo, uma compreensão crítica da realidade objetiva, acionando sobretudo o caráter transformador da realidade.

A suspensão provocada pela obra de arte nos permite experienciar muito além do que as notícias veiculadas nos meios de comunicação e redes sociais, criando a necessidade, inclusive, de analisar criticamente a narrativa criada por estes veículos e como estes meios de produção midiática vem contribuindo para a expansão do discurso neoliberal. O projeto “Unpacked: Refugee Baggage” é um exemplo de como a temática do refúgio pode contribuir para compreender as dinâmicas da arte contemporânea dentro de uma sociedade capitalista que

cresce na medida que se alimenta da exploração do homem pelo homem e da natureza pelo homem.

A distinção que se faz entre refugiados e imigrantes reside no fato de que se leva em consideração os traumas, perseguições e risco de vida que essas pessoas vivenciam. Os conflitos políticos, desastres ambientais, e outras adversidades resultantes da intolerância e preconceito são aspectos centrais da condição dos refugiados, e a arte enquanto reflexo da realidade possibilita que estas condições sejam explicitadas a partir do caráter antropomorfizador da arte. Ao levar este tema para o ensino de arte, considerando a presença desses sujeitos no ensino público, contribuímos para um ensino de arte dialético, crítico e que caminhe no sentido da transformação social. Se a divisão de classe influi sobre a educação e escola pública, muitas vezes é o único espaço onde este sujeito terá acesso aos conhecimentos sistematizados, enfatizamos o caráter desalienante e transformador, possível apenas quando o estudante se apropria dos conhecimentos produzidos pela humanidade. Portanto, ao compreender que é a partir da apropriação dos conhecimentos sistematizado que o sujeito atinge sua emancipação, cabe olharmos para as barreiras enfrentadas por estes sujeitos no ambiente escolar, sobretudo no ensino de arte, para em certa medida superá-las.

Referências

DUARTE, N.; SANTOS, S. S.; DUARTE, E. C. M. **O obscurantismo bolsonarista, o neoliberalismo e o produtivismo acadêmico. Dossiê:** "Consequências do bolsonarismo sobre os direitos humanos, a educação superior e a produção científica no Brasil". Revista Eletrônica de Educação, v.14, 1-18, e4542134, jan./dez. 2023. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/346566368_O_obscurantismo_bolsonarista_o_neoliberalismo_e_o_produtivismo_academico_The_Bolsonarist_obscurantism_the_neoliberalism_and_the_academic_productivism >

DUARTE, N. **Vigotski e o "aprender a aprender":** Crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. 5.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

DUARTE, N. **Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea.** Perspectiva, Florianópolis, v. 27, n. 2, p. 461-479, jul./dez. 2009. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2009v27n2p461 >. Acesso em 10/08/2023.

HAFEZ, M. Documentário **"A Broken House" – Re-creating the the Syria of His Memories, Through Miniatures"**, GOLDBLUM, J. The New Yorker. 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gyDEcXLbOZs&t=557s >

LEITÃO, J. O. **A especificidade do Ensino de Arte na perspectiva da pedagogia histórico-crítica.** Dissertação de Mestrado em Educação Escolar, Universidade Estadual Paulista "Júlio

de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). Araraquara, SP. 2019.

LUKÁCS, G. **Estética: la peculiaridad de lo estetico.** Cuestiones preliminares y de principio. 2ª ed. Barcelona: Grijalbo, vol. 1, 1966a.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MALANCHEN, J. **A pedagogia histórico-crítica e o currículo: para além do multiculturalismo das políticas curriculares nacionais.** Tese de doutorado - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/115677. Acesso em: 10 out. 2023.

ROMANO, Roberto. **Correntezas da morte: imigração e neoliberalismo.** Revista Comciência. 2020. Disponível em: <https://www.comciencia.br/correntezas-da-morte-imigracao-e-neoliberalismo/ > Acesso em: 07/10/2023

REY, David. **80 anos de Guernica, uma obra prima da arte de todos os tempos.** Revista América Socialista, Edição em português nº 11, p. 51 – 53, set. 2017.

Santana Rossi, A. C. **A Função Social da Arte.** Revista GESTO-Debate, v. 2 n. 01-17. 2018. Disponível em: < https://periodicos.ufms.br/index.php/gestodebate/article/view/17075> Acesso em: 07/08/2023

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações.** 8ª ed. Campinas, SP: Autores associados, 2003

CARTOGRAFIA DO PRESENTE MESSIÂNICO: DA PROPAGANDA POLÍTICA À CONTRAINFORMAÇÃO

Cartography Of The Messianic Present: From Political Advertising To Counter-Information

Katia Speck[1]

Resumo: A presente pesquisa é tecida por um recorte da utilização das propagandas políticas "despolitizadas" — que possuem o intento de manter o *status quo* da sociedade através da mítica perspectiva de um *porvir* de melhora no país — como fonte para a produção de uma arte crítica e politizada.
Palavras-chave: contrainformação; apropriação; resistência.

Abstract: This research examines the use of "depoliticized" political advertisements — which aim to maintain the *status quo* of society through the mythical perspective of a future improvement in the country — as a source for the production of critical and politicized art.
Keywords: Counter-Information; appropriation; resistance.

Introdução

O recorte da presente pesquisa parte do entroncamento entre a propaganda, em especial a política, com a resistência de artistas visuais do período compreendido entre a segunda metade da década de 1960, até os dias de hoje. Dos possíveis caminhos possíveis para o desenvolvimento deste artigo, considerando-se os movimentos artísticos, sociais e políticos do Brasil e do mundo no período em questão, escolheu-se tratar da mítica por trás da construção da "brasilidade" e como este conceito serviu de ferramenta de manipulação de massa para o governo, especialmente o militar e, em contraposição, foi apropriado e ressignificado por artistas.

O percurso se desdobra para a apropriação das informações — publicadas em jornais, revistas e a própria linguagem da mídia e das histórias em quadrinhos — para transformá-las em contrainformações. Através de artistas e coletivos, utilizou-se os meios de comunicação para realização de trabalhos com teor explicitamente político, convertendo assim, a comunicação de massa em um ato de resistência.

[1] Mestranda em poéticas visuais na Escola de Comunicações e Artes da USP e bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É membro do grupo de pesquisa Poética da Multiplicidade (GPPM/USP), sob a coordenação da Profª. Drª. Branca Coutinho de Oliveira.

Propaganda política e contrainformação

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma profunda efervescência quanto à natureza da arte, esses fatores são inextricáveis às fortes tensões políticas que englobam grandes e diversificados acontecimentos do período — como as reivindicações da população negra e do movimento feminista nos EUA, a revolta estudantil de 1968 em Paris, a oposição à Guerra do Vietnã nos EUA e as ditaduras da América do Sul (que perduraram até os anos 1980). Não à toa Lucy Lippard em 1968 afirma: "Torna-se claro que, hoje, tudo, até mesmo a arte, existe em uma situação política." (Lippard, 1973, p. 8). As fronteiras entre arte, vida e política tornavam-se praticamente inexistentes.

No caso específico de países sob ditadura cerrada, nota-se um almejo dos governos totalitários em transformar a sociedade em homogênea de pensamento prendê-la a um *status quo*, livre de qualquer possibilidade da constituição de um devir sociedade. Este cenário de repressão abre a possibilidade para o surgimento da contrainformação que, ao gerar um estranhamento no senso comum, desempenha seu papel mais eficaz: torna-se um ato de resistência.

É importante destacar que nos primeiros anos de repressão militar, enquanto os meios de comunicação e outras artes como a música e o teatro sofriam controle de forma direta, a censura às artes visuais não chegou a ser claramente definida. Um dos principais fatores que contribuíram para a liberdade relativa nas artes plásticas foi a visão do governo de que artistas visuais eram inconsequentes, irrelevantes e possuíam pouca visibilidade na sociedade. Somente após o AI-5, no ano de 1968, que as artes plásticas começaram a sofrer com o fechamento de exposições, proibições de obras de artes e a perseguição a artistas, críticos e professores.

A partir do final dos anos 1960, ocorre em todo o mundo uma densa modernização das relações de poder através da mídia, a realidade da produção dá lugar cada vez mais a um mundo publicitário de desejo e de consumo. Analisar os contrapontos da relação das imagens dos meios de comunicação com a sociedade, é essencial para compreendermos que, dentre as inúmeras possibilidades que apresentava, a televisão foi utilizada com o seu potencial de alienação para a venda não apenas de produtos, como também de conceitos, dentre eles o de patriotismo no Brasil.

Os movimentos de resistência na arte surgem neste cenário, frente às tentativas de cerceamento político e criativo. É o que vemos através da intensificação da apropriação da

cultura de massa por artistas entre 1965-1975, acarretando na necessidade de um retorno à figuração na arte brasileira, parte significativa dessa produção estava relacionada não apenas ao social como também ao deslumbre crítico à sociedade do espetáculo.

À sombra de uma brasilidade

> Todas as coisas projetam uma sombra, mas nem todas criam uma imagem. Em alguns casos, experiências, impressões e sentimentos vinculam-se a políticos, a pessoas notáveis ou países, e acabam por lhe conferir uma personalidade, boa ou má. (Fico, 1997)

Ao longo da história do Brasil é possível encontrar inúmeros rastros de uma busca incessante por signos que representam a "brasilidade", tanto para os brasileiros, quanto para definir como o restante do mundo irá ver o país. Esse projeto de identidade nacional é construído de maneira simbólica e propaga uma ideia de identidade nacional conforme a ideologia vigente num dado momento histórico, segundo Kossoy (2016) "É a ideologia que irá sepultar certos fatos ou recuperar outros, valorizando-os como expressão verdadeira da nacionalidade" (Kossoy, 2016, p. 106).

A consolidação de uma ideia de "otimismo" associada ao que definimos como "brasilidade" foi muito utilizada como ferramenta em propagandas do governo militar, no entanto, ela é fruto de uma tendência preexistente já muito praticada anteriormente. Ao longo do período imperial, por exemplo, o foco da "brasilidade" se encontrava no destaque da natureza exuberante e nos feitos heróicos apresentados nas pinturas históricas de artistas como Victor Meirelles e Pedro Américo, apenas para citar alguns dos nomes responsáveis pela construção dessas narrativas de exaltação do império.

No final do século XIX e início do XX, durante a república velha, além da pintura frequentemente enfatizar as características naturais do Brasil, utilizou-se fotografias para mostrar cenas de progresso da técnica, como a implementação de estradas de ferro, processos de urbanização e o triunfo dos militares — os quais, em especial através da divulgação em meios de comunicação da época, publicaram o retrato do corpo morto do líder do movimento de Canudos, Antônio Conselheiro. Através da imagem fotográfica buscavam afirmar um "exemplo da mentalidade positivista da "ordem e progresso"" (Kossoy, 2016, p.106), utilizando-se de propagandas em que exaltavam como o "bem" (a república) venceu o "mal" (os monarquistas) e a ordem havia finalmente sido restaurada.

Apesar das questões relacionadas à criação de uma "brasilidade" voltada para a recorrência de algumas temáticas como a "construção" e "transformação" do Brasil ser frequente antes da instauração da ditadura militar, a novidade neste período foi a ressignificação desta tendência. Agora, as ideias anteriores estavam associadas à ruína "segundo os militares, ante a situação de completa decadência moral e material que o país experimentara, caberia precisamente a eles inaugurar um novo tempo, reconstruindo, em bases transformadas, o Brasil" (Fico, 1997, p. 121). Convém ressaltar que parte do período que compreende o escopo dessa pesquisa, o Brasil passava pelo "milagre econômico" (1969-1973) e também conquistou a copa do mundo de futebol (1970), fatores que levaram o povo a um grande "otimismo" e, posteriormente, a um ufanismo que trouxe a "confirmação" da crença no destino grandioso do país (Fico, 1997). As propagandas políticas "despolitizadas" realizadas pela ditadura da época tiveram grande influência no "otimismo" das classes médias e de elite em relação a um porvir quase mítico de que os problemas da nação iriam se resolver de maneira satisfatória e magicamente.

A promessa dos militares de um "novo tempo" era reforçada frequentemente através de uma rememoração de como os "velhos tempos" arruinaram o Brasil e agora o país estava no rumo certo. A ditadura afirmava suas ideias utilizando-se de propagandas política "despolitizadas", através da analogia dos novos tempos com datas que sugerem ciclos temporais como natal e páscoa, colocavam "(...) em único contexto, temas como o "amor", a "união" e a "solidariedade" e, paralelamente fazer alusão aos "novos tempos"(...)" (Fico, 1997, p. 122). O objetivo da ditadura através das propagandas que traçavam "sentimentos nobres" e que pareciam inofensivas e "despolitizadas", oculta valores dissimuladores "(...) não é abusivo afirmar que a propaganda política militar supunha um pouco sem nenhuma, ou com pouca, "vontade coletiva"" (Fico, 1997, p. 130). Essa "vontade coletiva" articulava-se centralmente com a noção de "caráter nacional", ou seja, frequentemente selecionava e fortalecia os valores nacionais que achavam necessários. Para os ideológicos do regime, esse caráter serviria como base moral de uma organização militar e, por este motivo, sua manutenção é uma constante preocupação dos chefes militares, para situar a população em um *status quo*. Portanto, "(...) não importava, assim, que a "vontade coletiva" estivesse sendo mobilizada em torno de coisa nenhuma; desde que isso ocorresse numa atmosfera de exaltação de presumidos valores brasileiros" (Fico, 1997, p. 130-131).

Arte política e propaganda

O governo militar designou à televisão o papel de centro de produção de mercadorias culturais com o objetivo de expandir o desejo de consumo e vender o ideal de país em expansão.

> (...) a ideia de cultura e arte como mercadoria, como espetáculo para a diversão, é a fatura que herdamos do golpe militar. (...) naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta que atropela a dimensão subjetiva da criação artística ao submetê-la a demandas da ordem política. (Bôas; Stedile, 2015, p. 40).

Artistas e coletivos souberam usar das características dessas ferramentas de propagandas de massa como fonte para a produção de uma arte crítica e politizada. Transformaram a informação em *contrainformação* e *ato de resistência*. Formou-se uma profunda conexão entre política, arte e vida.

É importante destacar que a partir dos anos 1960, torna-se frequente encontrar artistas cuja produção transita entre as artes plásticas e o design, fator que, muito provavelmente, contribuiu para o aumento de uma produção artística que se apropria de manchetes de jornais, material de linguagem gráfica ou das histórias em quadrinhos, além da retomada da colagem na produção artística.

O diálogo entre as artes visuais e a comunicação fica evidente em obras como *Viva Maria* (1967), de Waldemar Cordeiro, em que temos uma bandeira – cabe destacar dois dos principais signos que uma bandeira possuí: o primeiro, como um símbolo visual representativo de um lugar. O segundo, é utilizada como sinal de comunicação ou de alerta. No centro da obra se lê em vermelho com letra de imprensa maiúscula - também conhecida como letra de fôrma - a palavra “canalha”.

Figura 1

Viva Maria, 1966
Waldemar Cordeiro
Bandeira com feltro
98,00 cm x 68,00 cm
Reprodução fotográfica Romulo Fialdini
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4356/viva-maria. Acesso em: 17/08/2023.

Outro artista cujo trabalho pode, até certo ponto, ser incluído dentro do contexto da "brasilidade" e da apropriação das ferramentas de comunicação é Cildo Meireles. Em entrevista, quando perguntado sobre sua ligação com o Brasil, afirmou:

> Ser brasileiro é mais uma ânsia do que um problema, sempre me deparava com a impossibilidade de não ser um brasileiro. No momento que a gente se tranquiliza em relação a isso, ao contrário de uma ânsia, isso pode se converter numa questão (Calirman, 2013, p. 113).

Apesar de estar consciente dos trabalhos da Pop Art - principalmente após a Bienal do pop, em 1967 - nos anos 1970, Meireles deu início ao seu projeto de um sistema de contrainformação ao irromper uma consciência crítica utilizando-se de materiais de uso cotidiano como suporte para suas *Inserções em circuitos ideológicos.* Ao se apropriar de circuitos industriais, como garrafas de Coca-Cola com a inserção de opiniões críticas como *Yankees Go Home* e cédulas de dinheiro que voltaram a circulação carimbadas com questionamentos como *Quem matou Herzog?* ". Na concepção de Cildo Meireles, a oposição entre consciência – que ele denomina como inserções – e anestesias – que ele chama de circuitos – é que fornece coeficiente às práticas artísticas. " (MAYA, 2018, p. 113)

Figura 2

Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. *Projeto Coca-Cola*, 1970

Cildo Meireles
Inscrições em garrafas de vidro
Acervo Banco Itaú
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-cola
Acesso em: 04/08/2023

Antônio Manuel foi também um artista expoente das artes no período da ditadura militar e que possui um trabalho que parte da apropriação das mídias para a criação de novas formas de expressão. Em janeiro de 1970, incorpora a linguagem da mídia para a criação da fotonovela *A arma fálica* (1970), montada na casa de Hélio Oiticica, com fotografias feitas por Kiko, sobrinho da Lygia Clark, com diálogos fornecidos por Lygia Pape e texto escrito pelo próprio Antônio Manuel. A obra, através de um enredo quase surrealista, faz uma referência cômica as histórias sensacionalistas das fotonovelas.

Em 1973, por meio de sua amizade com o filho caçula do dono de um jornal de grande circulação do Rio de Janeiro, Antônio Manuel produz sua intervenção mais ousada com a mídia. Após conseguir acessar à sala de impressão de um jornal de grande circulação da cidade, sem o conhecimento do dono do jornal, o artista, com apoio de funcionários do jornal, utiliza o espaço do periódico para criar manchetes falsas, essas intervenções receberam o nome de *Clandestinas.* Para Manuel "o uso do jornal evidencia o suporte, impregnado de sentido, sujo, carregado de informação efêmera e mundana, deliberadamente público e claramente político." (Manuel, apud Longo, 2017, p. 152).

Figura 3

Clandestinas: Amarrou um Bode na Dança do Mal, 1975, intervenção sobre jornal.
Texto publicado originalmente no jornal Nossa Voz. (Março, Abril, Maio e Junho 2015) (Foto: Mario Caillaux)
Fonte: https://select.art.br/imprensa-livre-e-hackeada/. Acesso em: 20/08/2023

A propaganda nos meios de massa também é assunto recorrente nas obras de Geraldo de Barros a partir dos anos 1960 e, com mais frequência, após os anos 1970. A relação do artista com a imagem publicitária se moldou não apenas pela sua experiência e pesquisa em arte, como também através da sua formação em uma "faculdade de comércio" e seus 30 anos de trabalho no Banco do Brasil. Sua trajetória abria possibilidades para desdobramentos críticos – e fascinados - da influência da informação codificada de comerciais na sociedade.

Figura 4

Oliver Hardy (Philco), 1974
Pintura a óleo e colagem sobre aglomerado
220 x 185 cm
Coleção Museu da Imagem e do Som de São Paulo
Fonte: https://acervo.mis-sp.org.br/iconografia/oliver-hardy. Acesso em: 19/08/2023

Através de colagens, pinturas e apropriações de ferramentas publicitárias, Barros realizou intervenções em cartazes de propagandas e *outdoors*, em que ao mesmo tempo crítica e faz uma devoção aos meios de comunicação e consumo de massa. Nesta fase do artista, as obras aparecem frequentemente com sorrisos exagerados em que ao mesmo tempo sugerem o prazer do consumo, também geram um estranhamento pelo exagero (Bandeira, 2014). Em reportagem sobre uma exposição no MAM/SP, é enfatizado o pensamento do artista contra os poderosos massificadores – a propaganda e a televisão. "Vivemos num mundo em que todo tipo de informação é codificado servindo sempre a interesses terceiros de grupos políticos, sociais ou econômicos" (Barros, 1977)

Geraldo interfere nas imagens publicitárias realizando um alto-contraste, introduz ruídos, acrescenta e suprime elementos. "Assim, esses quadros de 1970 lidam com a encenação publicitária mediante uma espécie de oscilação entre o mito de realidade que resiste na fotografia e o entendimento habitual da representação pictórica (por mais realista) como ficção" (Bandeira, 2014, p. 182).

A obra de *Hoje é sempre ontem* (1972), de Wesley Duke Lee (1931-2010), consiste em uma frase, a mesma que dá nome ao título da obra, posicionada abaixo de uma bandeira do Brasil. A obra de Duke Lee nos remete aos materiais de divulgação propagandística do governo militar (como, por exemplo, a figura 5), mas a mensagem do país do futuro apresentada pelo artista está carregada de tons de um aparente desgaste.

Figura 5: Adesivo de propaganda da ditadura militar.

Fonte: http://museujosebonifacio.org.br/museu/detalhe?id=4751. Acesso em: 08/08/2023

Figura 6

Hoje É Sempre Ontem, 1972
Wesley Duke Lee
Colagem, c.i.d.
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ
24,00 cm x 31,00 cm
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7723/hoje-e-sempre-ontem. Acesso em: 08/08/2023.

Apropriação como ferramenta de resistência - século XXI

A obra do Wesley Duke Lee, de certa maneira, estabelece uma correlação com a perpetuação do hoje na esperança de um *porvir mítico* que corresponde à construção da narrativa *Brasil, país do futuro* — uma nação que vive presa a um presente contínuo à espera do futuro.

O discurso do *presente contínuo* em busca de um futuro determinante da singularidade do *que é ser brasileiro*, ganhou novas dimensões no final do século XX e início do século XXI, com a consolidação mundial do neoliberalismo. O *presente contínuo* tenta um estrangulamento biopolítico para desativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial. O *presente contínuo* é um mecanismo

> (...) preciso de controle da existência (...) negação da vida operada como 'produção' de vida, negação da saúde brandida como 'produção' de saúde, (...) como se a mudança da lógica repressiva para a produtiva incrustada no exercício do poder, (...) tivesse se escancarado. (Pelbart, 2013, p.13)

Esse *presente contínuo* do neoliberalismo, não apenas nos impulsiona ao eterno *porvir,* como também apaga todo o passado criando métodos de controle às possibilidades de futuro. Para o sistema neoliberalista não existe futuro que não seja o presente da dominação, da determinação de origem superior, da autoridade, do mandado, da prescrição.

As transformações políticas, culturais e sociais que o Brasil experimentou no último século são consequências da forte influência exercida pelos meios de comunicação. Se, por exemplo, nos anos 1970, "as artes politizaram as mídias esteticamente" (Beiguelman, 2021, p. 173), através de infiltrações nos jornais feitas por artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, entre outros, nas últimas décadas observa-se uma inversão dessas relações – agora, mais explicitamente, "é a política que ganha, via mídia, dimensões estéticas" (Beiguelman, 2021, p. 173).

Atualmente, é notável a alteração nas relações entre a imagem da política e a política. Mais do que meio de transmissão de ideias, a imagem passa a ser o próprio campo das tensões políticas (*Cf*. Beiguelman, 2021). O embate se dá na própria imagem, como luta explosiva de fotos, vídeos, *fake news,* jargões e muitos memes[2], que desembocam nas redes. A imagem, pensada nessa perspectiva, mostra-se como um dos territórios de disputa mais importantes da atualidade. Não à toa, diversos políticos deslocaram a tradicional forma de divulgação de seus posicionamentos para as redes sociais digitais[3], buscando com isso conquistar uma supremacia ideológica. Mas, nesse contexto, quais modos de resistência a tal processo de hegemonia política poderiam ser inventados, no âmbito da arte, como no passado o fizeram Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky e Daniel Santiago? Quais formas poéticas poderiam romper ou desestabilizar, nesse caso, o arbítrio dos meios de comunicação de massa? Ou, como interromper o fluxo veloz de reprodutibilidade das fake news entre as mídias? Seria, antes, imperativo sustar o encadeamento das múltiplas imagens do sistema de representações vigente e dos seus mecanismos de organização simbólica. Enfim, como quebrar o espelho da hipervisibilidade luminosa que domina o mundo atual para conseguir, na escuridão, ver.

O esquecimento, a descontinuidade, a falha, o intervalo, a lacuna são circunstâncias promotoras de penetração nessa escuridão. Nesse sentido, frequentar o escuro diria respeito a uma operação de neutralização das luzes da atualidade para enxergar suas trevas. Investigar o conceito de contemporaneidade, como o concebe Agamben, traz a questão da experiência do presente para esses termos.

---

[2] Segundo o dicionário Priberam, etimologicamente a palavra deriva do inglês *meme*, redução do grego *mimema, -atos*, imitação, cópia. Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da Internet, correspondendo geralmente à reutilização/alteração humorística ou satírica de uma imagem.

[3] Podemos destacar como exemplo o famoso caso do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que após ser atacado pela mídia, reverteu a situação legitimando sua conta do Twitter como fonte oficial de informação do governo, "passando a tachar de fake news qualquer notícia ou opinião que não lhe agradava. Ele próprio um prolífico usuário do Twitter, onde apresenta a sua visão dos 'fatos alternativos'." (Genesini, 2018, p. 49).

> (...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (Agamben, 2009, p. 72)

Estamos cegos de tanto ver. A nebulosidade, a falta de clareza e de definição podem assumir qualidades positivas, pois o recuo do atual é necessário para conseguirmos ver a tragédia latente e abafada do nosso tempo, dispersa e oculta em meio à "névoa da guerra". Encontrar o caminho em meio ao nevoeiro causado pelo excesso de informações é o novo desafio aqui.

Considerações Finais

Sabe-se que as feridas deixadas pela ditadura permanecem abertas, apesar do crescimento de pesquisas relacionadas ao assunto nos últimos anos, ainda há muito a ser desvelado. A utilização das propagandas políticas "despolitizadas" – que possuíam o intento de manter o status quo da sociedade, através da mítica perspectiva de um "porvir" no país – como fonte para a produção de uma arte crítica e politizada aconteceu no final dos anos 1960 e início dos anos 70. Em um país como o Brasil, onde há uma naturalização e indiferença pela perda de arquivos de memória, onde o esquecimento é uma política pública que se solidifica através do descaso, tanto por parte de uma parcela da população quanto de seus representantes, revisitar o passado significa buscar compreender o presente, abrir possibilidades para a criação de contrainformações que possam gerar estranhamentos, abalar o senso comum e torna-se um ato de resistência, o papel mais eficaz de qualquer arte.

Dar um passo atrás para, então, compreender em meio ao vórtice de eventos cotidianos os significantes passíveis da composição de novas tramas, é um movimento que possibilita potenciais infinitos de criação e recriação ou metamorfose de enredos, como grãos de poeira depositados diariamente, reconfigurando o passado e o futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

BANDEIRA, João. Geraldo de Barros: Pintura de contrainformação. *In:* ESPADA, Heloisa (Org.). *Geraldo de Barros e a fotografia.* São Paulo: Instituto Moreila Salles/Sesc, 2014, p. 186.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: UBU, 2021.

BÔAS, Rafael Villas; STÉDILE, Miguel Enrique; Agitação e propaganda no MST. *In:* BÔAS, Rafael Villas; ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo;. *Agitprop*: cultura política. 1 ed, São Paulo: Expressão Popular, 2015. 197p.

CALIRMAN, Claúdia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar:* Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Tradução de Dmitry Gomes, Victor Heringer. 1. Ed. Rio de Janeiro: Réptil, 2013. 240 p.

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo.* São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 188p.

GENESINI, Silvio. A pós-verdade é uma notícia falsa. *In:* Revista USP: *pós-verdade e jornalismo*. São Paulo, n. 116, p. 45-58, jan./fev./mar. 2018.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica.* 5. Ed. São Palo: Ateliê Editorial, 2016.

LONGO, Celso. Entre a poética do frágil e a da resistência: abordagens gráficas e estratégias de comunicação na vanguarda brasileira dos anos 1960. *In:* ESPADA, H. et al. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* – coleção Roger Wright. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. p. 133-154.

LIPPARD, Lucy R. *Six years:* the dematerialization of the art object. University of California Press: London, 1973.

MAYA, Carmen. Território, práticas poéticas e políticas no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba. *In:* CHAGAS, Mario de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla (Org.). *Território, museus e sociedade:* práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. p. 99-116. Disponível em: < https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/LIVRO-TERRITORIO-MUSEUS-E-SOCIEDADE_WEB____vers%C3%A3o-02.pdf> Acesso em: 14/08/2023.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo - cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

"Geraldo de Barros, 12 anos depois do Grupo Rex". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 1977. Disponível em: < http://www.geraldodebarros.com/main/wp-content/uploads/2013/03/1977_04_15_FSP.pdf> Acesso em: 18/08/2023.

EM UMA ÁRVORE, EM UMA TARDE: DERIVAS URBANAS DE BRÍGIDA BALTAR

In a tree, in an afternoon: urban drifts from Brígida Baltar

Laura Cristina Souza da Silva[1]

Resumo: Este artigo visa analisar o trabalho *Em uma árvore, em uma tarde* (2000), da artista carioca Brígida Baltar, na medida em que possibilita localizar os dilemas da paisagem urbana a partir de modos desviantes de acesso à realidade sensível. Para propor uma reflexão crítica, a obra é confrontada com as teorias de Milton Santos (2006), Yi Fu Tuan (1983), Giulio Carlo Argan (1995), Jacques Rancière (2009) e Frascesco Careri (2006), pesquisadores interessados nos agenciamentos possíveis ao território múltiplo da cidade. Enquanto com frequência somos convidados a percorrer espaços da vida pública com apatia e funcionalismo, Brígida Baltar relembra uma ligação primeira entre o fora e o dentro, indicando que o campo social é atravessado também por memórias e experiências de intimidade. Ao levar atenção às nuances do espaço cotidiano, a artista inaugura um outro tempo diante da vertigem citadina.
Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira; Brígida Baltar; paisagem urbana; filme de artista.

Abstract: This article aims to analyze the work *Em uma árvore, em uma tarde* (2000) by the Rio de Janeiro artist Brígida Baltar, insofar as it enables the identification of dilemmas in the urban landscape through deviant modes of access to sensitive reality. In order to propose a critical reflection, the artwork is confronted with the theories of Milton Santos (2006), Yi Fu Tuan (1983), Giulio Carlo Argan (1995), Jacques Rancière (2009), and Francesco Careri (2006), researchers interested in the possible agencies within the multiple territory of the city. While we are often invited to navigate spaces of public life with apathy and functionality, Brígida Baltar recalls a primal connection between the outside and the inside, indicating that the social field is also traversed by memories and experiences of intimacy. By drawing attention to the nuances of everyday space, the artist inaugurates another time in the face of urban vertigo.
Keywords: Brazilian contemporary art; Brígida Baltar; urban landscape; artist film.

[1] Mestranda em história da arte no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-UERJ), com pesquisa sobre artistas contemporâneos brasileiros. Licenciada (2021) em artes visuais pela Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

Da imagem, emerge uma vontade por horizontes improváveis, incertos, que se desenham sempre por meio de limites que cambaleiam em seu corpo-lar. Se partíamos de uma distância geométrica para elucidar as estruturas do espaço, nas paisagens da artista Brígida Baltar, esse mesmo espaço só acontece quando nele repousam os mais distintos afetos experienciados. Sua obra nos convida a rever os códigos diários, dar lugar aos aspectos indeterminados naquilo que nos aparenta já estar dado. No presente artigo, buscaremos analisar o filme *Em uma árvore, em uma tarde* (2000), na medida em que possibilita localizar os dilemas da paisagem urbana a partir de modos desviantes de acesso à realidade sensível.

A produção da artista percorre o desenho, a performance, o filme, a instalação e a escultura. Nascida em 1959 no Rio de Janeiro, Baltar frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde deu início ao seu processo de experimentação particular da intimidade; foi na década de 1990 quando ela desenvolveu um trabalho poético de longa duração em sua casa-ateliê de Botafogo.

As transmutações do universo familiar, que outrora permitiam que a artista se identificasse com as paredes da casa, criasse metáforas e equivalências com o pó de seus tijolos, adiante estendem-se às derivas pela cidade. Para isso, faz sentido ouvir a artista ressaltar sua passagem contínua por diferentes meios, quando o que a instiga diz mais respeito a uma linguagem sensorial dos lugares, que dos processos atrelados rigorosamente à prática de uma mídia em específico. Seus desenhos mais notórios, por exemplo, descartam a precisão técnica em favor da fluidez de uma linha constante. O ponto central é sempre esse algo de orgânico e material, de também imaginário e por vir, por fazer-se. Curiosidade incansável pela profusão da matéria que cria corpo, pele, casa, território. Talvez seja justamente a curiosidade manifesta nos trabalhos que tornam a areia da praia, o barulho urbano ou o ritmo do mar especialmente mágicos, indizíveis, com um dado de mistério tão próprio do conjunto de obras da artista.

Mesmo que as obras de Brígida Baltar não estejam aportadas nos debates históricos de sua cidade, Rio de Janeiro, elas abrem caminho para uma narrativa engendrada nos percursos espontâneos de circulação e agenciamento desse espaço urbano, objeto de nossa presente investigação.

A cidade de Brígida

Um desvio inesperado, caminhar pela cidade, avistar uma árvore, buscar uma brecha nos ruídos diários para que os pensamentos, as sensações e as palavras assentem. Entrelaçadas,

arquitetura e natureza constituem o espaço dos trajetos comuns da vida urbana. A obra solicita uma resposta temporária, uma investigação informal: como estamos implicados nesses trajetos?

Figura 1: Brígida Baltar, *em uma árvore, em uma tarde,* 2000.

Fonte: Nara Roesler (2021)

O filme *Em uma árvore, em uma tarde* (2000) consiste em Brígida Baltar no alto de um ipê rosa lendo o livro *Haakure,* de Mishima, em meio ao movimento do bairro do Flamengo no Rio de Janeiro. Em *Brigida Baltar: filmes*, textos de 2021, aprendemos que o vídeo vem do interesse nas árvores de ipê-roxo, com suas estranhas flores redondas que despertam na artista o fundo para uma narrativa poética.

Paralelo aos devaneios de Baltar, ao imaginário particular do livro escolhido, entram em cena o tráfego da vida urbana e o colorido das flores. Esse é um dos poucos trabalhos dela que acontece dentro da cidade, distanciando-se de uma imagem idílica recorrente em *Coletas da Neblina*, ou mesmo em *Maria Farinha* correndo pela praia. O lugar em que a ação ocorre faz pensar nos acontecimentos advindos das pausas entre os percursos ditados pelo ritmo urbano. Enquanto a busca pelo afastamento possibilita uma negação das problemáticas cotidianas em cenários idealizados, o vídeo na cidade exige uma maior capacidade para abrigar as tensões da vida contemporânea, transformando-as em outras formas de agenciamento sobre o espaço habitado.

A atitude levanta a ideia de um refúgio momentâneo, uma intervenção provisória no fluxo contínuo de informações, trocas e acelerações que a cidade sugere. Suspensa no alto da árvore, Brígida Baltar parece também suspender o ritmo tão específico do Rio de Janeiro, ao passo que permanece inserida nessa mesma realidade urbana. A escolha por registrar em vídeo a sua ação - em oposição à fotografia - leva a entender que a artista está ainda à procura do movimento, dispondo-se a dialogar sobre o movimento a partir da pausa, seja o movimento da vida urbana ou de seus pensamentos mais particulares.

No trabalho de Brígida Baltar, em obras como esta, a imagem é um ponto de partida para que a artista experimente outras posições no território. A imagem é uma forma possível de aproximar-se do mundo, onde corpo e paisagem equivalem, dialogam, partilham o encontro. A cidade passar a ser o ambiente que recebe e transforma um olhar desviante, que ultrapassa os fluxos usuais de acesso aos lugares por sua função. Acrescentam-se camadas ao assunto familiar e íntimo que a artista investiga, confrontados com as implicações do lado de fora.

Em uma tarde, derivas

Ao direcionar sua atenção para as mudanças temporais e as nuances do espaço cotidiano, Brígida inaugura para si um outro tempo diante da vertigem citadina. Considerando os complexos do processo de globalização, nos encontramos face a um universo distinto dos períodos anteriores à expansão informática, ao significativo contato entre as culturas e à geração desenfreada de capital. Para o geógrafo brasileiro Milton Santos (2007), é em decorrência do processo de globalização que a técnica se torna a lei precedente às relações interpessoais e de trabalho, influindo no modo de produção e consumo da cultura. Os laços sociais fragilizam-se dentro de um cenário pautado em valores velozes e intercambiáveis. Todas as instâncias da vida tornam-se instrumentalizáveis, restringindo os afetos, os encontros desinteressados e os momentos de intervalo a um núcleo mínimo da rotina individual. Nas palavras semelhantes de Marc Augé (2012):

> é preciso constatar que se misturam diariamente nas telas do planeta as imagens da informação, da publicidade e da ficção, cujo trabalho e cuja finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade. (AUGÉ, 2012, p. 34)

Em seu livro *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o antropólogo francês Marc Augé (2012) define as dinâmicas do período atual pela superabundância de informações, pela inteligência acelerada do tempo vivido e por uma dimensão espacial cujas fronteiras não são mais apreensíveis e definíveis em escala individual. Encontramos espaços públicos produzidos também em massa, transformados em objetos de

rápido consumo e descarte. Observar o lugar em que se está, atravessar de um local ao outro, chegar ao destino ou retornar para casa tornam-se tarefas a serem cumpridas com pressa. Circunscrever essa realidade contemporânea nos dá parâmetros para entender a grandeza dos gestos menores de Brígida Baltar: o exercício de momentos de ócio no campo social, os percursos de seu devaneio como terrenos artísticos. Entender sua prática em uma manutenção afetiva da vida. No livro *de dentro para fora* (2011), a pesquisadora brasileira Sylvia Werneck condensa com clareza o dilema contemporâneo que leva os artistas como Baltar a buscarem alternativas ao modo de transitar na sociedade:

> Maffesoli aponta ainda o paradoxo da vida contemporânea, ou seja, diante de uma sociedade que se pretende globalizada, uniformizada e satisfatória nos âmbitos social, econômico e espiritual, surge a necessidade de escapar e perder-se. A *flâneurie* moderna de Baudelaire, que Walter Benjamin analisa, como também o desapego dos *hippies* e andarilhos contemporâneos, é como um protesto contra uma vida orientada para a produção de valor material. A este respeito, também escreve Guy Debord em "A sociedade do espetáculo", onde afirma que até o tempo é transformado em mercadoria, acabando por doutrinar a divisão de nossos dias em 'lotes' artificiais de produção/repouso/lazer, que não respeitam o ciclo natural fisiológico de vigília e sono. (WERNECK, 2011, p. 25)

A esse respeito, diante do trabalho de Baltar, faz sentido localizarmos a posição de investimento estético e despropositado na cidade do *flâneur* a partir da diferença de gênero, presente até o contemporâneo. A historiadora Giselda Pollock (2011), no texto "A modernidade e os espaços da feminilidade", capítulo de seu importante livro *Visão e diferença,* de 1988, argumenta que o privilégio em contradizer as demandas da modernidade através de um impulso libertário, o devaneio e deambulação, era parte de uma ação exclusivamente masculina. A cisão entre o interior e o exterior, o público e o privado, calcava-se também na socialização entre os gêneros na ideologia burguesa. (POLLOCK, 2019, p. 129)

Para as mulheres, seus trânsitos restringiam-se aos espaços domésticos, aos interiores da casa. Na rua, o corpo feminino nunca foi livre para deambular em anonimato, da mesma forma como o sujeito descrito em Baudelaire. Sua presença era – e como indica a autora, ainda é – regulada por um olhar masculino na coletividade. Um livro que trata em específico dessa questão é *Flaneuse,* de Lauren Elkin (2016). Em sua pesquisa, misturada aos próprios relatos, Elkin busca a origem da ausência de mulheres que exercem o direito à cidade moderna. A cada capítulo, a autora retoma artistas como Jean Rhys, Virginia Woolf, Sophie Calle, Martha Gellhorn e outras mulheres que a acompanham em trajetos por diferentes cidades do mundo, em um interesse literário, crítico e artístico para descobrir a presença feminina no espaço público. Lembramos da escolha de Baltar no vídeo em levar consigo um livro, subir na árvore para o mergulho literário, o que nos convoca a pensar acerca dessa origem do *Flanêur* como personagem importante para as caminhadas modernas. Em sua obra, encontram-se articulações

entre a memória recente dos trânsitos da cidade, suas próprias memórias, e o lugar que busca ocupar na esfera comum, partindo de um determinado recorte de assuntos que frequentemente está associado ao feminino.

Os trabalhos com videoarte, na direção de tais problemáticas, reconfiguram a maneira como percorremos a cidade a partir de nossas posições subjetivas. Sua força está em propor modos desviantes de acesso à realidade, traduzindo efeitos opostos às determinações do campo social. Desse modo, o movimento da artista Brígida Baltar inscreve possibilidade de entender corpos não masculinos como também pertencentes aos movimentos externos de experimentação do espaço.

Com base nas coleções de Brígida dos materiais pertencentes à esfera doméstica, seus trabalhos com a poeira avermelhada da casa ou as tentativas de confundir-se nas paredes, podemos dizer que quando suas ações são expandidas para o espaço da cidade, trazem à tona essa perspectiva de investigação interna e subjetiva ao que é coletivo. A cisão burguesa entre o público e o privado entra em suspensão através do prisma do trabalho. Frente às questões que pairam em um consumo imagético desenfreado no contemporâneo, torna-se significativo localizar e compreender sua produção pelo convite em escapar, parar, rever nossos hábitos e modos presentes de vida. No momento em que reivindica para si um espaço dentro do agitado universo urbano, Brígida faz lembrar as palavras do historiador Giulio Carlo Argan (1995) em *História da arte como história da cidade*:

> Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 1995, p. 43, 44)

Enquanto somos convidados a percorrer os espaços fora da vida privada com um certo nível de abstração e apatia, reservando os afetos a uma pulsão interna que quase não encontra identificação no encontro com o outro, Brígida Baltar relembra uma ligação primeira entre o fora e o dentro, fazendo com que o território social possa ser narrado por sua memória, suas experiências, sua forma de refletir acerca do mundo de maneira sensível e agir sobre ele.

O conceito de partilha do sensível também colabora para entendermos a cidade como um constante recorte de tempos, situações e funções sociais nas quais as práticas artísticas podem ativamente operar, indo além das expressões individuais sobre o todo. Em *A Partilha do Sensível*, o filósofo francês Jacques Rancière (2009) compreende uma transformação no

regime estético da modernidade, explicando como a perspectiva linear, responsável por codificar a arquitetura da cidade para o espaço pictórico, instaura uma nova forma de discurso ao sensível. Para o autor, a produção estética acontece a partir de espaço simbólico coletivo, um jogo de evidências que se refere tanto a um comum partilhado, como a uma repartição de lugares, poderes e disputas. Nessa direção, para além da repetição de um antigo ordenamento ideal dos afetos, a cidade comporta os dissensos e as ambivalências nas experiências suscitadas em cada indivíduo. O trajeto particular de Baltar, nesse caso, partilha novas posições comuns no espaço, que não é jamais alienado de um olhar subjetivo. Ultrapassa, para tanto, essa arquitetura codificada de modo canônico a partir da geometria ocidental.

O recuo de Brígida Baltar diante do ritmo da cidade acontece também em *Algumas Perguntas* (2006/2019). Se em *Em uma árvore, em uma tarde,* nos cabe somente adivinhar quais seriam os pensamentos que vagam pelo exercício da leitura, no outro filme, a artista compartilha suas reflexões mais íntimas conosco. Reduzidas a cinco questões no trabalho final, as perguntas de Baltar eram vinte:

> os sentidos estão mudando? Qual é o seu norte? Você quer mesmo ser o que quiser? Ninguém é inocente? Você está se movendo ou é o mundo que se movimenta? Onde estão as referências? O quanto de selvagem ainda existe? É remédio ou pode ser veneno? Você ainda quer ser feliz o tempo todo? Você tolera o tempo de reflexão? Quantos pontos de vista é possível suportar? As palavras te consolam? Há sempre alguém para proteger? Tudo o que você faz serve para alguma coisa? Há outra chance? O quanto de experiencia você consome? É interessante desfazer o que foi feito? Você se sente sempre habitante? De que lado você está? Você vê tudo o que percebe? Esquecer é favorável? (OLIVEIRA, 2021, p. 374)

Outra vez os excessos urbanos, aqui nos arredores do bairro da Urca no Rio de Janeiro, não impedem Baltar de deslocar-se ao território imaginativo de sua poética. Uma das perguntas confessa um descompasso entre o suposto pertencimento coletivo no ritmo das metrópoles e a sensação de isolamento que insiste em ressurgir: Brígida Baltar se sente sempre habitante?

A redução das perguntas foi para favorecer uma reflexão mais demorada, elevar o peso de cada palavra sobreposta à cena. O vídeo é de uma paisagem calma do mar, ocasionado por um passeio que fez despertar curiosidade com a mirada das embarcações. A lentidão dos barcos parecia condizer com o ritmo de passeio, uma oferta de pausa para a mente. São em imagens como essa que a artista inaugura seu tempo; contradiz as imposições de uma desenfreada corrida na cidade. Cria cidades invisíveis no caos visível, em referência à obra do escritor ítalo-cubano Ítalo Calvino, de mesmo nome. Em *As Cidades Invisíveis,* livro publicado em 1972, as descrições poéticas formam trajetos encantados da memória; articulam projetos de passado, presente e futuro em lugares formados pelo manejo de um imaginário. Calvino aposta em um olhar demorado ao inconsciente das cidades, tão afastado das regras de um itinerário exato,

quanto em proximidade às meditações interiores de seu personagem viajante. Pois as cidades, para o autor, não contam seu histórico, guardam-no "como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras", cada segmento "riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras." (CALVINO, 2017, p. 15)

O lugar que Brígida Baltar encontra em sua obra transforma o estado de deriva em uma potência estética para observar os desenhos da cidade em suas ruas, janelas, arranhões. Jeito similar de olhar o mundo em que a paisagem carrega uma temporalidade, conjuga conjuntos variados da memória e atualiza-se a cada desvio de rota. Tomamos o histórico da prática poética na cidade para situar a produção da artista:

> O racional e o irracional, o consciente e o inconsciente acham um território de encontro no termo *dérive*. A errância construída produz novos territórios a ser explorados, novos espaços a ser habitados, novas rotas a ser percorridas. Como fora anunciado pelos letristas, o andar sem rumo levará "à construção consciente e coletiva de uma nova cultura". (CARERI, 2016, p. 97)

Ao organizarem um ato de errância no campo aberto, os dadaístas de Paris descobrem em 1924 o caráter onírico das deambulações uma espécie de "escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade". (CARERI, 2016, p. 29). A partir de Guy Debord e Asger Jorn, conhecemos a cidade pela deriva. Para a experimentação dadá, a cidade acontece quando todas as utopias de um futuro ideal são abandonadas, e arte pode ser "uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano" (CARERI, 2016, p. 74)

O caminhar torna-se o mecanismo de uma exploração arbitrária, que coloca o território percorrido como produtor pulsante, fora da temporalidade dos momentos utilitários. A partir dessas investigações, a cidade passa a ser lugar da perda do controle, indo além de suas delimitações conscientes.

> A cidade é uma paisagem psíquica construída por meio de buracos, partes inteiras são esquecidas ou intencionalmente suprimidas para se construírem infinitas cidades possíveis no vazio. Pareceria que a deriva começou a formar voragens afetivas na cidade, que o contínuo gerar das paixões permitiu que os continentes tivessem uma autonomia magnética própria e que empreendessem uma deriva própria dentro do espaço líquido. (CARERI, 2016, p. 97)

O estado de deriva pela praia do Flamengo cumpre essa função de produzir novos territórios dentro dos caminhos praticados com mais frequência. A artista abre-se para um estado de liberdade desnorteada, levando o processo criativo com uma larga margem para o inesperado. No momento em que explora o espaço por meio da leitura despretensiosa, Brígida Baltar rejeita a distinção entre o uso dos espaços públicos e particulares, demonstrando o

interesse por novos moldes à sua experiência. O filme garante sua busca pelo olhar afetado do outro, visto o modo como seu universo próprio pode ganhar outras cores a partir desse encontro. Não há em seu trabalho uma paisagem isolada, o retrato estanque do bairro que visita naquela tarde; a obra existe a partir de sua ação, como se mesmo o espaço do parque exigisse o seu estado de atenção para tornar-se o que é. É só a partir dos sentidos e sensações elaborados pela artista e por aquele diante do vídeo que o espaço pode tornar-se lugar, emprestando a definição dada pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan:

> Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. "Espaço" é mais abstrato do que "lugar". O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (TUAN, 1983, p. 6)

Para o geógrafo, o lugar comporta em si os valores afetivos, subjetivos e culturais da experiência, as memórias empregadas nos modos de vivenciar e imaginar um mesmo território habitado. O meio urbano, em contraste, emerge cada vez mais como um espaço mediado pelo excesso de discursos acerca de seu rendimento. Nesse mesmo sentido, outro autor que elabora o conceito de lugar é o geógrafo brasileiro Milton Santos (2007), tematizando o território tornado global, racionalista, em função do que entende pelo acontecer solidário de uma prática coletiva do espaço:

> Para mim, o lugar é a área do acontecer solidário. Do mundo eu colho a possibilidade de ação. Cabral não poderia fazer o que nós fazemos, o mundo dele era outro - porque o mundo é datado. E a data é dada por essas variáveis efetiva e globalmente existentes. No lugar, as ações são solidárias, não no sentido ético, mas no sentido em que são interdependentes. É isso o lugar: a área onde as ações são solidárias a partir de possibilidades históricas relativas ao momento do transcurso. [...] O espaço tem que ser contíguo, no sentido físico, em que eu te acotovelo. O lugar é uma parte do território. O território acaba sendo uma agregação de lugares. Essa agregação é definida diferentemente segundo o momento histórico. (SANTOS, 2007, p. 163)

Se para o chinês Yi-Fu Tuan o espaço refere-se ao território abstrato, enquanto o lugar é dotado de sentidos, Milton Santos compreende o espaço a partir de sua essência social na vida humana, e o lugar composto pelas particularidades de um determinado território. Santos reforça que mesmo o lugar perde sua definição precisa nos processos de globalização, pois "cada lugar é, à sua maneira, o mundo" (SANTOS, 1996, p. 252), sendo "ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente". O geógrafo brasileiro entende que o lugar exige atualmente uma constante revisita, visto que o cotidiano dos lugares está articulado à ordem global em redes.

Figura 2: Brígida Baltar, *em uma árvore, em uma tarde,* 2000.

Fonte: Nara Roesler (2021)

As paisagens de Brígida Baltar, especialmente observando *Em uma árvore, em uma árvore*, tensionam o íntimo e o público ao sugerir que é possível partilhar com curiosidade o trabalho de fabulação. Diante dessas diferenças tensionadas, Yi-Fu Tuan reflete sobre a geografia indefinida que circunscrevemos a partir de nossas primeiras experiências, as manobras culturais que nos levam a entender o lar como um pouso seguro ao corpo, e o lado de fora, como expansão e movimento. O risco de Brígida Baltar está em pousar nas árvores que encontra no mundo, enquanto movimenta todas as peças da própria casa. Destruir, enterrar, reconstruir. O que vivencia em sua obra suspende as categorias da existência para ser possível habitá-las de outra forma, compor novos sentidos quando não é mais possível se fazer caber no que há.

Considerações finais

A seguinte questão parece justa tanto às propostas teóricas exploradas, quanto ao trabalho artístico em análise: como olhar novamente, repensar esse cenário que se desenha por onde transitamos? As ações de Brígida aparentam fazer parte de um processo pessoal contínuo, inseparável de outras instâncias de sua vida, em transformar os espaços que conhece em lugares: dotá-los de uma relação afetiva que a permite atribuir valor, colocar-se vulnerável diante de onde se encontra. Os caminhos propostos ao longo de sua produção recusam transformar o repertório sensível em um destino intencional, algo que transcenderia o encontro banal com o entorno.

Olhando para trás, em toda a reinvenção dos parâmetros modernos da imagem no contemporâneo, há ainda uma clara herança da pintura que vem pelas vias sutis da luz e cor. Se Baltar, que passou por diferentes fases de estudo no campo das artes desde os anos 1990, busca aprender com os períodos anteriores, é através dessa disposição cautelosa, inclinada aos dados invisíveis na matéria visível do espaço presente, mais que das escolas e proposições enraizadas que poderia adotar.

O que aprende com a pintura, acima do que poderia vir do controle pragmático de uma lógica ocular, diz sobre deixar crescer a presença de estados não programados face ao espaço. No entanto, o que partia de uma observação transposta para os quadros vira contato e intervenção poética no real contemporâneo. Brígida Baltar entende que alguns de seus trabalhos são registros da ação artística, transformações da performance de coletar em imagem, vídeo. Outros, como *Maria Farinha Ghost Crab,* acontecem na imagem produzida, pela manipulação dos sons e cores que fazem coro às intenções da artista.

No filme analisado, seu exercício poético faz do espaço abstrato um lugar para relações, uma oferta amistosa ao espectador que encontra na obra um norte para seu próprio mundo: o ponto de partida é a ação (por vezes a não-ação) da artista, mas a chegada não é prevista pelo resultado na imagem, ultrapassando-a. A obra continua no caminhar pela rua de quem assistiu Baltar subir em suas escadas, continua também no encontro com o mar, no barulho das folhas das árvores, pois devolve uma pulsão vital pelas rachaduras da vida urbana.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.AUGÉ,

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2016.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de (org.). **Brígida Baltar:** Filmes. Tradução de Rebecca Frances Atkinson, Mariano Marovatto. Rio de Janeiro. V Arte, 2021.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse:** women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London. New York: Farrar; Strausand Giroux, 2016.

POLLOCK, Griselda. "A modernidade e os espaços da feminilidade". In : PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, p. 121-150, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton. LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (org.). **Milton Santos:** encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar:** a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WERNECK, Sylvia. **De dentro para fora:** a memória do local no mundo global. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

FORMAÇÃO EM RUÍNAS: MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA NOS ESPAÇOS EM ABANDONO EM CRICIÚMA/SC

Formation in ruins: memory and experience in abandoned spaces in Criciúma/SC

Laura dos Santos Goulart[1]

Resumo: O presente artigo trata do desenvolvimento da dissertação de mestrado em Educação, em que questiona como a estética de um lugar abandonado na cidade pode desvendar aspectos da formação cultural e humana. Ampara-se teoricamente nos autores Walter Benjamin, Ana Fani Alessandri Carlos, Jeanne Marie Gagnebin, Jorge Larrosa, Paulo Freire, Jacques Rancière e Nelson Brissac Peixoto para aprofundar o debate sobre cidade, corpo, ruínas, memória, experiência, formação humana e arte. O estudo objetivou investigar espaços em ruínas na cidade de Criciúma/SC e o modo como permitem estabelecer um vínculo com as noções de experiência e memória dos sujeitos na cidade. Os desdobramentos da pesquisa aconteceram no percurso da interação com o espaço urbano, da fotografia de lugares abandonados, do pesquisar teórico e de olhares poéticos para a cidade. Nesse caminho, foi utilizada a metodologia cartográfica, desterritorializado a pesquisa de fronteiras fechadas. Por meio da produção fotográfica foram registrados 40 espaços abandonados de Criciúma e a partir dessa ação foi possível compreender que esses lugares refletem um sistema de produção destrutivo, que negligencia a importância de espaços simbólicos que participam da formação da memória individual e coletiva. Concluiu-se que a educação necessita ser pensada para a cidade, pois o futuro precisa ser elaborado no coletivo, o que só é possível na medida em que se compreende a importância do passado como fragmento fundamental para o sujeito se reconhecer no presente, levando em consideração que a história e a memória são construídas em confluência com os lugares de passagem e permanência nas cidades.
Palavras-chave: Ruínas; cidade; memória; fotografia.

Abstract: This article is based upon a Master's in education, questioning how the aesthetics of a city's abandoned place can reveal aspects regarding human and cultural formation. It is driven by authors Walter Benjamin, Ana Fani Alessandri Carlos, Jeanne Marie Gangnebin, Jorge Larrosa, Paulo Freire, Jacques Rancière and Nelson Brissac Peixoto in order to deepen the debate about city, body, ruins, memory, experience, human formation, and art. The study aimed to investigate spaces in ruins in the city of Criciúma - Santa Catarina and the way in which they allow the establishment of a link between the notions of experience and memory of the people in the city. The research's development took place in the interaction with the urban space, the photography of abandoned places, the theoretical research, and in poetic glances aimed at the city. Furthermore, the cartography method was used in order to deterritorrialize the limits of the research. Through photographic production, 40 abandoned places were registered in Criciúma, allowing the comprehension that these places reflect a destructive production system that neglects the value of symbolic places that take part in the formation of individual and

[1] Mestranda em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) com término em novembro de 2023, realizado com bolsa de pós graduação do programa UNIEDU/FUMDES. Formada em Artes Visuais-Bacharelado em 2017 pela UNESC.

collective memories. It was concluded that education needs to be thought in favor of the city because the future needs to be elaborated at the collective sphere, which is only possible as far as the importance of the past as a fundamental fragment for people's capacity of recognizing themselves in present time is ensured, taking into consideration that history and memory are built in confluence with passing and staying places.
Keywords: ruins; city; memory; photography.

Introdução

O presente artigo trata do desdobramento da dissertação intitulada Formação em ruínas: memória e experiência nos lugares em abandono em Criciúma/SC, pesquisa em andamento para obter o grau de Mestra em Educação e, neste momento, trago uma discussão mais suscinta do que discuto de forma mais aprofundada na dissertação.

A ruína reflete uma história que permanece independentemente do que se esperava. Nos lembra que o tempo passa e que as atividades humanas têm consequências. Remete ao fato de que esquecer faz parte do processo de lembrar, pois "as ruínas são em realidade uma metáfora que alcançou a categoria de tragédia sem autor. Seu autor é simplesmente o tempo" (Zambrano, 2016, p. 218). Ruína como fragmento, como parte de um passado, como pertencente a um presente. Ruína como registro, como um anseio de permanecer, vivendo, experienciando. Como ruptura, como descontinuidade, como um objeto fora de lugar. Ruína como fotografia, arte, política e educação. Olgária Matos (1998, p. 83) comenta sobre o instante único das ruínas:

> "[...] as ruínas contrariam o devir abstrato do tempo, compensando a sistemática tripartição – antes, durante, depois – pela dinâmica *pas encore* (ainda não) e *jamais plus* (nunca mais). [...] Instante único, elas atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo está perdido".

As ruínas revelam vestígios humanos de uma história que ficou num entremeio; não foi totalmente esquecida, mas se encontra em um preliminar de desaparecimento. Uma formação em ruínas é uma formação em decadência ou poderia ela significar transformação? Na atividade de construir o novo, entender que levar em conta o que foi também se faz necessário para que algo sólido seja construído. Me pergunto de onde vem esse movimento de deixar de lado o que ainda existe? Talvez seja pelo receio do que se pode encontrar, do que está por vir, do que esse lugar pode suscitar; ou quem sabe pela comodidade, já que é mais fácil fingir que as ruínas não existem e, assim, negar o movimento progressista que faz os espaços, as pessoas, os objetos e momentos passarem do tudo ao nada em segundos. compreendo que s lugares em abandono na cidade são capazes de revelar, entre muitos, um conceito de

experiência do sujeito; neles é possível entender um pouco dos cidadãos que habitaram e participaram do espaço, mesmo que apenas ao confrontá-los diariamente no seu percurso urbano. São lugares que carregam muito significado, com marcas e registros de uma história coletiva que permanece incompleta.

Na pesquisa, trago lugares abandonados em Criciúma/SC para discutir sobre educação através de um olhar voltado à cidade e aos lugares de memória, entendendo como se dá a formação humana de uma sociedade que descarta espaços no ambiente urbano. Escolho essa cidade por ser o lugar atual onde resido e por perceber que na sua história há muitos episódios de descaso com os lugares de memória. Trazer as ruínas da cidade para o debate é refletir sobre como a comunidade se relaciona com a sua memória e com o espaço urbano; com isso, é possível desvendar aspectos da formação cultural do sujeito e sua facilidade em descartar memórias, relações e seu envolvimento com a cidade em que vive. Onde a própria ideia de habitar já toma outros sentidos, "[...] as relações de moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados." (Bachelard, 2000, p.45).

Portanto, a dissertação tem como problema principal a questão de como a estética de um lugar abandonado na cidade pode desvendar aspectos da formação cultural e humana? O objetivo geral do estudo é, pois, investigar espaços em abandono na cidade de Criciúma/SC e o modo como estabelecem um vínculo com as noções de experiência e memória dos sujeitos na cidade. Para encontrar respostas ao problema principal e às demais questões que surgem durante a escrita, entendo que o método de pesquisa a ser utilizado deve permitir uma maior abertura aos acasos e desvios que possam ocorrer no meio do percurso, já que o trabalho irá acontecer a partir da intervenção urbana, do registro dos lugares em abandono na cidade de Criciúma/SC, do pesquisar teórico, nos olhares poéticos para a cidade e dos encontros e desencontros com os espaços. Assim, para dar corpo à metodologia, utilizo a cartografia, que consiste em um método desdobrado a partir do ensaísmo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que desterritorializa a pesquisa de fronteiras fechadas, se distanciando de uma construção concreta.

> A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. (Passos; Barros, 2015, p.17)

A metodologia cartográfica traz a possibilidade de uma escrita que aconteça a partir da experiência do pesquisador com o objeto de estudo, que nesta pesquisa corresponde à

interação direta com os espaços abandonados na cidade. Com isso, ela se dá através da experiência adquirida no processo, com possibilidade de reconfigurar as regras através do desenvolvimento da pesquisa. Assim, entendo que há um objetivo principal, mas que pode ser revisto ou multiplicado dependendo dos rumos que a pesquisa tomará. A cartografia permite encontros entre temas, acontecimentos e ideias a partir de reflexões e processos subjetivos do pesquisador. Portanto, o trabalho permanece com um horizonte vasto e plural, com uma maior abertura para novas possibilidades e caminhos a percorrer até então não descritos ou pensados. Como trata-se de um trabalho realizado no ambiente urbano, onde as mudanças ocorrem de modo fugaz - do dia para a noite o espaço se altera, as pessoas mudam suas rotas, lugares são destruídos e tomam outros sentidos - a metodologia cartográfica se faz indispensável, possibilitando transformações conforme a pesquisa se desenrola.

A medida em que a pesquisa tomou corpo, caminhadas na cidade sem rumo como uma artista-pesquisadora-cartógrafa na qual compreendo que sou, se fizeram necessárias. Para isso, utilizo a fotografia como método estético para, através das imagens, discutir sobre os conceitos principais acionados durante a pesquisa. Com um olhar sensível da arte da fotografia, é possível aproximar o sujeito de seu passado, investigando os rastros das pessoas e movimentos que aconteceram e que, hoje, ficaram à deriva do tempo. A fotografia chega na pesquisa como uma imagem do que resta, do que fica de um momento passageiro, confluindo com o conceito de ruína, pois ambos expõem uma história através de fragmentos, proporcionando um pensamento dialético entre passado e presente.

> Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. (Flusser, 2002, p.66)

Até o momento, foram mapeados 40 espaços em abandono. O papel da arte nesta pesquisa, a partir da linguagem fotográfica, auxilia a expressar o modo como a cidade e sua acelerada urbanização influencia diretamente nos corpos que vivenciam os lugares determinados e na construção da história de uma sociedade, encontrando ressignificações entre corpo e lugar para, assim, ocupar de modo consciente o ambiente urbano e seus espaços esquecidos, redescobrindo a ideia de habitar. A partir disso, é possível rever posicionamentos e questionar criticamente a posição de uma sociedade perante o seu papel na cidade, por isso, a arte aparece nesta pesquisa como uma forma de denúncia social, um mecanismo de luta contra o desaparecimento.

Henri Lefebvre (1991, p. 57) comenta que se escuta a cidade como se fosse uma música tanto quanto se a lê como se fosse uma escrita discursiva, portanto é necessário

interpretar os caminhos e as paisagens do ambiente urbano como se lê e interpreta um texto, como se imagina e elabora uma escrita. Através do contato com a cidade e os espaços esquecidos da arquitetura urbana, é possível criar uma conexão entre passado e futuro, indagando assim sobre a história de uma sociedade que permanece incompleta, fadada ao fracasso, em ruínas. Entendo a cidade como corpo social e as ruínas como um local de quebra desse corpo, como um espaço de vazio e silêncio que carregam o testemunho da história de toda uma comunidade. A ruína se mantém, tornando um presente vivo em meio aos destroços; é o registro de uma história que caiu em um estado de desimportância; trata-se então de reviver os rastros na busca de um passado que ainda reverbera no presente.

Experiência e memória na cidade

Falar de experiência é falar de uma vida que é imersa em sentidos subjetivos, signos e significados de um sujeito que afeta e é afetado pelo outro. Portanto, discutir sobre a construção do sujeito através da formação cultural e estética, educando-o para ser e se portar enquanto um ser social e político, é entender que a vida se faz no coletivo. O sujeito da experiência é como um território de passagem, "seria algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos [...]" (Larrosa, 2004. p.160), portanto, é aquele que se expõe aos acontecimentos, que se mantém livre ao que possa interferir e ocorrer em si. Esse processo é constante e mútuo, através da alteridade; fazendo-o enxergar uma realidade que acontece com conexões, rupturas, sem hierarquias nos modos de guiar e seguir.

O sujeito é social, ele é construído de forma sociocultural através das relações subjetivas que ele constrói durante sua vida, adquirindo para si suas próprias formas de saber e agir conforme a interação e experiência com o entorno. É um ser que carrega incontáveis relações, seja com o outro, com um objeto, símbolos, imagens e lugares; essas relações se transformam em modos de ver, de sentir, de modo cognitivo-comportamental no sujeito, que compartilha com o mundo suas próprias transformações. Duarte Júnior (1988, p. 26) comenta que "Todo processo de conhecimento e aprendizagem humana se dá sobre dois fatores: as vivências (o que é sentido) e as simbolizações (o que é pensado)". Isso acontece através do contato com o exterior, de formas subjetivas. É importante olhar criticamente o mundo e os modos de existência, de forma transversal e plural, compreendendo que o ser constitui subjetividades.

Ao discutir sobre memória, Halbwachs (1990) comenta que, por mais que a lembrança seja individual, a memória é sempre coletiva, pois é necessário um grupo de referência para que

ela seja revisitada; portanto, a memória individual acontece como um ponto de vista a partir de uma memória que acontece de forma social.

> Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetivos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, 1990, p.26)

Quando o autor afirma que a memória depende de um grupo de referência, não necessariamente esse grupo necessita estar presente de forma física com o sujeito que lembra; o grupo pode estar presente através de pensamentos e das experiências em comum que ele obteve nesse coletivo, onde ele retoma através de imagens criadas em seu pensamento e pelo pertencimento afetivo que experienciou com o grupo. A lembrança é uma atividade de reconhecimento e a partir de imagens sons e movimentações, o sujeito retoma uma memória e a traz para seu presente.

Nesse sentido, a cidade torna-se um dos cenários principais da construção da identidade do sujeito em sua coletividade e na referência nesse processo de retomar lembranças. Essa construção se dá através das relações que se tem por meio de encontros e desencontros, interação com os lugares, movimento de saberes constante, inserção em regras e a compreensão de normas subjetivas que se tem enquanto sujeito que habita o espaço urbano, “o espaço é o lugar do encontro e o produto do próprio encontro; a cidade ganha teatralidade e não existe dissociada da gente que lhe dá conteúdo e determina sua natureza.” (Carlos, 2015, p. 73). Através das relações econômicas e de poder que se estabelecem, organiza-se a comunidade que ali habita e adquire experiências nesse espaço. A cidade institui regras e normas subjetivas aos cidadãos, pois “ser habitante da cidade significa participar de alguma forma da vida pública, mesmo que em muitos casos esta participação seja apenas a submissão a regras e regulamentos.” (Rolnik, 2012, p. 21). A memória coletiva dos grupos humanos configura a cidade; a atividade dialética de lembrar e esquecer é um processo que constrói os personagens urbanos, produzindo sujeitos que narram e são narrados pela cidade. O ambiente urbano é o lugar de ação da memória individual e coletiva.

> Fruto do agenciamento humano coletivo, a cidade é representação dos valores e da estrutura da sociedade, com a suma força e hierarquia ou equalização, de inclusão ou marginalização. É, assim, a dimensão primária da cultura espacializada e a reprodução de modos de vivência e de relacionamentos. (Pires, 2002, p. 145)

O ser humano é plural e a cidade reflete sua materialidade, sendo um espaço público que permite a troca contínua e um fluxo de informações em comum. É possível compreender que há uma experiência urbana – muitas vezes em comum - nos sujeitos que habitam a cidade, já que "a Cidade somos nós também, nossa cultura, que, gestando-se nela, no corpo de suas tradições, nos faz e nos refaz. Perfilamos a Cidade e por ela somos perfilados" (Freire, 2001, p.14). Os sujeitos criam uma história pública, com uma materialização em comum de suas identidades que resulta no espaço urbano que habitam.

A cidade é repleta de tensões entre classes e grupos sociais diversos, portanto, a experiência urbana não é de todo harmoniosa e colaborativa, os sujeitos experienciam o ambiente urbano de formas diferentes, em que tem espaços pré-determinados para cada corpo existir, conforme seu contexto, classe social e raça. Por consequência se constrói lugares na cidade que também são invisibilizados e vazios. Trazer a cidade para o foco principal da discussão é entender a importância da relação do espaço com a construção da identidade do sujeito e que este tem relação direta com o lugar que ele ocupa.

Imagem-vestígio

A partir da ideia de fragmento, fotografia e ruínas são conceitos confluentes. São rastros de algo que aconteceu. Ambos funcionam como um mecanismo da memória pois são o testemunho de uma história que se mantém dentre um jogo de aparecimentos e desaparecimentos, "a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente." (Gagnebin, 2006, p. 44).

Nas "*Teses Sobre o Conceito de História*", Benjamin comenta que a imagem do passado aparece como relâmpago, "A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade." (Benjamin, 1994, p. 243), portanto, o que fica são lembranças. O sujeito traz fragmentos do passado para o seu contexto atual ressignificando e adquirindo novos sentidos, assim, "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma recordação [...]" (Benjamin, 1994, p. 243).

Ao discutir sobre fotografia, Rancière comenta que esta é muito além de uma reprodução, é um "jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo" (Rancière, 2012, p. 92), portanto, também não tem controle sobre o que causa no espectador.

Fotografia e ruínas registram e eternizam um tempo que não para de passar, Costa (2014, p.49) comenta que o registro "[...] documenta o evento para o futuro da memória da cultura, mas a imagem é o que resta quando o objeto se ausenta – o próprio vestígio do tempo como ruína". O fotógrafo deixa na imagem um vestígio, rastros que se desdobram em lembranças e novas imaginações. A partir dos lugares em ruínas na cidade, é possível debater sobre como o tempo não é o mesmo ao qual estamos habituados. Esses espaços refletem um tempo que tem o seu próprio modo de passar, de transpassar, de parar e voltar. Percebo então, fotografia e ruína como imagens-vestígios de um passado que permanece e se desdobra conforme o contexto e experiência que cada um tem, através de um tempo descontínuo.

Esta pesquisa se constituiu como uma luta contra o desaparecimento de um passado, que permanece a seu modo através dos fragmentos "o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente." (Gagnebin, 2006, p.44). Ruínas e fotografia auxiliam no processo de rememoração e do não esquecimento da história de uma sociedade, movimento que acontece nos tempos atuais. As imagens das ruínas funcionam como um testemunho histórico. Gagnebin (2006) comenta que a importância de olhar para o passado não se dá por uma espécie de culto e comemoração ou apenas por lembrar de forma passageira, mas pela possibilidade de elaborar uma análise esclarecedora do que produzir e não reproduzir, analisando para assim, esclarecer o presente de forma significativa. Percebe-se a importância em olhar para esses vestígios como um fragmento político-histórico-cultural de uma sociedade, "A presença dos restos é inquietante, um desassossego, justamente porque ratifica o espaço vazio, uma ausência" (Peterle, 2016 p.245). Trata-se, portanto, de analisar e perceber a história de uma sociedade a partir daquilo que falta e através dos ruídos e resíduos que ficam.

Cartografando o abandono

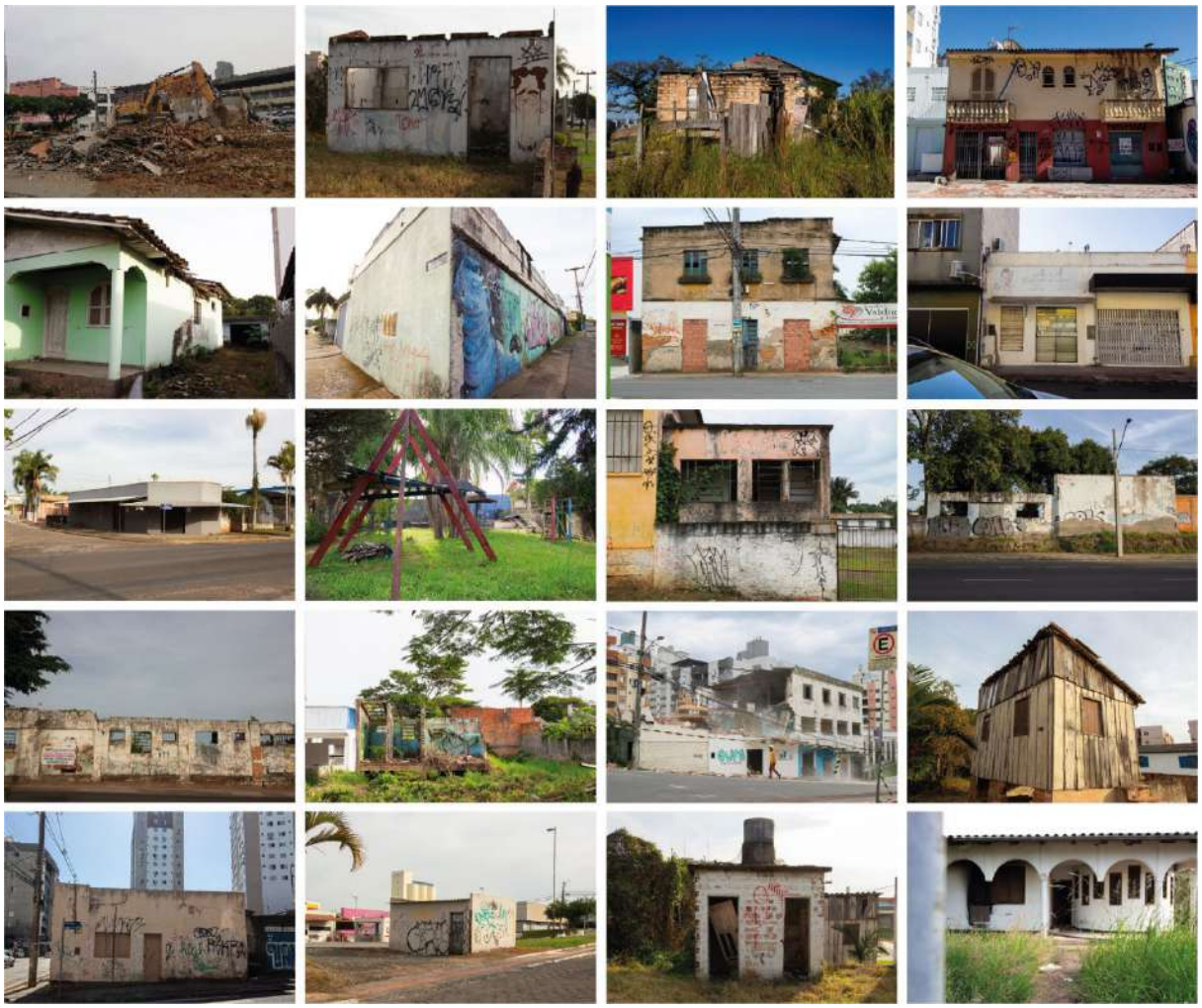
Cartografar é sair à deriva pela cidade. Implica entregar o corpo inteiro para a experiência. Caminhar e encontrar territórios afetivos por onde os pés trilharem, atento ao que lhe acontece na volta, se entregando ao movimento do corpo sob as ruas e das ruas sob o corpo, na procura de riscos, marcas, fissuras e assim construir conhecimento através do atravessamento dos afetos, em um movimento de tornar-se estrangeiro de si mesmo e recriar perspectivas de existência e subjetivações para além do estabelecido. É assim que o desenvolvimento desta pesquisa acontece, até agora foram registrados 40 lugares em estado de abandono na cidade de Criciúma. Estar nesses lugares, adentrar, entender e analisar é participar

de um jogo de memórias tanto individuais quanto coletivas, em uma batalha entre presença e ausência, no jogo temporal do passado e presente, pois “Habitar-se o espaço da memória é conviver-se com memórias coletivas, individuais e sociais negociadas, e não, simplesmente, domesticar-se um território vazio e opaco, lugar de reativação de tradições perdidas ou da nostalgia do passado” (Eckert; Rocha, 2005, p.70). É, portanto, entender um certo mecanismo de funcionamento da sociedade e dos lugares de memória que insistem em permanecer perante o descaso, já que “A visitação à ruína permitia-nos habitar uma memória em esquecimento, em que a obra edificada flagrava o esforço seletivo que abarca os atos de esquecer e lembrar de uma comunidade” (Eckert; Rocha, 2005, p.43).

Figura 1 – Lugares em ruínas na cidade de Criciúma/SC, 2023.

Fonte: da autora.

Figura 2 – Lugares em ruínas na cidade de Criciúma/SC, 2023.



Fonte: da autora.

Nesse jogo de sentidos que a cidade integra, as formas arquitetônicas evidenciam o passar do tempo, a cultura, a história, os jogos sociais e políticos de dominação e submissão de seus habitantes. A partir de como o ambiente urbano é pensado e produzido, se formam também modos de participar e não participar, lugares de passagem e pausa, espaços para certos corpos habitarem ou não. O jogo social da cidade é feito com e a partir dos lugares. Nesse sentido, algo emana desses lugares descartados, nesses espaços sem destino. Trata-se de uma parte invisível da cidade, que muitas vezes passa despercebido por quem percorre aquela rua diariamente. Os destroços evidenciam o transcorrer do tempo e refletem uma sociedade que descarta espaços que foram importantes para sua construção enquanto sujeito-cidadão, dando as costas para sua própria história e assim “Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebemos em troca a moeda miúda do "atual". (Benjamin, 1994, p.128). Com isso, se confirma

o destino das paisagens da cidade: se transformarem em ruínas. Ruínas do nosso tempo. É possível compreender, deste modo, como a sociedade age e de que forma – ou para onde - ela está caminhando. Através do movimento de abandono percebe-se que esses sujeitos percorrem para um estado de esquecimento de si mesmo e de sua própria formação humana. Esquecer os lugares de memória e largá-los à deriva do tempo, é aceitar que uma parte de sua construção também será abandonada e entregue ao desaparecimento.

Há um jogo de interesses e de formas de habitar a cidade em meio à interação – ou a falta dela – com as ruínas. Há também meios de se organizar enquanto sujeito que se constrói no coletivo, portanto, no ambiente urbano. Tratar com descaso esses lugares é, de certa forma, ver como descartável a relação da construção de sua identidade com o lugar que ocupa e assim, por consequência não se tem um sentimento de pertencimento com a cidade e talvez com nenhum outro lugar habitado. É importante que o sujeito entenda seu papel na cidade e na preservação da sua própria história para assim "Deixar de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva. (Rancière, 2012, p.13). Portanto, carecemos de uma educação para a cidade, para a memória coletiva, para o planejamento urbano, que nos permita compreender os processos de urbanização para o mundo em crise que se anuncia e que, com isso, entenda a importância da memória para a construção de um futuro possível, democrático e coletivo nas cidades. Compreender seu papel na cidade e o modo como diariamente construímos e descontruímos nossa identidade a partir da relação com outros e com o entorno é se responsabilizar pela construção histórico-cultural da sociedade e do planejamento estético-político do espaço urbano.

Considerações Finais

Trazer a cidade como esse espaço de formação humana é entender que o lugar que o sujeito ocupa se estabelece como um território de conhecimento, por se tratar do espaço em que ele constrói sua identidade. Os lugares abandonados são ruídos de um momento, são áreas em meio ao caos urbano onde o nada acontece, resta apenas o vazio. Com um silêncio que diz muito se você se dispõe a ouvir. Corpo e cidades são conceitos confluentes, uma cidade repleta de lugares desprezados pela comunidade resulta em cidadãos que já não se comprometem com o que está por vir e com as mudanças da cidade[2].

[2] Podemos analisar como, atualmente, a sociedade se relaciona com os espaços públicos e sua história através do episódio de destruição que ocorreu na Praça dos Três Poderes em Brasília, onde além do espaço físico, obras importantes para a história da arte foram danificadas, restando apenas destroços: ruínas. Com danos irreparáveis

Concluiu-se aqui, que o fascínio pela inovação pode implicar o apagamento da memória e que trazer os espaços em ruínas para a discussão é debater sobre o desenvolvimento formativo humano e a partir disso, abrir o debate para qual é o possível futuro da educação, da formação cultural e humana dos sujeitos. A arte é uma das formas mais potentes de conhecer a cidade, mapeá-la, compreendê-la em suas atividades e contradições pois ela proporciona um movimento de democratização do espaço urbano, de se entender em meio ao ambiente urbano, redefinindo significados e lugares. Aproximar o sujeito com o espaço em que ocupa, elaborando como o entorno e os lugares de memória servem de palco para a construção da identidade individual e coletiva, é proporcionar uma compreensão de que construir o futuro só será possível se soubermos apreciar e considerar o passado como essencial na construção formativa do sujeito. O futuro tem de ser coletivo e isso só é viável se entendermos a importância da história e da memória, trazendo a ideia do antigo e do novo como como conceitos confluentes, sem um se sobrepor ao outro.

Referências

BACHELARD, Gaston; DANESI, Antônio de Pádua. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2015. 98p.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Faperj, 2014.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Por que arte-educação?** Campinas. SP: Papirus, 1988.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade.** Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

FREIRE, Paulo. **Política e educação**: ensaios – 5. ed - São Paulo, Cortez, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34. 2006.

para a história e memória da sociedade brasileira. Ler mais sobre esse caso em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/01/ataque-a-obras-de-arte-revela-odio-de-golpistas-contra-a-cultura.shtml

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. De Laurent León Schaffer. São Paulo: Revista dos Tribunais. 1990.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Tradução Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

MATOS, Olgária. **Vestígios: escritos de filosofia e crítica social**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

PASSOS, E.; BARROS, R.B. A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PIRES, Maria Coeli Simões. Cidade e Cultura - Recíprocas interferências e suas representações. *In:* FERNANDES, Edésio; RUGANI, Jurema M. (orgs) **Cidade, memória e legislação: a preservação do patrimônio na perspectiva do direito urbanístico.** Belo Horizonte: Instituto de Arquitetos do Brasil (MG), 2002.

PETERLE, Patrícia. Rastros rangentes: escavações capronianas. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. **Ruinologias**: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: Ed UFSC, 2016.

RANCIÈRE, Jacques**. O espectador emancipado**. SP: Ed WMF, 2012.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** 4. ed São Paulo: Brasiliense, 2012.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. **Ruinologias**: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: Ed UFSC, 2016.

leve: A DERIVA DO MOVIMENTO

leve: THE MOVEMENT'S DRIFT / leve: LA DERIVA DEL MOVIMIENTO

Luíza Marcolino[1]

Resumo: Em 2023, o *leve* | Laboratório de Vivências e Experiências na Espacialidade (UFMG) completou 10 anos. Durante a residência artística da qual participei nessa ocasião, conduzida pela professora Elisa Campos e a pesquisadora Thaiz Cantasini, constatei que o desejo de romper com padrões de movimento e presença no espaço atravessou quase todos os trabalhos e práticas desenvolvidas. Nesse sentido, reuni aqui reflexões sobre os trabalhos então desenvolvidos. A famosa frase de Pina Bausch nos diz "o que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move". Mais do que pensar a forma como o corpo se move durante a pesquisa artística no espaço público, interessa os motivos desse movimento. O que chama a atenção do artista em pleno processo criativo e como a sua postura fricciona a expectativa dos passantes ou do espaço arquitetônico e geográfico? Sendo o momento de criação tal que os sentidos da pessoa se encontram abertos aos mais diversos estímulos, poderíamos a partir da sua observação vislumbrar novos deslocamentos?
Palavras-chave: Arte Relacional; Deriva Artística; Espaço Público.

Abstract: In 2023, the *leve* | Laboratory of Experiences and Life Experiences in Space (Universidade Federal de Minas Gerais) turned 10 years old. In the artistic residency in which I participated on this occasion, led by professor Elisa Campos and researcher Thaiz Cantasini, I found that the desire to break with patterns of movement and presence in space permeated almost all of the art works and practices developed. In this sense, I brought together reflections on the resulting production. Pina Bausch's famous quote tells us "what interests me is not how people move, but what moves them". More than thinking about the way the body moves during an artistic research in the public space, I'm interested in the reasons for this movement. What catches the artist's attention during the creative process and how does his posture conflict with the expectations of passersby or the architectural and geographical space? Since the moment of creation is such that a person's senses are open to the most diverse stimuli, could we glimpse new displacements from its observation?
Keywords: Relational Art; Artistic Drift; Public Space.

Resumen: En 2023, el *leve* | Laboratorio de Experiencias y Experiencias en el Espacio (Universidade Federal de Minas Gerais) cumplió 10 años. Durante la residencia artística en la que participé en esta ocasión, liderada por la profesora Elisa Campos y la investigadora Thaiz

[1] Bacharel em Artes Visuais com habilitação em Artes Gráficas pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda em Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais.

Cantasini, encontré que el deseo de romper con patrones de movimiento y presencia en el espacio impregnaba casi todas las obras y prácticas de arte desarrolladas. En este sentido, aquí reuní reflexiones acerca de la producción resultante. La famosa frase de Pina Bausch nos dice "lo que me interesa no es cómo se mueven las personas, sino qué las mueve". Más que pensar en la forma en que se mueve el cuerpo durante la investigación artística en el espacio publico, me interesan las razones de este movimiento. ¿Qué llama la atención del artista durante el proceso creativo y cómo su postura entra en conflicto con las expectativas de los transeúntes o con el espacio arquitectónico y geográfico? Dado que el momento de la creación es tal que los sentidos de una persona quedan abiertos a los más diversos estímulos, ¿podríamos vislumbrar nuevos desplazamientos a partir de su observación?
Palabras clave: Arte Relacional; Deriva Artística; Espacio publico.

A Deriva do Movimento

A pessoa urbana vive em movimento. Para nós, é urgente seguir os ponteiros do relógio, as placas, os costumes, as vias de trânsito, a calçada, as tendências do Instagram. É preciso ter atenção ao entorno e é preciso exibir esse estado de alerta. Enfim, identificar e perseguir os fluxos invisíveis, sem espaço para o erro. As errâncias, a vagabundagem, a disposição criativa do movimento são reprimidas, mas sem elas não é possível compreender a verdadeira natureza de nossos próprios deslocamentos. Conclusão: embora nos desloquemos o tempo todo, na cidade não é permitido observar o movimento. A repetição é sempre mais prática do que experimentação. A cidade dispensa o caminho do meio, exige o sim ou o não e uma resposta rápida. Demandas muito abstratas ditam nossas escolhas e parecem não desaparecer de vista nunca — como as leis de trânsito ou os letreiros das lojas. Embora nos desloquemos o tempo todo, o corpo permanece em certa medida suspenso.

"A cidade é feita essencialmente de movimento". (AGIER, 2015, p. 484) "Mas o homem, como a vida, não é uno. desigual e múltiplo - movimenta-se simultâneamente em várias perspectivas. Cruzadas e contrapostas como a própria arte." (MORAIS, 1970, cláusula VI) Por isso, sempre existe alguém tentando colocar os pés no chão.

Podemos dizer que o mundo muda enquanto e porque nos movemos, e assim parece muito importante termos consciência de nossos próprios movimentos: sabermos que estamos na América Latina; exercitarmos o encontro com a cidade e a terra; nos percebermos tanto em fluxo quanto em dissidência das narrativas. Pois, de uma forma ou de outra, "sobrevivemos vadiando, ocupando e inventando as esquinas da modernidade ocidental" (RUFINO, 2016, p. 73). Por aqui, foi o corpo em movimento que criou possibilidades e tem escrito no cotidiano

algo que sustenta nossa própria existência. Dito isso, como podemos perceber os movimentos reais por debaixo dos movimentos normais?

"A síncope, o vazio, o campo do imprevisível e, por isso, das possibilidades, há de ser preenchida pelos poderes do corpo. Ali, há de se inscrever algo." (RUFINO, 2016, p. 76) Talvez o caminho mais direto seja estudarmos nossos cacoetes e abrirmos os sentidos através deles. De certa forma, "nos esforçarmos para não nos esforçarmos". É mediante esse esforço contraditório que encontramos a pergunta: quando não nos movemos, o que nos move? Para respondê-la, seria preciso abrirmos mão do controle sobre nosso movimento e nos colocamos à disposição do mundo, do acaso, do interesse desinteressado e imprevisível, de nosso próprio corpo. Nesse estado de espírito — artístico — como e por que nos movemos?

Proponho abordar as práticas do *leve* | Laboratório de Vivências e Experiências na Espacialidade, da Universidade Federal de Minas Gerais, sob o viés dessas perguntas.

> O LEVE | Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade, é um núcleo de pesquisa e ação que tem como temática principal a espacialidade na arte contemporânea, em abordagem teórico-prática, visando as relações entre a arte e o espaço social, desdobrando-se em múltiplas relações e entrecruzamentos sociais, políticos, econômicos e culturais. (...) Experimenta-se no exercício artístico uma ampliação de proposições direcionadas diretamente ao espaço social, corpo, território e paisagem, sejam eles construídos, naturais ou virtuais. Relações contemporâneas entre arte e vida, arte e ambiente e arte e espaço público, conduzem a experimentações individuais e coletivas, diálogos propositivos que se apropriam de lugares e dispositivos arquitetônicos, cênicos, corporais, em espaços urbanos ou não, recorrendo frequentemente ao formato de expedição, compartilhada com o público ou não, e tendo um importante foco na produção editorial como mais um espaço explorado de criação e memória das realizações do grupo.[2]

No decorrer de minha participação na residência artística conduzida pela professora doutora Elisa Campos e a pesquisadora Thaiz Cantasini no âmbito das atividades do *leve* em 2023, constatei que o desejo de evidenciar movimentos atravessou quase todas as propostas, tanto das preceptoras quanto dos artistas residentes. O estranhamento do mover-se esteve presente tanto nas práticas investigativas quanto nos trabalhos resultantes e até mesmo no modelo expositivo concebido ao final da residência. Sabendo da já firmada e ainda crescente importância das derivas e intervenções urbanas na arte contemporânea, reúno aqui as reflexões desenvolvidas pelo grupo nos meses de maio a julho, entre a cidade de Belo Horizonte (MG) e a zona rural de Ouro Preto (MG).

[2] < https://leveufmg.wixsite.com/leveufmg/sobre >, consultado em novembro de 2023

> O denominador comum entre esses artistas [que flanam, deambulam ou derivam], e suas ações urbanas, seria o fato de que eles vêem a cidade como campo de investigações artísticas aberto a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências. (JACQUES, 2006, p.131)

O espaço público

Para experimentar com o movimento na cidade é conveniente fazer uso da liberdade de um gesto abertamente artístico, mas, ao mesmo tempo, é uma atividade que não se restringe aos artistas, e nem poderia. As práticas de arte desenvolvidas em espaço público entendem muito prontamente que esse espaço não é apenas geográfico, mas também histórico, biológico e, sobretudo, social. O público (oposto de privado) aqui se refere também ao público (oposto de artista), sendo ele co-autor, matéria plástica e restrição para qualquer trabalho. Nas derivas, o artista não detém o poder de criação, mas faz uso de sua sensibilidade exercitada para propor experiências ao coletivo. Estender o gesto artístico ao público significa reconhecer nele o poder de se apropriar das propostas enquanto matéria para uma prática autoral múltipla.

> Nesse lugar em que o artista não controla as possibilidades de leitura, também existe uma dimensão política, na medida em que permite que as pessoas criem as suas próprias interpretações e ampliem, através de cada observação, o sentido aberto das produções culturais. (CAMPBELL, 2021, p. 57)

A presença do artista (de sua performance, de suas bugigangas, suas gambiarras ou de suas obras), faz-se importante porque estabelece em seu entorno certa licença poética, certa permissão para o descompasso, e aí está toda a sua potência. Neste lugar ao mesmo tempo enraizado e deslocado da cidade, os fluxos automáticos são acentuados e o corpo licenciado é convidado a observá-los, vivenciá-los mais profundamente ou esquecê-los. O artista possibilita portanto "a emergência de estados efêmeros de encontro que dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia, carnavalizando de alguma maneira estas relações, embora num tempo muito breve" (DIÉGUEZ, p. 47, 2011).

> Porque quando andamos pela cidade, normalmente estamos nos locomovendo de um lugar para outro e não estamos muito preocupados em viver uma experiência artística ali, mas quando recebemos um panfleto, ou quando nos deparamos com uma Coca-Cola de Cildo, uma nota, ou poemas nas ruas, mesmo os pixos, esses elementos provocam uma intervenção naquilo que é facilmente reconhecível, que acaba gerando essa nova percepção e, ao mesmo tempo, uma espécie de parada que nos posiciona naquele momento presente, para entender (ou não) aquilo, criando, assim, uma abertura coletiva e pública para as discussões que as obras pretendem abordar. (CAMPBELL, 2021, p. 59)

“Bourriaud propõe sua idéia de obra de arte como interstício social, que amplifica-se na compreensão da arte como prática social alternativa e como projeto político e que favorece um intercâmbio diferente do intercâmbio das zonas de comunicação que nos são impostas” (DIÉGUEZ citando BOURRIAUD, 2011, p. 46). Talvez por isso, ao contrário da crítica recuada nas galerias ou da aspereza projetada pelo sistema da arte sobre o público leigo, percebi já muitas vezes na rua uma curiosidade genuína e até mesmo um ímpeto das pessoas em contribuir para ou em testemunhar a realização de um trabalho artístico. Refiro-me a contribuições que não são apenas gentilezas, mas também o oferecimento de saberes valorosos que com grande frequência são excluídos dos espaços ditos cultos e interferências que muitas vezes mudam rapidamente o rumo do trabalho, complexificando-o. Embora nem sempre as práticas artísticas na cidade foquem ou busquem o contato com a população de modo específico, o *outro* aqui é mais explícitamente permanente e incontornável. Por isso, “as práticas coletivas são todas favorecidas nos espaços públicos” (CAMPBELL, 2021, p. 58), assim como parecem favorecer elas também esses espaços.

O laboratório de experiências

A residência artística propôs uma busca por caminhos de fruição entre a cidade e a natureza, naquilo que começamos a chamar de “virada vegetal”, em homenagem ao livro homônimo de Emanuele Coccia (2020). A partir da leitura de pensadores como Ailton Krenak, Luiz Ruffino e Ileana Caballero, foram realizadas atividades de cunho investigativo que quando postas em perspectiva podem ser divididas em quatro derivas principais: no Campus Pampulha da UFMG; no Mercado Central de Belo Horizonte; no distrito de Santo Antônio do Leite (Ouro Preto, Minas Gerais); no Parque Municipal de Belo Horizonte. Cada um desses espaços exigiu do grupo posturas diferentes, seja para provocar ou aprofundar a experiência. Ao longo dos dias, foi-nos proposto também tatear o corpo coletivo que se formou, explorando-o nas diversas situações encontradas.

1. Um despertar na mata

As primeiras atividades visaram o aprimoramento da sintonia entre os participantes, a sensibilização dos sentidos além da visão e o despertar do corpo para o movimento. O primeiro

encontro aconteceu no chamado Bosque da Música, dentro do Campus Pampulha UFMG. Trata-se de um atalho rudimentar e sinuoso que os próprios alunos sedimentaram através da mata entre a Escola de Belas Artes e a Faculdade de Música. Neste bosque, todos excepto as preceptoras vendamos os olhos.

Figura 1: Luíza Marcolino, Camila Lacerda e Fernando Audmouc em deriva

Foto: Elisa Campos

Sem a visão, estranhamos o mundo. Oscilamos entre o desejo e o medo, como crianças. E como crianças nos apegamos muito espertamente uns aos outros. O poder de confiar desperta o corpo. Logo nos demos conta de que nossos movimentos tornavam-se referência aos movimentos dos demais. Através do apoio, do toque e sobretudo da escuta, nos comunicamos em silêncio enquanto exploramos o bosque. Conversamos sem o uso de palavras. O subir e descer da trilha que percorremos, as irregularidades do terreno, a prontidão das respostas, tudo condicionou nosso deslocamento e nos fez de certa forma coletores. Colecionamos descobertas e as compartilhamos instintivamente. Por outro lado, também nos interessamos com curiosidade pelas descobertas uns dos outros. Tocar o chão não era mais algo a ser evitado, fazer barulho deixou de ser apenas uma consequência de nossas ações: tornou-se necessidade.

Os sons vindos da avenida Antônio Carlos diminuíram e se igualaram aos instrumentos que ensaiavam as mesmas notas repetidamente e às palavras de alunos que transitavam pelo caminho asfaltado a uma média distância. Ouvimos uma bicicleta se aproximar, esperamos sentir o vento dela passando sem nos movermos. Começamos a tocar a vegetação buscando por texturas, tentando entender nosso mundo. Em dado momento, escutei um som frio à minha esquerda e segurei algo que alguém batia contra uma pedra no chão. Comecei a fazer círculos

cada vez mais rápidos com aquilo, sem saber que uma imagem estava sendo gravada. Para mim, naquele momento, o desenho era um barulho que me lembrava um motor. Era grafia, mas mais do que isso, era música. Sem a visão, é necessário mover-se mais para conhecer tudo e, no estranhamento da situação, todos os recursos são sinestésicos.

Figura 2: Pedra com arranhões

Foto: Elisa Campos

> Todos os sentidos e não apenas a visão. Um código tátil olfativo. Um gramática gustativa. Uma linguagem acústica. Os demais sentidos determinam espaços circulares, por isso mesmo dinâmicos. A mão que apalpa, o corpo que anda, o olfato - imaginar. (MANIFESTO CORPO À TERRA, 1970, cláusula VIII)

2. O mercado é um aquário

> O mercado é essa metáfora do mundo, essas esquinas, as encruzilhadas. A construção contemporânea desse mundo acontece também, em grande parte, pela cozinha, eles queriam as especiarias, a pimenta, e todo esse tempero indiano, para temperar, conservar a carne, tudo." (NAZARETH, 2021, p. 48)

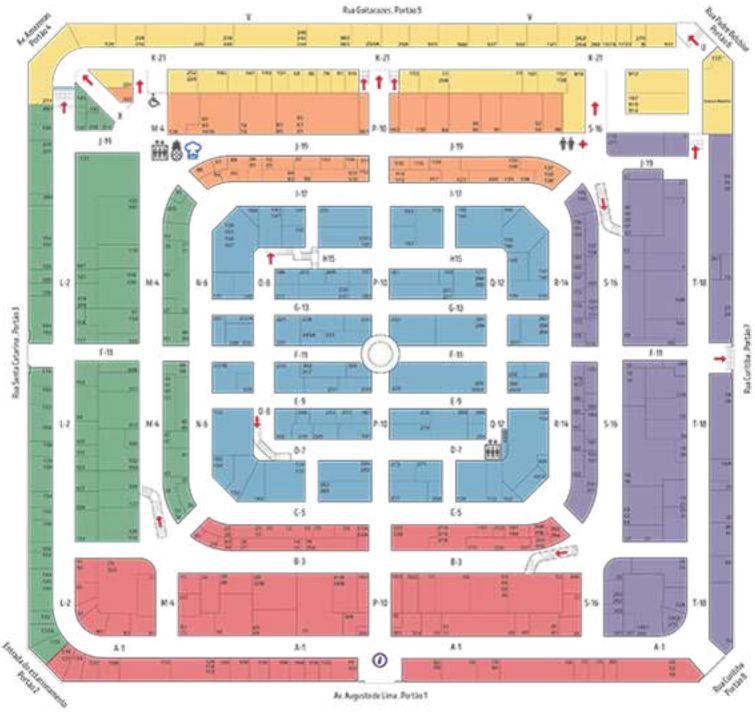
A deriva seguinte aconteceu no Mercado Central de Belo Horizonte.

> Belo Horizonte tinha apenas 31 anos quando um prefeito empreendedor resolveu reunir, em um só local, os produtos destinados ao abastecimento dos 47.000 habitantes da jovem cidade. (...) Nos 14.000 m² do terreno descoberto, circundado pelas carroças

> que transportavam os produtos, as barracas de madeira se enfileiravam para a venda de alimentos.
>
> O Mercado (...) funcionou até 1964, quando o prefeito da época, Jorge Carone, resolveu vender o terreno, alegando impossibilidade de administrar a feira. Para impedir o fechamento do Mercado, os comerciantes se organizaram, criaram uma cooperativa e compraram o imóvel da Prefeitura. No entanto, teriam que construir um galpão coberto na área total do loteamento no prazo de cinco anos. Se não conseguissem, teriam que devolver a área à Prefeitura.[3]

O prazo foi cumprido e hoje, com mais de 90 anos, o Mercado abriga mais de 400 lojas. A arquitetura do prédio mantém o aspecto labiríntico de feira, com longos corredores estreitos, sobre os quais projetam-se os produtos à venda, e cruzamentos que se repetem radialmente do centro em direção à rua.

Figura 3: Planta do Mercado Central de Belo Horizonte



Fonte: mercadocentral.com.br/lojas

No dia da visita ao Mercado Central, nós nos encontramos no Portão 1 — entrada pela Avenida Augusto de Lima. O primeiro exercício proposto consistiu em encaixarmos as poses dos nossos corpos alternadamente nas poses uns nos outros. Assim, em roda, começamos uma dança, um jogo de movimentos cujas regras apenas nosso grupo conhecia. Sempre com duas pessoas no centro, quando uma saia outra entrava em seu lugar. À medida que um dos

[3] https://mercadocentral.com.br/sobre

integrantes mudava de posição, era preciso se adaptar à ela. Em determinado momento, todos nos percebemos no centro da roda ao mesmo tempo.

Como artistas visuais, havia uma grande curiosidade pelas formas que construímos. Entretanto, para nós, a única vista possível era do interior dessas formas, de acordo com nossa própria posição no todo. Em um gesto muito atento, Cláudio Nadalin, fotógrafo profissional, optou por não abandonar sua câmera e registrou a atividade a partir de disparos fotográficos onde quer que sua mão estivesse. Apenas então, entramos no Mercado.

Figura 4: Vista de uma loja no Mercado Central de Belo Horizonte

Foto: Elisa Campos

No mercado, o trânsito entre consumidores e lojistas é notável. Se através das portas de acesso era possível ver o engarrafamento daquela uma quinta-feira na avenida, nós também, do lado de dentro, nos movíamos quase como os carros. Necessariamente movíamos uns aos outros num ritmo pausado e marcado por solavancos de atenção. Percebo que a forma dos corredores desenha o aspecto geral do movimento, mas o fluxo intenso redesenha a forma dando a ver pequenas transgressões mais ou menos esperadas: as lojas com duas entradas que são usadas como atalho; os impedimentos provisórios; os pequenos acidentes de percurso; e principalmente o comércio de palavras. Pequenas conversas se atravessam e se repetem: agora não sei; sabe onde tem (?); deixa mesmo; tá cheio; dinheiro não tá fácil não; cê tá jóia amô (?); e o provolone (?); tudo aqui eu gosto, tudo tudo; fica triste não. As expressões variam entre o afeto sincero e o gesto interessado num enredo entrecortado que replica pela terceira vez a forma do prédio.

Figura 5: Aquário com peixes no Mercado Central

Foto: Elisa Campos

Suspensos pelo vertiginoso pé direito, circuladores de ar produzem um ruído de fundo relativamente alto, que lembra os circuladores de oxigênio dos aquários de peixes à venda no setor de animais. Nessas lojas, dezenas de peixes nadam em um espaço pouco maior que o conjunto deles mesmos sem nunca encostar uns nos outros. Encaixando-se perfeitamente em movimento, os peixes se esquivam como nós nos esquivamos nos corredores, como os carros se esquivam lá fora, como nos esquivamos das poses uns dos outros no exercício inicial, em um grau crescente de desorganização, variando de acordo com nossa capacidade de nos adaptarmos uns aos movimentos dos outros (nós: os carros, as pessoas, os peixes). Ainda que não tenhamos a intenção de nos movermos, o movimento do outro nos empurra nesta ou naquela direção. Seguimos em uma inércia coagida, impedidos de estacionar, impelidos a reafirmar os mesmos poucos trajetos possíveis.

3. Águias do tamanho de formigas

> Quero olhar só coisas bonitas, não coisas de morte. Prefiro ver imagens do céu, do sol, das montanhas, da chuva, do dia e da noite — tudo o que não morre nunca. Os humanos somem muito depressa e, assim que seu sopro de vida é cortado, só inspiram tristeza e saudade. Os brancos podem mostrar o que quiserem em seus museus, mas não coisas vindas de fantasmas. (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 428)

A terceira deriva se alongou por dois dias naquilo que vínhamos chamando de "virada vegetal". Nos deslocamos para Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto (MG). Com população de pouco mais de 1700 pessoas (IBGE - Censo de 2010) e cerca de 200 anos mais velha do que a capital Belo Horizonte, a aglomeração é constituída em sua maioria por casas

de um a dois andares, estradas de terra ou de pedra e muitos espaços verdes. Alguns dos moradores nasceram e cresceram por lá, mas mais de uma vez encontramos pessoas que escolheram o Leite como morada.

Figura 6: Elisa Campos em um dos mirantes de Santo Antônio do Leite

Foto: Cláudio Nadalin

Ainda na chegada ao distrito, eu e os outros dois artistas que estavam no mesmo carro descobrimos que os padrões de deslocamento da cidade não se aplicavam ali. Seguindo o GPS e as orientações de uma senhora a quem perguntamos se tal caminho levava a rua de nossa hospedagem, entramos com o carro em uma estrada de terra. O estado da estrada piorou exponencialmente depois de alguns poucos metros, mas o mato que seguia denso de ambos os lados nos impediu de fazer um retorno. Quando o carro enguiçou entre um barranco e uma árvore, descemos. Levamos um bom tempo arquitetando soluções e manobrando desajeitadamente o valioso, delicado e estagnado veículo. Quando finalmente encontramos um caminho seguro para ele, avistamos uma matilha de cães vira-latas com mandíbulas consideravelmente grandes descendo a estrada em nossa direção. Voltamos para dentro do carro. Os cães passaram sem hesitação e nós retomamos o trabalho um pouco constrangidos. Depois de mais de uma hora de discussões, conseguimos voltar pelo mesmo trajeto de ida.

[212]

Quero acreditar que aquela senhora que nos confirmou o caminho estava acostumada a atravessá-lo à pé. E foi prioritariamente a pé que naquele momento concordamos em andar nos dois dias seguintes.

Descobrimos então que o deslocamento no interior exige do corpo e dos sentidos habilidades diferentes daquelas na cidade. Exige uma responsabilidade pessoal pelo deslocar-se. As longas distâncias, a inconstância e/ou incerteza dos navegadores por satélite e as poucas restrições entre vias levam em um primeiro momento a seguidos erros. Os caminhos dados são poucos e nada nos prende a eles. Estar perdido ou não saber a que distância está um destino faz parte do aprendizado para se mover no interior. O deslocamento tem um impacto muito maior no corpo e talvez por isso se aproxime de uma habilidade mais do que de uma possibilidade, como o é na cidade. Não apenas as paisagens, mas os imprevistos e as pessoas que eventualmente encontramos no caminho o concebem. De certa forma, desloca-se mais profundamente.

Figura 7: Fernando Audmouc e desenho com pedras feito por Nano Sete

Foto: Cláudio Nadalin

Em Santo Antônio do Leite, assim como no Bosque da Música, fomos conduzidos por um mundo que parecia outro, dessa vez sem as vendas nos olhos. Em uma alquimia dos

sentidos, à medida que vivenciamos o local, as encruzilhadas do espaço se tornavam encruzilhadas do saber. Ali nos reunimos com pesquisadores da comunidade, entre os quais incluo nossa guia Thaiz Cantasini, para conhecer sobre as essências vegetais, sobre o teatro Butô, o I Ching, as plantas de poder e o tarô. A virada vegetal que inicialmente deveríamos buscar, apresentou-se como uma permissão de abertura das vias de pesquisa, que talvez não fosse possível apenas dentro da Universidade ou do Museu. Deixamo-nos tomar pelas plantas, às vezes de forma literal.

> As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva a substituição do Norte pelo Sul, do colonizador pelo colonizado, dos centrismos ocidentais-europeus por outras opções também etnocentradas. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão. (RUFINO, 2016, p. 3)

Um cortejo no parque

> A maior questão das intervenções não estaria na requalificação em si do espaço físico, material - pura construção de cenários - mas sim no tipo de uso que se faz do espaço público, ou seja, na própria apropriação pública desses espaços. (JACQUES, 2005, p. 19)

Diante do desejo de apresentar os trabalhos desenvolvidos na residência artística de forma condizente com as pesquisas, o grupo chegou ao consenso de uma exposição feita em deriva em espaço público. Ao longo do cortejo, os trabalhos de cada membro deveriam ser alternadamente focalizados pelo coletivo e compartilhados com o público presente. Como alguns dos trabalhos previam o uso de lanternas, LEDs e projeções, enquanto outros dependiam de iluminação externa, buscamos um ambiente e um horário em que a quantidade de luz incidente variasse.

O local eleito foi o Parque Municipal Américo Renné Giannetti, no centro de Belo Horizonte, ao final da tarde. É importante notar que apesar de tratar-se de um espaço público, o Parque Municipal é um ambiente cercado, com entrada controlada, que apenas recentemente estendeu seu horário de funcionamento para o período noturno (até às 21h). Encontram-se ali diversas atrações que mobilizam a população aos finais de semana: um pequeno parque de diversões, alguns parquinhos para crianças, um teatro, uma pista de cooper, uma enorme diversidade de árvores identificadas, esculturas e alguns monumentos históricos. Sobretudo, é um espaço de lazer onde esperávamos encontrar pessoas interessadas e com tempo para

explorar o entorno. Embora houvéssemos divulgado um convite oficial nas redes sociais, para nós era importante que o frequentador do parque também pudesse se aproximar e participar do evento.

Figura 10: Flyer de divulgação da deriva Em Cântaros

Autoria: Luíza Marcolino

A prática artística coletiva nos espaços públicos...

> é, de alguma maneira, também uma forma de dissolver alguns mitos em torno do artista, essa ideia do artista gênio, ou do artista individualista e egocentrado. Essas questões acabam se dissolvendo na medida em que trabalhamos coletivamente. Não há uma autoria única. Não há um processo criativo que pode ser entendido como de uma pessoa, mas, pelo contrário, é o processo de uma coletividade que se abre para uma outra coletividade." (CAMPBELL, 2021, p. 58)

Um movimento do coletivo artístico para o coletivo social.

De modo geral, os trabalhos apresentados foram muito diversos, refletindo o perfil dos membros do grupo. Ainda assim, das adaptações de práticas de galeria ao entendimento da performance como intervenção, todos abordamos o movimento como algo inerente às pesquisas.

Considerações Finais

Quando fecho os olhos, o que me move? De olhos fechados, o que nos move? Como nos movemos? Primeiro, a encruzilhada; depois, o caminho do meio, sem caminhos. Sair da estrada é um risco do qual nos privamos na cidade, nesse pedaço de mundo dobrado e espremido. Onde o tempo é encharcado de caminhos desfeitos, observantes dos corpos que se movem pelas suas rachaduras, seguindo fluxos de linhas e ângulos retos. As regras são outras. Fora da estrada, o tempo e o corpo andam em curvas. Um curvar que se esparrama para além dos segundos, desmanchando tudo como uma onda que quebra na areia da praia. Na cidade, o corpo é enorme. E fica tão apertado que parece gritar: estou aqui! Mesmo quando não nos mexemos. No campo não existem movimentos o suficiente que façam um corpo gritar. Lá, sussurramos, mesmo quando nos debatemos. O andar-parar-andar do campo é cotidiano. Apenas aqueles em estado de artistas-caçadores parecem fazê-lo sistematicamente. Mas nas cidades, os caçadores são muitos, trombam-se, atraem-se, conspiram, confortam-se. Na cidade, somos formigas do tamanho de elefantes, aceleradas. No campo, somos águias do tamanho de formigas, plenas. Aprendemos a cultivar a energia, a respeitá-la em nosso corpo, no corpo vegetal, no animal, no mineral e no que não tem categoria. Não porque decidimos fazer isso, mas porque nos descobrimos rendidos por algo que nos atravessa e nos apaixona e que na cidade tentamos desesperadamente conter com muros e normas, mas que nela também extravasa. Potente, raivosa, alegre. Pelas rachaduras e de dentro dos fluxos. Tanto quanto no campo, na cidade algo me move muito antes que eu decida me mover. Eu estou à deriva, é tudo o que sei. Derivar deve ser a arte mais natural de todas.

Referências

AGIER, Michel. **Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro.** Mana, v. 21, n. 3, p. 483–498, 2015.

CAMPBELL, Brígida (org.); VILELA, Bruno (org.). **Arte e Política na América Latina**. Belo Horizonte: Exa, 2021.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidade e performance política**. Trad. Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia: Edufu, 2011.

GEHL, Jan. **Cidades para pessoas**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade**. Arqtexto, v. 7, p. 16-25, 2005.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORAIS, Frederico. **Manifesto Do Corpo à Terra**. In: TRISTÃO, M. Da Semana de Vanguarda (I). Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 de abril de 1970, p.5.

NAZARETH, Paulo. **Entre África e América: atravessamento de culturas**. In: CAMPBELL, Brígida (org.); VILELA, Bruno (org.). Arte e Política na América Latina. Belo Horizonte: Exa, 2021.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

Mapa e história do Mercado Central de Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.mercadocentral.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2023.

Descrição do *leve* | Laboratório de Estudos e Vivências na Espacialidade. Disponível em: <http://www.leveufmg.wixsite.com/leveufmg/>. Acesso em: 29 set. 2023.

NOTAS SOBRE ANA MENDIETA: MULHERES, TERRA E PERTENCIMENTO

Notes on Ana Mendieta: Women, land and belonging / Apuntes sobre Ana Mendieta: Mujeres, tierra y pertenencia

Luiza Melo[1]

Resumo: A partir de uma seleção de obras de Ana Mendieta esta pesquisa aborda as relações da artista com o tema do pertencimento ao universo feminino e os vínculos com a terra. A abordagem incide sobre os trabalhos realizados durante viagens ao México, onde se destacam temas sobre ancestralidade, território e cosmologias dos povos originários.

Palavras-chave: Ana Mendieta, arte contemporânea, corpo e terra.

Abstract: Based on a selection of works by Ana Mendieta, this research addresses the artist's relationships with the theme of belonging to the feminine universe and ties with the earth. The approach focuses on work carried out during trips to Mexico, where themes about ancestry, territory and cosmologies of original peoples stand out.

Keywords: Ana Mendieta, contemporary art, body and land.

Resumen: A partir de una selección de obras de Ana Mendieta, esta investigación aborda las relaciones de la artista con el tema de la pertenencia al universo femenino y los vínculos con la tierra. El enfoque se centra en trabajos realizados durante viajes a México, donde destacan temas sobre ascendencia, territorio y cosmologías de los pueblos originarios.

Palabras clave: Ana Mendieta, arte contemporáneo, cuerpo y tierra.

Introdução

Ana Mendieta nasceu em Cuba em 18 de novembro de 1948, porém, aos 12 anos foi mandada pela família, junto de sua irmã, aos Estados Unidos. Nos EUA cresceu em Iowa,

[1] Luiza Melo é licenciada em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atualmente atua como professora de artes em Florianópolis, enquanto artista e pesquisadora se interessa pelos temas da memória, cotidiano, política, trabalho e resistência.

região muito marcada pelo racismo e conservadorismo. Sua origem e história são aspectos importantes e centrais em suas obras, bem como seu contexto político-social.

Mendieta trabalha com performance, vídeo arte, escultura e pintura. Em suas obras aborda temas como violência, corpo, feminismo, lugar, pertencimento, vida e morte. A artista utiliza em seus trabalhos elementos da natureza, principalmente, os quatro elementos, além de sempre trazer discussões relacionadas a conexão física e espiritual com a terra, outro elemento central em suas obras é o sangue, que aparece de alguma forma ao longo de todo seu trabalho.

A artista produziu principalmente entre os anos 70 e 80, tendo suas obras duas fases principais, uma primeira muito pautada nas discussões feministas (ainda que a artista fizesse críticas ao feminismo latente nos Estados Unidos naquele período) trazendo questões sobre o corpo, papéis de gênero, violência e estupro. Obras desta fase poderíamos citar: Impressões de vidro sobre corpo (1972), sem título (Cena de estupro) (1973), sem título (Cosmetic Facial Variations) (1972), sem título (Facial Hair Transplants) (1972).

Já na segunda fase Mendieta aborda questões ainda sobre o corpo, porém agora debatendo ritual, ancestralidade, pertencimento, América Latina, natureza e a terra. A artista busca resgatar nas obras, aspectos culturais, crenças, conceitos e rituais de povos latino-americanos, especialmente de povos das regiões de Cuba e México. As principais obras desta fase são a série 'Silueta' (1973 – 1980), a série 'Árvore da Vida' (1976 - 1979), série 'Esculturas Rupestres' (1981), A Vivificação da Carne (1982), entre outros.

É importante percebermos que há uma continuidade no trabalho da artista, ao que estamos chamando de primeira e segunda fase. A artista continua discutindo as questões a partir do corpo feminino e utilizando do seu corpo como matéria para sua obra. Nessa segunda fase as obras de Mendieta são atravessadas por discussões profundas sobre ancestralidade e pertencimento, suscitadas por suas viagens feitas ao México. As viagens ao México, que deram partida a famosa série 'Silhuetas', inspiraram a artista não somente a debater questões relacionadas a esse país, mas também a questões relacionadas ao seu país de origem, Cuba.

Nesta pesquisa vamos abordar a segunda fase da obra de Ana Mendieta, focando em algumas obras das séries 'Silhuetas' e 'Árvore da Vida', buscando analisar essas obras a partir de questões como pertencimento, terra, natureza e as mulheres. Tecendo assim, relações com discussões contemporâneas sobre a luta das mulheres na América Latina e a defesa de sua terra e território.

Mulheres, terra e pertencimento na obra de Ana Mendieta

A segunda fase das obras de Ana Mendieta, da qual vamos focar neste momento, é muitas vezes retratada como uma busca essencialista com o feminino e o ancestral. Porém, ao olharmos para sua obra percebemos que toda a discussão trazida pela artista com o feminino, a ancestralidade, a ritualística e as culturas originárias fazem parte de uma complexa percepção e questionamento por parte da artista, trazendo um cunho altamente político. Como coloca Avendaño sobre a obra da artista "(...) privilegiando un arte que dialoga y rescata el mundo ancestral latinoamericano y la naturaleza, a partir de una posición política, que la lleva a oponerse a la deculturalización que propugnaba U.S.A.".

Para traçar essas discussões sobre mulheres, terra e pertencimento na obra de Ana Mendieta fizemos uma escolha por três obras: Sem título, Série Silhuetas, México (1976), Imagem de Yagul, México (1973) e Árvore da Vida, Iowa (1977). A escolha das obras foi feita a partir de uma pesquisa sobre as obras da artista, onde nos foram levantadas essas questões.

Para analisar as obras buscamos fazer a partir dos registros fotográficos feitos pela artista, porém todas as obras selecionadas são performances desenvolvidas por Mendieta. A maioria das performances da artista foram registradas com fotografia ou filmagem e são as principais formas que Mendieta usou para propagar seu trabalho, já que suas performances contavam com muito pouco ou nenhum público, especialmente as que vamos abordar aqui, que foram realizadas em meio a natureza no México e em Iowa, E.U.A.

A primeira obra que vamos analisar é 'Sem título', da série Silhuetas de 1976 e foi produzida no México. Na figura 1 onde vemos a obra referida temos três imagens da performance feita por Mendieta. Na primeira imagem vemos a forma de um corpo feminino marcado na areia, essa forma ou silhueta parece ter sido produzida a partir de um corpo deitado sobre a areia (possivelmente da própria artista). A areia é irregular e parece ter sido mexida também ao redor da silhueta feminina. Dentro da silhueta vemos um vermelho vivo e que ultrapassa as fronteiras da forma, a cor vermelha se assemelha muito a sangue. Nas outras duas imagens da figura 1 percebemos a silhueta sendo invadida pelas ondas do mar e levando tanto o 'sangue' quanto fazendo desaparecer a silhueta feminina.

A obra nos traz primeiramente uma relação com a saída violenta da artista de seu país, Cuba. Poderíamos interpretar que a obra diz respeito a esse momento da trajetória pessoal de Mendieta, onde parece que essa mulher foi arrancada à força de seu lugar e sangra por ele. Quando as ondas tomam a silhueta podemos ver ainda como uma alusão a ilha caribenha. A

imagem formada pela ausência desta mulher mostra um vazio formado por ter sido arrancada de seu lugar, de sua terra.

Essas reflexões sobre a obra são um ponto de partida inicial, mas gostaria de pensar em uma reflexão mais profunda, do qual eu acredito que é a intenção da artista e ainda que não seja penso que sua obra nos abre a essas questões. As obras de Mendieta costumam partir de questões da vida pessoal da artista, porém, ela sempre faz uma reflexão mais profunda, discutindo a partir de si o todo.

Figura 1

Ana Mendieta, Sem título, 1973. Fotografia. (Silueta Series). Fonte: Musée Magazine from © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong, New York.

Podemos pensar que esta retirada violenta de sua terra diz respeito não somente a história pessoal da artista, mas um questionamento a todos e todas que foram arrancados de suas terras. O vazio marcado naquele solo mostra que ainda vemos as marcas dessas violências e ainda que venham ondas e apaguem elas permanecem naqueles que sentem essa ausência.

A obra levanta ainda a problemática do pertencimento, onde vemos que a artista não está numa busca por uma conexão perdida com a sua terra, mas está evidenciando que depois de arrancada de seu lugar fica sempre um vazio. Quando estabelecido em um novo lugar você não pertence a ele e já é como se não pertencesse a lugar algum. Nem de onde se veio e nem de onde se está.

Quando artista então nos situa neste ‘não-lugar’ ela nos coloca uma busca muito mais enraizada sobre a terra. Uma busca não por uma nação ou nacionalidade, mas uma busca por

laços mais profundos, muito anteriores às imposições de territórios feitas pelos colonizadores. É uma terra ancestral, a terra pela própria materialidade dela mesma. A terra em si é que nos conecta com essas relações ausentes, que retoma através do corpo as memórias e culturas.

A silhueta feminina com o vermelho do sangue também remete a relação das mulheres quando retiradas de suas terras, pelas diversas violências que sofreram com a colonização e que sofrem as imigrantes até os dias de hoje: o estupro, a morte de seus filhos, a perda de seu lugar, o abandono, a pobreza e a incerteza.

O corpo feminino ainda traz toda a sexualização que sofrem as mulheres latinas, colocadas como objetos exóticos do desejo, violadas e usadas como mercadoria. Tal como suas terras foram vendidas, também seus corpos estão colocados à venda.

Essas questões travadas por Mendieta também trazem sua percepção crítica ao feminismo norte americano dos 70 e 80, que para a artista se pautava somente nas mulheres brancas e de classe média, em sua obra então ela aborda as questões próprias das mulheres latino americanas.

A figura 2 é uma reprodução fotográfica da performance 'Imagem de Yagul' de 1973 realizada no México sobre uma tumba asteca. Na obra Mendieta aparece nua e em uma posição como de um corpo morto, vemos que é um corpo feminino, porém não conseguimos identificar quem é, supomos que seja a própria artista. Em cima dela vemos flores que parecem brotar por entre seu corpo e a terra, a terra em volta aparece com alguns galhos, pedras e alguns brotos de plantas. Vemos ainda grandes pedras umas sobre as outras formando o que parece uma cova onde o corpo nu da artista aparece no centro.

A primeira questão que vamos analisar nesta obra é o fato de ela ser realizada sobre uma tumba de um povo asteca, além disso o corpo parece estar disposto de forma a vincular a imagem dos corpos em cerimônias fúnebres. Essa alusão a morte, todavia, se faz de uma forma muito distinta já que a artista o faz sobre a tumba asteca, onde os povos tinham uma visão de um contínuo entre a vida e a morte. As flores sobre o corpo trazem a ideia de onde está a morte é que floresce a vida, já que as flores aparecem de pé, como se estivessem nascendo do corpo da artista.

Figura 2

Ana Mendieta, Imagen de Yagul, 1973, Chromogenic print, 20 × 13 3/8 in | 50.8 × 34 cm.

Fonte: San Francisco Museum of Modern Art,

As alusões à morte nesta obra nos remetem ainda a uma ideia de resistência. Por mais que esses povos tenham sido assassinados, seus corpos são como sementes de onde brotam e florescem as memórias de seu povo. É na terra que permanece sua história e ainda que a vendam, troquem, demarquem ou definam um dono a terra permanecerá sendo a história de um povo.

Para pensar sobre isso trago o conceito de corpo-território, formulado por Lorena Cabnal e citada por Federici (2019), onde ela coloca que o conceito "corpo-território, enxerga o corpo numa relação de continuidade com a terra, considerando que ambos possuem uma memória histórica e estão implicados no processo de busca por liberdade".

Justamente o que Mendieta parece nos colocar é essa relação de continuidade do corpo com a terra, onde ambos são parte da memória e história deste lugar. A artista faz o uso do próprio corpo para fazer o resgate dessas questões ancestrais, colocando o corpo em uma relação orgânica com a terra e a natureza. O corpo é a extensão da terra e da natureza, a relação viva de um sujeito com o seu lugar.

O corpo nu enfatiza mais essa relação, onde o corpo está direto com a terra sem ser interpelado por nenhuma outra coisa. Até porque o corpo é parte daquilo e não necessita de nenhuma proteção que não a da própria terra. Também não é estigmatizado sexualmente pela sociedade ocidental e pode permanecer nu como sempre esteve, livre das amarras que foram impostas pela colonização.

Pensando ainda na relação da terra com os povos que nela vivem podemos pensar que a violação das terras e da natureza por parte dos europeus durante o processo de colonização é também uma violação ao próprio corpo dessas pessoas, na sua construção de sujeito, de sua identidade. E ao explorar e comercializar essas terras eram os corpos daqueles sujeitos que estavam à venda. Não teria Mendieta refletido sobre essas questões em sua obra?

Figura 3

Ana Mendieta, Tree of life, Colour photograph, lifetime print, h20.5 x w25.5 cm.

Fonte: Hayward Gallery

Percebemos essas questões sobre corpo e a ligação com a natureza e terra também na obra 'Árvore da Vida', Iowa (1977), figura 3, onde a artista aparece coberta por lama e folhagens e encostada em uma árvore. Na performance, o corpo da artista parece se fundir ao tronco da árvore trazendo a mesma ideia de continuidade entre o corpo e a árvore. O título da obra remete ainda às crenças mexicanas onde a árvore da vida é a vinculação entre o terreno e o espiritual, a árvore da vida se estende desde abaixo da terra até acima dos céus.

Nas duas obras anteriormente citadas, figura 2 e 3, vemos o corpo de Ana Mendieta, porém, se não soubéssemos anteriormente que é a artista não conseguiríamos identificá-la. Essa

imagem criada nos parece mostrar um querer da artista em não representar somente a si mesma nessas obras, mas sim, representar as mulheres latino americanas, as mulheres dos povos dos quais as crenças a artista referência em seus trabalhos.

Mendieta, quando coloca em suas obras as relações de ancestralidade centradas na imagem de um corpo feminino nos traz a relação das mulheres com a terra, o território e a natureza de que desde a colonização, as mulheres é que fazem a defesa e a luta de seus territórios. Em seus corpos trazem gravado a memória de seus povos e são elas, que preservam e transmitem o conhecimento tradicional e que mantém viva toda a cultura e a ancestralidade durante tantos séculos.

Em todas as obras selecionadas nesta pesquisa percebemos uma partida a partir das trajetórias pessoais da artista para discussões sociais e coletivas. Percebemos ainda uma relação intrínseca com o corpo feminino, ainda que em ausência, como na primeira obra analisada. Nas obras percebemos ainda a relação do corpo com a terra, refletindo questões sobre pertencimento e ancestralidade. De alguma forma o corpo está sempre em contato direto com a terra e a natureza e conversando sobre as relações do individual e coletivo.

Apesar da densidade e continuidade nas obras de Mendieta, percebemos algumas diferenças nas obras aqui abordadas. Na primeira obra, 'Sem título' da série 'Siluetas' (1976), a relação com o ausente na areia da praia e a centralidade da imagem do sangue na obra destoam das outras obras selecionadas. Nesta obra vemos que a artista está discutindo muito sobre sua origem cubana e todo o processo violento de sua retirada. Nos suscita ainda uma discussão sobre os processos de migração e o sentimento de não pertencimento daqueles que são retirados de suas terras.

Já nas outras duas obras vemos uma discussão profunda sobre ancestralidade, muito influenciada pela viagem de Mendieta ao México e sua grande identificação com os povos de lá. Nessas duas obras vemos a conexão direta entre o corpo e a terra/natureza e uma ligação profunda com as cosmologias daqueles povos. Ainda assim, vemos que as obras a partir dessas questões abordam elementos distintos, enquanto em 'Imagem de Yagul' (1973) está falando sobre a morte e a sua relação cíclica e contínua a obra 'Árvore da Vida'(1977) está trazendo a cosmologia entorno da árvore e sua ligação entre o terreno e o espiritual. Porém, mesmo partindo de questões distintas, as duas obras parecem criar um questionamento sobre a continuidade do ser e o rompimento com uma visão ocidental da vida e da morte.

Vemos uma relação mais direta com a terra em ‘Imagem de Yagul’(1973), enquanto em ‘Árvore da Vida’ (1977) vemos com a natureza e a árvore, porém, nas obras de Mendieta vemos que não existe uma cisão entre terra e natureza e corpo e terra, justamente a artista está colocando estes elementos em uma relação orgânica. Mesmo que essas duas obras partem de elementos distintos da natureza, na realidade estão debatendo sobre as mesmas coisas.

As obras de Ana Mendieta, como vemos, suscitam questões muito atuais dentro do campo das artes. Primeiramente por questionar os debates dentro do campo feminista, que centralizam as discussões na mulher branca e de classe média e em pautas que não contemplam a realidade de diversos outros grupos de mulheres. Mendieta coloca então a mulher latino-americana na centralidade das discussões, pensando nas suas relações com o corpo e a sua ancestralidade. Mendieta também vai debater as relações entre o corpo e a natureza, a vida e a morte, para além das visões ocidentais, trazendo questões muito contemporâneas no campo da arte.

Considerações finais:

Podemos observar ao longo da análise das obras de Ana Mendieta que seu trabalho suscita questões profundas sobre a relação entre pertencimento, terra e as mulheres. Sua obra parte de sua trajetória pessoal e se estende para questões sociais latentes na América Latina. Vemos que a artista faz uso do seu corpo na maioria de suas obras, porém, isso não simboliza somente uma representação de si, mas uma representação das mulheres cujo a cultura e a ancestralidade Mendieta traz em suas obras.

Percebemos ao longo das obras de Mendieta, aqui analisadas, as relações de continuidade entre corpo, terra, território e a natureza, onde os sujeitos de um lugar também são parte daquelas terras, seus corpos são construídos a partir daquele território. E trazendo essas relações a partir de um corpo feminino, colocando as mulheres como sujeitos centrais no resgate e na perpetuação das memórias e na defesa de seus corpos e terra.

A artista também traz em sua obra uma relação de pertencimento com a terra e a natureza, mas que não é pautada nas noções de nação ou país. A busca de Mendieta é pela terra em sua origem, na relação entre a natureza e o corpo e que não pode ser atravessada por nenhuma fronteira, pois é uma ligação natural desses povos. A colonização estabeleceu fronteiras e nações, expropriou as terras e violentou os povos, mas é em seus corpos que trazem toda a ancestralidade e a resistência.

Olhar para as obras de Ana Mendieta é navegar de forma profunda para as mulheres que viveram e vivem nessas terras. Perceber o corpo e o território como um ser orgânico e vivo, que pulsa memórias e resistência. Porém, nestas obras nada se apresenta de forma simples ou apenas apreensível por meio racional. Ao contrário, sua poética é intensa e atual. Em seu murmúrio, vemos a vida dura e turbulenta, vestígios das lides das mulheres, povos e culturas que atravessam a história da América Latina.

Referências:

AVENDAÑO, L. (S.f.). **Ana Mendieta.**Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. Disponível em: http://artglobalizationinterculturality.com/wpcontent/uploads/2012/11/LyndaAvendanio_Ana-Mendieta.pdf (Acessado em 22 de Agosto de 2020)

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitva. São Paulo: Elefante, 2017. 460 p. Tradução Coletivo Sycorax

FEDERICI, Silvia. Lutando para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na américa latina. In: SÃO PAULO. ADRIANO PEDROSA. (org.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 386-404.

WANDERLEY, O. da C. L. (2017). **“Nem aqui nem lá”**: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta. Comunicação E Sociedade, 32, 305-317.Disponivel em: https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2763 (Acessado em 19 de Agosto de 2020)

DISPOSITIVOS MALEÁVEIS E AS COMPLEXIDADES DA PROPOSIÇÃO "ANDO PRECISANDO DESCANSAR A CABEÇA"

Malleable devices and the complexities of the proposition "I'm in need to rest my head" / Los dispositivos maleables y las complejidades de la proposición "Necesito descansar la cabeza"

Marina Costamilan Rombaldi[1]

Resumo: O presente artigo visa tecer reflexões segundo a proposição performática participativa criada pela artista Marina Rombaldi na cidade de Porto Alegre, no ano de 2022, intitulada "Ando precisando descansar a cabeça". Essa proposição parte da utilização de dispositivos maleáveis almofadados e coloridos, fabricados artesanalmente a partir da coleta de resíduos da indústria de estofamento, e nela participam quatro diferentes performers que ativam estes dispositivos em uma relação corpo-espaço público. Traçando paralelos em relação à série instalativa e participativa "Aparatos para o sono", da artista gaúcha Elaine Tedesco, e a partir de estudos que levam em consideração, principalmente, as pesquisas de Byung-Chul Han, Denise de Sant'Anna e Pierre Bourdieu, indaga-se a respeito das relações de *descansar*, *cessar* e *parar* no espaço público da cidade de Porto Alegre e as possíveis ponderações sobre a retomada da propriedade do corpo em relação à cidade.
Palavras-chave: Performance; Instalação; Corpo-cidade; Dispositivos.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo tejer reflexiones de acuerdo con la propuesta performativa participativa creada por la artista Marina Rombaldi en la ciudad de Porto Alegre, en el año 2022, titulada "Necesito descansar la cabeza". Esta propuesta se basa en el uso de dispositivos maleables acolchados y coloridos, hechos a mano a partir de la recolección de residuos de la industria de la tapicería, y della participan cuatro performers diferentes que activan estos dispositivos en una relación cuerpo-espacio público. Trazando paralelismos en relación a la serie instalativa y participativa "Aparatos para dormir", de la artista Elaine Tedesco, de Rio Grande del Sur/Brasil, y a partir de estudios que tienen en cuenta, principalmente, las investigaciones de Byung-Chul Han, Denise de Sant'Anna y Pierre Bourdieu, se cuestiona sobre las relaciones de descanso, cese y parada en el espacio público de la ciudad de Porto Alegre y las posibles consideraciones sobre la reanudación de la propiedad del cuerpo en relación a la ciudad.
Palabras clave: Performance; Instalación; Corpo-ciudad; Dispositivos.

[1] Artista visual transdisciplinar e pesquisadora, integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Participação UFRGS/Cnpq. Doutoranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, na linha de pesquisa Linguagens e contextos de criação, sob orientação da Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta.

Ao circular pela cidade de Porto Alegre, principalmente nos últimos anos, é possível perceber corpos em frequentes situações de desconforto e desamparo. Muitas pessoas parecem se arrastar pelos cantos das ruas e aproveitar para descansar os olhos - e o corpo - durante o maior número de segundos possíveis ao se encostarem em quaisquer paredes por aí; outras tantas seguem com suas cabeças em um estranho balançar em decorrência do sono profundo no qual entraram ao sentar no transporte público ou ao aguardar na parada de ônibus. Para além do visível cansaço físico, é perceptível que há um cansaço causado pelos excessos presentes no contexto geral da vida na cidade: excesso de informação, excesso de trabalho, excesso de falta de tempo. Um acúmulo de corpos negligenciados pelo sistema neoliberal e corpos de passagem nas arquiteturas frias e rígidas.

Byung-Chul Han, em "A sociedade do cansaço″ (2015), faz uma análise do capitalismo recente e as consequências do mesmo naquilo que nos tornamos enquanto cidadãos. O autor escreve que vivemos em uma sociedade do desempenho, na qual somos cobrados há todo momento de sermos, fazermos e termos o máximo, ou o melhor, que pudermos. Super desempenho, super comunicação, superprodução. Todos esses “supers” ou essas cobranças, na sociedade contemporânea, são vistas por Byung-Chul Han como formas de violência intrínseca às sociedades neoliberais, que têm o poder de fazer com que o sujeito pense estar isolado do coletivo e que não há nenhuma estrutura político-social que o ampare.

Essa violência pautada pelo neoliberalismo é, antes de tudo, sistêmica e, nesse movimento de redução e exploração do sujeito, pouco resta de *espaço-tempo* para o ócio, o lazer e o descanso. Só há espaço para que *façamos mais* e *melhor*, que dêmos o máximo de nós mesmos, sendo ativos e laborantes (Han, 2015). Tão logo, *somos* cansados e exaustos demais para pensar e refletir, estamos mecanizados, agitados e alienados. Vivemos naquilo que o autor chama de uma *sociedade do cansaço*.

Combater essa violência sistêmica, em sentido macropolítico, pode ser uma pretensão a longo prazo e que está para muito além do que o campo da arte é capaz de fazer - ao menos sozinho. Entretanto, pode-se perceber que essa necessidade de um constante *super desempenho* parece estar um tanto quanto inserida no campo da pesquisa e da poética em artes visuais também. A sociedade neoliberal existente no atual capitalismo financeiro tem grande enfoque em relações baseadas no *fazer* - e, principalmente, no fazer laboral. A lógica que segue, e que reverbera também no campo criativo e das artes, é uma lógica produtivista e que faz ser necessário a entrega de produtos - comercializáveis, trocáveis, passíveis de serem expostos. A existência de um campo poético que critica lógicas capitalizadas ao mesmo tempo em que as

replica e executa já é uma contradição dada e existente em ampla esfera. Existe forma de escaparmos da mesma? E se sim, quais?

Nos últimos tempos, indago se um possível caminho para trilharmos uma mudança criativa, metodológica, epistemológica ou o que quer seja, não pode ser o *descanso*, o repouso ou algum tipo de *fazer-outro* como ponto de partida para uma possível contraposição ou escape dessa lógica da produtividade. Quem sabe uma pausa, um cochilo ou apenas um momento em que se possa sentar, contemplar, sentir e perceber sem preencher as lacunas temporais do relógio produtivo.

Entretanto, esses podem até soar como verbos de um conjunto construtor de uma possível revolução dos cansados, mas, em se tratando da ação de repousar e suas derivações, já são estados corpóreos cooptados pelo sistema capitalista. É uma necessidade (que se sabe que se tem) que esporadicamente é sanada (aos finais de semana), possibilitando o mínimo descanso para o corpo (para que os sujeitos voltem a trabalhar na segunda-feira "mais dispostos e recuperados"), mantendo viva e vigente a lógica da produtividade e a energia da mão de obra de trabalho sempre renovada[2].

Acerca da proposição "Ando precisando descansar a cabeça"

É entremeada a essa percepção de um cansaço generalizado que também é analisado por Byung-Chul Han - dadas as devidas especificidades do contexto de Berlim e Seul em que o autor escreve e sobre os quais faz sua análise - que surge a ação performativa intitulada "Ando precisando descansar a cabeça", que propus ao final do ano de 2022 como poética para refletir sobre as nuances do que é um corpo em repouso e sobre o conforto ou desconforto que dispõe o espaço público diante de uma *sociedade do cansaço*. "Ando precisando descansar a cabeça" (2022) foi uma ação empírica de uma poética visual que advém de uma suspeita de que alguma coisa na forma como os corpos vivem e se dispõe no espaço público não faz mesmo muito sentido.

No período de concepção da ideia, escutava daqueles mais próximos e nos mais diversos contextos que *precisávamos descansar*, que *estavam todos com a cabeça cheia, necessitando muito sair e andar* e *encontrar formas de distração e repouso*. Essas mais diversificadas falas, no fundo, tão somente queriam dimensionar o cansaço e a urgente necessidade de lidar com o

[2] EMPRESA japonesa cria cápsula que permite dormir de pé no trabalho. **Casa e Jardim**, São Paulo, Editora Globo, 2023. Disponível em: : https://revistacasaejardim.globo.com/design/noticia/2023/08/empresa-japonesa-cria-capsula-que-permite-dormir-de-pe-no-trabalho.ghtml. Acesso em: 17 out. 2023.

mesmo de alguma forma. Se todos ao meu redor precisavam tanto *descansar a cabeça,* logo percebi que eu também. Talvez, fosse algo muito semelhante aos excessos e violência do neoliberalismo que Byung-Chul Han menciona que me dificultavam de, naquele momento, encontrar formas de ativar uma poética e uma prática artística. O quanto restava de cabeça, corpo, ócio, tempo e espaço para que reverberasse alguma potência artística criadora?

Figura 1: *Ando precisando descansar a cabeça*, por Marina Rombaldi, 2022.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Estar de pé e *estar em deslocamento* é um quase-estatuto da afirmação e do estabelecimento do corpo dos sujeitos em um espaço público compartilhado. Demandas de etiqueta do comportamento dos corpos pouco tratam do eixo de horizontalidade presente no corpo humano que, facilmente, remete à vulnerabilidade social e econômica ou ao estado de sono, de doença ou de morte.

A proposição "Ando precisando descansar a cabeça" (2022) aconteceu em um contexto pré eleições que culminou em uma divisão da ocupação da cidade entre as mais diversas naturezas performáticas daqueles sujeitos que se indignavam em frente aos quartéis e aos espaços de resistência de uma extrema direita, e aqueles outros que buscavam resgatar quaisquer resquícios de ideais progressistas para sobreviver a um período em que estávamos com os corpos soterrados e as cabeças pesadas como consequências da exaustão de tamanha violência.

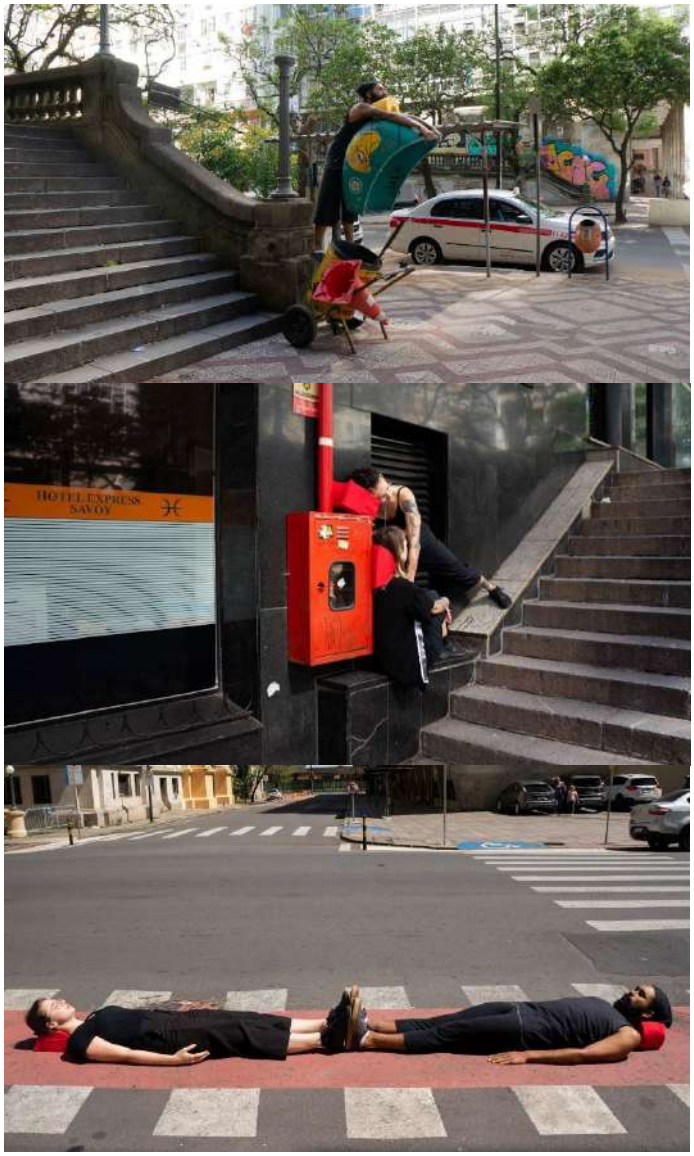
Dessa forma, propus para alguns alunos da oficina *Do corpo à cidade: performance, ação e intervenção urbana*[3], que ministrei ao longo do meses de outubro e novembro de 2022, que saíssemos juntos[4] pelo centro da cidade de Porto Alegre para fruir da possibilidade - ou impossibilidade? - de descansarmos nossas cabeças em um movimento de apropriação da relação corpo-espaço urbano. Seguindo uma anterior metodologia de pesquisa em artes, buscando algum tipo de sequencialidade daquilo que venho produzindo desde meados de 2019, construí pequenos dispositivos almofadados, com mais ou menos 30 x 30 x 15 cm, que possuíam curvaturas e superfícies retas que pudessem ser acopladas tanto às estruturas da cidade quanto às diferentes partes corporais, principalmente acomodando o pescoço, a cabeça e as costas. Esses almofadados foram confeccionados com resíduo da indústria de estofados coletados no interior do município de Flores da Cunha e revestidos com algumas malhas nas cores vermelha e amarela que restaram das ações que realizei ao longo da pesquisa de Mestrado em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Essas cores foram escolhas casuais que, por fim, vieram a se articular muito bem como dispositivos de ação no espaço público, dada a variedade de estruturas e mobiliários presentes na cidade de Porto Alegre que tem colorações nesse espectro. Foram quatro pessoas participantes dessa primeira ação performativa. Eu permaneci apenas enquanto propositora e responsável pelos registros, tendo o desejo de observar o modo como a ação performativa se daria e como os corpos se articulariam com os dispositivos almofadados naquele cenário.

Encontrei-me com o grupo no viaduto da Av. Borges de Medeiros, em Porto Alegre, no feriado do dia 15 de novembro de 2022: o dia da Proclamação da República. As ruas estavam mais vazias do que o normal, com exceção dos pequenos e perdidos cardumes verde-amarelo que transitavam vindos de diversas regiões até o centro de Porto Alegre. Os participantes receberam apenas a orientação de vestir roupas confortáveis e neutras e ter *tempo livre para descansar* - o que, por si só, já seria um privilégio e um importante contraponto aos passantes e trabalhadores que não poderiam usufruir da possibilidade de um descanso naquele momento. Pela manhã, chegando lá, lhes entreguei os almofadados coloridos: dois eram vermelhos e dois amarelos. Os situei na aplicação da minha metodologia (a busca pela mimese entre as cores do almofadado e a estrutura da cidade) e orientei brevemente como os dispositivos poderiam vir a funcionar. Solicitei que **andassem** pelas ruas em qualquer direção, em busca de estruturas,

[3] Oficina realizada por meio do Edital de Projetos Educativos MACRS/CDE, do Museu de Arte Contemporânea (MACRS), por meio da Secretaria de Estado da Cultura (Sedac).
[4] Aqui, abro espaço para o agradecimento e a nomeação da participação de Nicole Martinato, Dio Coutt, Laura de Oliveira e Stefanie Weber que dispuseram seus corpos e suas cabeças para a participação da proposição.

espaços, itens do mobiliário ou qualquer coisa que lhes incitasse o desafio de parar para **descansar a cabeça**. Também solicitei que evitassem a comunicação verbal uns com os outros e buscassem atentar mais para a linguagem e codificação corporal dos outros participantes.

Figura 2: *Ando precisando descansar a cabeça*, por Marina Rombaldi, 2022.



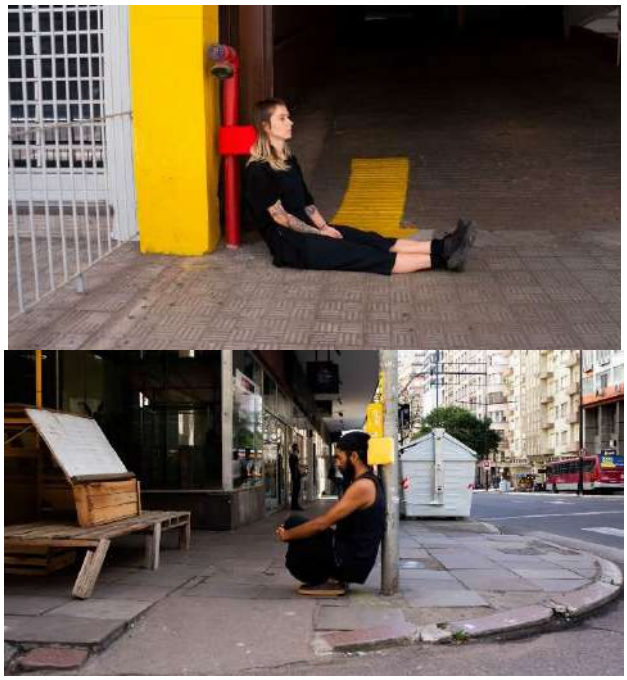
Fonte: Acervo pessoal da artista.

"Ando precisando descansar a cabeça" (2022) foi um acontecimento que se desenrolou livremente e de uma maneira um tanto quanto lúdica. Enquanto propositora, não sabia as fragilidades e fissuras que a própria poética iria apontar em seguida.

Os participantes rapidamente se dispersaram pelas ruas e, se por acaso eu desprendesse alguns segundos de atenção em alguma outra coisa, precisaria vasculhar o horizonte urbano com o olhar em busca daqueles corpos que se movimentavam carregando almofadados coloridos. Os participantes, alguns profissionais do campo das artes e outros não, exploraram

seus corpos e o estado dos mesmos nas mais amplas possibilidades. Investigaram vãos próprios e vazios do espaço e experimentaram amplas maneiras de articulação. Deitavam-se e repousavam pelo tempo que lhes era necessário, da forma como lhes era pertinente. Se deslocavam com propriedade em relação às ruas e às estruturas, mesmo que privadas e, nessa apropriação, exploravam a horizontalidade, ativando um corpo relaxado e maleável que até então não havia aparecido dessa maneira naquele lugar. Ora descansavam juntos, ora individualmente. Em diversos momentos, era perceptível o relaxamento da nuca e dos ombros e o fechamento dos olhos. Em outras situações, testavam posições desafiadoras, colocando todo o peso do corpo sobre a cabeça ou alongando a sua coluna; exploravam dobraduras do seu tronco e o alcance das suas pernas.

Figura 3: *Ando precisando descansar a cabeça*, por Marina Rombaldi, 2022.



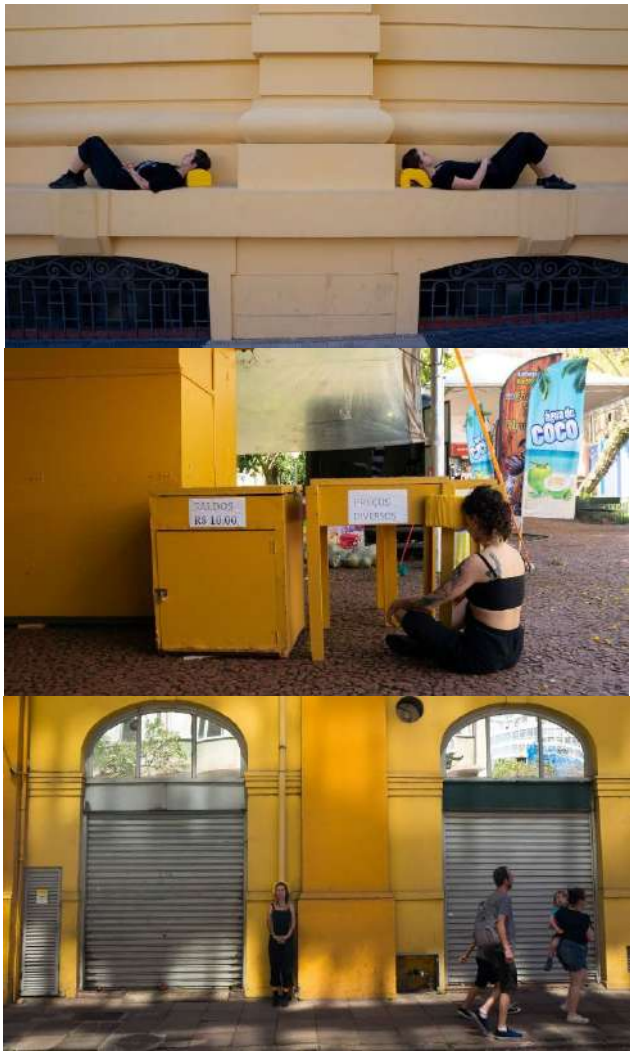
Fonte: Acervo pessoal da artista.

Em se tratando da relação da cabeça com o corpo e de ambos sob pressão de um cansaço estrutural, pode-se pensar sob a ótica de que a orientação de “andar precisando descansar a cabeça” ao menos produziu tensionamentos entre a possibilidade ou a impossibilidade do descanso, já que a própria poética falha ao ter como exigência o agir e o deslocar; desnaturalizando e distanciando ainda mais o descanso das possibilidades cotidianas. Ao fim, talvez não tenha restado nenhuma parte do corpo não explorada nessa busca por formas de *descansar a cabeça.* Logo, "Ando precisando descansar a cabeça", em uma falha tentativa de

propor algum tipo de descanso, propôs *que coisas fossem feitas*, reinserindo a poética na lógica produtivista já sistematizada da qual a mesma tentou escapar.

O ritmo lento ou parado pode causar estranhamentos em uma cidade pautada na velocidade e na mobilidade que, atualmente, negligencia o corpo e seus mais diversos estados e performances de lentidão e descanso. Somos capazes de cessar? E, se sim, o espaço público permite que o façamos? Talvez não seria mais adequado pensar essa poética como uma possibilidade de lazer e retomada da propriedade dos corpos do que de descanso e estado de repouso?

Figura 4: *Ando precisando descansar a cabeça*, por Marina Rombaldi, 2022.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Ao retomarem o direito de exposição, apropriação e experimentação de seus corpos, bem como ao fazer um uso não regulamentarizado do espaço público, a ativação dos performers faz pensar em quais ações e como é possível ir na contramão da privatização do espaço urbano

que vem acontecendo pouco a pouco desde meados dos anos 1990. Dessa forma, o uso que os participantes fizeram dos dispositivos parece apontar um certo tipo de desobediência às normas e regras. Temporariamente, durante a proposição performativa, se desvincularam de uma cidade artificial (Freitas, 2008), que é organizada de maneira a ter espaço e horário específico para o lazer e que exige determinados modos de comunicação e expressão dos corpos, para, assim, reinventar modos de exercer a sua presença no ambiente público a partir da criação fugaz de um lugar poético e onírico.

Figura 5: *Ando precisando descansar a cabeça*, por Marina Rombaldi, 2022.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Venho refletindo sobre a metodologia da pesquisa em arte e quais são as regras às quais a mesma está subjugada: a da produtividade. Nessa reflexão, me deparei com a necessidade de buscar ferramentas poéticas para pensar nessa relação do corpo (cansado) com os espaços nos

quais se circula cotidianamente, como nesse caso específico de uma poética que envolve a cidade de Porto Alegre. Me deparei com alguns trabalhos da artista Elaine Tedesco[5] que dialogam com aquilo que proponho discutir aqui, sendo o acolhimento para o corpo e a pretensão de incitar, a partir dos objetos de arte, sensações pertencentes ou remetentes ao universo do sono e do repouso, ideias disparadoras de alguns dos trabalhos da artista.

Os "Aparatos para o sono", iniciados por Elaine Tedesco em 1991 e produzidos até meados de 1998, são formados por um arco que engloba objetos escultóricos, instalações e alguns objetos interativos que partem da evocação do corpo em estado de sono. Esse conjunto de trabalhos foi motivado, em seu início, pela insônia sentida pela artista no período em que morava em São Paulo e pela experiência constante de um corpo que não "prega no sono". O que faz e sente um corpo enquanto e quando não consegue descansar?

Figura 6: *Aparatos para o Sono*, por Elaine Tedesco, 1991. Voil, fio de cobre e prego. 25 x 35 x 10 cm. Fotos de estúdio: Everton Ballardim.

Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

A almofada redonda - objeto que carrega o título do conjunto de trabalhos: *Aparatos para o sono* - feita de voil e costurada com fios de cobre coletados nas suas andanças pelas ruas de São Paulo, era um objeto escultórico pregado na parede com um grande prego de ferro. Literalmente "pregar no sono", diz Tedesco em entrevista sobre esse objeto (Tedesco, 2023).

[5] Foi realizada uma conversa online com a artista em 12 de julho de 2023 para discutir algumas das questões apresentadas neste texto em relação aos trabalhos mencionados. Estabeleceu-se um combinado de que a conversa não seria publicada na íntegra. Entretanto, as informações e imagens aqui trazidas são fornecidas por Elaine Tedesco e utilizadas de forma verídica e mediante autorização da mesma.

Este foi o primeiro dos aparatos para o sono que a artista construiu e, também, foi o que sinalizou o despertar de toda a série de trabalhos que viria a seguir, incluindo as camas públicas e as cabines para isolamento que, em algum nível, também se articulam com questões que envolvem “Ando precisando descansar minha cabeça” (2022).

Com “Aparatos para o sono” (1991-1998), Tedesco buscava despertar nos observadores a lembrança do estado de sono pessoal de cada um, suas camas, seus itens para dormir. Flertando com o lugar da vigília, esses objetos eram construídos a partir de formas, texturas e matérias que possuíam algum envolvimento com o universo e as relações do sono: almofadas, enchimentos, fibras, grandes edredons, travesseiros.

Figura 7: *Passagem*, por Elaine Tedesco, 1994. Escada e travesseiros. Torreão, Porto Alegre/RS.

Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

Aos poucos, no processo de construção desses aparatos para o sono, a artista percebeu que, diferentemente daqueles que primeiramente compunham a almofada "para pregar no sono" ou a instalação múltipla de *Sala da insônia* (1997), por exemplo - que eram feitos apenas para serem observados e não propriamente utilizados, sendo duros e difíceis na feitura das coisas e no toque, e se relacionando mais com a esfera da impossibilidade do descanso -, esses objetos outros que estavam surgindo eram mais maleáveis e confortáveis, despertando nos observadores o desejo de tocá-los e experimentá-los.

Figura 8: *Sala da insônia*, por Elaine Tedesco, 1997. Exposição paralela a I Bienal Mercosul, Galeria Marisa Soibelmann, Porto Alegre, RS.

Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

Essas construções imagéticas mais convidativas, cheias de texturas e pesos e que se alargavam na tridimensionalidade do espaço, acabavam por despertar a curiosidade do corpo. Removiam o corpo do observador da possível inércia e distanciamento e, aos poucos, esse desejo de participação foi sendo incorporado por Tedesco naquilo que viria a seguir, como em *Objeto vestível* (1998) e nos colchões da obra *Sem título* (1998).

Figura 9: *Objeto vestível*, por Elaine Tedesco, 1998. Nylon e isopor e polaroid. 140 x 120 x 25 cm (aberto). Fotos no Espaço Cultural da ULBRA, exposição *Remetente*, 1998.

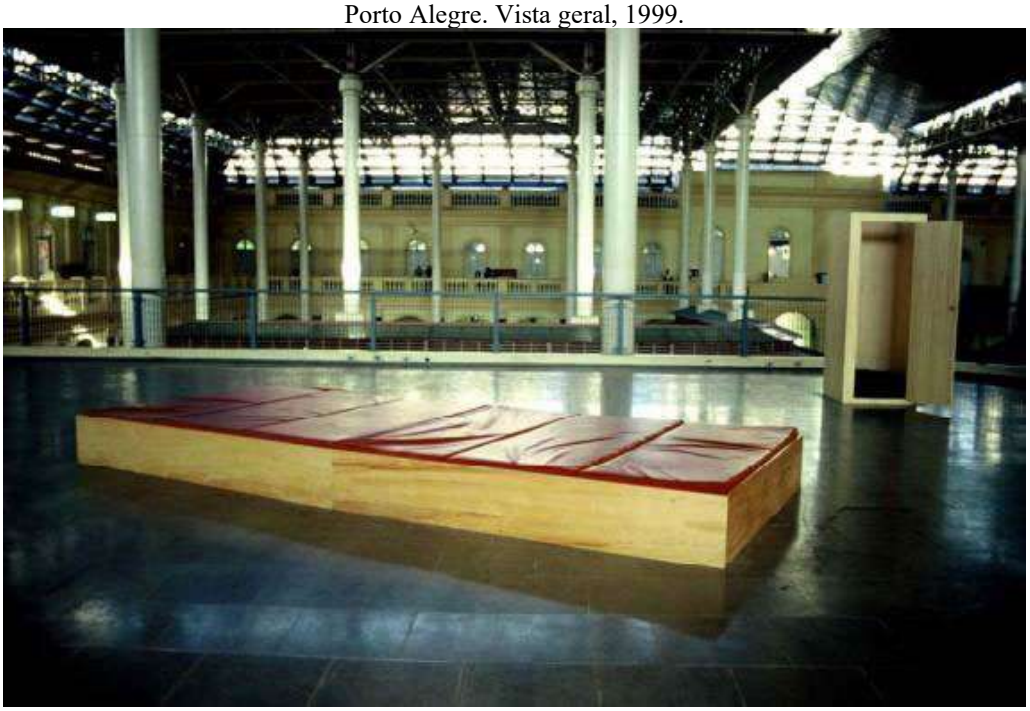
Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

Figura 10: *Sem título*, 1998. Colchão. Dimensões variáveis. Fotos no Espaço Cultural da ULBRA durante a exposição Remetente, 1998.

Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

Em 1999, a artista então desenvolveu o trabalho intitulado *Cabines para isolamento e camas públicas*. Este, um *site specific* para o Mercado Público Central de Porto Alegre, era composto por duas cabines de madeira (uma contendo uma porta e uma almofada preta no chão do seu interior e outra contendo uma escada preenchendo o seu interior, uma porta na frente e outra atrás) e uma grande estrutura de madeira coberta com colchonetes vermelhos que se assemelhava a uma grande cama. Segundo a própria artista, uma das intenções intrínsecas ao trabalho era trazer referências do espaço doméstico para o espaço público e criar formas que remetessem ao isolamento e ao repouso no espaço privado (Tedesco, 2022).

Figura 11: *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*, de Elaine Tedesco, Mercado Público Central de Porto Alegre. Vista geral, 1999.



Fonte: Acervo pessoal Elaine Tedesco.

A sugestão de um espaço com certa privacidade inserido bem no meio de um ambiente público repleto de pessoas circulantes, traz a possibilidade de descanso temporário que

certamente se impõe aos que passam pelos espaços, traçando antagonismos interessantes com a vida urbana e seus movimentos orientados por deslocamentos rápidos e individualizados - o que corrobora para que os sujeitos permaneçam mais isolados, restringidos, distanciados e cansados. Tensionando as esferas públicas e privadas, especialmente nesse trabalho que foi instalado em um importante espaço público durante um pouco mais de um mês, houve a tentativa de lidar com uma arquitetura hostil e repressiva que existia em Porto Alegre desde os anos 90 e continua existindo e se amplificando na atualidade.

Segundo Tedesco (2022, p. 25): "Repousar é, muitas vezes, dormir, deixar o espaço exterior contrair-se e o espaço interior ampliar-se (...)". Dessa forma, ao inserir o corpo em descanso como elemento central e importante na relação estrutural de um espaço público construído em um centro urbano, propõe-se um aguçamento do olhar do passante em relação ao relaxamento do corpo que se coloca a descansar. É justamente esse cessar, que acontece no instante em que se repousa o olhar sobre uma obra, que, muito prontamente, pode convidar o corpo a de fato parar - e até a repousar, quando há a possibilidade na própria obra ou no espaço para tal.

Considerações Finais

Os *aparatos para o sono* e as *camas públicas* de Tedesco, bem como os dispositivos almofadados para *andar descansando a cabeça*, são construídos a partir da percepção do desconforto do corpo. Uma diferença presente entre algumas proposições de Tedesco e o trabalho pessoal que me proponho a refletir sobre a partir desse texto, é que alguns objetos de Tedesco partem do espaço privado e se dilatam até o espaço público. Já os dispositivos almofadados que crio surgem diretamente da reflexão sobre a estrutura do espaço público e suas impressões e repressões em relação ao corpo. Ainda, inicialmente os objetos de Tedesco eram vistos mais como objetos escultóricos, já os dispositivos almofadados foram pensados objetivamente para serem utilizados em performance - e é justamente esse caráter de *usar* que a própria poética introduz como um problema a ser repensado.

Em relação às *cabines* de Tedesco, são propostas que se articulam com o espaço público de forma semelhante à de "Ando precisando descansar a cabeça". "O que falta na cidade?", questiona e responde a artista na conversa que tivemos: *um lugar para as pessoas pararem*. Apesar de partirem da observação das cabines de segurança e bancas de serviço presentes nas ruas das cidades - como as de chaveiros, por exemplo -, nas quais as pessoas permanecem horas de maneira vertical sobre seus pés, as *cabines* intentam fantasiar sobre um possível conforto e

um desejo de isolamento no meio da multidão; sobre estar junto e estar separado - *estar indivíduo* e *estar coletivo*.

Apesar de algumas notáveis diferenças entre a minha proposição e a de Elaine Tedesco, ambas nos fazem questionar sobre a utopia que *descansar* se tornou na experiência da vida contemporânea na cidade. Como forma de retomada da propriedade dos estados do corpo, da latência do mesmo e do exercício de cidadania por via da poética artística que ocupa os espaços comuns, as proposições artísticas tentam modificar temporariamente o espaço comum ao introduzir uma ação cotidiana e privada em um espaço público e coletivo.

A cidade é um espaço no qual há uma disputa também simbólica (Bourdieu, 2004). As cidades modernas foram criadas por sujeitos de classes mais abastadas que possuem diferentes e diversas ferramentas de controle e regulamentação do espaço urbano, induzindo que *indivíduos outros* se posicionem, comportem e desloquem de determinadas formas. Ou seja, a cidade e as paisagens urbanas são, também, territórios manipulados que criam modelos de civilização (Cardoso, 2017).

A desterritorialização dos sujeitos - no sentido do não pertencimento dos sujeitos aos espaços públicos das suas próprias cidades - acontece justamente por meio da destruição de elementos que possam ligar os agentes sociais a estes espaços, como os comércios ambulantes, as possibilidades de lazer, a liberdade de circulação e os espaços de parada e descanso. As cidades modernistas foram criadas; entretanto, não foram absorvidas por todos. Os ambientes das cidades contemporâneas, com resquícios de um urbanismo moderno e elitista, são representativos da sensibilidade e da subjetividade de uma minoria.

Se, segundo Dagonet “o conhecimento do corpo é infindável” (Dagonet *apud* de Sant'Anna, 2001, p. 70), devemos reconhecer que a reprodução automática da velocidade e do excesso apreendidos como modo de vida podem ser, talvez e de alguma forma, *desaprendidas*. As proposições artísticas aqui trazidas apontam para a possibilidade da incorporação de antônimos como *cessar*, *parar* e *descansar* ou de um *fazer-outro,* tidos como escolhas conscientes, para induzir um certo tipo de *corpo-lento*, de ócio e de espera para refletir sobre a atual e constante crise da relação corpo-espaço público. Ainda, revelando as contradições sistêmicas existentes, indicam a urgente necessidade de implantar um pouco mais de conforto para os corpos que batalham nessa disputa simbólica e violenta que existe no território das cidades.

Em se tratando das contradições apresentadas pelas poéticas, Marcel Duchamp (1957 *apud* Battock, 1986)[6] aponta uma importante e transformadora perspectiva para a relação da criação em arte, o chamado “coeficiente artístico". Esse coeficiente seria justamente a distância entre as intenções primeiras de um artista naquilo que pretende criar e aquilo que realmente surge enquanto criação artística. Ainda, essa ideia sinaliza a vastidão de interpretações e conexões que podem ser estabelecidas pelo público e que construirá as pontes entre a arte e o mundo, acrescendo outras associações ao ato de criar. Duchamp (1957, p. 73)[7] escreve: “Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”.

É pretensioso demais exigir que a arte nos apresente soluções para as questões latentes de vida, porque, de certa forma, é uma esfera também atrelada à lógica capital, seja como parâmetro ou adequação ou como sinal ou contraposição em relação a mesma. Entretanto, as próprias poéticas investigadas pelos artistas sinalizam os corpos cansados e espremidos no contexto de velocidade e de uma imparável produtividade. Que outros modos há de se ter ou fazer o lazer acontecer?

Por fim, Hélio Oiticica, sobre sua obra *Crelazer*, também pergunta: "*Crelazer* é o criar do lazer ou o crer no lazer? - não sei, talvez os dois, talvez nenhum” (Oiticica, 1986, p. 113). Porventura é exatamente neste lugar da dúvida que transitam as proposições artísticas aqui trazidas. Nesses apontamentos que despertam subjetividades específicas e particulares trazendo ou descobrindo elementos do cotidiano para que se cogite transformá-los. De que maneira? Ainda não tenho essa resposta, mas Guy Brett (1969, p. 129)[8] sugere um caminho: "viver desfrutando, sem tempo, pela imaginação". Talvez, assim, algum dia nos tornemos sujeitos menos atrasados e cansados.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 7 ed., 2004.

BRETT, Guy. Éden. *In*: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro. Rocco, 1986. p 118-129.

DUCHAMP, Marcel. O Ato criador.. *In*: BATTOCK, Gregory. **A nova arte.** Coleção Debates. Perspectiva, 2013. p. 71-74.

[6] DUCHAMP, Marcel. O Ato criador. *In*: BATTOCK, Gregory. **A nova arte.** Coleção Debates. Perspectiva, 2013. p. 71-74.
[7] Idem.
[8] BRETT, Guy. Éden. *In*: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro. Rocco, 1986. p. 118-129.

CARDOSO, Diogo et al. Espacialidades e ressonâncias do patrimônio cultural: reflexões sobre identidade e pertencimento. **Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT)**, n. 11, p. 83-98, 2017. Disponível em: <http://cegot.org/ojs/index.php/GOT/article/view/2017.11.004>. Acesso em: 22 jul. 2023.

DE SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. Estação Liberdade, 2001.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Vozes Limitada, 2015.

MATTES, Aletea Hoffmeister. Cidade: corpo na produção artística de Elaine Tedesco. **DAPesquisa**, v. 5, n. 7, p. 203-221. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14087>. Acesso em: 23 abr. 2023.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro. Rocco, 1986.

TEDESCO, Elaine. Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual. Porto Alegre: 2002, 128 p. **Dissertação** (Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4106>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Em busca do jardim das minhas avós

In search of my grandmothers' garden / En busca del jardín de mis abuelas

Ana Lia Pedrini[1]

Resumo: A partir de uma conversa com Alice Walker em seu ensaio "Em busca do jardim das nossas mães" observo minhas avós como mulheres criativas que, durante suas vida de dificuldades, conseguiram expressar seu espírito criativo a partir de atividades cotidianas, como o cuidado com o jardim e a prática de artes têxteis. Me atento aos territórios criativos não ocupados por elas - espaços que lhe foram negados e que elas sequer imaginavam que poderiam ocupar. Enquanto Walker analisa o contexto de sua realidade a partir da afrodescendência marcada pela escravidão nos Estados Unidos, observo a realidade de duas mulheres pobres do sul do globo, ambas com diferentes ancestralidades. Me interessa (re)escrever a história dessas mulheres observando suas batalhas anônimas e, de alguma forma, devolver a elas seus protagonismo. Entendo que, como artista visual, são histórias como as das minhas avós que movem minha produção e construo meu ensaio visual a partir de fotografias das minhas avós e mãe, de seus jardins e texturas têxteis em colagem digital.

Palavras-chave: História da arte feminista - saberes populares - saberes femininos - autoficção - Alice Walker

Abstract: Starting from Alice Walker's essay called "In search of our mothers' garden" I observe my grandmothers as creative women who, during their hard lives, managed to express their creative spirit only through everyday activities, such as gardening and the practice of textile arts. I turn my attention to the creative territories not occupied by them - spaces that were denied to them and that they had no idea they could occupy. While Walker analyzes the context of her reality based on her african-american ancestry marked by slavery in the United States, I observe the reality of two poor women from the global south, both with different ancestries. I'm interested in (re)writing the history of these women by observing their anonymous battles and, in some way, giving them back their leading role. Understanding that, as a visual artist, it is stories like those of my grandmothers that drive my production, I build my visual essay with photographs of them, their gardens and textile textures in digital collage.
Keywords: Feminist art history - popular knowledge - female knowledge - self fiction - Alice Walker

---

[1] Ana Lia é artista visual, graduanda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Trabalha com temas relacionados à história das mulheres e feminismos. Bolsista de iniciação científica pela PROBIC-UDESC 2022-23, orientada pela professora Dra. Silvana Macêdo.

Resumen: Empezando a partir de una conversación con Alice Walker en su texto "En busca del jardín de nuestras madres" observo a mis abuelas como mujeres creativas que, durante sus duras vidas, lograron expresar su espíritu creativo sólo a través de actividades cotidianas, como el cuidado del jardín y la práctica de las artes textiles. Presto atención a los territorios creativos que no ocupan, espacios que les fueron negados y que no tenían idea de que podían ocupar. Mientras Walker analiza el contexto de su realidad a partir de su ascendencia africana marcada por la esclavitud en Estados Unidos, observo la realidad de dos mujeres pobres del sur global, ambas con ascendencia diferente. Me interesa (re)escribir la historia de estas mujeres observando sus batallas anónimas y, de alguna manera, devolverles su protagonismo. Entendiendo que, como artista visual, son historias como las de mis abuelas las que impulsan mi producción, construyo mi ensayo visual a partir de fotografías de ellas, sus jardines y texturas textiles en collage digital.

Palabras clave: Historia del arte feminista - conocimiento femenino - conocimiento feminino -autoficción - Alice Walker

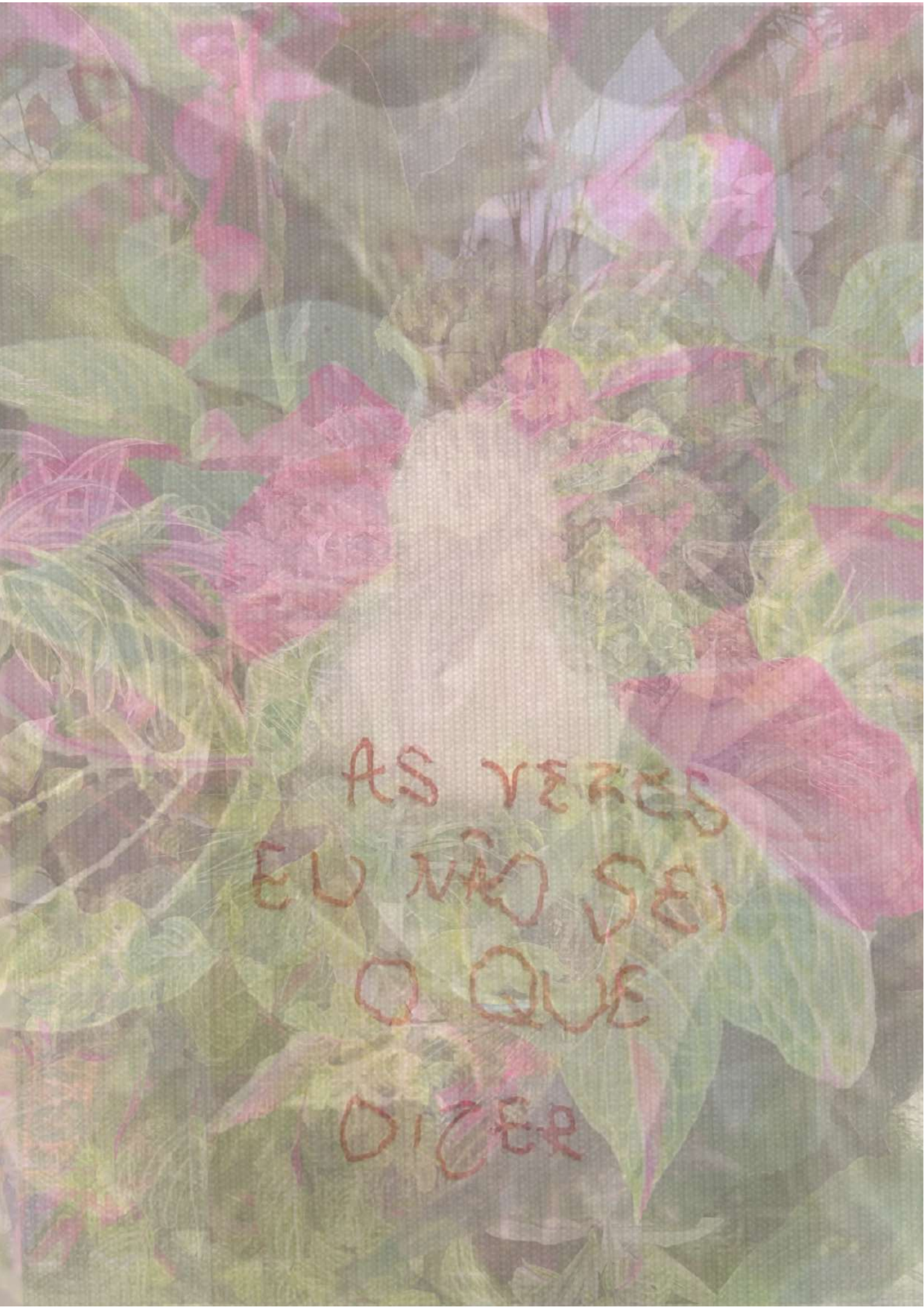
Apresentação:

Busco jardins. Jardins perdidos. Jardins fantasmas. Jardins escondidos. Jardins secretos. Busco jardins feitos também de tecido, linha e costura. Que, a partir do perfurar violento da agulha sobre uma superfície, crie mundos com potencial sem igual. Busco jardins tradicionais e novos, feitos de flores e folhas que respiram pela química ou pela cor. Jardins que nascem na terra, no tecido ou no papel. Busco jardins. Nesse ensaio, apresento um desdobramento dessa busca que, a partir de registros fotográficos e da colagem digital, traz uma forma de representação visual dessa pesquisa.

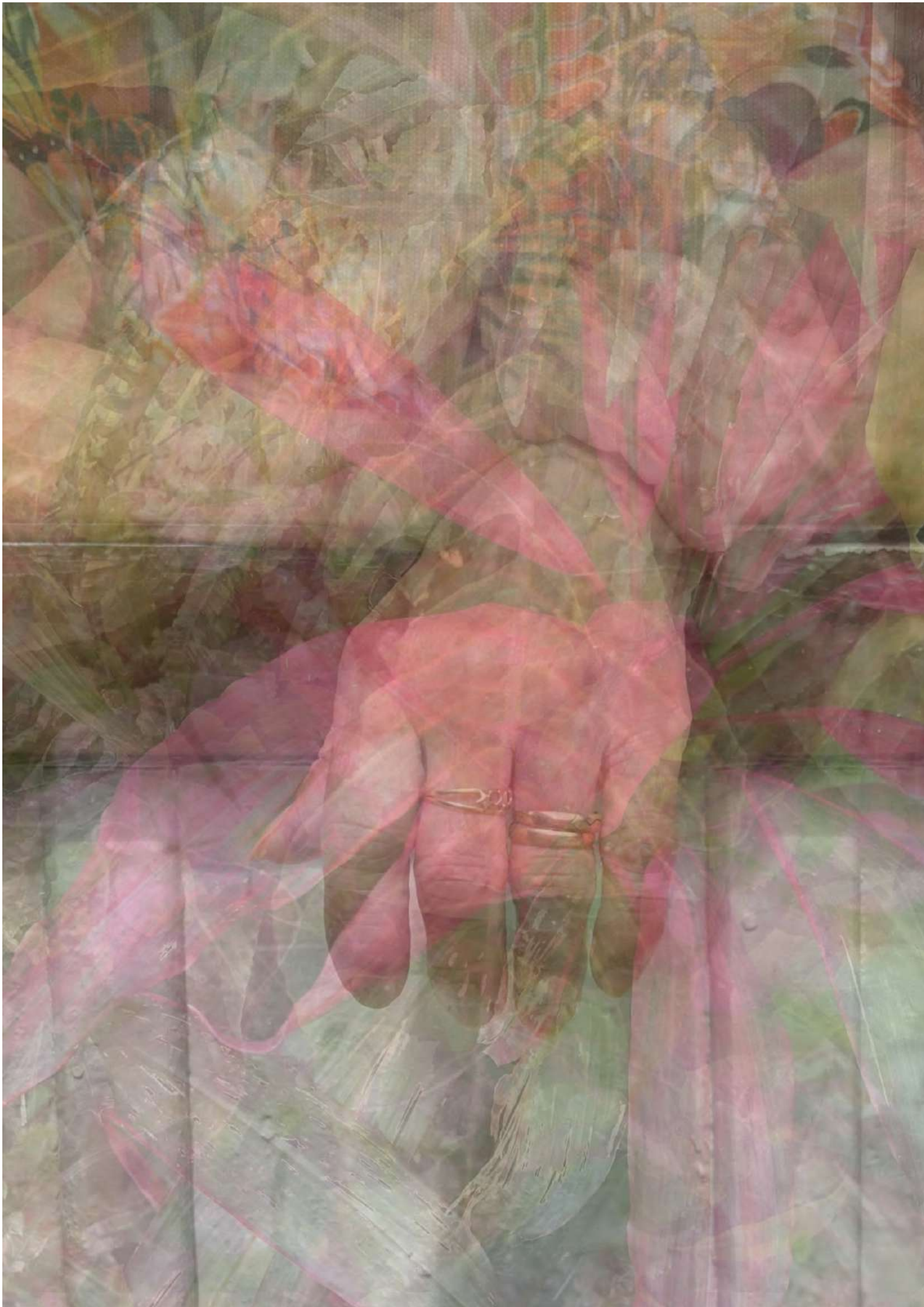
Em 1983, Alice Walker propôs uma reflexão sobre formas de resistência do espírito criativo de mulheres pobres e racializadas nos Estados Unidos, ao observar a relação da sua mãe com a jardinagem. Em seu livro "Em busca do jardim das nossas mães", defende:

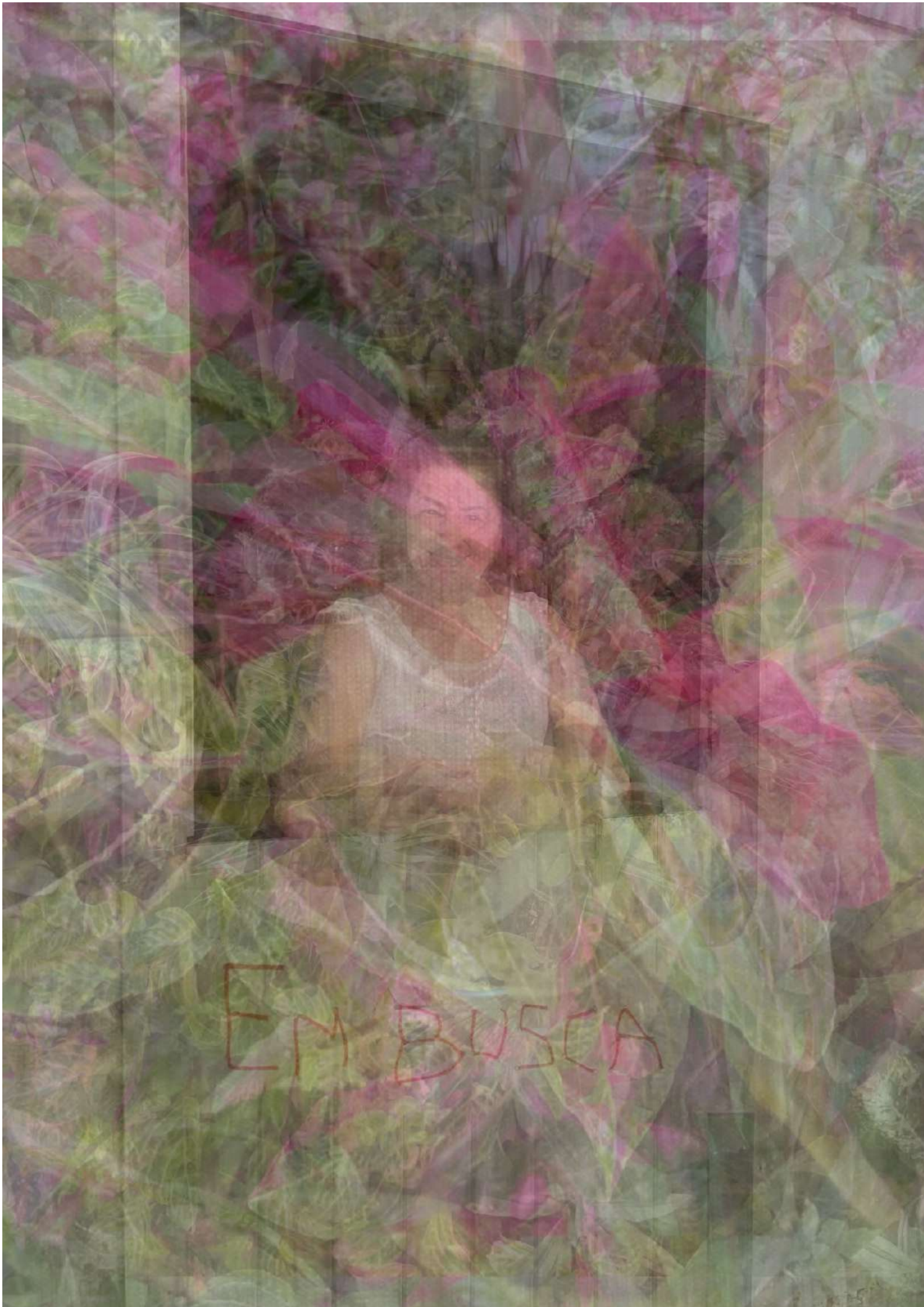
> E assim nossas mães também, mais anonimamente que não, lidaram com sua faísca criativa, a semente da flor que elas nunca imaginaram ver: ou como uma carta selada que elas não podiam ler perfeitamente. Eu percebo que só quando minha mãe está trabalhando nas suas flores que ela fica tão radiante ao ponto de ficar quase invisível – exceto como Criadora: mãos e olhos. Ela está envolvida com o trabalho que a sua alma deve ter. Organizando o universo como a imagem da sua concepção pessoal de Beleza. Seu rosto, enquanto ela prepara a Arte que é seu dom, é o legado de respeito que ela deixa para mim, por tudo que ilumina e acalenta sua vida. Ela entrega respeito pelas possibilidades – e o desejo de agarrá-las. Para ela, tão limitada e impedida de tantas formas, ser uma artista ainda é uma parte diária da sua vida. Essa habilidade de seguir firme, de formas tão simples, é o trabalho que as mulheres negras tem feito por tanto tempo (WALKER, 2011, n.p).

Me proponho a conversar com essa produção de Walker e, assim, observar formas de expressão de criatividade que minhas avós tiveram ao longo de sua vida, como mulheres pobres do sul do Brasil. Além de seus jardins, observo a relação com as artes têxteis que são muito presentes na vida de ambas. Apesar de serem ofícios exercidos principalmente para a subsistência, vejo o bordado e a costura também como uma forma de expressão criativa. Acredito que pensar no fazer artístico de mulheres com preocupações tão emergentes como a fome, por exemplo, é pensar em pequenos detalhes, como os pequenos desenhos na lista telefônica, a escolha de diferentes cores de linha e a composição espacial das flores no canteiro.


AS VEZES
EU NÃO SEI
O QUE
DIZER

ESSE
SILÊNCIO
SUFOCA




EM BUSCA

EXISTEM
CAMINHOS

Imagem 1. Às vezes não sei o que dizer, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Imagem 2. Esse silêncio, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Imagem 3.Caminhos, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Imagem 4. Em busca, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Imagem 5. Existem caminhos, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Imagem 6. Oferta II, Ana Lia. Colagem digital, 21x29,7cm. Florianópolis, 2023.

Referências

Walker, Alice. *In search of our mother's gardens.* [s.l.]: Orion books, [s.d.], posições 3282-3472. [Kindle ebook]. (2011) **Tradução: Lourdes Modesto**

POÉTICAS E POLÍTICAS CORPORAIS FEMINISTAS

Poetics and feminist body politics / Poéticas y políticas corporales feministas

Ariane Oliveira[1]

Resumo: Arte pode ser ciência, se ciência for entendida como vontade de conhecer. Uma ciência feminista busca construir uma explicação de mundo em uma relação crítica e reflexiva sobre as práticas de dominação de si e dos outros, considerando as partes desiguais de privilégios e de opressão que cada posição carrega (Haraway, 1995). As especificidades dos lugares de fala trazem consigo a necessidade de abertura ao sensível para que "o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeções de imagens" (ROLNIK, p.11, 2016). Percorrer a pesquisa pelos movimentos do desejo requer a possibilidade de "traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes - e diferenciadas em termos de poder" (Haraway, 1995, p. 16). Estou imersa em um fazer não linear de escritas e escutas, através do estudo de poéticas e políticas corporais artísticas. Nesse processo, a fotografia dá olhar às palavras. Penso o objeto artístico como possibilidade de inserção dos corpos marcados em espaços que precisam ser transformados.
Palavras-chave: Feminismos; escuta; desejo.

Resumen: El arte puede ser ciencia si la ciencia se entiende como voluntad de conocer. Una ciencia feminista busca construir una explicación del mundo en una relación crítica y reflexiva con las prácticas de dominación propias y ajenas, considerando las partes desiguales de privilegio y opresión que cada posición conlleva (Haraway, 1995). Las especificidades de los lugares de habla traen consigo la necesidad de abrirse a lo sensible para que "el otro ya no sea simplemente el objeto de proyecciones de imágenes" (Rolnik, p.11, 2016). Investigar a través de los movimientos del deseo requiere la posibilidad de "traducir el conocimiento entre comunidades muy diferentes - y diferenciadas en términos de poder" (Haraway, 1995, p. 16). Estoy inmersa en un proceso no lineal de escritura y escucha, a través del estudio de poéticas y políticas corporales artísticas. En este proceso, la fotografía da una mirada a las palabras. Pienso en el objeto artístico como una posibilidad de inserción de cuerpos marcados en espacios que necesitan ser transformados.
Palabras clave: Feminismos; escucha; deseo.

[1] Artista visual e pesquisadora, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Trabalha com poesias visuais, relatos aestésicos e subversões de gênero. Está implicada em processos de escuta do desejo pela vida digna.

Lutas feministas e de gênero como ações do desejo

No momento histórico em que emergem as especificidades dos saberes situados na academia "As máscaras não fazem mais sentido, as cartografias não cartografam mais nada e as pessoas, seja qual for o lugar em que se encontrem, se sentem inteiramente estrangeiras, inclusive e principalmente em seu próprio país" (Rolnik, 2016, p. 95). Nesse cenário, o corpo pede estar presente em seus gestos de destituições de território pré-estabelecidos. A vontade de criação indica novas composições de mundo e de seus territórios. Nesse caminho, é necessário pensar o corpo como território e situar-se nele. No processo de pesquisa, estou buscando construir, através da arte, um espaço de desalienação (Fanon, 2008).

A experiência em análise é a escuta de mulheres e de corpos dissidentes no processo do trabalho artístico feminista. Abordar questões feministas no trabalho em arte gera agenciamentos coletivos de afetação, tendo em vista que parte da vida das mulheres e das maiorias minorizadas é relegada ao silêncio. A prática artística feminista ativa pulsões reprimidas pelas estruturas de opressão, situação que requer um comprometimento com a escuta e com o cuidado. O trabalho em arte feminista, no contexto expositivo, engendra a necessidade da escuta, que retorna ao trabalho de arte como modo de elaboração do que se escuta, fazendo com que a análise se mova em direção à participação.

Com referência na proposição de Grada Kilomba, no trabalho *Memórias da plantação- Episódios de racismo cotidiano,* a pesquisa é centrada em sujeitos e busca compreender a experiência de mulheres e corpos marcados com o sexismo, o racismo, o preconceito de classe e de sexualidade (Kilomba, 2019). Para capacitar a artista como ser político, procuro ter ações de pesquisa teórico-prática como metodologia para pensar uma política feminista a partir de uma construção variável da identidade, "[...] uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como objetivo político "(Butler, 2017, p. 25).

Escutar é uma prática clínico-política de visibilidade e de dizibilidade da história de vida dos corpos lidos como mulheres. O trabalho de arte em curso, através do desenho, da pintura, da fotografia, do bordado e da escrita, torna-se um veículo de escuta e de registro do processo. O gesto de registrar a escuta será elaborado como

método de pesquisa com abordagem sensível sobre o trabalho de cuidado, culturalmente atribuído às mulheres.

Escutar me faz adentrar a complexidade da história de vida dos corpos lidos como mulheres, como é possível verificar em um relato do processo, que transcrevo aqui: “Comecei a bordar pensando em uma forma que não lembro qual era, na cidade de Pelotas. A forma virou lua e no final era um chapéu, mas como o fim é só o começo, no trem, a caminho de outra cidade, fiquei em dúvida se o chapéu não era mesmo um carro. Fiquei com o bordado para decidir mais tarde e a resposta veio ao acaso: ‘Na verdade, eles não querem que a gente dirija porque vai descobrir o que é liberdade’, disse uma mulher que conheci naquela noite. Decidi por carro e fechei a costura”. O bordado tornou-se um veículo de registro da escuta, gesto que agora se torna método de pesquisa com abordagem sensível do trabalho prático em arte.

A escritora feminista Audre Lorde ensina as mulheres a percorrerem a poesia como possibilidade de florescer para fazer com que os medos ancestrais não tenham mais controle sobre suas vidas. Ela ressalta que a poesia é uma necessidade de nossa existência. A autora afirma que podemos aprender a respeitar nossos sentimentos e transformá-los em linguagem para que possam ser compartilhados (Lorde, 2007).

Cabe observar que trabalho com o meio livro de artista desde a graduação. Publiquei o livro de poesia visual *Devaneios do desejo* elaborado a partir de escritas realizadas em cadernos de campo. A poética visual do livro foi realizada com o entrelaçamento das escritas com fotografias analógicas, prática artística a qual me dedico desde 2013 e que se situa na pesquisa como um estudo feminista sobre cartografar afetos, paisagens subjetivas e corporais.

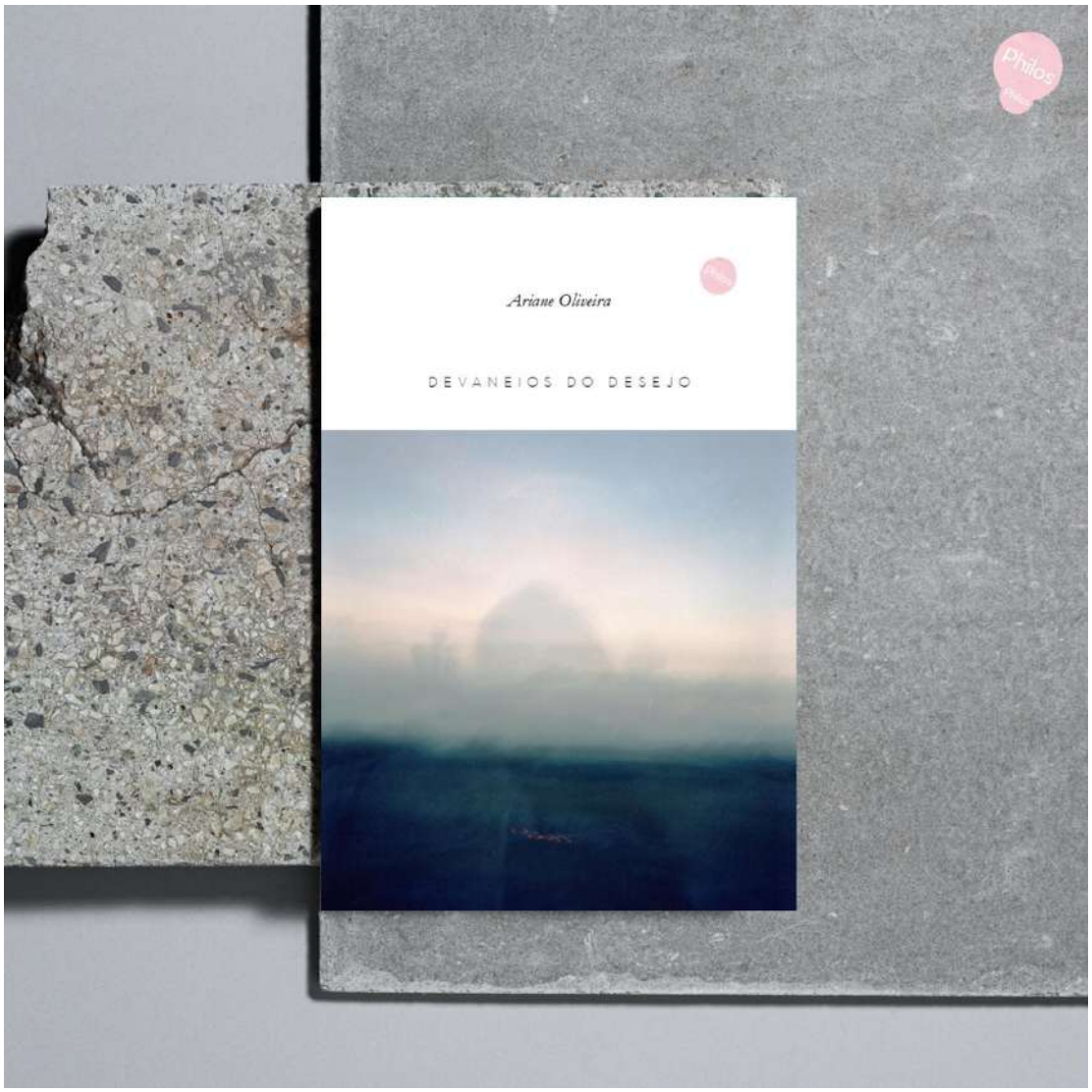


Imagem 1: Ariane Oliveira, Devaneios do desejo, fotografia analógica para livro de artista, A5, Rio de Janeiro, 2021[2].

No livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas,* bell hooks afirma que:

> Se você sair de porta em porta pelo país e conversar com os cidadãos a respeito da violência doméstica, quase todo mundo vai insistir que não apoia a violência contra a mulher, a qual acredita ser moral e eticamente errada. Contudo, quando você explica que só acabaremos com a violência contra a mulher ao desafiar o patriarcado, e que isso significa não aceitar mais a ideia de que homens deveriam ter poder para dominar as mulheres, as pessoas então param de concordar. Existe uma distância entre os valores que dizem defender e sua disposição de fazer o trabalho necessário para conectar pensamento e ação, teoria e prática, para concretizar esses valores e assim criar uma sociedade mais justa (hooks, p. 126, 2021).

É importante observar que a autora está situada no norte global, o que gera diferenças com relação ao sul global, onde esta pesquisa é realizada. No entanto, com

[2] O livro pode ser acessado no endereço https://www.academia.edu/49590366/Devaneios_do_desejo.

relação à postura observada pela escritora, no que diz respeito a uma defasagem entre o que as pessoas alegam quando questionadas sobre a violência doméstica e a disposição para fazer o trabalho necessário de cuidado voltado aos corpos que cuidam e enfrentamento da violência que sofrem esses mesmos corpos, é possível asseverar que a situação é semelhante no Brasil.

É contra esse estado de coisas que os feminismos se insurgem em suas lutas cotidianas, conforme a filósofa Marcia Tiburi pontua no texto *Feminismo em comum: para todas todes e todos.* Para a intelectual:

> *Luta* é a ação do desejo que nos politiza. Luta é o nome próprio da ação política, ela mesma uma ação poética [...]. Feministas são seres em luta, sendo ou não mulheres, já que a diversidade do termo feminismo não pode depender da unidade do conceito ¨mulher¨em um sentido natural (Tiburi, p. 53, 2018).

No desejo de implicar o corpo nas lutas feministas, me dedico à criação de linguagens, porque as línguas formais são pouco permeáveis aos afetos. A colonialidade se perpetua como um teatro repetitivo na estrutura social para que só alguns sejam considerados sujeitos. A artista Grada Kilomba sugere que é preciso retrabalhar a língua portuguesa (Kilomba, 2019). Enquanto o psiquiatra Frantz Fanon coloca que ¨Há uma relação de sustentação entre a língua e a coletividade¨ (Fanon, P. 49, 2008). Dessa forma, conscientizar o inconsciente é agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais.

Imagem 2: Ariane Oliveira, Passagens, Fotografia analógica, 10cm x 15cm, Rio de Janeiro, 2015.

Imagem 3: Ariane Oliveira, Camadas do tempo, Fotografia analógica, 10cm x 15cm, Rio de Janeiro, 2015.

Imagem 4: Flávia Campos de Quadros, Calmaria, Fotoperformance, dimensões variadas, Porto Alegre, 2016.

Imagem 5: Ariane Oliveira, Estudo sobre o desenraizamento, instalação com cadeira, vaso de cerâmica, vaso de vidro, terra e plantas, dimensões variadas, Porto Alegre, 2017.

Imagem 6: Ariane Oliveira, Ofélia desperta, Poesia, aquarela, gravura em metal e fotografia analógica, dimensões variáveis, Porto Alegre, 2017.

Imagem 7: Ariane Oliveira, Sobre mãos e pés, aquarela e instalação de mãos em gesso, dimensões variáveis, Porto Alegre, 2017.

Imagem 8: Ariane Oliveira, Fazer casa, Pintura de agulha, dimensões variáveis, Porto Alegre, 2017.

Imagem 9: Ariane Oliveira, Elaboração não verbal, terra, cachaça de catuaba e caneta posca sobre algodão cru, 1m50cm x 82cm, Porto Alegre, 2018.

Imagem 10: Ariane Oliveira, Tatuagem, cachaça de catuaba e caneta nanquim sobre tela, 74cm x 44cm, Porto Alegre, 2018.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silva. Salvador: EDUFBA, 2008.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, 1995.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação- Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Sister outsider**. New York: Tem Speed Press, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TERRITÓRIO ENQUANTO TÉCNICA

Territory as Technique / Territorio como técnica

Austeclínio Lopes de Farias[1]

Resumo: O ensaio *Território enquanto Técnica* busca investigar a transversalidade paradoxal entre a temporalidade da composição pictórica e a espacialidade da composição musical. Com seu foco sendo a construção musical mediada pelos sentidos maiormente visuais que uma partitura dispõe - tendência do "Artifício da Escrita" identificada por Dufourt (1997) -, o ensaio visual investiga o espaço gráfico enquanto território também musical. A topologia do suporte planar é metabolizada aqui enquanto nexo entre modos de operação tanto visuais quanto musicais por meio da convergência de partituras de Stravinsky, Feldman, com obras de Mondrian, Volpi e Vitra - como também exemplos do próprio autor. Pela análise visual de notações musicais, rascunhos, desenhos sonoros, e hipertextos visuais, o projeto visa afrouxar à distância produtiva e receptiva entre campos artísticos - como visa apontar que a desnaturalização de um território também atravessa os aparatos técnicos que o cristalizam.
Palavras-chave: Espacialização; Topologia; Transdisciplinaridade; Temporalidade; Transversalidade.

Resumen: El ensayo *Territorio como técnica* busca investigar la transversalidad paradójica entre la temporalidad de la composición pictórica y la espacialidad de la composición musical. Con su enfoque en la construcción musical mediada por los significados principalmente visuales que tiene una partitura - una tendencia del "Artificio de Escritura" identificada por Dufourt (1997) -, el ensayo visual investiga el espacio gráfico también como territorio musical. La topología del soporte plano se metaboliza aquí como un nexo entre los modos de funcionamiento visual y musical a través de la convergencia de partituras de Stravinsky, Feldman, con obras de Mondrian, Volpi y Vitra, así como ejemplos del propio autor. A través del análisis visual de notaciones musicales, borradores, dibujos sonoros e hipertextos visuales, el proyecto pretende salvar la distancia productiva y receptiva entre campos artísticos - ya que pretende señalar que la desnaturalización de un territorio atraviesa también los aparatos técnicos que cristalizan él.
Palabras clave: Espacialización; Topología; Transdisciplinariedad; Temporalidad; Transversalidad.

Transdução entre Suportes

[1] Mestrando em Música na Universidade de São Paulo.

Pretende-se falar aqui do papel que a imagem e que o olho possui em alguns processos musicais, sobretudo a maneira como a partitura, a mediação gráfica, se desvela, em muitos destes casos, não somente como uma ferramenta que registra uma ideia que nasce e sempre se mantém maiormente sonora, mas como as possibilidades de organização visual da notação são, em diversos casos, acionadas como material tão central quanto o som.

Talvez seja oportuno, tendo em vista a constante passagem o constante vai e vem que buscarei elaborar entre imagem e som, mencionar o conceito de *transdução* do filosofo Gilbert Simondon. Por transdução, o pensador entende

> uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga ponto a ponto no interior de um domínio, fundando tal propagação sobre a estruturação de um domínio de lugar em lugar. (SIMONDON, 2005 apud PADOVANI, 2014, p.5).

Do que se trata justamente esta passagem de um *sinal* de um meio para outro? Como demonstra José Henrique Padovani,

> Em um sentido mais geral, e relacionado à própria etimologia do termo, transdução designa um *processo dinâmico* de condução de alguma coisa através de meios e/ou "suportes" diferentes. (PADOVANI, 2014. p.2).

Processo dinâmico porque este elemento conduzido, não simplesmente passa de um meio para o próximo, mantendo intacta sua forma, suas características. Estas são na verdade moduladas ao longo desta passagem. Dai a observação que Deleuze e Guattari em relação ao conceito de Simondon: não se trata de uma *tradução*, na qual um conteúdo é transposto de forma fiel a sua forma originaria, mas de uma *transdução* no qual o elemento transferido é contaminado pelos excessos de seu novo território (DELEUZE; GUATTARI, 1980).

Como pontua novamente Padovani,

> Trata-se, enfim, de fazer com que um sinal captado a partir de determinado dispositivo ou elemento técnico module um outro suporte ou meio energético de maneira que seja possível reconhecer os traços específicos do sinal original durante tal processo. (PADOVANI, 2014, p.5).

O que buscarei ilustrar nessa fala é a maneira como algum elemento, alguma ideia, algum sinal, alguma força, caminha entre imagem e som, entre olho e ouvido, moldando-se segundo o território em que se encontra, bem como modulando a configuração deste meio pelo qual passa

Imagem como Material e Material como Imagem

Poderia-se muito bem debruçar-se sobre a maneira como diversos trabalhos musicais foram influenciados por obras visuais, extraindo destas ideias e relações, como por exemplo o compositor Brian Ferneyhough e sua peça 'Superscriptio', construída a partir da sobreposição de processos musicais conflitantes, que tomou como referência a simultaneidade de perspectivas e pontos de fuga contraditórios presentes nos desenhos de Giovanni Battista Piranesi. Ou ainda a compositora Chaya Czernowin, elaborando uma série de fragmentos musicais que ressurgem de forma sutilmente transformada ao longo do desdobramento de seu quarteto de cordas, ela inspirada pelas sutis variações de padrões repetidos no Templo do Amanhecer, o Wat Arun, em Bangcoc

O contrario também não nós é estranho, como em Paul Klee com sua serie de "harmonias", ou as monotipias que Miró Schendel realizou entre 1964 e 1966, inspiradas pelo canto dos adolescentes de Stockhausen.

Figura 1: Mira Schendel - *Sem Título (Da serie "Horizontais")* 1964
Fonte: https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5217-mira-schendel-monotypes/

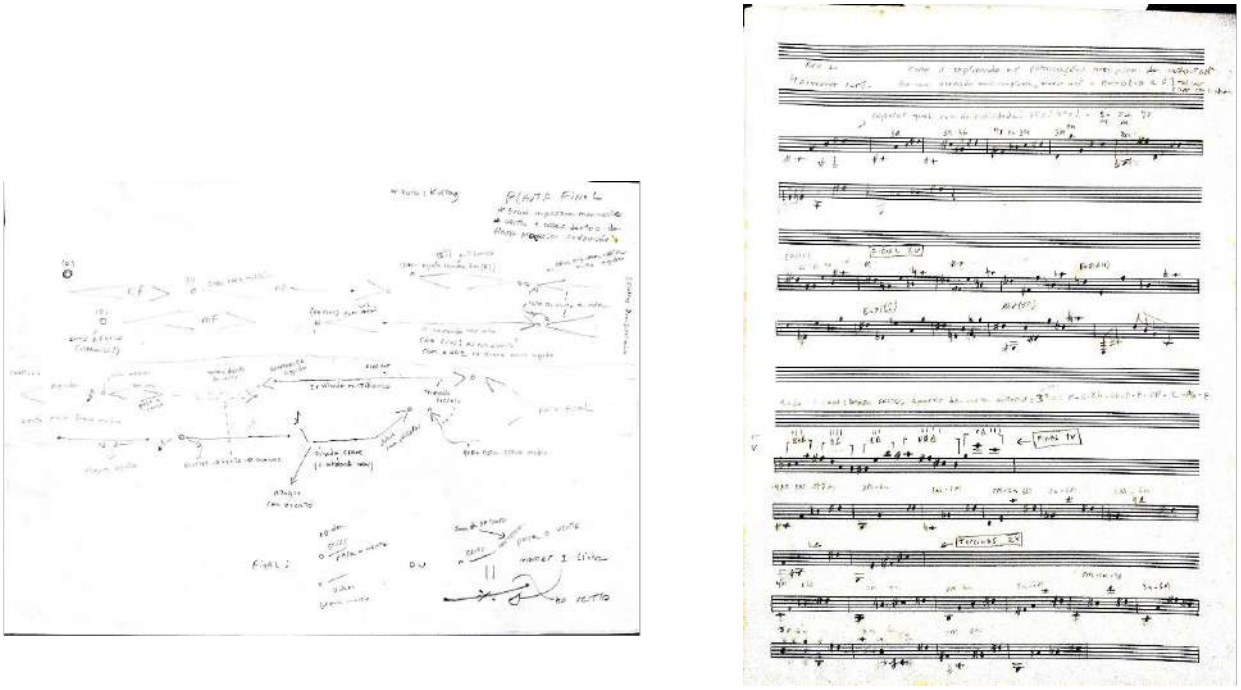
No caso destas composições musicais, uma relação é extraída de uma obra visual, de um movimento que os materiais plásticos articulam, e *transduzida* para o meio musical, articulando relações sonoras. A ideia - enquanto uma espécie de sensação identificada em uma

imagem - é aqui reatualizada som, tanto modulando a forma que ideia se desvela, quanto acoplando a ela, contaminando ela com outras.

Mas existe ainda outra maneira pela qual a composição musical se encontra com a imagem. Me refiro especificamente à notação, à partitura

O Filósofo e compositor Hugues Dufourt, em seu texto *O Artifício da Escrita na Música Ocidental* (1997), destaca como a composição musical, em diversos casos, não se constrói apenas pelo som, mas também abrange a organização visual na partitura, envolvendo a coordenação de símbolos que representam materiais sonoros (como imagens de símbolos musicais). Essa dinâmica permite as compositoras e compositores se afastarem de práticas nas quais a partitura opera como uma ferramenta que registra um processo que se cristaliza, por exemplo, através de um instrumento, para se aproximar de relações que nascem a partir de configurações visuais. Assim, articula-se concepções musicais *mediante* a notação, e que serão atualizadas por instrumentos somente a-posteriori. A topologia da partitura, o espaço da 'folha', torna-se igualmente material composicional. Dessa forma, como coloca o autor francês, a composição musical "utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão." (DUFOURT, 1997. p. 10)

Figura 2-3: Rascunhos do autor.



Fonte: Acervo do autor.

O compositor Silvio Ferraz nos demonstra em seu texto intitulado Notas do Caderno Amarelo a importância do espaço gráfico para um compositor como Igor Stravinsky (Ferraz, 2007). Os manuscritos de 'A Sagração da Primavera' nos mostram como Stravinsky, após compor um curto trecho musical, por assim dizer, atribui a esse fragmento uma letra, por exemplo, 'A'. O compositor então compõe um próximo trecho, e depois mais um, e assim por diante, sempre atribuindo a eles uma nova letra .

Figura 4 - Igor Stravinsky: Passagem do “Sacrifício” d’A Sagração da Primavera com observações de Silvio Ferraz

Fonte: FERRAZ, 2007.

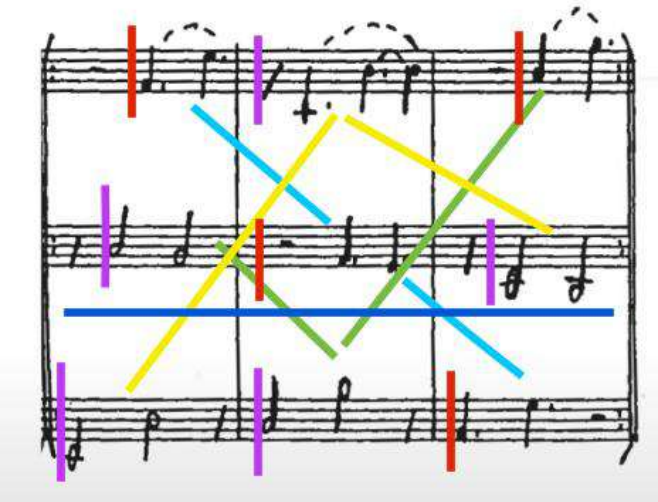
Desta forma, o compositor pode realizar diversas combinações, ordenações e até mesmo sobreposições com essas 'letras', ou seja, com seus fragmentos musicais. Assim, Stravinsky articula uma composição em forma de uma espécie de quebra-cabeça aberto e re-montável, no qual fragmentos musicais reaparecem ao lado ou sobre fragmentos sempre distintos.

Em última instância, Stravinsky materializa, com o auxílio das permutações, combinações e sobreposições que a bidimensionalidade do suporte plano dispõe, uma forma musical construída mediante a colagem de unidades consideravelmente autônomas, uma estratégia por excelência visual.

Morton Feldman tomará de Stravinsky esta estratégia, elaborando de antemão um número definido de compassos por sistema - geralmente 9 - e, sob a superfície da folha, encontra

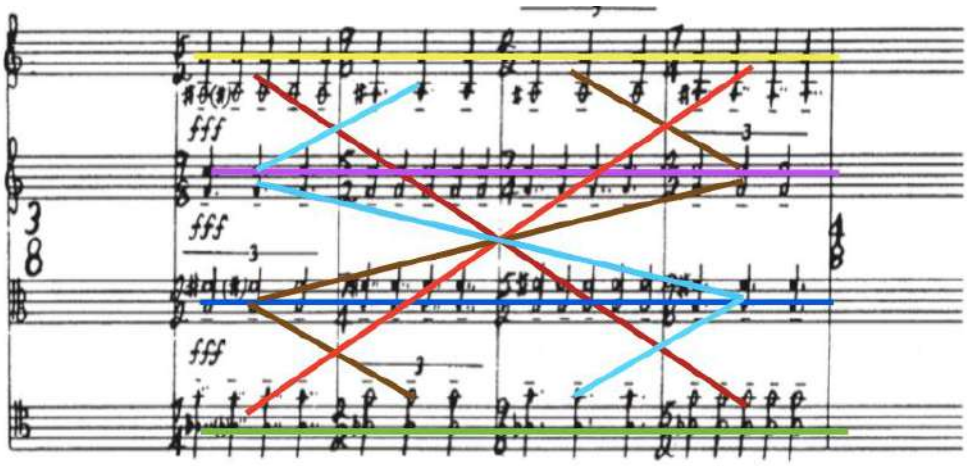
direções visualmente contínuas, por exemplo, pelas diagonais, ou com padrões que reaparecem a cada 4, 5, 10, 20 compassos, e de diversas outras maneiras, para paulatinamente alterá-las.

Figura 5 - Morton Feldman - *For Phillip Guston* (1984) (de cima pra baixo: flauta, glockenspiel e piano)



Fonte: Londres: Universal Edition (1984) (Coloração por parte do autor)

Figura 6 - Morton Feldman: *String Quartet* (1979)



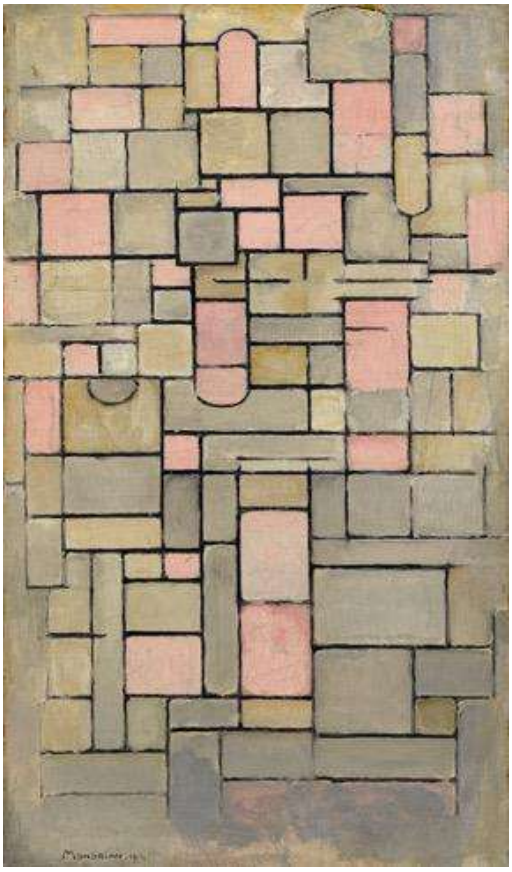
Fonte: HALL, 2007. (coloração or parte do autor)

Como Feldman mesmo já mencionou, tais processos, articulados por um gesto que re-

arranja objetos, possuem uma semelhança notável, tanto sonoramente quanto na aparência das partituras, por exemplo, com Mondrian. Como insere o compositor,

> "Se você entende Mondrian, então você me entende também. No começo não tenho nada, no fim tenho tudo - como Mondrian - em vez de ter tudo para começar e nada no final. (…) Acho que o grande problema é que aprendi mais com os pintores do que de compositores".[2]

Figura 7: Piet Mondrian: *Composition 8* (1914)



Fonte: https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-great-upheaval-modern-art-from-the-guggenheim-collection/piet-mondrian

[2] No original: If you understand Mondrian then you understand me too. In the beginning I have nothing, in the end I have everything - just like Mondrian - instead of having everything to start with and nothing in the end.(…) I think the big problem is that I have learnt more from painters than I have from composers. (FELDMAN em: PERSSON, 2002.)

Figura 7 - Morton Feldman: *Piano* (1977)

Fonte: Londres: Universal Edition (1981)

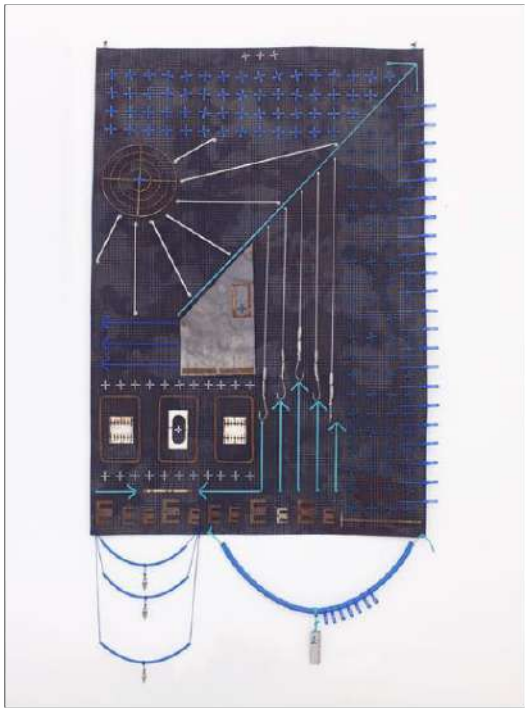
Tendo em vista uma certa autonomia que os elementos visuais da partitura podem possuir, podemos operar uma *transdução* que se daria aqui não como uma ideia ou sensação extraída de um meio visual e atualizada por um meio sonoro, mas uma transdução que envolve uma operação extraída de uma imagem, por exemplo, de uma pintura ou de uma instalação, a qual é transportada para a imagem da notação musical, para os códigos musicais visuais, seja na partitura final, seja por meio de sua construção mediante rascunhos.

De exemplo pode-se fornecer uma peça que de autoria do autor intitulada *Existe um encontro secreto* (2023), escrito para a Ensemble Móbile.

Desde que o autor familiarizou-se com a obra da artista Luana Vitra, me chama a atenção como a artista consegue articular conexões, sínteses e pontos de equilíbrio tão sutis entre materiais tão resistentes, que em teoria não são nada ideais para a manipulação, como, por exemplo, ferro, arames, chumbo ou diferentes tipos de minérios. O que me parece particularmente impactante é a maneira como o que une esses elementos aparentemente dissimilares entre si são setas e linhas, sugerindo uma espécie de direcionalidade e passagem,

um itinerário ou uma flutuação entre materiais tão firmes.

Figura 8: Luana Vitra - *Fio desencapado, isca de confusão*, 2023



Fonte: https://www.artsy.net/artwork/luana-vitra-fio-desencapado-isca-de-confusao-1

Para *Existe um Encontro Secreto*, após selecionar de forma completamente arbitrária materiais sonoros cuja execução demanda um controle corporal radical por parte dos instrumentistas, o autor montou em seguida diversos escalonamentos que perpassam qualidades como a luminosidade, a opacidade, a rugosidade ou a transparência que um som possa ter, sinalizando onde cada material se situa em uma posição diferente dessas escalas variadas. Dessa forma, um material pode se aproximar de outro por meio de diversos 'caminhos', e um material pode seguir uma multiplicidade de 'itinerários' e se encaixar com outro, dependendo do contexto privilegiado.

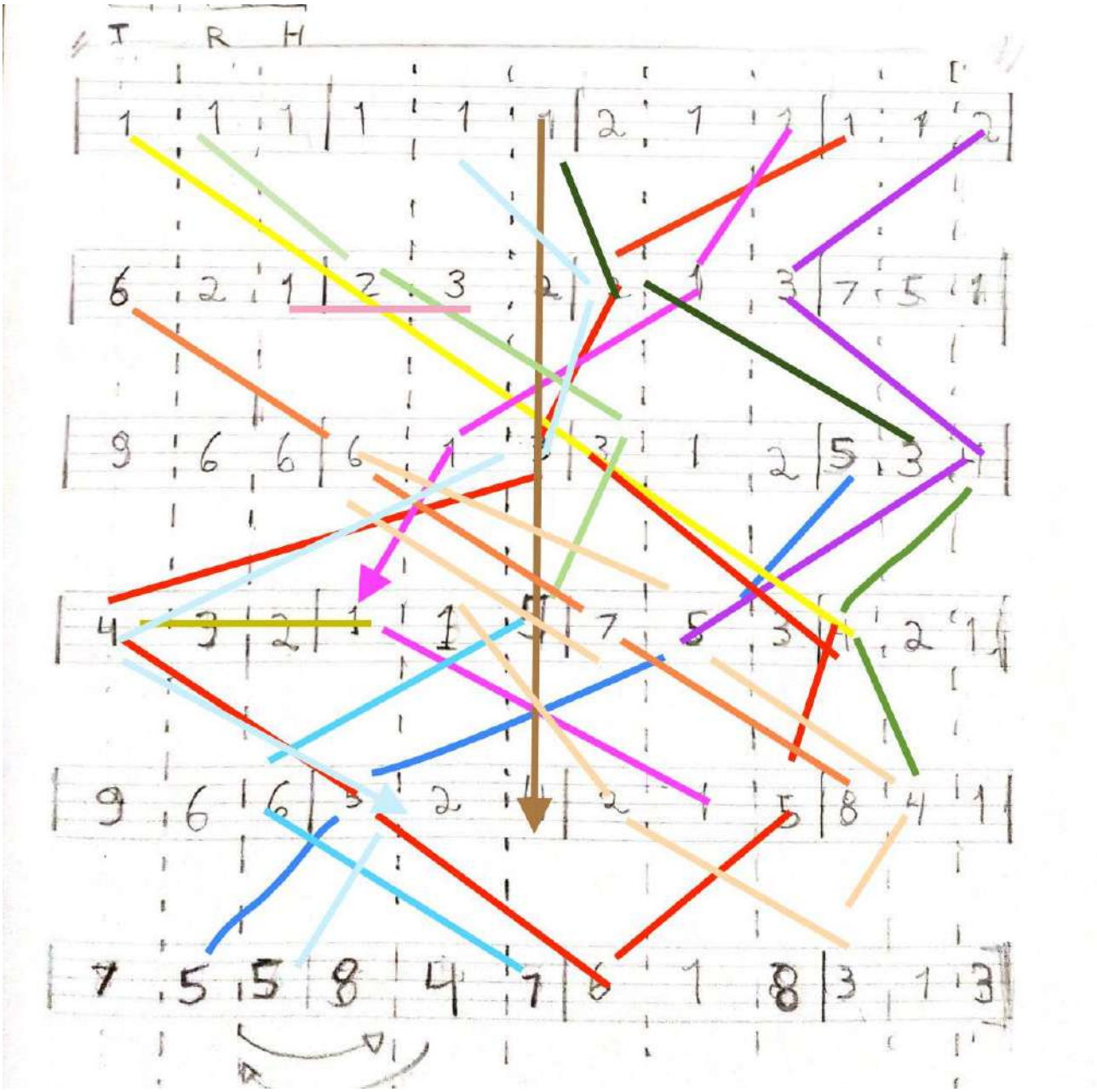
Figura 9: Trecho de *Existe um Encontro Secreto*

Fonte: Acervo do autor

Verifica-se essa influência visual também em *Poltergeist* (2023), uma peça fortemente inspirada pelo pintor Alfredo Volpi construída pelo autor ao lado da flautista Vanessa Maria André. Para esta peça, selecionou-se um único objeto musical. Em seguida, separou-se diversas formas de executá-lo, numerando-as. Em seguida, em uma 'fôrma' composta por 4 compassos por sistema, 4 caixas por linha, construíu-se um jogo visual, produzindo linhas entre as possibilidades de execução numeradas, fornecendo-nos a ordem das maneiras que o objeto seria realizado. Como nas bandeirinhas de Volpi, esse procedimento se materializa de forma audível

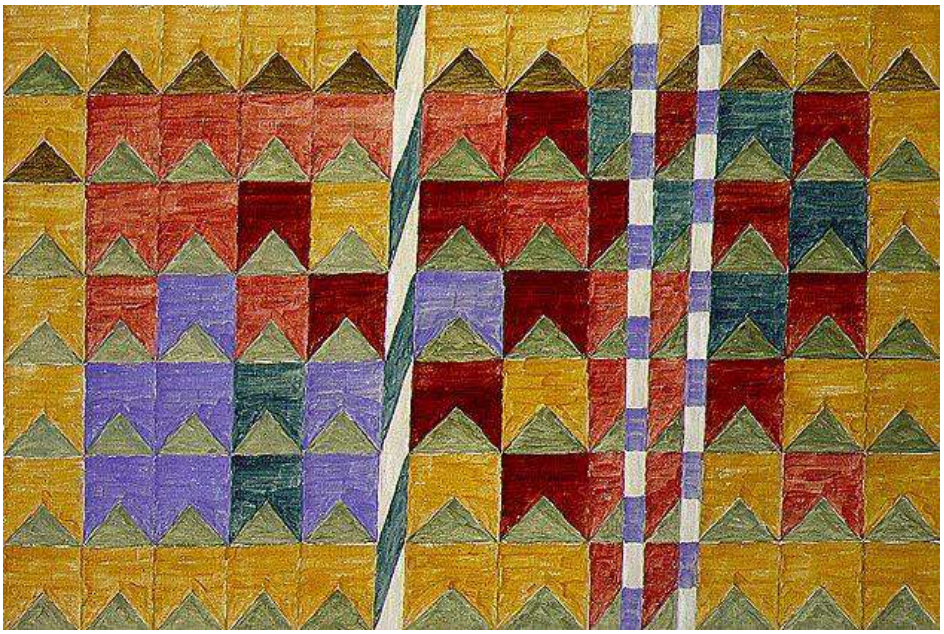
como uma multiplicidade de processos que se entrelaçam em torno de uma única figura.

Figura 10: Grade Numérica de *Poltergeist*



Fonte: Acervo do Autor

Figura 11: [SEM Título] de Alfredo Volpi. Década de 1980.

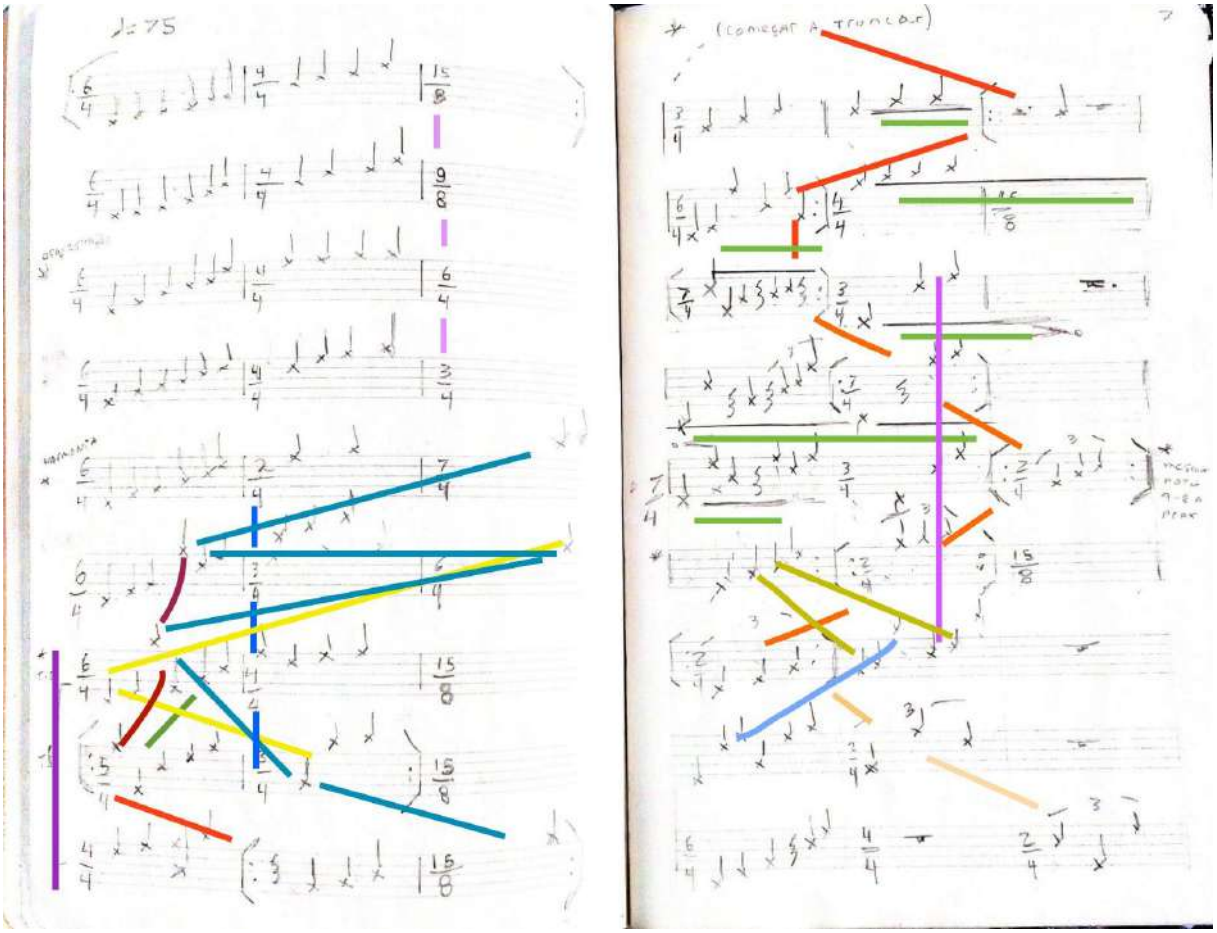


Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61155/sem-titulo.

Em outro exemplo que composto para a violinista Ana de Oliveira, o também violinista Luiz Augusto Leite e o clarinetista Bruno Ghirardi, uma peça intitulada *Dorothy Ashby e o Pequeno Girassol*, o autor utilizou a possibilidade de serialização que o espaço gráfico dispõe. A serialização aqui é entendida tanto como à consistência e repetição de um objeto, quanto o escalonamento de parâmetros isolados

Mantendo como objeto base, assim como em *Poltergeist*, uma sequência de notas ascendentes, mas aqui de forma bastante lenta, comecei realizando sutis alterações no desenho rítmico dessa figura. Em seguida, comecei a redistribuir essas alterações segundo direções visuais

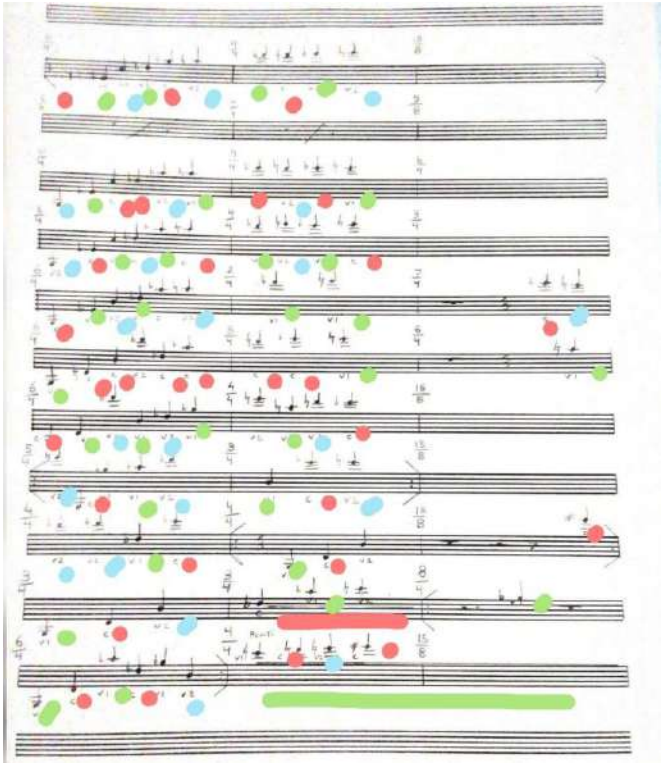
Figura 12: Variações da Figura Rítmica em Dorothy Aschby e o Pequeno Girassol.



Fonte: Acervo do autor

Em seguida, montou-se uma filtragem harmônica, um acorde de 10 notas é lentamente alterado, quase sempre uma só nota por vez, para, em seguida, inseri-lo nesse esqueleto rítmico.

Figura 12: Variações da Dimensão Harmônica em *Dorothy Ashby e o Pequeno Girassol.*



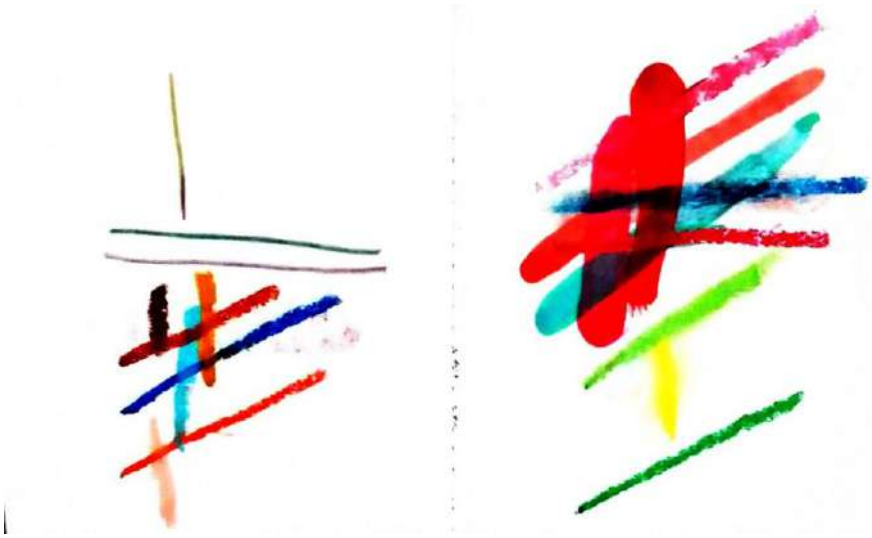
Fonte: Acervo do autor

Posteriormente, distribuiu-se cada instrumento para uma dessas notas, sempre buscando direções e padrões visuais, como se fosse uma espécie de caça-palavras, um jogo no qual precisa-se encontrar possíveis linhas para a inserção de uma nota, de um instrumento ou de diferentes técnicas para a execução dessas notas e ritmos.

Com essa dupla serialização, a escuta é centralizada em uma constelação de timbres que se deslocam descontinuamente pelo corpo de um único objeto, o qual gradualmente se transforma de maneira assimétrica. Isso ocorre porque a ordem das variações é linear visualmente, espacialmente, possibilitando um resultado não linear no desdobramento temporal da peça quando executada e escutada.

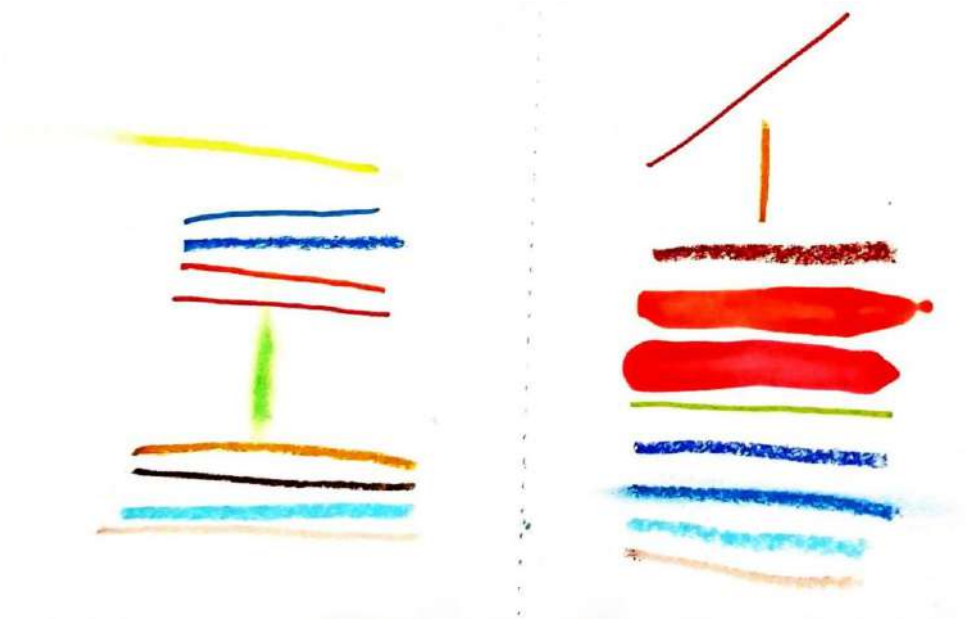
O que se buscou articular posteriormente a execução de *Dorothy Ashby e o Pequeno Girassol*, foi uma *transdução* que retorna à pintura, tentando capturar este movimento ascendente que, pela atrofia da figura, centraliza a escuta nos timbres que se desenrolam assimetricamente pelo corpo de um objeto partilhado, sofrendo sutis alterações rítmicas.

Figura 13: Ilustração de Dorothy Ashby e o Pequeno Girassol



Fonte: Acervo do autor

Mas o que se perde nesta transferência para a pintura, agora o processo como um imediato, um todo ja apresentado simultaneamente, é a introdução de elementos. A sucessão de sons entrega uma temporalidade ao objeto, permitindo, a partir da aparição de um novo timbre ou de uma nova nota, que as anteriores sejam recontextualizadas.



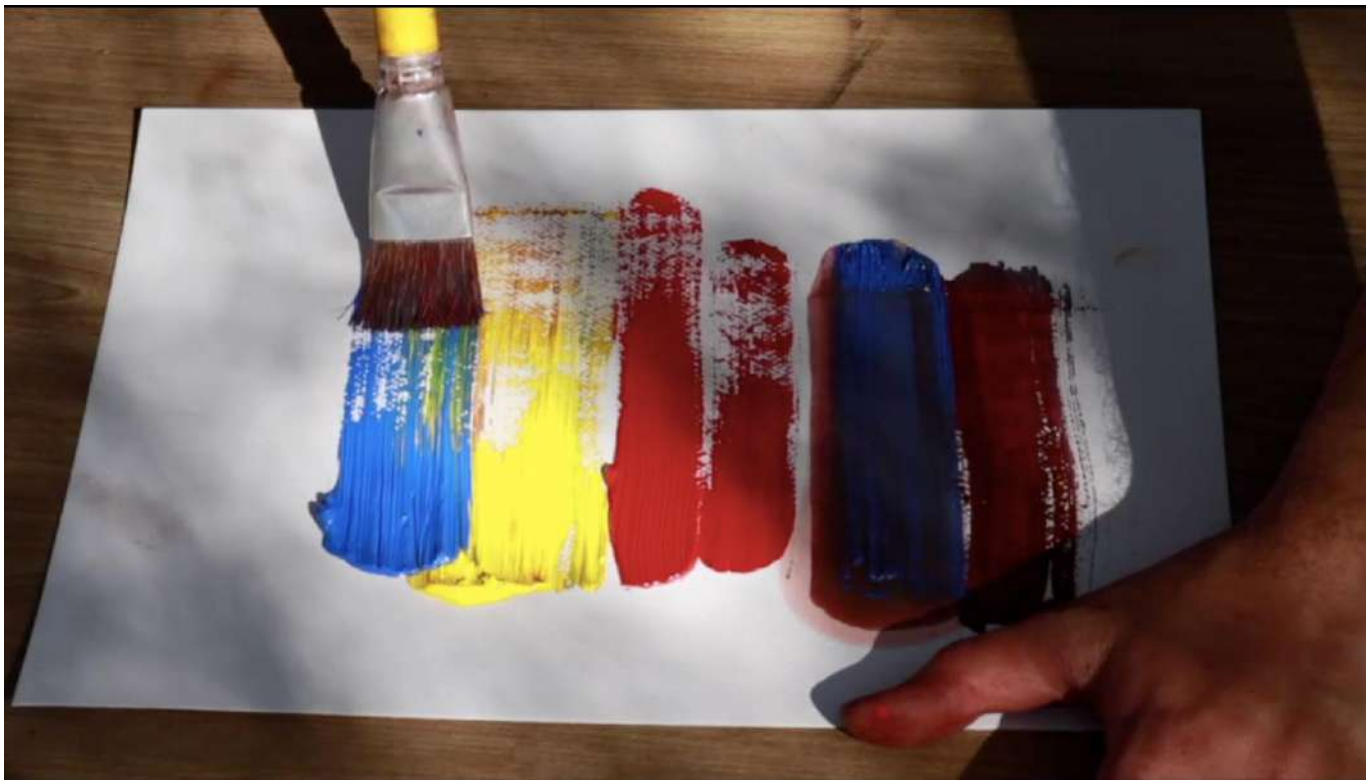
O se fez daqui, em colaboração com o cineasta João Golin, foi transformar a partitura de *Dorothy Ashby e o Pequeno Girassol* em coordenadas que indicam a ordem das pinceladas que se darão sobre uma folha, funcionando como um roteiro.

Figura 14: Roteiro para Ordem de Pinceladas

Fonte: Acervo do Autor

Com notas, ritmos, instrumentos e técnicas sendo transpostos para cores, o espaço entre as pinceladas, diferentes pincéis e materiais variados (como giz, tinta a óleo, aquarela e lápis de cor), a imagem em movimento recupera essa ressignificação dos elementos anteriores pela inclusão do novo.

Figura 15: Imagem retirada da filmagem mencionada



Fonte: Acervo do autor

Em última instância, o que se percebe é que, à medida que uma ideia passa de um meio para o outro, de um território para outro, esse lugar modula a ideia com suas marcas, e a ideia se atualiza acoplada ao excesso que traz um novo território. Sejam esses territórios dois instrumentos, sejam dois 'setores' artísticos.

Da mesma forma, a exportação de uma ideia para um meio que não é o seu de origem pode fornecer a este novo espaço configurações que tensionam sua gramática, fornecendo a ele uma lógica inédita, nunca antes considerada. Esta operação *transdutiva* pode nos sugerir que talvez a grande marca da arte não seja nem a especificidade que os materiais característicos de um domínio possuem, nem mesmo a pureza e autonomia de uma ideia, de um conteúdo que transcende seus meios. Talvez a singularidade da construção artística seja a capacidade que um processo possui de se deixar contaminar por afetos e gestos que não são propriamente seus.

Referências

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980;

DUFOURT, Hugues. *O artifício da escrita na música ocidental*. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997;

FERRAZ, Silvio. *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Livre-Docente Dissertation. Universidade de Campinas, 2007;

FERNEYHOUGH, Brian. *The tactility of time* (Darmstadt lecture 1988). Perspectives of new music, p. 20-30, 1993;

HALL, Tom. *Vague relations*: notational image, transformation and the grid in the late music of Morton Feldman. Current Issues in Music, v. 1, n. 1, p. 7-24, 2007;

MANNARINO, Ana. *Langage et expérience sensible dans Canto dos jovens de Mira Schendel (1965) et Gesang der jünglinge de Stockhausen (1955)*: remédiation et traduction créative. écriture et image, n. 2, p. 56-74, 2021;

PADOVANI, José Henrique. *Acerca da transdução*: princípios técnicos, aspectos teóricos e desdobramentos. In: Anais Congresso da ANPPOM, São Paulo. 2014;

PERSSON, Mats. *To Be in the Silence*. Morton Feldman and Painting. Liner notes to Morton Feldman: Complete works for two pianists, with Kristine Scholz and Mats Persson. Alice label ALCD, v. 24, 2002;

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation*: à la lumière des notions de forme et d'information; S.l.: Editions Jérôme Millon, 2005[1958].

AS TERRITORIALIDADES DE ATOS (TÍTULO PROVISÓRIO)

The territorialities of ACTS (working title) /

Las territorialidades de los ACTOS (titulo provisional)

Beatriz Kestering Tramontin[1]

Resumo: O ensaio é uma análise do curta-metragem *ATOS (título provisório)* (2017), que realizei ao final do curso de Cinema e Audiovisual (Unisul). Trata-se de mulheridades encurraladas no labirinto escuro da privação social, manifestando-se pela liberdade e representação das mulheres no audiovisual e na mídia. Nesse contexto, aborda-se parte da pesquisa feita durante a elaboração/execução do projeto e os seus desdobramentos à luz da temática Territórios, com o objetivo de examinar quais espaços sensíveis estão presentes dentro e fora do curta, uma vez que a equipe técnica e o elenco são mulheres. Nessa perspectiva, são analisados alguns trechos do filme que colocam em questão as territorialidades audiovisuais: equipe de filmagem, corporeidades, texto e imagem.
Palavras-chave: corpo; imagem; território.

Abstract: This essay is an analysis of the short film ACTS (working title) (2017), which was made as a final graduation project in Cinema and Audiovisual (Unisul). The film shows women trapped in the labyrinth of social deprivation, expressing the will for freedom and of representation of women in the audiovisual and media. In this context, this essay approaches part of the research made during the preparation/execution of the project and its developments in light of the territories thematic, aiming to exam which sensitive spaces are shown inside and outside the short film, once the technical team and the cast are all women. From this perspective, some excerpts from the film are analyzed, questioning audiovisual territorialities: film crew, corporeality, text and image.
Keywords: corporeality; image; territory.

Resumen: El ensayo es un análisis del cortometraje ATOS (título provisional) (2017), que realizó al finalizar el curso de Cine y Audiovisual (Unisul). Se trata de mujeres atrapadas en el laberinto de las privaciones sociales, manifestándose por la libertad y la representación de las mujeres en el audiovisual y los medios de comunicación. En este contexto, se aborda parte de la investigación realizada durante la preparación/ejecución del proyecto y sus desarrollos a la luz de los territorios temáticos, con el objetivo de examinar qué espacios sensibles están presentes dentro y fuera del cortometraje, desde el punto de vista técnico. El equipo y el elenco

[1] Cineasta, poeta e pesquisadora. No cinema, atua nas áreas de pesquisa, roteiro, direção e produção. Mestra em Ciências da Linguagem (PPGCL-Unisul, 2020), tendo como foco de pesquisa o cinema de Agnès Varda. Graduada em Cinema e Audiovisual (Unisul, 2017). Na poesia, é autora de *Territórios Vazantes* (Caiaponte, 2020) e *Caixa de Poemas* (EdiUnesc, 2014).

son mujeres. Desde esta perspectiva, se analizan algunos extractos de la película que cuestionan las territorialidades audiovisuales: equipo de filmación, corporalidad, texto e imagen.
Palabras clave: cuerpo; imagen; territorio.

Apresentação

A proposta deste curta-metragem se deu em virtude das minhas preocupações e inquietações como roteirista (pesquisadora e cineasta) acerca da maneira pela qual a personagem da mulher é representada nos cinemas. Ser produtora de imagens é, para mim, uma grande responsabilidade, pois sinto a complexibilidade e sensibilidade de estar nesse mundo e a maneira como *me implico* e *sou implicada* por ele.

Em *ATOS*, o roteiro se constrói em diferentes camadas textuais: as citações, a oralidade, o grafismo no início e ao final do filme, a própria voz das personagens. Uma citação que resume essas camadas de texto é um recorte da fala da cientista política Carla Salasário Ayres, recitada pela personagem Marcela enquanto amamenta seu filho em cena. Portanto, o roteiro é um terreno múltiplo, pois a palavra está ali para desestabilizar a teoria essencialista do sujeito, abordada por Judith Butler em *Problemas de Gênero*, a qual questiona a substancialidade da pessoa, nesse caso, a substancialidade da categoria "mulher".

Imagem 1: Frames do curta-metragem *Atos (título provisório)*. Na imagen, a atriz Marcela Trevisan com seu filho. Local: Palhoça. Ano: 2017.

Nessa mesma perspectiva, além de colocar os corpos nus, era necessário elaborar outros modos de perceber as corporeidades em cena. Daí reside – na sequência de fotografias nas quais os corpos das mulheridades são apresentados recortados e fragmentados, e no poema de Angélica de Freitas – uma tentativa de esboçar a possibilidade de mutação entre essas corporeidades, desnaturalizando o ideal de corpo imposto às mulheres. Esse trecho do curta faz referência a uma sequência do filme *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro.

Imagem 2: Frames do longa-metragem *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro. Ano: 2014.

Imagem 3: Frames do curta-metragem *Atos (título provisório)*. Local: Palhoça. Ano: 2017.

A imagem conta uma história, nesse caso, a abordagem narrativa se constrói em torno da presença constante do olhar das mulheres diretamente à câmera, porque é por meio dele que nos afetamos com as personagens, tanto por uma relação de proximidade quanto por distanciamento. Esse gesto do olhar, como ponto de contato e afetação, teve como referência o trabalho de Alfredo Jaar, intitulado *The Eyes of Gutete Emerita*. Quando o gesto aparece (mais de uma vez no roteiro) apresenta ao espectador essa implicação, um olhar que *nos implica* e *está implicado*, um olhar de relação *com* e *entre* nós, espectadores ativos. Esse olhar também é uma forma de dizer o que essas mulheres viram e a história que cada uma delas carrega no olhar.

Imagem 4: Alfredo Jaar, The Eyes of Gutete Emerita, instalação, Hood Museum of Art, 1996.

À medida que os créditos finais sobem, o público percebe que as mulheres atuam em todas as esferas do filme, tanto elenco quanto equipe de filmagem. Com isso, subverte-se, também, a lógica da produção, visto que o meio audiovisual é um campo de (in)visibilidades e (in)dizeres que permeiam toda a relação de produção de imaginários.

Revendo o curta-metragem, equipe de filmagem, corporeidades, texto e imagem se dão em movimento espiralar – se interpelando e se afetando continuadamente. Ao mesmo tempo em que essas territorialidades estão sendo questionadas, elas ainda estão presentes em nosso cotidiano. Afinal, a ficção é o território do imaginário. O corpo das mulheridades é um território político. A voz, a palavra e o texto são territórios de disputa de poder. O cenário é um território de demarcação espacial.

Imagem 5: Frames do curta-metragem *Atos (título provisório)*. Nas imagens, as atrizes Maria Cris Fabi e Luíza Bittencourt. Local: Palhoça. Ano: 2017.

Referências bibliográficas

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. In: JAAR, A. et al. **La política de las imágenes**. Santiago: Metales Pesados, 2014.

FREITAS, A. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

THE eyes of gutete emerita. Alfredo Jaar, 1996. Disponível em: <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita/>. Acesso em: 3 nov. 2023.

Referências fílmicas

RETRATOS de identificação. Anita Leandro, Brasil, 2014

TERRITÓRIOS VERDES TERRITÓRIOS

Territories green territories/ Territorios verdes territorios

Caroene Neves Silva[1]

Resumo: Este ensaio trata de uma série de trabalhos de pintura que exploram o saudosismo de casa. É um trabalho em andamento, que se insere numa pesquisa de doutorado na qual é investigada a compulsão do produzir enquanto se está longe de casa habitando novos territórios. Os trabalhos têm como objetivo retratar a primeira visão que se tem da janela de um avião ao sobrevoar o Norte do Brasil e ser recepcionando com o imenso verde da floresta amazônica. É um ensaio visual e do imaginário verde, que carrega visualmente camadas e texturas, buscando apresentar uma poética da floresta amazônica que reverbera na ação do pintar. O ensaio adentra nas linguagens e contextos da criação e no método de prática artística.

Palavras-chave: Poéticas visuais; pintura; território; Amazônia; verde

Abstract: This essay portrays a series of paintings that explore homesickness. It is a work in progress, which is part of a doctoral research in which the compulsion to produce while being away from home and inhabiting new territories is investigated. The works aim to portray the first view one has from an airplane window when flying over the North of Brazil and being greeted by the green vastness of the Amazon rainforest. It is a visual and green imaginary essay which is charged with layers and textures and seeks to present a poetics of the Amazon rainforest that reverberates in the action of painting. The essay delves into the languages and contexts of creation and the method of artistic practice.

Keywords: Visual poetics; painting; territory; Amazon; green

Resumen: Este ensayo trata sobre una serie de obras pictóricas que exploran la nostalgia. Es un trabajo en progreso, que forma parte de una investigación doctoral en la que se investiga la compulsión a producir estando fuera de casa y habitando nuevos territorios. Las obras pretenden retratar la primera visión que uno tiene desde la ventanilla de un avión al sobrevolar el norte de Brasil y ser recibido por el inmenso verdor de la selva amazónica. Es un ensayo imaginario visual y verde, que carga visualmente capas y texturas, buscando presentar una poética de la selva amazónica que reverbera en la acción de pintar. El ensayo profundiza en los lenguajes y contextos de la creación y el método de la práctica artística.

Palabras clave: Poética visual; cuadro; territorio; Amazonas; verde

[1] Caroene Neves Silva, artista nortista. Formada em licenciatura em artes visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mestra em Artes Visuais pela UFRGS e atualmente doutoranda do mesmo programa. Atua na área de poéticas visuais na linha de pesquisa de linguagens e contextos da criação.

Onde está o Norte?

Início este ensaio com essa pergunta de modo que nos conduza para uma reflexão de quando pensamos no norte do Brasil. É nesse norte que repousa a maior bacia hidrográfica do mundo, no qual a *cobra grande* [2]se arrasta e festeja com os *encantados*[3]. Entre idas e vindas sobrevoando o Brasil de norte ao sul, meus olhos repousam no território verde tropical da grande floresta Amazônica – é do alto e dentro do avião, em sua pequena janela que fiz a minha moldura sobre o imerso mar verde. Nas palavras de Paes Loureiro, esse território é cheio de tons:

> verde-capim, verde-azul, verde-planície, verde-planura, verde-verdura, verde-sombra, verde-ouro, verde-prata, verdevazio, verde-vago mundo, verde-espaço, verde-amanhã, verdetarde, verde-réstia de luz, verde-mancha de nuvens [...] (PAES, Loureiro. p. 144, 2019)

Esses tons verdes desaguam nos trabalhos deste ensaio visual que são frutos da série de trabalhos que chamo de Janelas da Amazônia, mas que também são territórios verdes territórios. São trabalhos de diversos tamanhos elaborados com espátula e pincel. Esses trabalhos fazem parte de uma série de pinturas que chamo de compulsivas. Essa é uma forma inusitada de criar, na qual inicio uma pintura e ao finalizar já começo a elaborar outra. Assim se segue uma sequência ininterrupta de trabalhos que só cessa com a exaustão.

Esses trabalhos fazem parte da pesquisa em andamento de doutorado a qual investiga essa compulsão no pintar. A metodologia adotada nesta pesquisa em artes visa compreender a origem desses processos, dialoga-se então com o método intuitivo dentro do ateliê que visa explorar o processo artístico e os gestos operatórios na elaboração dessa compulsividade artística. Além disso, a pesquisa passa também pelo método fenomenológico bachelardiano[4], o qual atravessa imaginação e instante poético.

Para o filósofo Gaston Bachelard, a intuição do instante [5]poético é a capacidade de apreender e apreciar a beleza e a profundidade de um momento singular. É o momento em que a mente se abre para a experiência sensorial e emocional, algo que pode ocorrer em um processo artístico e, desse modo, apontar para algumas respostas sobre a compulsão no pintar.

[2] Lenda amazônica, elemento cultural o qual a população do interior do Amazonas e os ribeirinhos (moradores que habitam as margens do rio) acreditam existir.
[3] Seres míticos, guardiões e espíritos da floresta que pertencem ao imaginário amazônico.
[4] Gaston Bachelard (1884-1962) filósofo francês.
[5] BACHELARD, Gaston; L'intuition de l'instant. Paris: Stock, 1992.

Imagem 1: Caroene Neves. Janelas da Amazônia. Acrílica sobre papel couchê, 21 cm x 29,7 cm, Manaus – Amazonas, 2023

Referências

BACHELARD, Gaston; L'intuition de l'instant. Paris: Stock, 1992.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Editora cultural brasil, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Mundamazônico: do local ao global. Revista Sentidos da Cultura, v. 1, n. 1, p. 31-40, 2014.

RECORTES DO ESPAÇO-TEMPO ILUSÓRIO

Clippings of illusory space-time

Emerson Massoli[1]

Resumo: Diante da diversidade de territórios pela qual o sujeito contemporâneo circula diariamente, sendo territórios físicos ou virtuais, os quais articulam diferentes subjetividades, decorrentes de cada um dos ambientes, a arte também se integra nesse contexto e aspectos. Nesse sentido, o respectivo ensaio visual apresenta a obra "Recortes do espaço-tempo ilusório", instaurada por meio de processos híbridos e uma metodologia processual, ocorrendo diariamente no ano de 2020 e semanalmente em 2021. Assim, o trabalho consiste em 2 painéis em material transparente, possuindo na superfície elementos de Origami bidimensionais e imagens impressas referenciadas no movimento *Op Art*, além de *QR Codes*, permitindo a interação do público com os elementos virtuais da proposta. Desta forma, a partir da obra objetivou-se explorar a prática artística em diferentes territórios, o físico e o virtual, bem como possibilitar ao público a experiência de vivenciar a arte em diferentes temporalidades e espaços.
Palavras-chave: Processos Híbridos; Origami; *Op Art*.

Abstract: Faced with the diversity of territories through which the contemporary subject circulates on a daily basis, whether physical or virtual, which articulate different subjectivities arising from each environment, art is also integrated into this context and aspects. In this sense, the respective visual essay presents the work "Cutouts of illusory space-time", created through hybrid processes and a procedural methodology, taking place daily in 2020 and weekly in 2021. The work consists of two panels in transparent material, with two-dimensional Origami elements and printed images referenced in the Op Art movement on the surface, as well as QR Codes, allowing the public to interact with the virtual elements of the proposal. In this way, the aim of the work was to explore artistic practice in different territories, the physical and the virtual, as well as enabling the public to experience art in different temporalities and spaces.
Keywords: Hybrid Processes; Origami; Op Art.

[1] Doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre e Bacharel em Artes Visuais na mesma instituição e Licenciado em Artes Visuais (Formação Pedagógica) na Universidade Leonardo da Vinci (UNIASSELVI).

Prática Artística – Processos Híbridos

Em meio a profusão e liberdade instauradora da Arte Contemporânea e a diluição de diversas fronteiras ente os campos do conhecimento, as possibilidades de criação de Arte intensificam e individualizam-se cada vez mais. Deste modo, o presente ensaio visual apresenta uma proposta artística fundamentada em processos híbridos, próprios da minha prática artística. Tal metodologia de trabalho é denominada Processos híbridos entre *Crafts* e tecnologias, articulação entre materiais, ferramentas e meios distintos, principalmente, envolvendo técnicas exclusivamente manuais e tecnologias digitais. Desta forma, hibridizando nas propostas artísticas subjetividades distintas, vinculadas ao uso de cada um dos tipos tecnológicas.

Nessa perspectiva, a instaurada da instalação "Recortes do espaço-tempo ilusório" utiliza como metodologia, processos decorrentes da articulação de diferentes tecnologias. A obra caracteriza-se pelo seu aspecto processual, desenvolvida em duas etapas, realizadas pelo período de um ano, sendo, assim, concluída no final de dois anos.

Na primeira etapa, a atenção está voltada para a técnica de *Craft*, no caso o Origami, mais especificamente o *Kirigami.* Durante o período de todo um ano (2020), foram realizadas, a cada dia, novas dobraduras - uma por dia - de *Kirigami*. Nessa técnica de Origami, parte-se de uma folha de papel quadrada, em seguida é dobrada e são realizados vários cortes no papel, resultando em um origami bidimensional com vazamentos em sua superfície, assemelhando-se a padrões. Em alguns dias o processo de produção dos origamis foi registrado por meio de vídeos e compartilhados em um perfil de rede social, assemelhando-se à um diário virtual. Ao final do período de 2020 foram produzidos 366 elementos de origami, devidamente registrados com a numeração do dia em que foram executados, com alguns registros em vídeo destes procedimentos.

Na segunda etapa da obra, em desenvolvimento em 2021, o foco está no desenvolvimento de imagens referenciadas no movimento artístico *Op Art,* realizadas totalmente em ambiente virtual. A cada semana foi produzida uma imagem e sua respectiva animação, sendo compartilhadas semanalmente no diário virtual; ao final foram desenvolvidos 52 elementos duplos inspirados no Movimento *Op Art*.

A hibridação da proposta artística ocorre na montagem da obra, reunindo em dois painéis os elementos de origami e as imagens digitais de forma impressa, além de *QR Codes* que direcionam, tanto para as animações das mesmas imagens, quanto para os vídeos do processo de produção dos origamis, presentes no diário virtual. Nessa proposta, a obra torna-

se híbrida, apresentando-se de formas distintas em ambientes diferentes, mas interligada por seus elementos compositivos, pertencentes tanto ao analógico quanto ao digital.

O objetivo do trabalho foi refletir como o tempo e o espaço se desdobram diante de ações repetitivas, mas que em decorrência da metodologia processual, diferenças vão sendo geradas durante a execução. Do mesmo modo, oportunizou-se para o público vivenciar uma experiência ao entrar em contato com o trabalho, reduzindo a passividade frente à obra, vivenciando os elementos compositivos em distintos espaço-tempos.

Imagem 1: Emerson Massoli, “Recortes do espaço-tempo ilusório”, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022.

Imagem 2: Emerson Massoli, detalhes “Recortes do espaço-tempo ilusório”, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022.

Imagem 3: Emerson Massoli, interação do público com “Recortes do espaço-tempo ilusório” 1, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022.

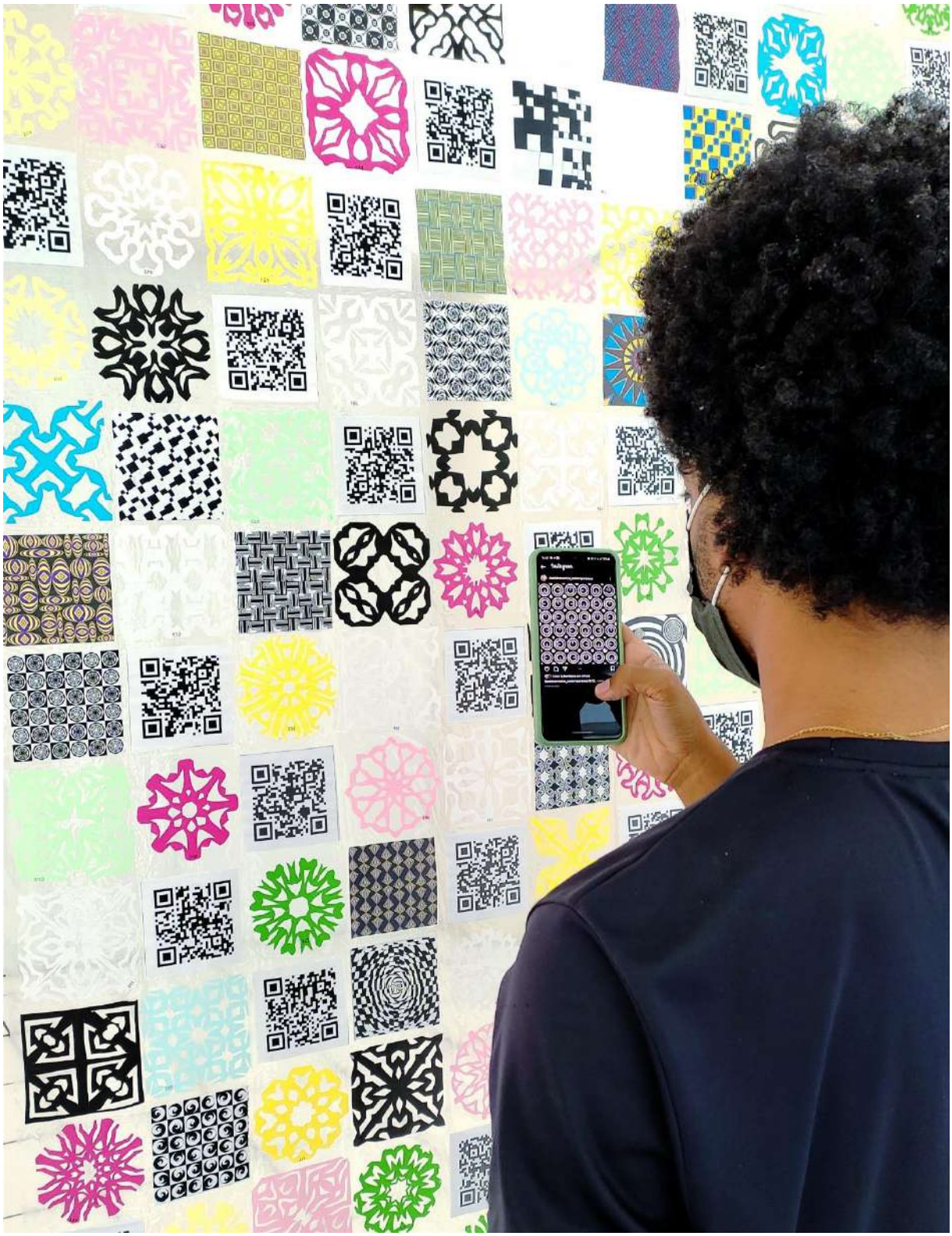


Imagem 4: Emerson Massoli, interação do público com “Recortes do espaço-tempo ilusório” 2, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022.

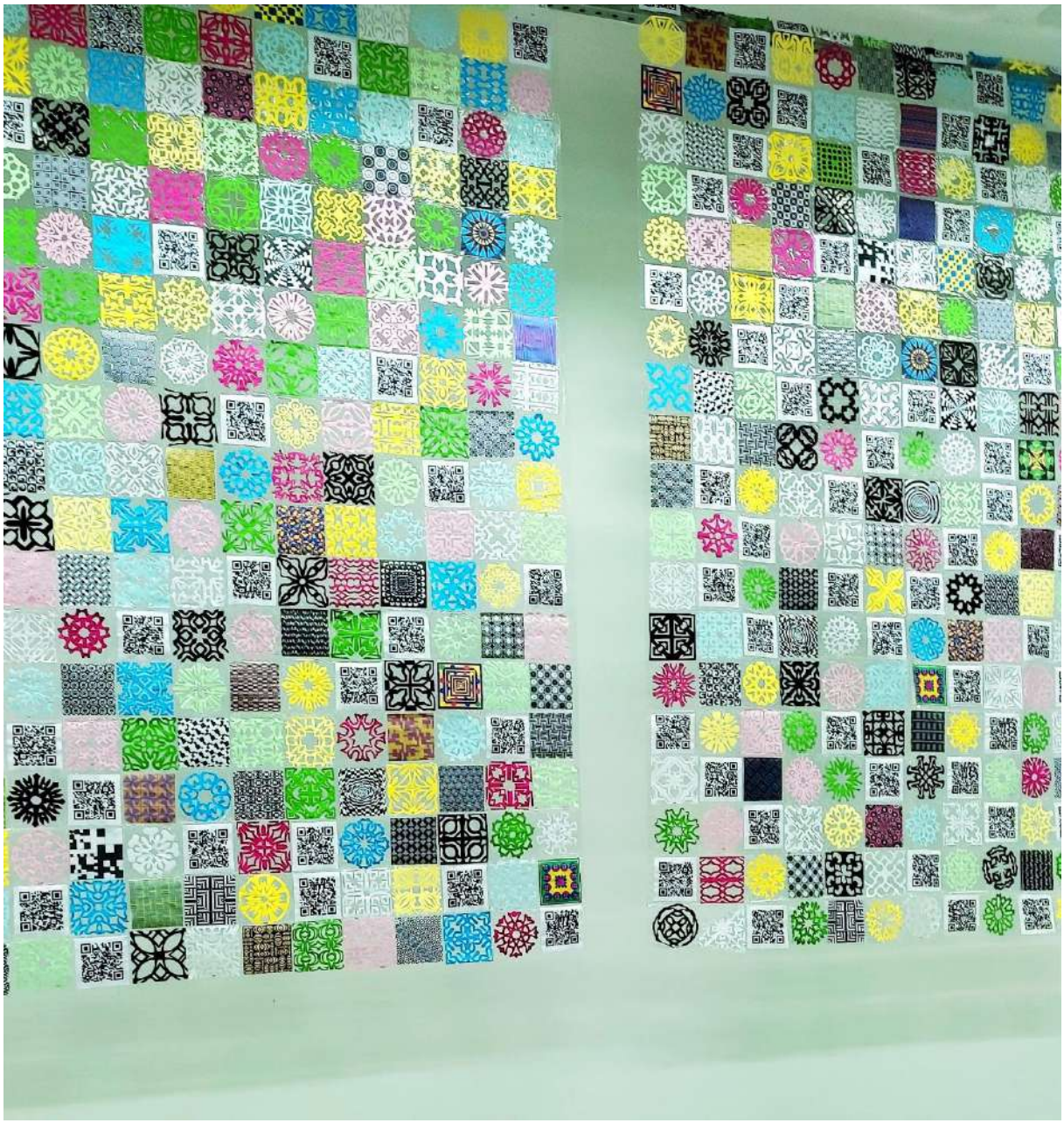


Imagem 5: Emerson Massoli, outra pespectiva “Recortes do espaço-tempo ilusório”, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022.

Imagens *Op Art*
“Recortes do espaço-tempo ilusório”

Vídeo-animações *Op Art*
“Recortes do espaço-tempo ilusório”

Imagem 6: Emerson Massoli, elementos virtuais “Recortes do espaço-tempo ilusório”, mista, 2,1 (A) x 2,8m (L), Santa Maria-RS, 2020/2021. Foto: Emerson Massoli, 2022

listar o lugar, esgotar o lugar

to list the place, to exhaust the place / listar el lugar, agotar el lugar

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima[1]

Resumo: O ensaio introduz a publicação "_____ lugar _____" (2023), que lista 184 possibilidades de, ou para, um lugar, e questiona os sentidos que podem ser atribuídos ao conceito de lugar. O trabalho é fruto de reflexões surgidas a partir da leitura de algumas obras de George Perec, e da pergunta "o que é um lugar?", e tenta compreender os modos de ativação, uso e adjetivação da palavra lugar, além das similaridades e as diferenças entre os conceitos de lugar e espaço.
Palavras-chave: Lugar; espaço; lista.

Abstract: The essay introduces the publication "_____ lugar _____" (2023), which lists 184 possibilities of, or for, a place, and questions the meanings that can be attributed to the concept of place. The work is the result of reflections arising from reading some of George Perec's works and the question "what is a place?", and tries to understand the ways in which the word place is activated, used and adjectivized, as well as the similarities and differences between the concepts of place and space.
Keywords: Place, space, list.

Resumen: El ensayo presenta la publicación "_____ lugar _____" (2023), que lista 184 posibilidades de, o para, un lugar, y cuestiona los sentidos que pueden atribuirse al concepto de lugar. El trabajo es fruto de reflexiones surgidas de la lectura de algunas obras de George Perec y de la pregunta "¿qué es un lugar?", e intenta comprender las formas en que se activa, utiliza y adjetiva la palabra lugar, así como las similitudes y diferencias entre los conceptos de lugar y espacio.
Palabras clave: Lugar, espacio, lista.

[1] Doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), arquiteta e urbanista, artista visual e editora independente na Editora Certerrada. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8362399008203203. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6377-1222. E-mail: fernanda.fedrizzi@gmail.com.

Se uma extensão de terra ocupada pode ser um lugar, e este lugar é geográfico, o que de não geográfico pode ser um lugar? Quais atividades e características podem ser encontradas em um lugar? Como se pensa o lugar?

Compreender os conceitos de *lugar*, e de *espaço*, por meio de interpretações outras, para além da teoria, pode ampliar os horizontes possíveis. As obras de George Perec parecem estar vinculadas à existência da experiência de inserção do artista nos lugares, seja para a observação de um terceiro elemento espacial ou pela memória de algo lá vivido, fazendo com que sua produção esteja orientada pelas situações proporcionadas por estes espaços. Em *La Vie mode d'emploi* (1978), o autor descreve todos os cômodos de cada apartamento de uma edificação. Em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982), observa a paisagem sentado em uma mesa em um café por 3 dias. Em *Espèces d´espaces* (1974), explora a potencialidade dos espaços mais diversos: a página, a cama, as escadas, a parede, o edifício, a rua, o bairro, a cidade, e outros mais, de uma forma que mistura a experiência, a memória e o desejo. Perec propicia leituras de lugares como espaços e espaços como lugares ou, ainda, nos faz esquecer os conceitos e pensar no que é apreendido por meio deles, através de uma produção orientada pelos, ou aos, lugares.

Para a geografia tradicional, a palavra *lugar* é utilizada como sinônimo de localidade, enquanto a geografia humanista defende que o lugar é uma forma de consolidar a experiência. Milton Santos (1996) fala do lugar como um espaço produzido por uma experiência cotidiana associada aos processos que fazem parte da globalização. Ou seja, o reconhecimento de um lugar está associado à experiência vivida em um espaço. Marc Augé (2012, p. 73) que diz "um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico" e afasta os conceitos de lugar e de espaço:

> O termo "espaço", em si mesmo, é mais abstrato do que o de "lugar", cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um "espaço" de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou a uma grandeza temporal (no espaço de uma semana). (Augé, 2012, p. 77, grifo do autor)

Yi-Fu Tuan (1983, p. 151) diz que "o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado" e que "quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar" (p. 83), reforçando as características apontadas anteriormente. Augé (2012, p. 98), que

afirma que “na realidade concreta de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se”, confundindo-se.

Como resultado da investigação dos possíveis lugares encontrados na obra de Perec, listei possibilidades para o lugar, inspirada na lista de espaços feita por Perec no início de *Espèces d´espaces*. O *inventário de possibilidades orientadas pelo/ao lugar* (2023), surge a partir da leitura de textos teóricos e literários que falam sobre lugares, suas possibilidades de ativação, de uso e adjetivação. São 184 possibilidades listadas. O trabalho possui como característica a repetição, a localização fixa da palavra *lugar* e uma certa noção de saciedade semântica (Jakobovits, 1962), que ocorre quando a repetição de uma palavra faz com que a mesma perca seu sentido ou se torne confusa.

Partindo do *inventário de possibilidades orientadas pelo/ao lugar*, crio a publicação _____ *lugar* _____ (2023), que lista, ao longo de 368 páginas, as 184 possibilidades de, ou para, um lugar, seguindo as já indicadas no *inventário*. A página da direita recebe o conteúdo e da esquerda permanece em branco, a palavra *lugar* possui localização fixa em todas as páginas. O título do trabalho remete ao lugar, fixo, e as possibilidades nele contidas. As 11 linhas baixas de cada lado da palavra lugar deixam o espaço em branco para que seja preenchido pelas possibilidades.

O trabalho tem formato retangular, com dimensões finais de 15,85 x 6cm e lombada de 2cm, em papel color plus preto 180g/m². Capa e contracapa, coladas sobre folhas de guarda no mesmo papel da lombada, são produzidas em papel paraná natural nº120, com título inserido no lado direito da capa por meio de etiqueta adesiva branca 10,16 x 3,39 cm com texto impresso digitalmente em tinta preta. O miolo da publicação é impresso digitalmente em preto sobre papel sulfite branco 75g/m², de dimensões 14,85 x 5,25cm, em tinta preta. _____ *lugar* _____ possui uma tiragem de 50 cópias, impressas sob demanda. Os processos de elaboração, produção editorial, impressão, montagem e publicação do trabalho são realizados de forma artesanal por meio da Editora Certerrada, meu projeto editorial independente.

A experiência no lugar-publicação, lugar-livro, está associada ao espaço da página. Ouso dizer que a publicação torna-se lugar ao ser percebida como relacional, em um sentido que implica a relação do leitor com o lugar observado, identitária, pois o conteúdo se vincula à subjetividade do leitor, fazendo parte dele, e histórica, à medida com que o leitor se coloca em um tempo e espaço de memória em relação à publicação e o momento da experiência. Ao ser aberta, manuseada e lida, a publicação adquire definição e significado devido à ocupação e presença ativa do leitor.

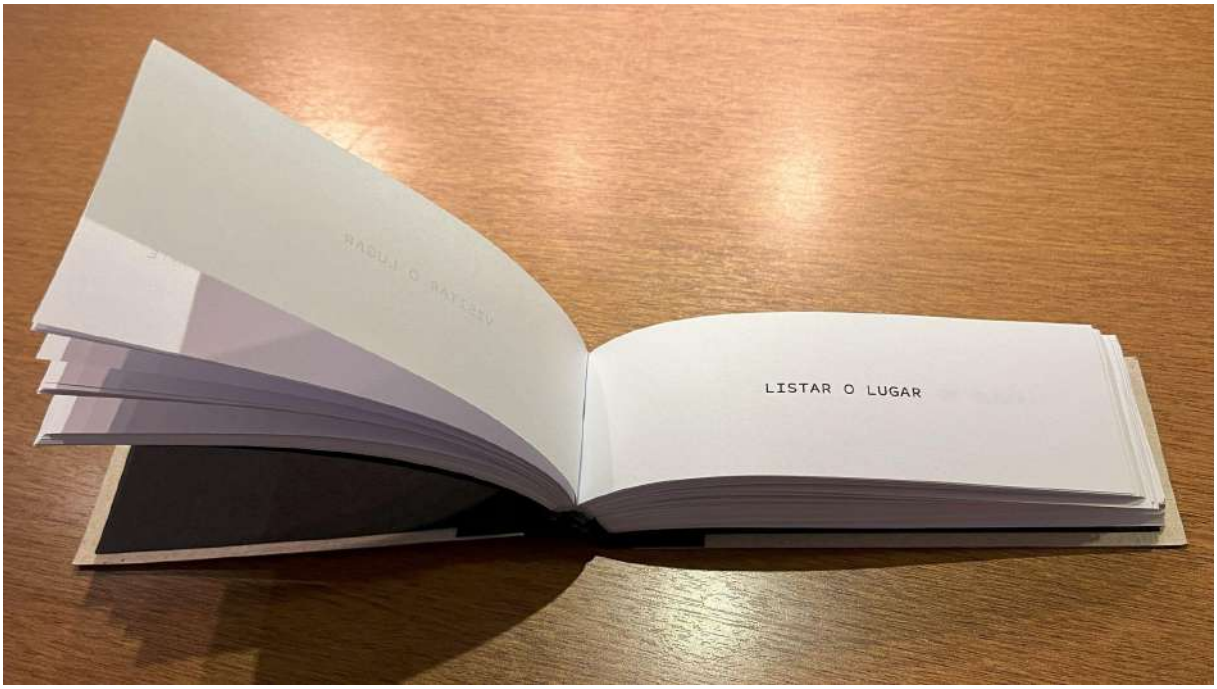


Imagem 1: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

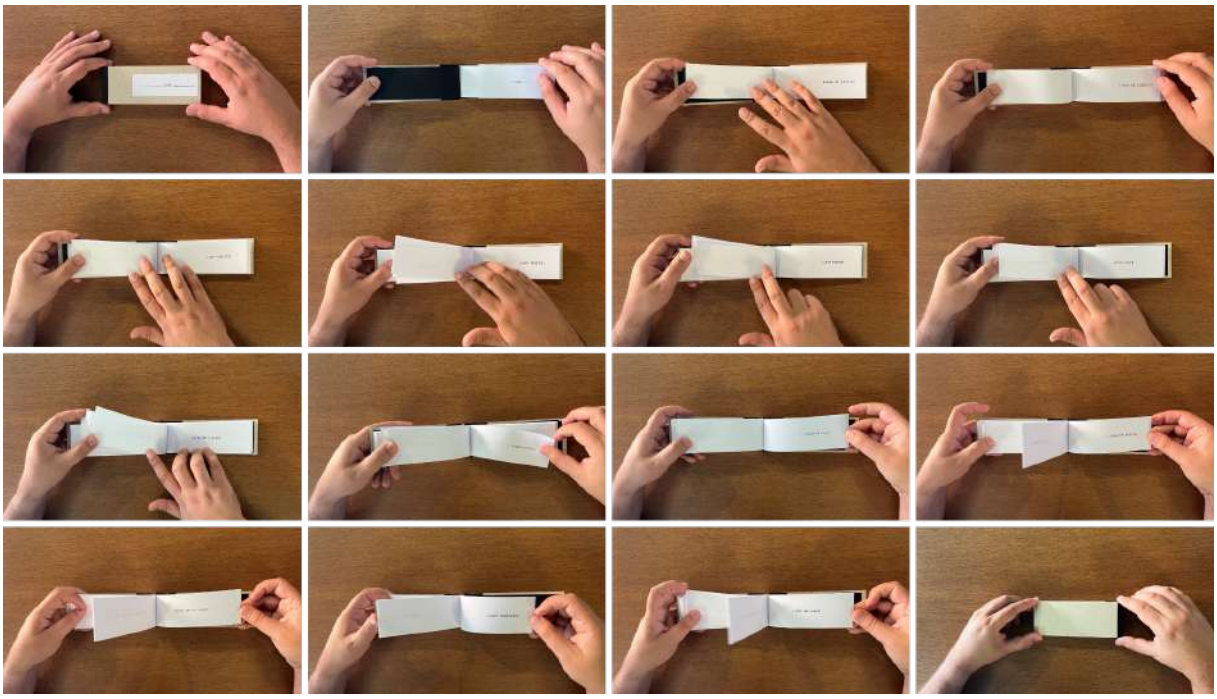


Imagem 2: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

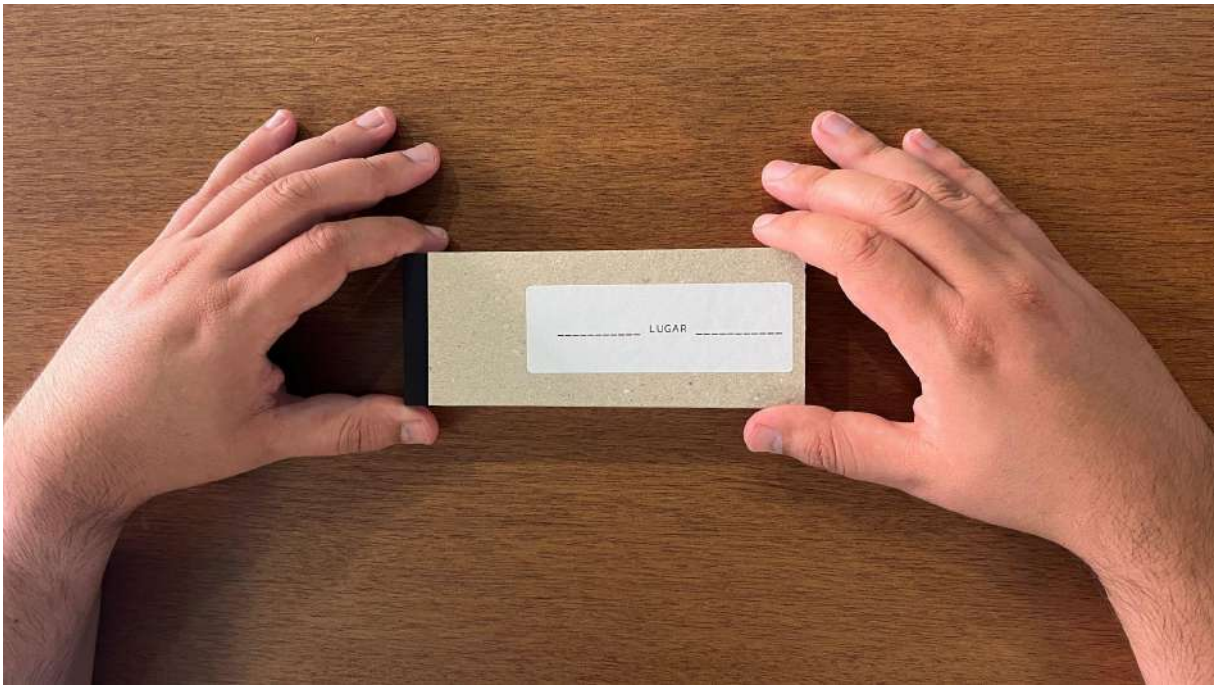


Imagem 3: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

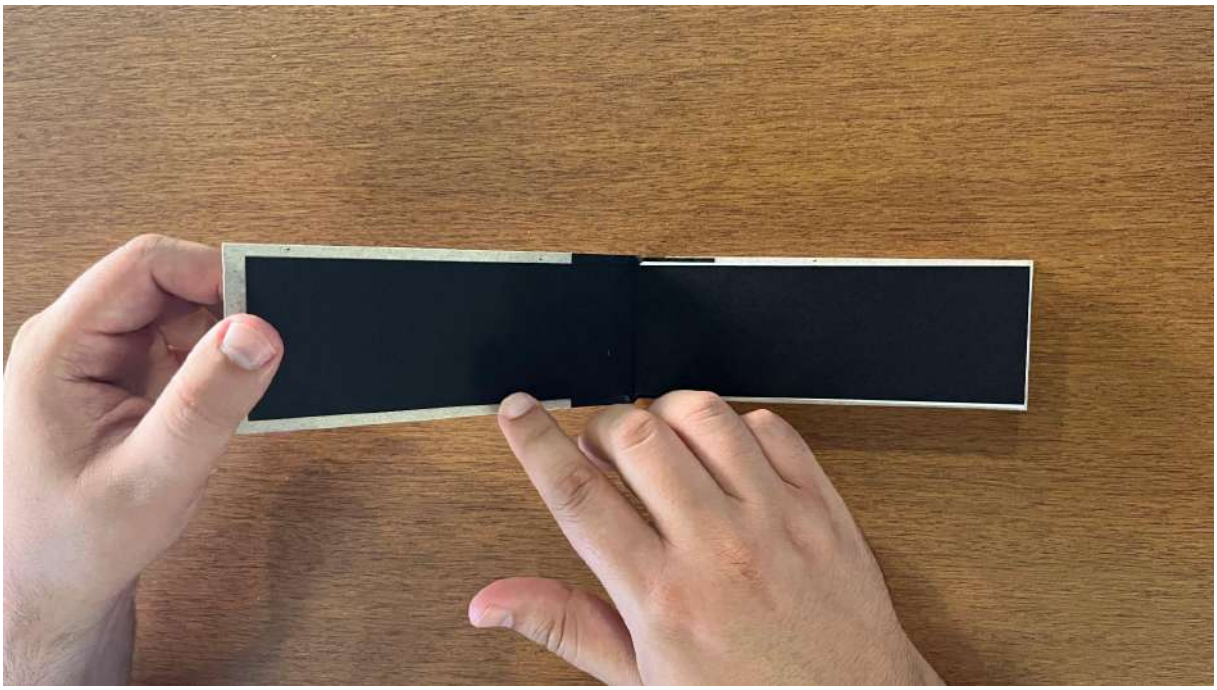


Imagem 4: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

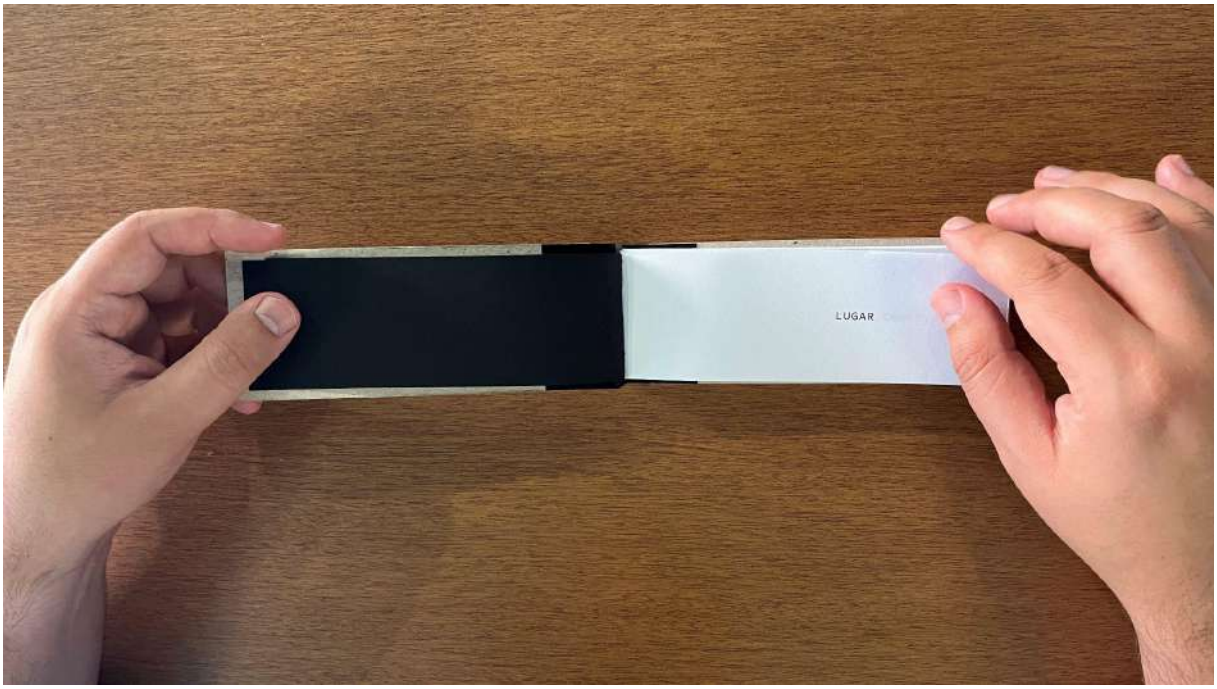


Imagem 5: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

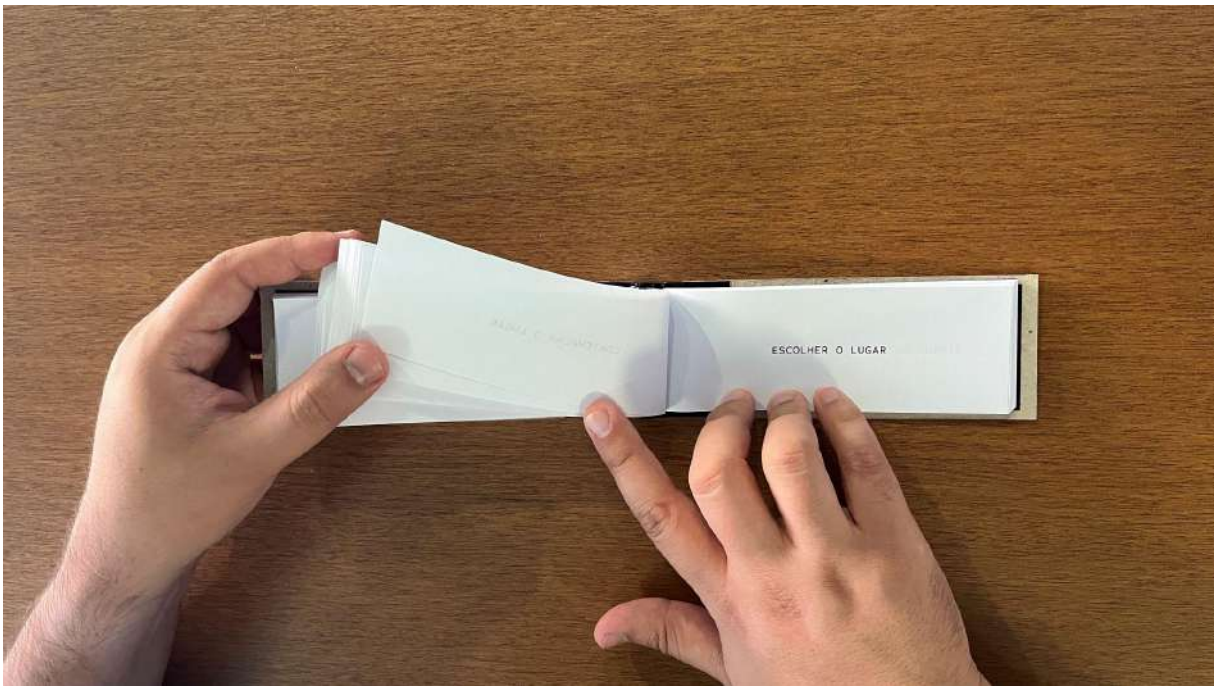


Imagem 6: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

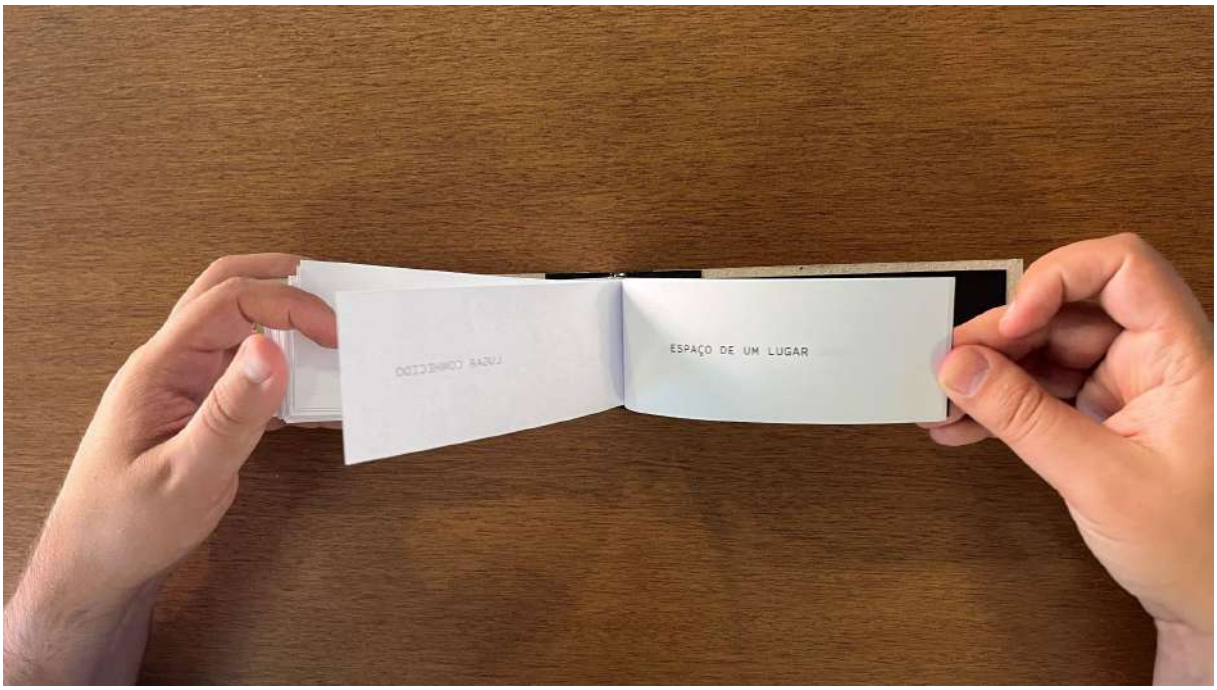


Imagem 7: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

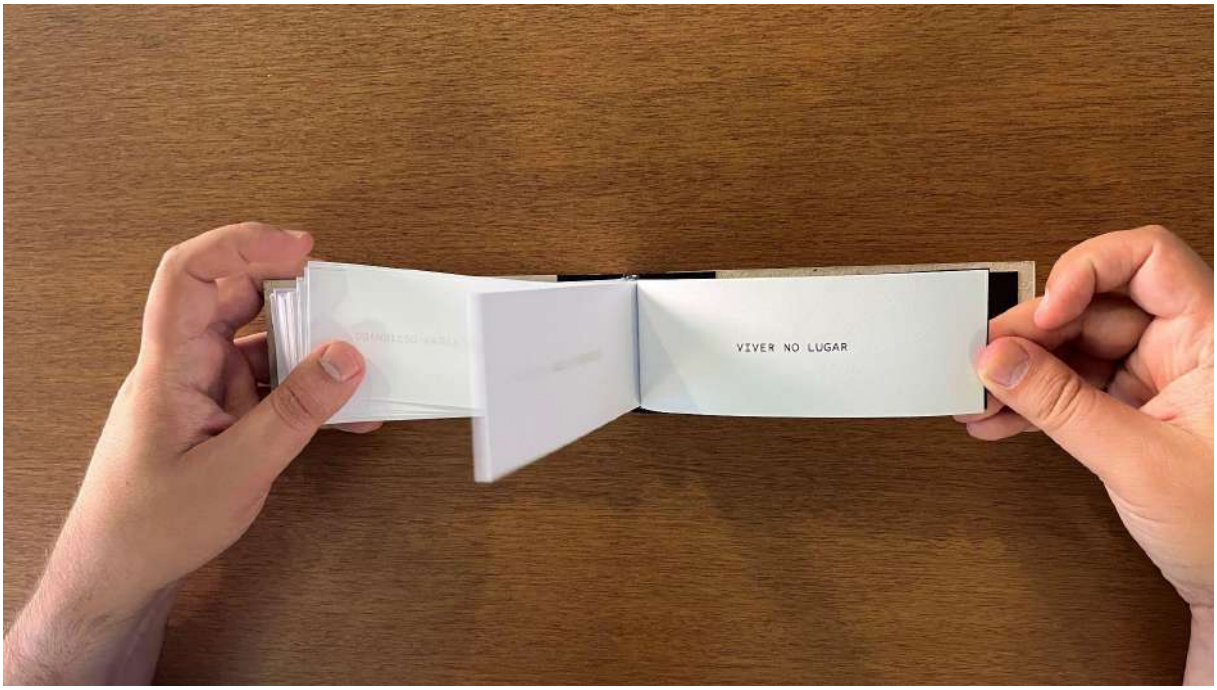


Imagem 8: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

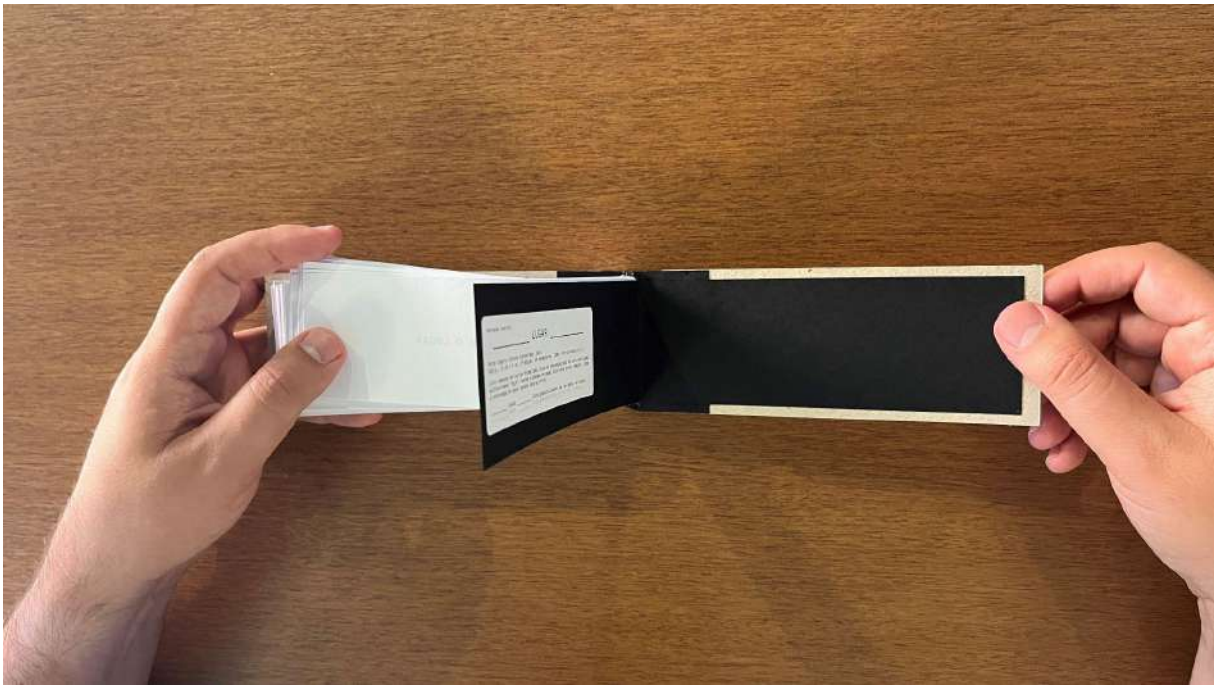


Imagem 9: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

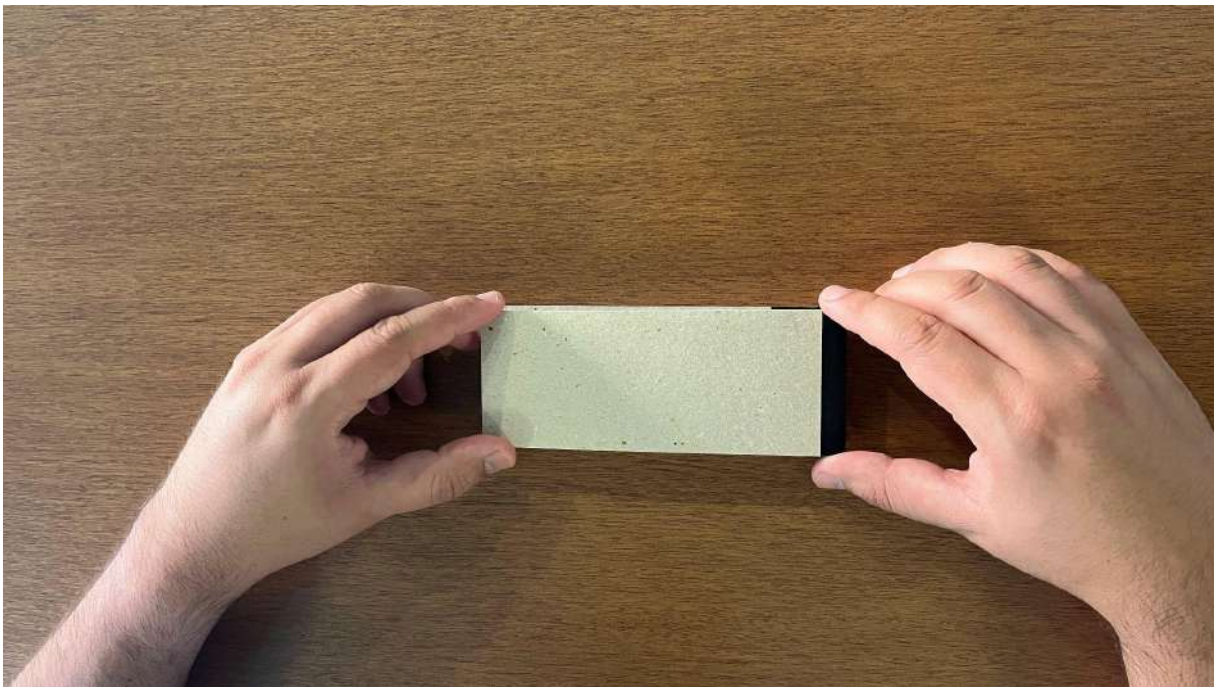


Imagem 10: Fernanda Fedrizzi, _____ *lugar* _____, publicação, 15,85 x 6cm, Porto Alegre, 2023.
Foto: Fernanda Fedrizzi, 2023.

Referências

Augé, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Marc Augé; Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9ª edição. Campinas: Papirus, 2012.

Jakobovits, Leon A. *Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior*: Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation. McGill University, 1962.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.

Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi.* Paris: Hachette, 1978.

Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois, 1982.

Santos, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo – razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

Tuan, Yi-fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

PERFORMANCE SOB ENCOMENDA

Performance on demand

Gabriel Augusto de Paula Bonfim[1]

Resumo: Este ensaio visual apresenta o trabalho “Performance sob encomenda”, que consiste em uma proposta de performance colaborativa que está em desenvolvimento desde o ano de 2020. O trabalho envolve a distribuição e a fixação de uma peça gráfica em formato de cartaz em diferentes espaços expositivos, circuitos de arte contemporânea e espaços públicos, convidando o público a enviar sugestões e possibilidades de performances para o artista Gabriel Bonfim. O artista transforma e traduz essas sugestões em performances, utilizando diferentes suportes e meios de registro para documentar e divulgar as ações realizadas nas redes sociais. O trabalho se caracteriza como um “work in progress”, ou seja, um processo contínuo de interação entre o artista e o público, explorando as potencialidades e os limites da performance como forma de expressão artística.
Palavras-chave: Performance; Arte Contemporânea; Participação do público.

Abstract: This visual essay presents the work "Performance sob encomenda", which consists of a collaborative performance proposal that has been in development since 2020. The work involves distributing and fixing a graphic piece in poster format in different exhibition spaces, contemporary art circuits and public spaces, inviting the public to send suggestions and performance possibilities to the artist Gabriel Bonfim. The artist transforms and translates these suggestions into performances, using different supports and recording media to document and publicize the actions carried out on social networks. The work is characterized as a "work in progress", that is, a continuous process of interaction between the artist and the public, exploring the potential and limits of performance as a form of artistic expression.
Keywords: Performance; Contemporary Art; Audience participation.

[1] Doutorando em Artes Visuais (Processos Artísticos Contemporâneos) pela UDESC, onde também concluiu o mestrado na mesma área e linha (2021). Especialista em Arte-Educação pelo ISEED/FAVED (2020) e licenciado em Artes Visuais pela UEL (2019). Bolsista PROMOP/UDESC. E-mail: bonfimgap@gmail.com. Florianópolis.

Performance sob encomenda

A proposta era simples. Eu criei um site utilizando meus conhecimentos básicos de HTML, onde as pessoas podiam sugerir instruções que eu executaria por meio de uma série de performances. Eu selecionaria algumas propostas e as resolveria da melhor maneira possível, seja em casa ou na rua. Os registros poderiam ser em formatos de foto, vídeo, texto, áudio, diálogo ou qualquer outro suporte que eu considerasse adequado no momento.

Regina Melim ressalta a amplitude do termo "performance", destacando sua natureza genérica e sua aplicação diversificada (2008, p. 7). Utilizo este termo para referir-me à minha iniciativa artística "sob encomenda", que visa criar performances de maneira colaborativa, seguindo regras e diretrizes estabelecidas por mim. A cada solicitação, novas ideias emergem, interações se desenrolam e o trabalho se metamorfoseia. Esta é uma jornada emocionante em que a colaboração e a improvisação desempenham papéis cruciais. A imprevisibilidade resultante a cada execução é o que confere uma empolgante dose de excitamento à produção.

Ao longo de um mês, recebi quase 200 pedidos de performances, conseguindo concluir 40 delas antes do término do edital em 2021. Meu compromisso é realizar todas as propostas recebidas e permanecer receptivo a novas sugestões, mantendo um processo de trabalho contínuo e progressivo. As propostas, variando da simplicidade à peculiaridade, incluíam instruções como "correr descalço na rua sem filmar e escrever sobre isso depois", "ver a praia pelos seus olhos", "enviar um desenho do seu pênis", "submeter-se a uma violência", "matar uma saudade", e "conversar com alguém sobre o seu sentimento mais recente", entre outras.

No decorrer do processo, meu corpo se tornou um poderoso instrumento além das fronteiras da internet e das redes sociais, tornando-me o catalisador que dá vida às palavras recebidas, transformando-as em uma obra de arte pessoal. Constantemente questiono onde reside a essência artística desse trabalho, seja na concepção, execução, divulgação, no antes ou no depois, reconhecendo que a arte permeia todos esses aspectos e contribui para a expressão do meu trabalho. Nessa jornada de exploração, percebi que arte e vida podem existir independentemente, cada uma com sua própria essência e significado.

Esta série de performances é uma extensão do texto, refletindo uma compreensão mais profunda e um aprofundamento das palavras. Não é uma simples tentativa de ilustrar as solicitações recebidas, mas sim uma expressão mais complexa. Aqui, busco dar forma a propostas e reinterpretar palavras através de trabalhos. Texto e imagens se complementam, sendo elementos distintos, mas igualmente relevantes. Juntos, formam um conjunto que revela minha visão artística e minha relação com o mundo.

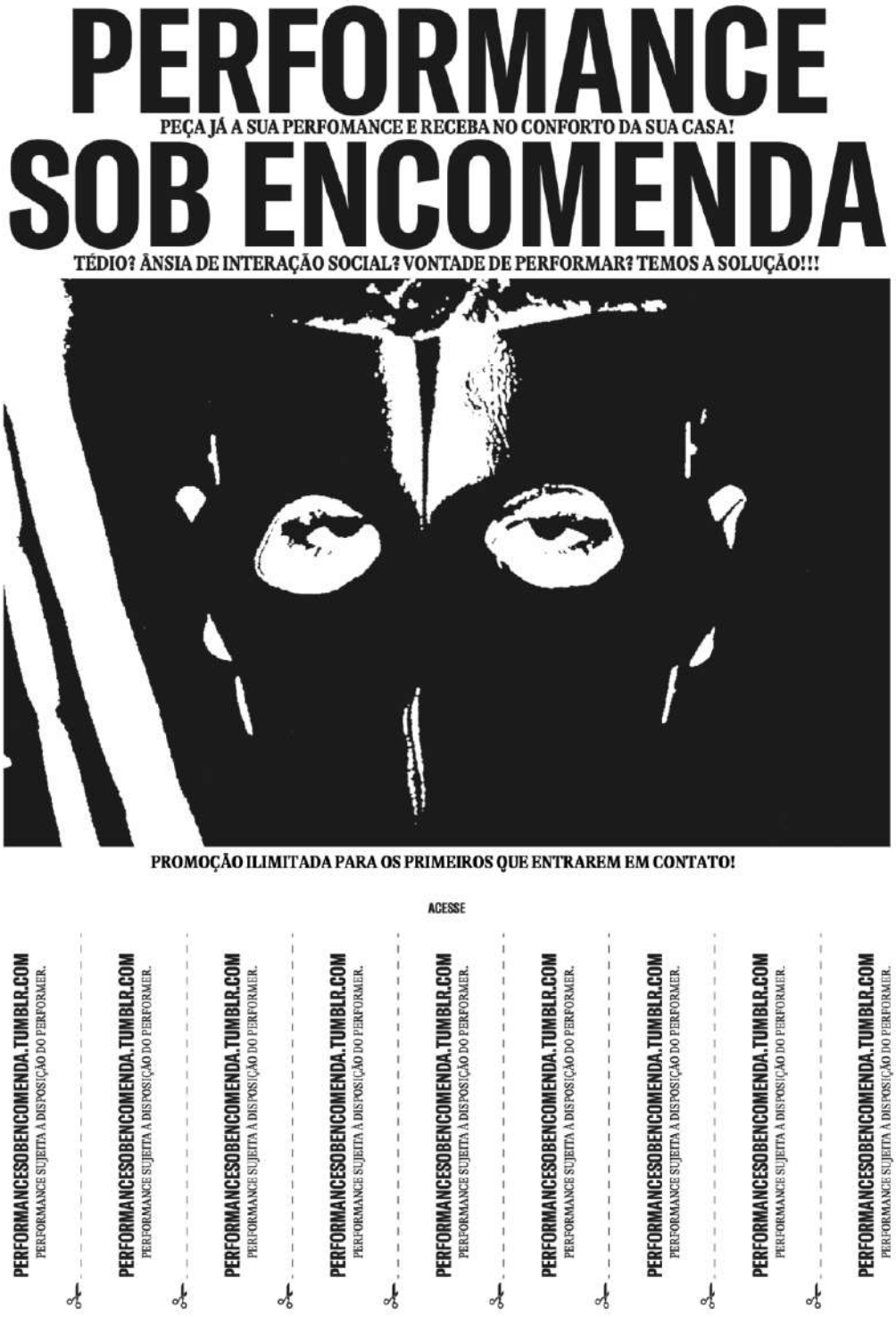


Imagem 1: Gabriel Bonfim, Marialice e Gustavo André, Papel A4, 2020.

Imagem 2. Gabriel Bonfim 2020. Anônimo pediu/perguntou/propôs: “Cuida de mim? Eu não consigo mais cuidar de mim e parece que ninguém tem tempo pra isso também, tô exausta. Pode ser só por uma horinha, eu deito no seu colo e você me fala umas coisas boas, que tá tudo bem, que se eu precisar vai estar lá. Mente pra mim”.

Imagem 3. Gabriel Bonfim 2020. Anônimo pediu/perguntou/propôs: “desenha um rostinho diferente em cada dedo do seu pé”.

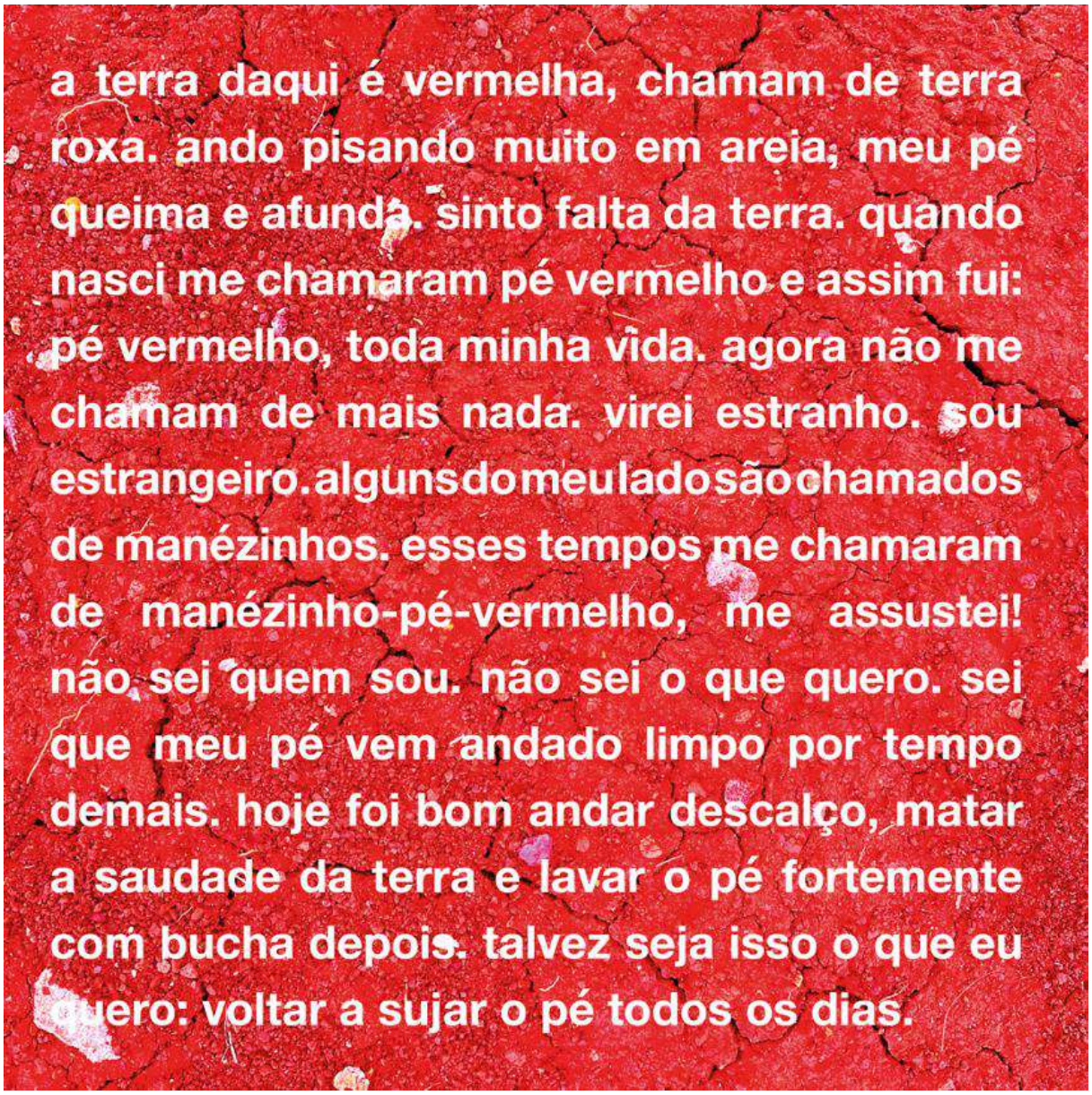


Imagem 4. Gabriel Bonfim 2020. Anônimo pediu/perguntou/propôs: “Correr descalço na rua sem filmar. Escrever sobre depois”.

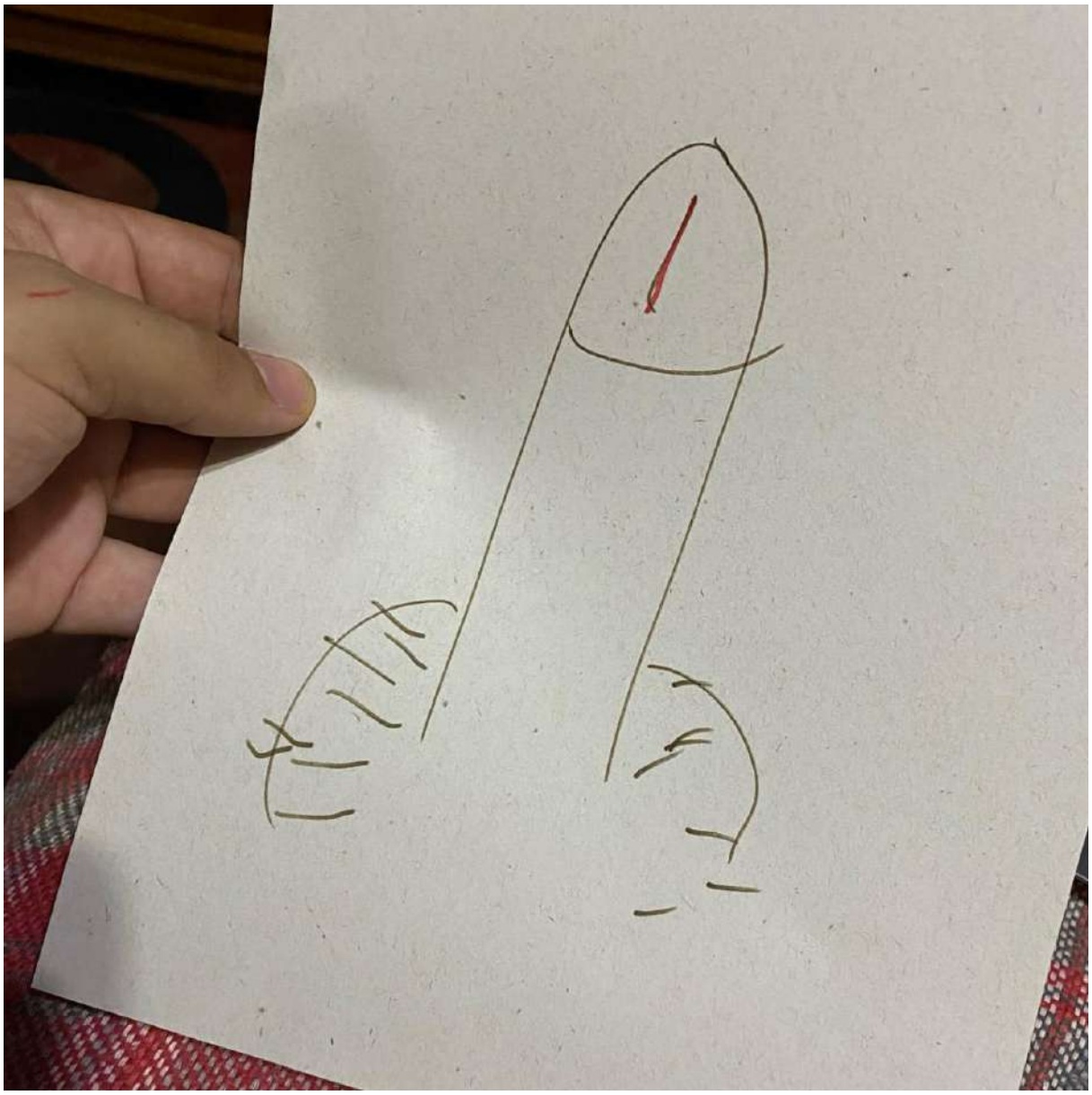


Imagem 5. Gabriel Bonfim 2020. Anônimo pediu/perguntou/propôs: “Gostaria que vc mandasse um desenho do seu pau”.

Imagem 6. Gabriel Bonfim 2020. Thiago, 24 anos, Rio de Janeiro (RJ) pediu/perguntou/propôs: “Gostaria que você matasse uma saudade”.

Imagem 7. Gabriel Bonfim 2020. Gabriela, 26 anos, Londrina (PR) pediu/perguntou/propôs: “gostaria que você fizesse carinho em um doguinho de rua!”.

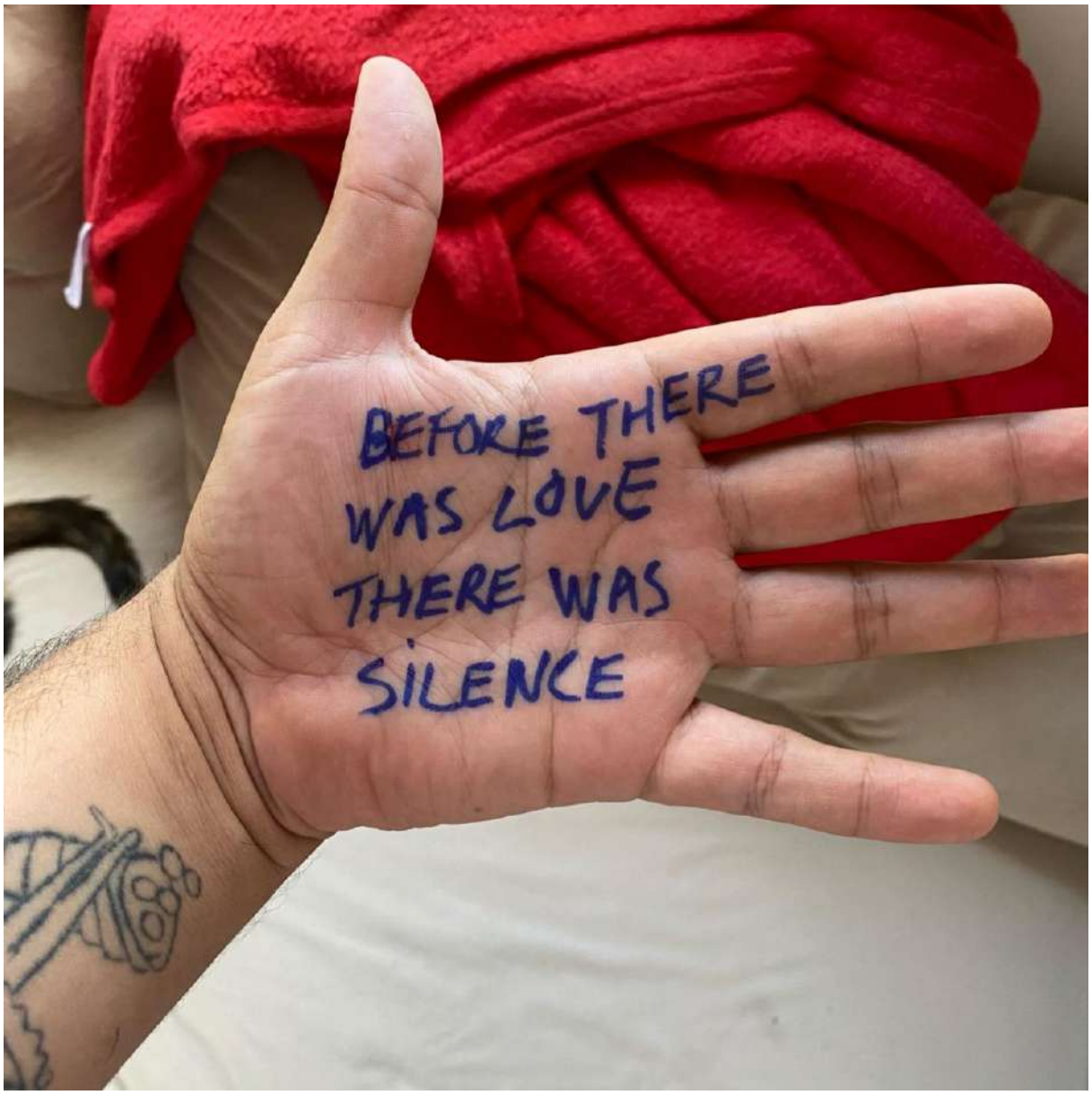


Imagem 8. Gabriel Bonfim 2020. Mateus, 26 anos, Lisboa (Portugal) pediu/perguntou/propôs: “escreva na palma da mão uma frase ou um refrão de uma música que te marcou muito”.

Imagem 9. Gabriel Bonfim 2020. F.H.S, Curitiba (PR) pediu/perguntou/propôs: “peça íntima molhada em seu corpo”.

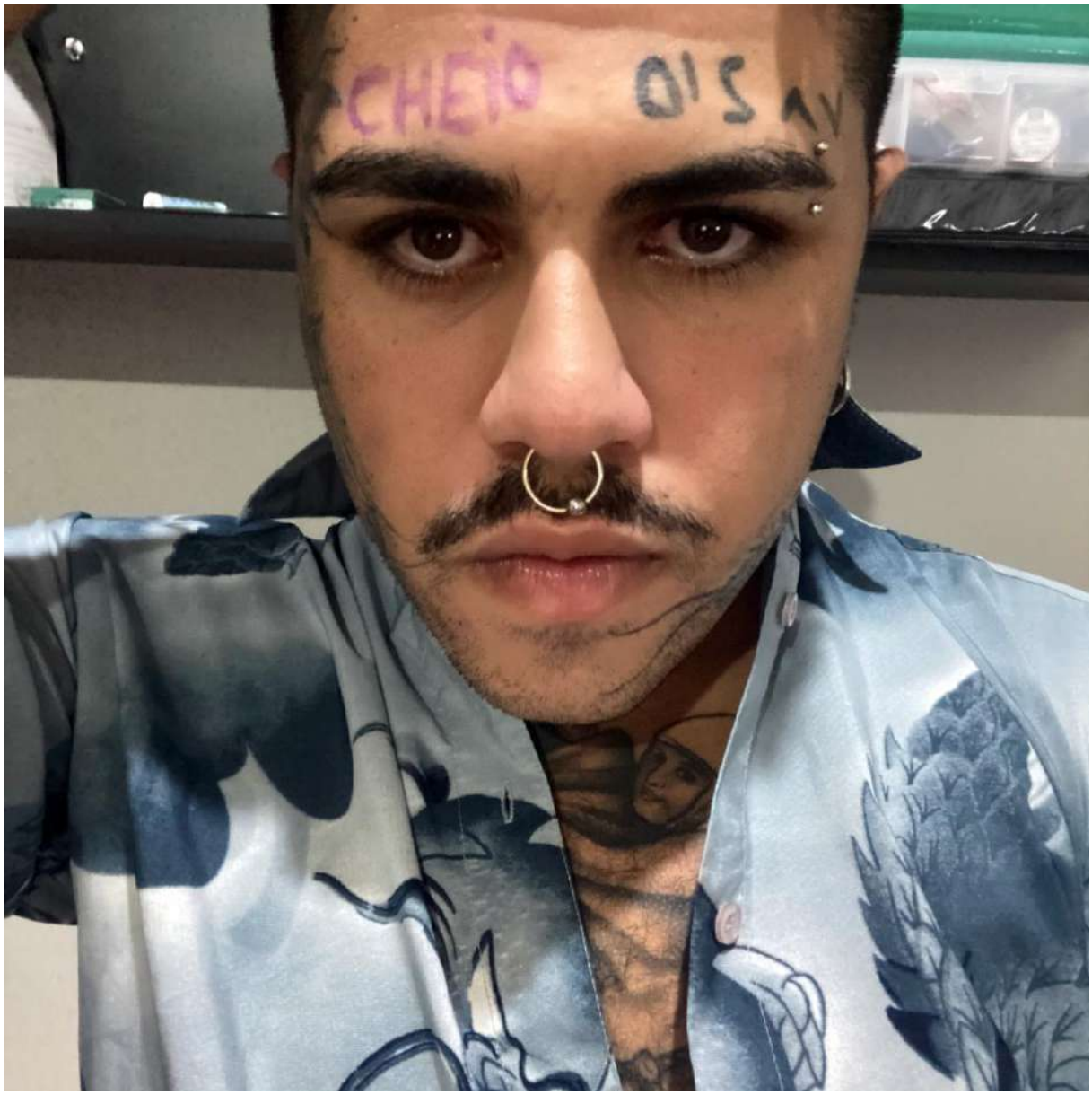


Imagem 10. Gabriel Bonfim 2020. Anônimo pediu/perguntou/propôs: “Desenhar no canto oposto ao que está tatuado "vazio" em seu rosto, com batom vermelho ou preto, a palavra "cheio".

Referências

ACCONCI, Vito. **Artist 's talks**. In: RICHARDS, Judith Olch. (Org.). Inside the studio: two decades of talks with artists in New York. Nova York: Independent Curators International, 2004.

ALVES, Cauê. **COSMOCOCA - programa in progress e Cinema**: a instauração do artista trágico nietzscheano. Aurora, v. 3, n. 2008, p. 39-54, 2008. DOI: 10.11606/issn.1984-8925.v3i0p39-54.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CANTON, Katia. **Corpo identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Ana Rita Fernandes. **Passagem do sonho à imagem**: ilustração de sonhos. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 104, 2015.

CARDOSO, Ivan. **HO**. Rio de Janeiro: 1979. Experimental, 13 min.

CASTRO, Daniela; MORAIS, Fabio. **ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS**: assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem notas de rodapé. Florianópolis: Par(ent)esis, 2010.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LACK, Stephen. **Rafael Lozano-Hemmer**: A Vectorial Elevation. In: REICHLE, Ingeborg (Ed.). Interact or Die! There Is Drama in the Networks. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2007.

LOUISE, Victoria. **Arte contemporânea**: internet como suporte criativo. ARTSOUL, 2020. Disponível em: https://blog.artsoul.com.br/arte-contemporanea-internet-como-suporte-criativo/. Acesso em: 04 jul. 2023.

MANDA NUDES: Abertura da exposição de Gabriel Bonfim para o W.C. arte. DaP: Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL, 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/cc/dap/?p=2684>. Acesso em: 27 jun. 2023.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachusetts: The MIT Press, 2001.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

REICHLE, Ingeborg. **Art in the Age of Technoscience**: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art. Berlim: Walter de Gruyter & Co, 2009.

RIBEIRO, Paula de Souza; DETONI, Piero. **A arte transvalorativa de Hélio Oiticica**. HH Magazine, [S.l.], 2023. Disponível em: https://hhmagazine.com.br/a-arte-transvalorativa-de-helio-oiticica/. Acesso em: 15 jun. 2023.

ESCAPAMENTOS

ESCAPAMENTOS

Gabriel Villas Boas Camargo

Resumo:
Em 2021, depois de um longo período em isolamento social, fui visitar uma amiga de bicicleta. No caminho, quase chegando, cruzei com uma fachada que ostentava um letreiro onde se lia com letras garrafais e vermelhas "ESCAPAMENTOS". A primeira leitura que fiz da palavra pouco me remeteu ao universo automobilístico, talvez pela escuta do momento, li escapamentos como se fosse um conjunto de formas de escape, saída, deslize e fuga. Parecia título do que viria a seguir, como se a palavra pudesse conter sozinha um poema inteiro. No projeto de experimentação artística “Escapamentos”, que resultou em vídeo de 22 minutos investigo, em conjunto com outros três artistas, Diana Gilardenghi, Iam Campigotto e Nico Villas Boas as possibilidades e situações de escapamentos: de atrito e deslize entre corpo, entorno e movimento. A proposta de experimentação artística articula performance, dança, colagem, vídeo-arte, fotografia, arte sonora e para esse ensaio visual, proponho a exibição de 10 frames do trabalho. Escapamentos trabalho foi realizado através do Edital da Lei Aldir Blanc 2021, executado com recursos do Governo Federal por meio da Fundação Catarinense da Cultura e acessível em
Palavras-chave: vídeo-performance; escuta; escape.

Resumen:
En 2021, después de un largo período de aislamiento social, fui a visitar a una amiga en bicicleta. En el camino, casi llegando, me topé con una fachada que lucía un letrero donde se leía con letras garrafales y rojas "ESCAPAMENTOS". La primera interpretación que hice de la palabra apenas me llevó al ámbito automovilístico, tal vez por la percepción del momento; leí "escapamentos" como si fuera un conjunto de formas de escape, salida, desliz y evasión. Parecía el título de lo que vendría a continuación, como si la palabra sola pudiera contener un poema completo. En el proyecto de experimentación artística "Escapamentos", que resultó en un video de 22 minutos, investigo junto con otros tres artistas, Diana Gilardenghi, Iam Campigotto e Nico Villas Boas las posibilidades y situaciones de los “escapamentos”: el roce y desliz entre el cuerpo, el entorno y el movimiento. La propuesta de experimentación artística combina performance, danza, collage, videoarte, fotografía y arte sonoro. El proyecto "Escapamentos" fue realizado a través de la Convocatoria de la Ley Aldir Blanc 2021, ejecutado con recursos del Gobierno Federal por medio de la Fundação Catarinense de Cultura, y para este ensayo visual, propongo la exhibición de 10 fotogramas del trabajo.

Palabras clave: video performance; escucha; escape

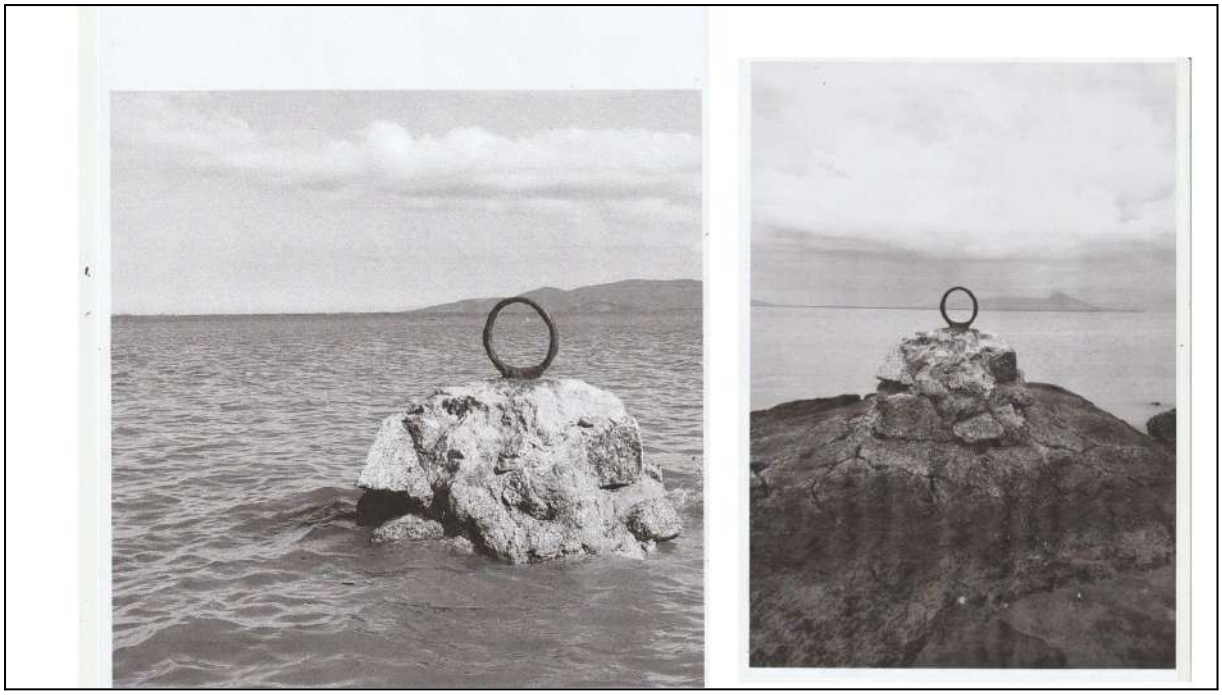


Imagem 1: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

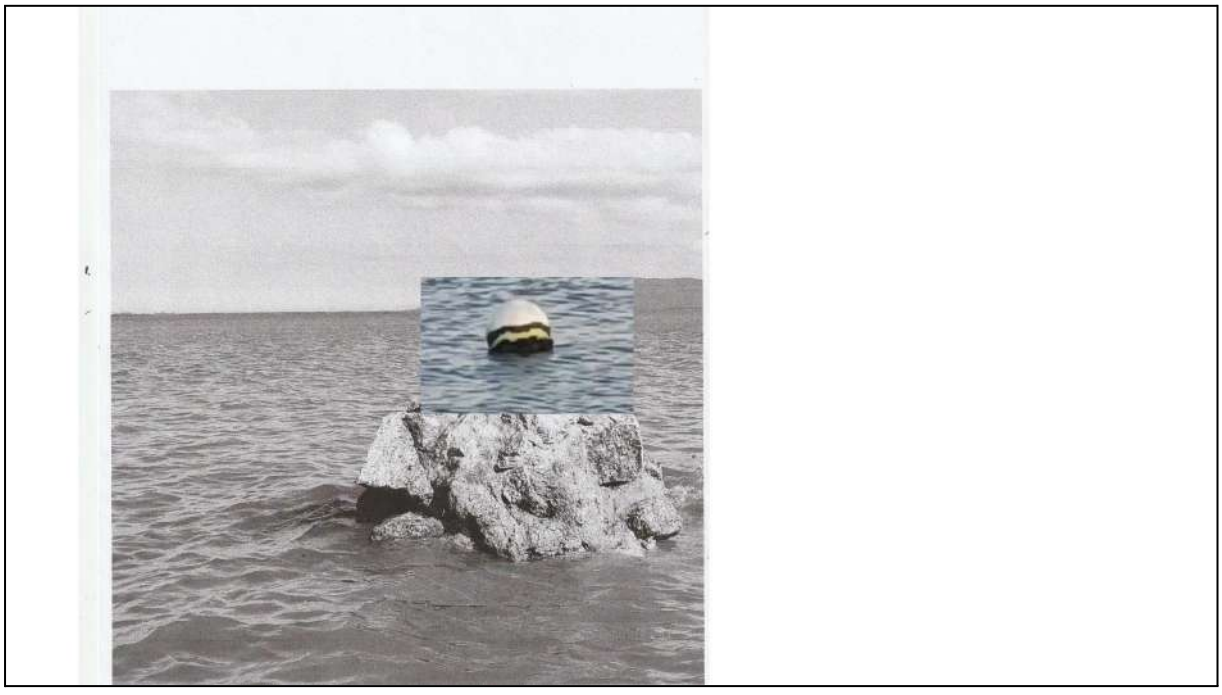


Imagem 2: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

Imagem 3: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

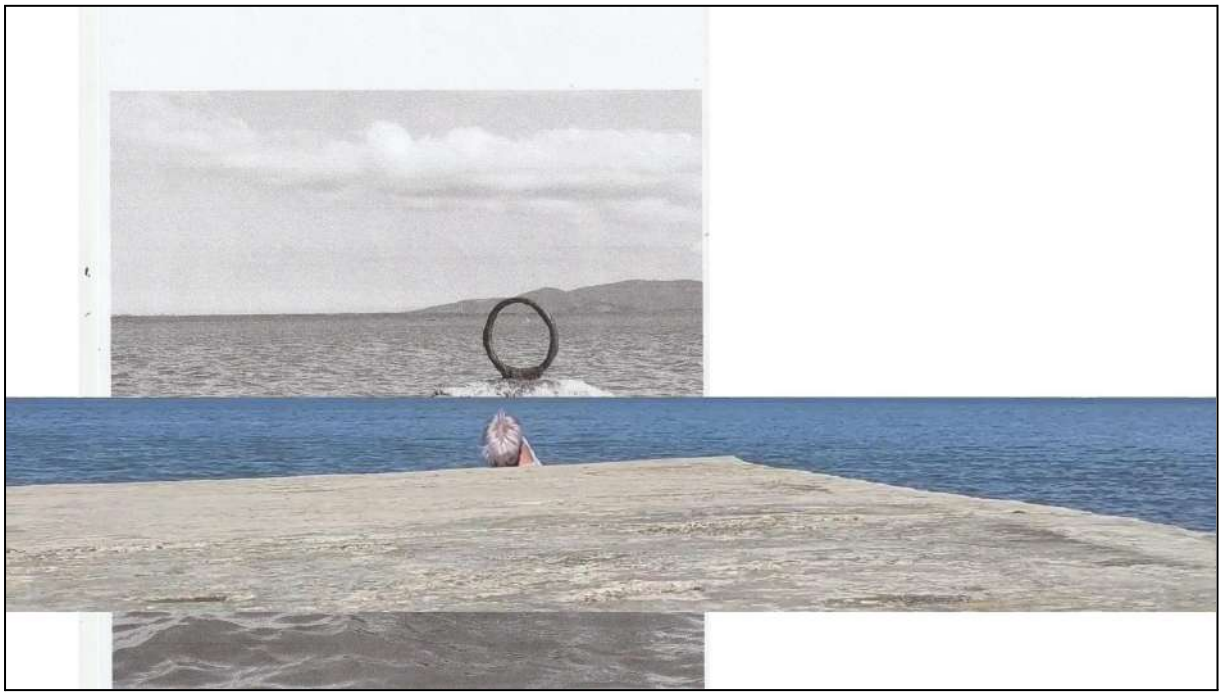


Imagem 4: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

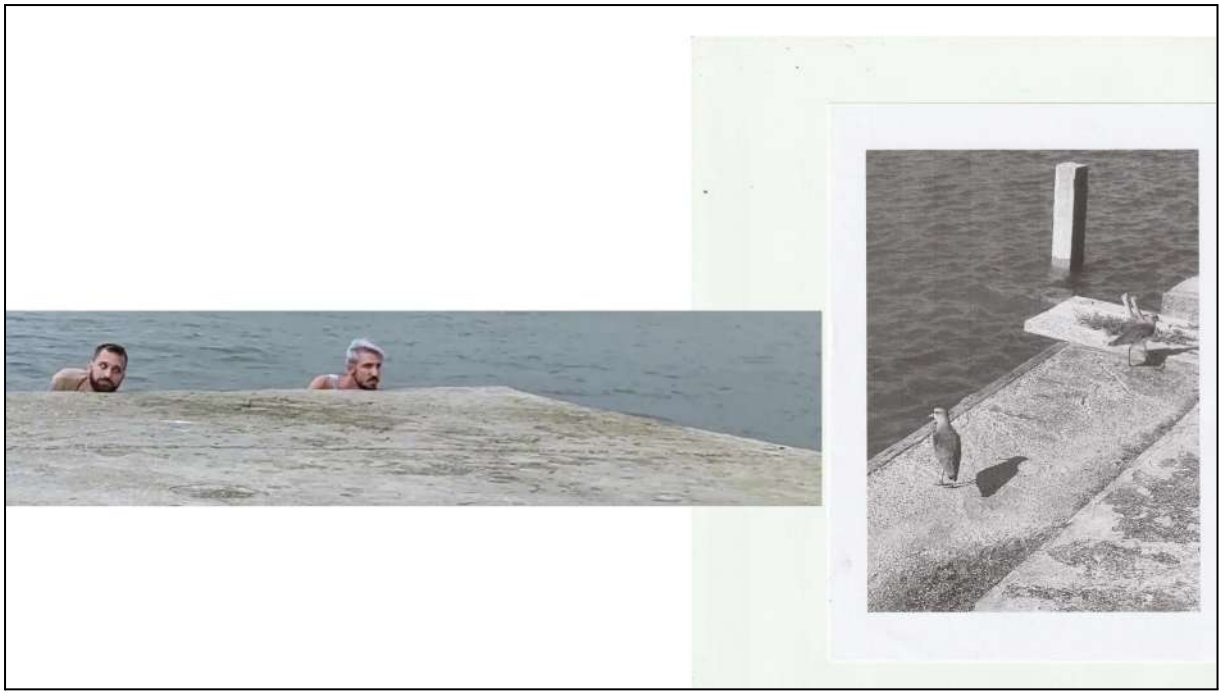


Imagem 5: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

Imagem 6: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

Imagem 7: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

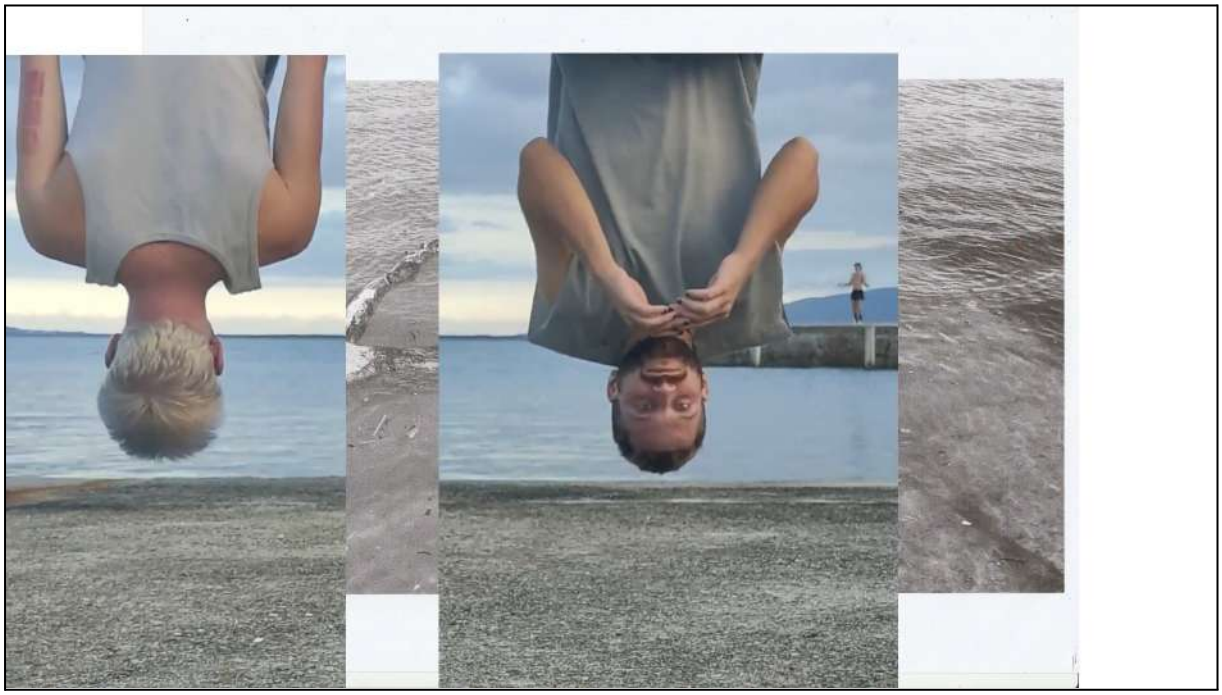


Imagem 8: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

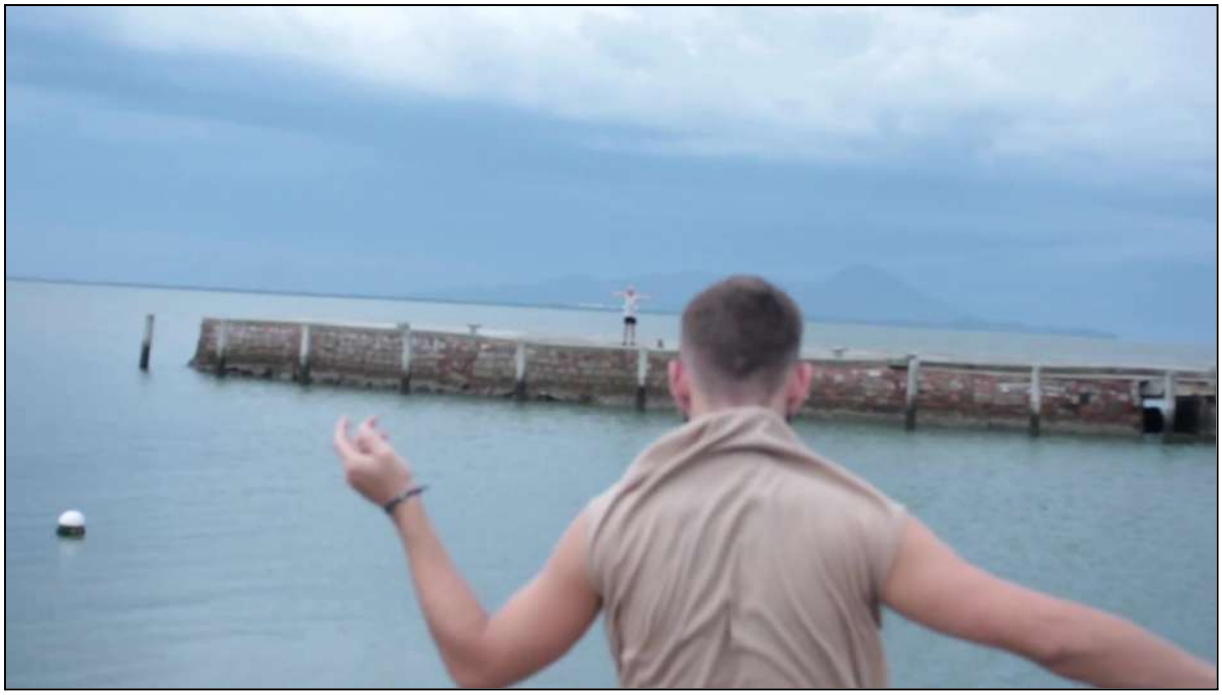


Imagem 9: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

Imagem 10: Gabriel Villas, Escapamentos, Frame de vídeo, HD, Florianópolis, 2022.

AGULHA E LINHA, LÁGRIMAS, SANGUE E SUOR

Needle and line, tears, blood and sweat/ Aguja e hilo, sangre, lágrimas y sudor

Gustavo Reginato[1]

Resumo: Agulha e Linha, sangue, lágrimas e suor é um ensaio visual realizado a partir de uma performance registrada através de fotografias. Esta performance surgiu da escrita de um texto poético, que investiga as relações entre a ancestralidade feminina e o ofício da costura. Coletando memórias pessoais, resgatadas de fragmentos de narrativas de minha mãe, construí o texto de maneira autobiográfica e ficcional, misturando ambos os elementos e encadernando em um livro de artista.
Palavras-chave: Performance; Fotografia; Ancestralidade Feminina; Livro de Artista.

Abstract: Needle and line, tears, blood and sweat is a visual essay, realized trought a performance registered in fotographies. This performance emerged from a poetic text that investigates the relations between feminine ancestry and the sewing labor. Colecting personal memories, recovered from framgemnts of my mother's memories, I wrote the text in a autobiographic and ficcional way, mixing both elements and bookbinding it in na artist's book.
Keywords: Performance art; Fotography; Feminine Ancestry; Artist's Book.

Resumen: Aguja e hilo, sangre, lágrimas y sudor es un ensayo visual basado en una performance registrada a través de fotografías. Esta performance surgió a partir de la escritura de un texto poético, que investiga la relación entre la ascendencia femenina y el oficio de coser. Recopilando recuerdos personales, rescatados de fragmentos de las narrativas de mi madre, construí el texto de manera autobiográfica y ficticia, mezclando ambos elementos y uniéndolo en un libro de artista.
Palabras clave: Performance; Fotografía; Ascendencia femenina; Libro de artista.

[1] Doutorando em Artes Visuais (PPGAV/UDESC), Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UDESC). Artista-editor-impressor-etc. ORCID 0000-0003-2237-7768, gustavoreginato@editoracaseira.com

Apresentação

Minha avó costurava a roupa da família e também ganhava seu pouco dinheiro produzindo roupas para outras pessoas da comunidade no interior de Santa Catarina, onde vivia. Ensinou todas as suas filhas a costurar, assim como aprendeu com sua mãe. Além de trabalhar na roça, cuidar da casa, ainda precisava costurar à luz de velas para complementar a renda. Minha mãe aprendeu a costurar desde cedo ao ajudar minha avó em seus afazeres. Era minha mãe quem passava o fio na agulha para minha avó quando seus olhos já não enxergavam bem. Foi auxiliar de costura de minha tia, aprendeu o que podia, em seguida foi professora de corte e costura, seu primeiro emprego.

Eu sempre tive interesse por atividades domésticas ditas femininas, como costura e bordados, mas era impedido de aprender por entenderem que um homem não deveria costurar. Vítimas de uma sociedade machista, acabavam por reproduzir as mesmas violências sem ter consciência disso. Insisti que queria aprender, pois minha mãe não teve filhas mulheres, e não passaria esses conhecimentos a mais ninguém. Mesmo com receio ensinou-me a manusear a máquina de costura. Embora tenha seguido uma trajetória nas artes visuais, a costura segue presente em minhas práticas. Sou artista do livro; imprimo, organizo, costuro e crio narrativas que se utilizam do formato livro para existirem.

Para que as páginas de um livro sigam a ordem pré-definida, é necessário que elas sejam embaralhadas através do que é chamado de imposição de páginas. As páginas são então dobradas, furadas e unidas com linha e agulha.A performance surge a partir destas características da construção do livro, onde organizei meu texto poético em uma palavra por página. Antes de ser costurado as palavras são embaralhadas com a imposição de páginas, criando um novo texto com sentido diferente do original. Vejo estas palavras embaralhadas como os discursos silenciados ou distorcidos das mulheres invisibilizadas. O ato da encadernação, ao transformar as palavras soltas em texto inteligível, traz à tona estas situações de violência e silenciamento que muitas mulheres viveram ou infelizmente ainda vivem.

O ato performático se faz com a leitura das palavras embaralhadas, a dobra das folhas, a furação dos livretos e sua união através da costura, realizada com linha vermelha. Ao terminar a costura, o texto é novamente lido, mas na ordem correta trazendo sua poesia oculta. Toda a performance é realizada à luz de velas, neste resgate das práticas de costura de minha avó.A seguir você pode conferir o texto com as palavras embaralhadas pela imposição de páginas, os registros em fotografia da performance, e o texto organizado após a encadernação.

da família. Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor. a roupa de velas A costura como à luz costurava obrigação da mulher ainda dia, do lar. Agulha do árduo depois e linha, lágrimas, avó, minha sangue e suor. silenciada, e seguir Além da roça, do marido apanhar da casa e dos 8 filhos, lágrimas, Minha mãe e linha, Agulha foi proibida de casa. sair de continuar a estudar. a fez pai, Mulher de família meu ao não vai oferecer para sozinha à noite uma aliança e comprar para a escola dinheiro juntar na cidade vizinha. Costurar, e de sangue e suor. Avó de minha Ser traída a costura que e embora menos queria não silenciada, cuidar pois Insisti, dos filhos a costurar. de aprender era o que desejo meu importava. Homem expressar ao não costura, ouvi Agulha e linha, sem lágrimas, nem sangue, com suor. todas as minhas ancestrais findasse perpetuar. discursos em minha nossos e linhas, mãe. Hoje papel agulha dobro folhas suor, e com e costuro palavras, sangue sem para que lágrimas, sem não mais silenciadas,

Imagem 1: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

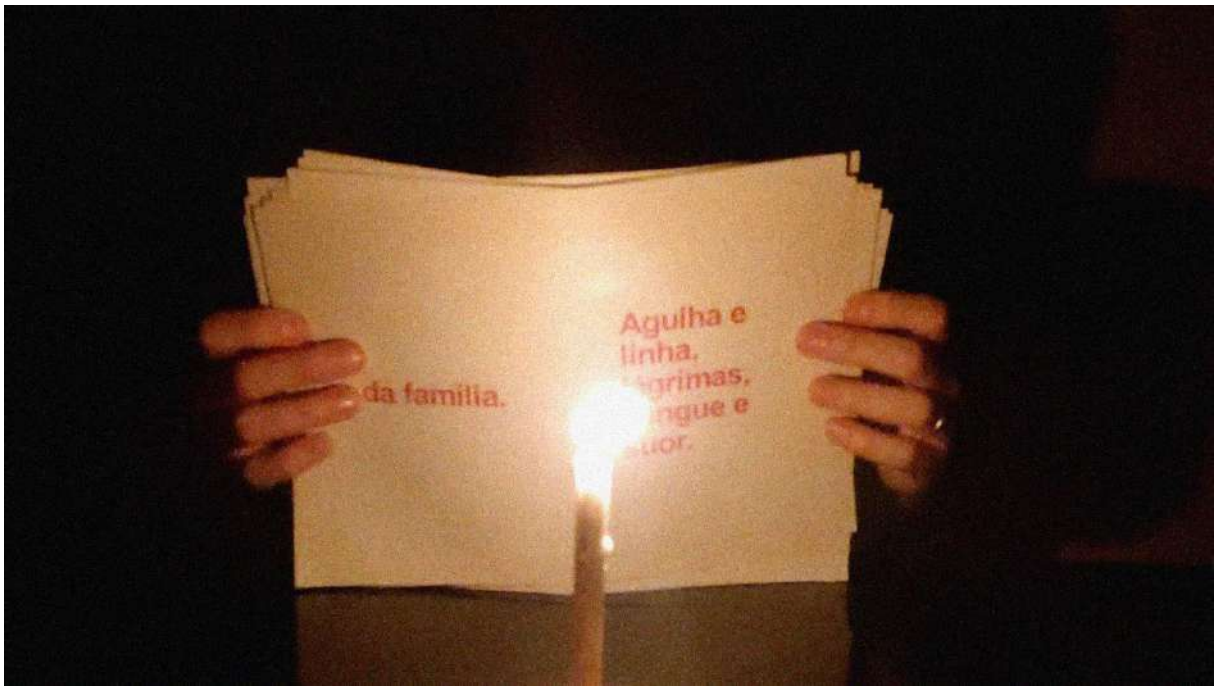


Imagem 2: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

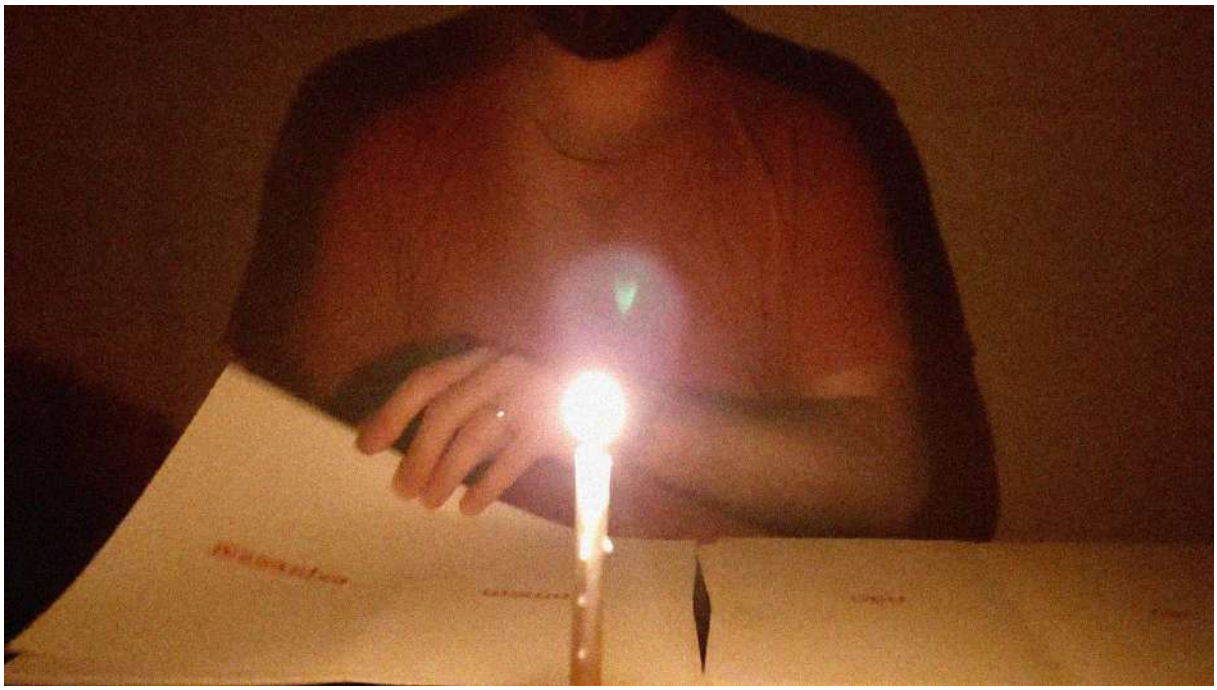


Imagem 3: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

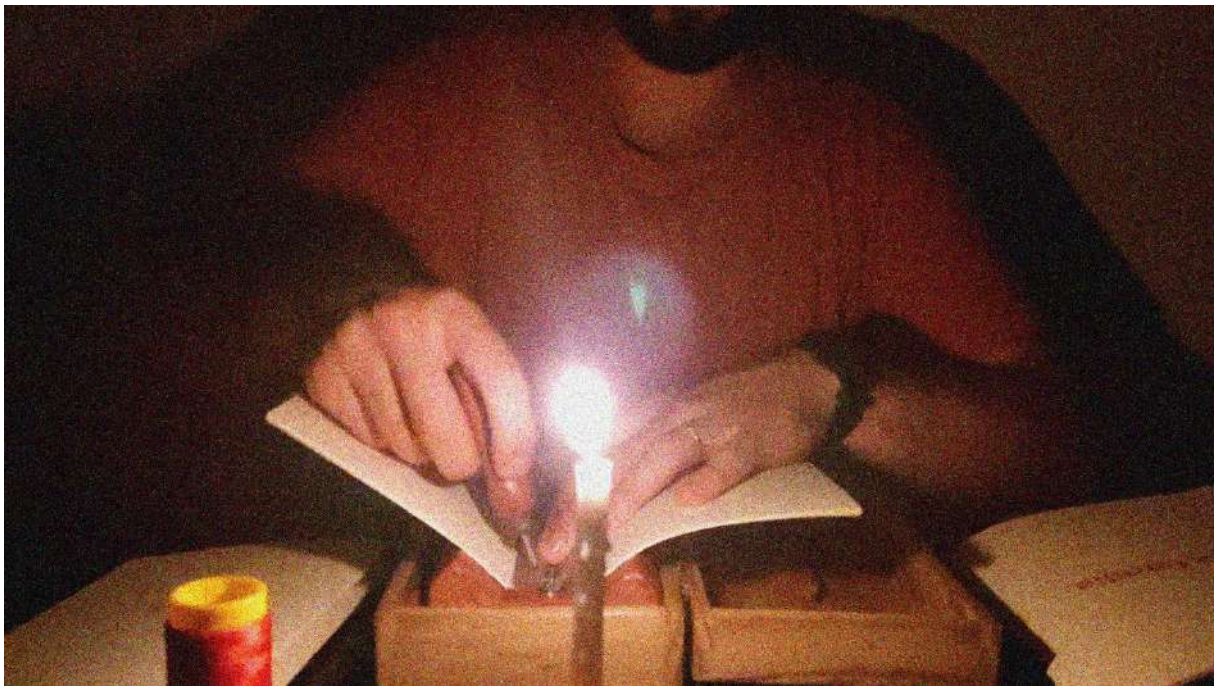


Imagem 4: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

Imagem 5: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

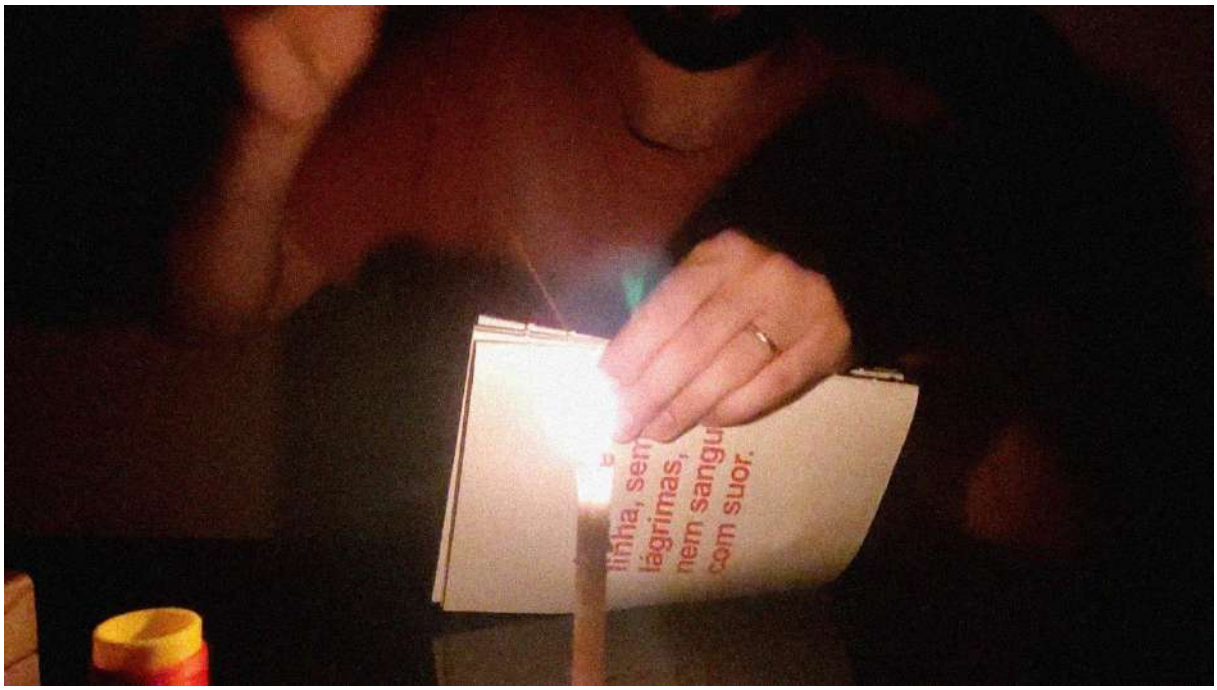


Imagem 6: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

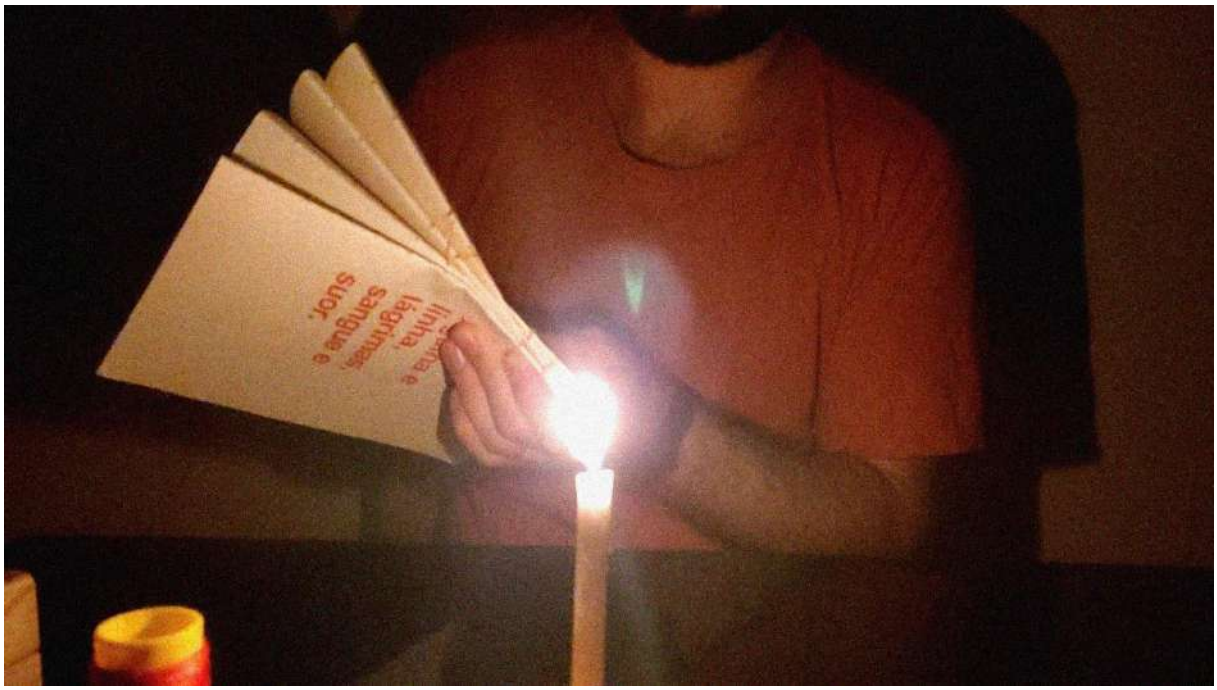


Imagem 7: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

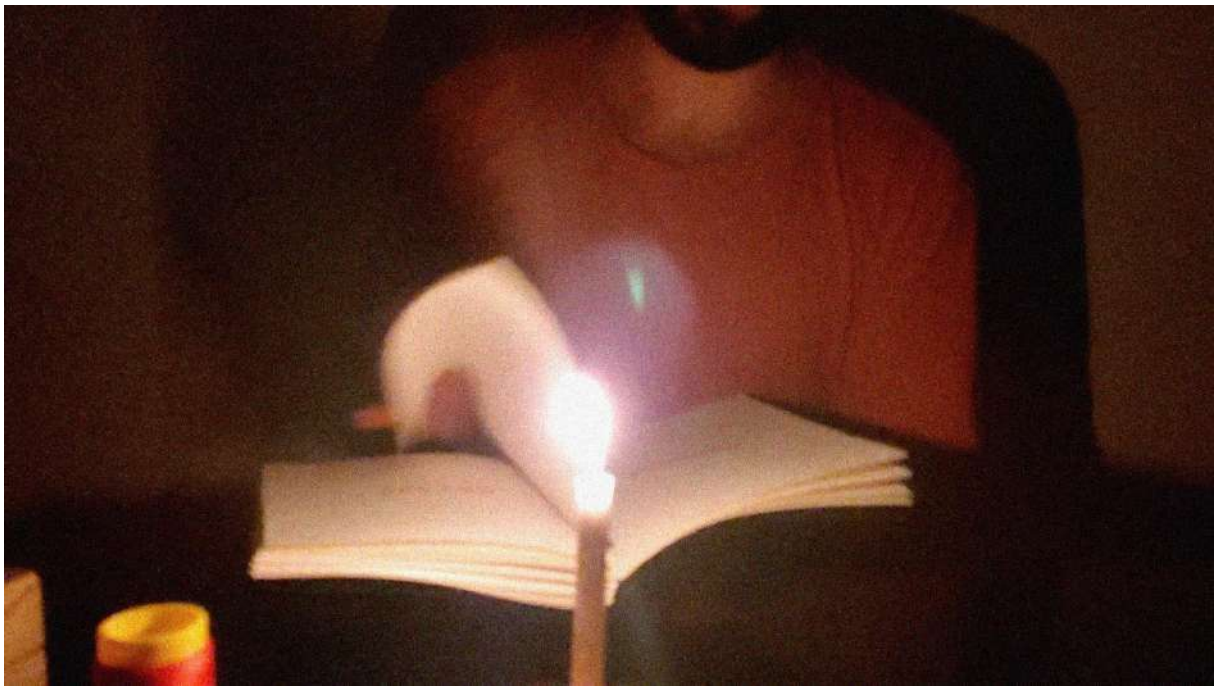


Imagem 8: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022

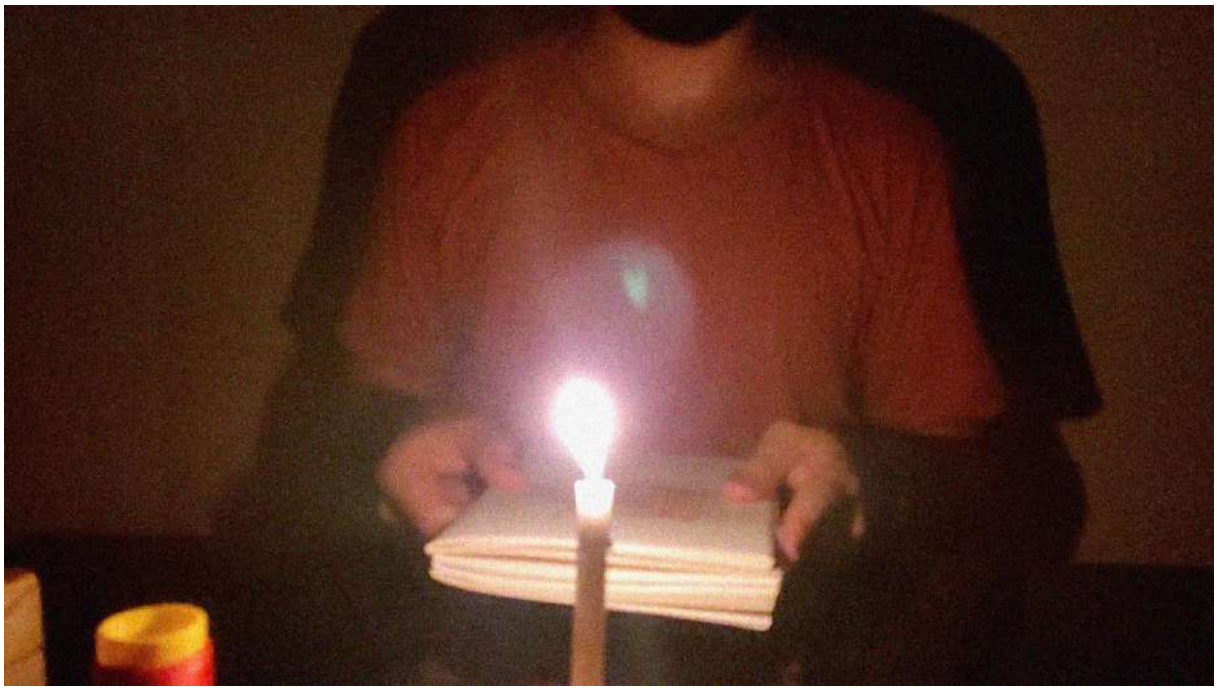


Imagem 9: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

Imagem 10: Gustavo Reginato, Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor, foto performance, imagem digital, Florianópolis/SC, 2022.

Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor. A costura como obrigação da mulher do lar. Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor. Além da roça, da casa e dos 8 filhos, apanhar do marido e seguir silenciada, minha avó, depois do árduo dia, ainda costurava à luz de velas a roupa da família. Minha mãe foi proibida de continuar a estudar. Mulher de família não vai sozinha à noite para a escola na cidade vizinha. Costurar, juntar dinheiro e comprar uma aliança para oferecer ao meu pai, a fez sair de casa. Agulha e linha, lágrimas, sangue e suor. Ser traída e embora menos silenciada, cuidar dos filhos era o que importava. Homem não costura, ouvi ao expressar meu desejo de aprender a costurar. Insisti, pois não queria que a costura de minha avó e de todas as minhas ancestrais findasse em minha mãe. Hoje dobro folhas e costuro palavras, para que não mais silenciadas, sem lágrimas, sem sangue e com suor, agulha papel e linhas, nossos discursos perpetuar.

Referências

REGINATO, Bernardete Rossi (1961-

ROSSI, Leocadia Vargas (1919-1992)

E todas as minhas ancestrais,

agradeço.

O BANAL

The ordinary

Gustavo Rodrigues[1]

Resumo: Este ensaio visual apresenta a produção gráfica realizada pelo artista Gustavo Rodrigues, nele será visto uma breve apresentação sobre a pesquisa do artista e em seguida seus desenhos que retratam objetos e coisas das quais são encontradas nos trajetos do caminhante em questão, objetos esses dos quais ele introduz em sua coleção diversa de coisas marginalizadas e banalizadas pela grande parte da sociedade, ao final deste ensaio será apresentado as referencias utilizadas pelo artista em sua pesquisa/produção gráfica/escrita.
Palavras-chave: Desenho; arte; banal.

Abstract: This visual essay presents the graphic production carried out by the artist Gustavo Rodrigues, it will see a brief presentation on the artist's research and then his drawings that portray objects and things that are found in the paths of the walker in question, objects that he introduces in its diverse collection of things marginalized and banalized by most of society, at the end of this essay the references used by the artist in his research/graphic/writing production will be presented.
Keywords: Drawing; art; ordinary.

[1] Professor não formal de desenho e pintura, Pesquisador e Artista. Graduado em Artes Visuais, Licenciatura, pela Universidade Estadual de Londrina. Mestrando em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Possui uma pesquisa voltada para o desenho.

O DESENHO E A EXPERIÊNCIA COM O BANAL

Possuo uma pesquisa e produção em arte focada no desenho de objetos banais encontrados em meus trajetos de caminhante, recolho estes objetos que chamam a minha atenção para fazer parte da coleção que mantenho. Pode-se notar na minha produção gráfica como acabo exaltando as peculiaridades presentes nestes objetos ou pequenos seres sem vida, como rachaduras, torções e texturas. Minha pesquisa se volta ao que é visto como desimportante pela maior parte da sociedade, coisas essas para as quais dedico uma atenção cotidiana.

Imagem 1: Gustavo Rodrigues, sem título, lápis grafite e carvão sobre papel, 126 x 88,7 cm, coleção particular de Alessandra Vicentini, 2020.

Imagem 2: Gustavo Rodrigues. Foto de perspectiva do tamanho do desenho, 2022 [detalhe da Imagem 1]. Foto: Bianca Araujo, 2022.

Imagem 3: Gustavo Rodrigues, sem título, lápis grafite e carvão sobre papel, 101,5 x 90 cm, coleção particular de Gustavo Rodrigues, 2019.

Imagem 4: Gustavo Rodrigues. Foto de perspectiva do tamanho do desenho, 2022 [detalhe da Imagem 3]. Foto: Bianca Araujo, 2022.

Imagem 5: Gustavo Rodrigues, sem título, lápis grafite e carvão sobre papel, 71,5 x 148,5 cm, coleção particular de Gustavo Rodrigues, 2020.

Imagem 6: Gustavo Rodrigues. Foto de perspectiva do tamanho do desenho, 2022 [detalhe da Imagem 5]. Foto: Bianca Araujo, 2022.

Referências

BARROS, Manoel. In: **Itau Cultural** (Org.). Ocupação Manoel de Barros. São Paulo: Itau Cultural, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema marginal: a coleção**: In: **O sistema dos objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 93-114.

BENJAMIN, Walter. **Desempacotando a minha biblioteca um discurso sobre o colecionador**. In: **Obras escolhidas - Volume II**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação [online], n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf. Acesso em: 29 de jun. de 2020.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CASTRO, Amilcar de. **[Depoimento, Belo Horizonte, 1999].** In: **Gravura: arte brasileira no século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo (Orgs.). **Orientações de voo**. In: **Cartografias cotidianas**. Londrina UEL, 2011. p.13-19.

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007.

DIAS, Aline (Org.). **Cadernos de desenho**. Florianópolis: Corpo Editoria, 2011.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Amilcar de Castro ou a aventura da coerência**. Novos Estudos Cebrap, n. 28, p. 152-158, 1990.

GUIMARÃES, Bettina Vaz. **Arquivo cotidiano**. In: COELHO, Elke; VILLA, Danillo (Orgs.). **Cartografias cotidianas**. Londrina UEL, 2011. p.110-113.

NAVES, Rodrigo. **Amilcar de Castro: matéria de risco**. In: **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996. p. 225-259.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ALGUNS SILÊNCIOS SÃO INABITÁVEIS

Some silences are uninhabitable

Isabela Cisne Pascon[1]

Resumo: O presente ensaio visual propõe o ato de pensar-se a si próprio, enquanto corpo físico na produção artística, dialogando com o que escreve Sonia Mansano e Yi-fu Tuan a respeito da importância da experiência e refletindo sobre como a depressão pode afetar a razão. Utilizando também obras de Leonilson, Tracey Emin e Bonnard para traçar paralelos, o ensaio se desenvolve a partir de uma produção poética intitulada "alguns silêncios são inabitáveis", série de sete lençóis de solteiro, pintados com aquarela, abordando questões psicológicas que envolvem tempo e espaço, a cama e a mente como territórios inóspitos para o indivíduo com transtorno depressivo. Além disso, possibilita a experimentação pictórica em tecidos de grande escala.
Palavras-chave: Corpo; tempo; espaço.

Abstract: The present visual essay proposes the act of thinking about oneself, as a physical body in artistic production, dialoguing with what Sonia Mansano and Yi-fu Tuan write about the importance of experience and reflecting on how depression can affect the reason. Also using works by Leonilson, Tracey Emin and Bonnard to draw parallels, the essay develops from a poetic production entitled "some silences are uninhabitable", a series of seven single bed sheets, painted with watercolor, addressing psychological issues that involve time and space, the bed and the mind as inhospitable territories for the individual with depressive disorder. Furthermore, it enables pictorial experimentation on large-scale fabrics.
Keywords: Body; time; space.

[1] Artista, estudante de graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e estagiária voluntária da Divisão de Artes Plásticas da UEL - PR. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8497321627265114. E-mail: isabela.cisne.pascon@uel.br.

Silêncios inabitáveis

A série, até o momento, é composta por sete lençóis, talvez chegue a oito, para remeter a um ciclo, talvez permaneça com sete, para quebrar um ciclo, ou quem sabe guarde a eterna promessa de ser mais. Todos os lençóis foram usados anteriormente para sua função normativa, todos já dormidos e sonhados. O material é reunido por meio de doações e compras em brechós, são tecidos que contam histórias anteriores a mim, abrigam poeiras, sujeiras e manchas que registram o tempo e ajudam a compor as pinturas.

Sobre as pinturas, uma narrativa se impõe: o corpo evidente no primeiro lençol passa a desvanecer lentamente, em um processo de dissolução no espaço, até quase se fundir por completo ao material.

Imagens 1 e 2: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022. Foto: Isabela Cisne, 2022.

Inicialmente, a partir de uma visão vertical, posso visualizar facilmente os objetos que constituem o quarto: cama, travesseiro, tapete, mesa, e o sujeito no centro. Partindo do desejo de expressar sentimentos e sensações que ainda me assombram, crio um novo sujeito para viver essa narrativa autobiográfica, dessa forma, posso continuar a confessar essas mágoas mantendo certa distância de gatilhos arriscados. Esse sujeito aparenta ficar um bom tempo nessa posição, contemplativo, como se soubesse que qualquer movimento a partir desse ponto seria decisivo. No segundo lençol a decisão é tomada.

Imagem 3: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022 (detalhes). Foto: Isabela Cisne, 2022.

A predominância da cor azul pode ser associada à falta de calor, deixando o ambiente frio, monótono e melancólico. Mas até a cor começa a perder força. Um de seus tons se esvai com o tapete e o território da cama se expande cada vez mais. Na terceira pintura a cama já ocupa metade do espaço disponível e a mesa também se dissipou. O sujeito se cobre cada vez mais, se esconde no mundo privado do próprio quarto.

Imagens 4, 5 e 6: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022 (detalhes). Foto: Isabela Cisne, 2022.

Essa expansão não acontece de maneira avassaladora, os objetos não são engolidos por um abismo de tristeza que se abre no meio do quarto e os devora, essa tristeza ganha espaço lentamente. Vai se acomodando, se ajeitando onde cabe, na cabeceira da cama, nas dobras do lençol, quase como se estivesse pedindo permissão para entrar. Com o passar da narrativa

percebe-se que esse sentimento não mais habita o ambiente junto do sujeito, ele *é* o ambiente *e* o sujeito que o habita. E ao final, na sétima pintura, quase não é mais possível saber onde acaba o corpo ou começa o lençol.

Imagem 7: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022 (detalhes). Foto: Isabela Cisne, 2022.

Pensar a cama como símbolo cultural de individualidade ligada à subjetividade, foi o que fez a artista Tracey Emin em seu trabalho “My Bed”. O objeto, mesmo em sua variedade de tamanho e modelo, acompanha o indivíduo desde o nascimento até, em alguns casos, a morte (NUNES, 2017, p.247). Emin expõe sua própria cama e todos os itens que a cercaram durante sua depressão, dessa forma a artista transpõe sua vida íntima para o público geral, ressaltando caráter confessional presente nos lençóis. Para mim, encarar os lençóis é encontrar nas dobras do tecido pequenas violências fantasmas, lembranças que trazem, outra vez, o medo de voltar para situações nas quais a exaustão mental assume o controle físico e o corpo se torna refém. O tecido passa a ser uma espécie de diário que recebe anotações, fatos como não se levantar no primeiro dia, nem no segundo, nem no terceiro, até se perder no calendário. Durante todo o trabalho, sujeito-personagem e artista se confundem, a distância entre os dois se estreita e se alarga, é sempre imprecisa.

O ambiente representado é apenas espaço, mesmo não acreditando ser o termo que melhor o caracterize, mas também não é um lugar, como define Yi-fu Tuan (1983) como sendo um tipo de objeto, estável, definido geometricamente, que deixa de ser espaço e se torna lugar quando ganha definição e significado, características que não estão presentes nas pinturas. Yi-Fu Tuan também escreve sobre o valor da consciência de si para se relacionar com o mundo, alegando que "o espaço e o tempo, nas atividades propositais, são orientados pelo eu pensante e ativo". Sonia Mansano (2019), de forma semelhante, descreve a importância de estar aberto às instabilidades resultantes de uma vida que vale a pena ser vivida, longe do modo automático, o corpo como território passível de descontrole, que se permite experienciar novos afetos. Mas então o que acontece quando a inércia não é mais uma opção e sim uma condição mental? E quando esse território lhe foi tomado? Que espaço é este?

Penso que o sujeito que aparece nas pinturas é incapaz de escovar os dentes e ir ao trabalho, assim como a esposa de Pierre Bonnard é retratada em "O banho", imersa em uma banheira, fazendo hidroterapia também expressando a tristeza de maneira silenciosa. Habitar territórios mentais inabitáveis é flertar com a possibilidade da inexistência. O tão esperado silêncio dos pensamentos passa a ser o silêncio do celular que depois de muita insistência deixa de tocar e o corpo que se estendia no lençol passa a ser apenas o corpo sem vida do lençol estendido. E por mais que exista uma linearidade na sequência das pinturas não é possível identificar uma temporalidade exata dos fatos, é como se a distância de um lençol para o outro abrigasse todos os lençóis restantes, indicando que existe dentro de cada lençol estendido um tempo que também se estende. Da mesma forma, Lisette Lagnado descreve a obra "O Penélope", de Leonilson "onde o corpo se ausenta e o tempo perde sua autoconsciência" (LAGNADO, 2019, p. 82).

Nos meus lençóis os quase dois metros de roupa de cama requerem a utilização de todo o corpo para a execução do trabalho. Assim memoro o desaparecimento do corpo. É necessário um ambiente espaçoso que comporte o tamanho dos lençóis e das gestualidades e movimentações expansivas fundamentais para esta criação. Ao estendê-los pelo chão, em uma ação quase performática, e começar o desenho inicial feito com giz escolar, é preciso que me debruce completamente sobre aquele corpo em formação, uma música sempre toca ao fundo e uma dança gestual se inicia.

Enquanto o som da melodia preenche a sala, o meu silêncio começa desde a preparação do ambiente, que sempre ocorre quando me encontro sozinha, até o final de cada pintura,

quando as outras residentes da casa onde moro chegam e tentam, em vão, algum tipo de comunicação. A música cessa de vez em algum momento, mas eu nunca sei especificar em qual, já que a sensação é de que não me encontro mais ali. Dessa vez, o lençol, o corpo, o tempo e o silêncio se estendem uns sobre os outros, por meio de uma imersão completa na produção.

Imagem 8: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022 (processo). Foto: Isabela Cisne, 2022.

As experimentações em diversos tipos de tecido possibilitam que a narrativa ganhe várias formas. Com o tempo, muitas mudanças e adaptações foram feitas, os tecidos também são diversos entre si, assim como os tamanhos, por isso cada pintura exige uma nova experiência que permite a dúvida e a falha. Mais tinta ou mais água? Esse tecido é mais ou menos absorvente que o anterior? Qual deve ser o tamanho da cama se ela se expandiu e o lençol também é maior? Lençóis estampados compunham as primeiras cenas, mas a interferência se mostrou desfavorável ao desenho, assim como lençóis com elásticos, pensados na intenção de fazer com que o sujeito perdesse sua forma corpórea usual.

Faço o exercício comum de estender os resultados na parede da sala de pintura durante a aula, onde, incrivelmente, era possível discutir meus processos pessoais e refletir sobre o que funcionou e o que pode ser mais bem expressado na produção, mais tarde volto com novos

pensamentos e possibilidades, sempre aberta a ouvir impressões e discutir sobre o tema ou a materialidade.

Imagens 9 e 10: Isabela Cisne, alguns silêncios são inabitáveis, aquarela sobre lençol, dimensões variadas, Londrina, 2022 (processo). Foto: Isabela Cisne, 2022

O trabalho se constituiu também por meio de conversas que me trouxeram o desejo de expandir o discurso a respeito da depressão. Dessa forma, exponho sombras e dobras que

guardam segredos, dores e amores, na intenção de expressar o que normalmente se tenta esconder, mesmo que nos meus termos de distanciamento.

Referências

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: São tantas as verdades**. 3. ed. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 2019.

MANSANO, Sonia. **As Amarras da Identidade**. In: VILLA, Danillo (org.). Arte Londrina 7. Londrina: UEL, 2019.

NUNES, A. L. My Bed e To Meet My Past: A cama como revelação da intimidade e de (re)construções narrativas para Tracey Emin. **ARS (São Paulo)**, *[S. l.]*, v. 17, n. 37, p. 245-259, 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/165310. Acesso em: 28 set. 2023.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

UM CORPO NO INFORME: o corpo, a pedra, a paisagem

UN CUERPO EN EL INFORM: el cuerpo, la piedra, el paisaje

Isabella Maria Píccolo Estevão[1]

Resumo: O presente ensaio visual aborda a série de desenhos de observação de pedras nomeada *corpopedra* (2023). Investida na materialidade do objeto, busca-se, por meio da série, investigar as possíveis aproximações entre corpo, pedra e paisagem. Aqui, leva-se em conta o desenho a partir da experiência e de sua relação primeira com a gestualidade, além de um interesse latente em tocar na materialidade da linguagem e do corpo, tendo em vista suas possíveis correspondências e metaforizações. Ancorado nos escritos de Nuno Ramos, no conceito de infraordinário, de Georges Perec, e no pensamento acerca do informe de Peter Pál Pelbart, pretende-se tocar nesse outro corpo possível, um corpo-pedra rastejante e ruidoso.
Palavras-chave: pedra; paisagem; corpo.

Resumen: Este ensayo visual aborda la serie de dibujos de observación de la piedra titulada O corpo do informe (2023). Investida en la materialidad del objeto, la serie busca investigar las posibles aproximaciones entre cuerpo, piedra y paisaje. Aquí, el dibujo se tiene en cuenta a partir de la experiencia y su relación primordial con el gesto, así como un interés latente en tocar la materialidad del lenguaje y del cuerpo, con vistas a sus posibles correspondencias y metaforizaciones. Anclado en los escritos de Nuno Ramos, en el concepto de lo infraordinario de Georges Perec y en el pensamiento sobre lo informe de Peter Pál Pelbart, el objetivo es tocar ese otro cuerpo posible, un cuerpo-piedra reptante y ruidoso.
Palabras clave: piedra; paisaje; cuerpo.

Corpo-pedra / corpo-paisagem

Pelos caminhos diários me colocava a observar o chão em busca de pedras interessantes para desenhar. Buscava sempre aquelas pedras mais informes, às vezes pontiagudas e que, a cada lado, dava-me outras formas. Pequenas amostragens de paisagens; pequenos corpos-paisagens. Depois, dentro do ateliê, sentada no chão ou em pé na parede, dispunha vários papeis, materiais de desenho e as pedras ao redor. Debruçada, esticada e estendida – desenhava.

Desde que li o texto *Aproximações de quê*, de Georges Perec (1989), no qual o autor introduz seu pensamento acerca do infraordinário, percebo que é por este aspecto que meu olhar se atrai: do infra, do que é baixo e passa desapercebido no olhar/pensamento extraordinário que guia o mundo – de consumo e de grandiosidades. No contexto de leitura, produzi uma série de

[1]Artista, estudante de graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), estagiária voluntária da Divisão de Artes Plásticas da UEL - PR e bolsista de iniciação científica (CNPq). Lattes: http://lattes.cnpq.br/7739136750962115. E-mail: i.piccoloestevao@uel.br.

desenhos de cadeiras; agora, invisto na produção de uma série de desenhos de pedras. Percebo cada vez mais meu olhar e interesses derivando para sentidos mais crus e baixos do mundo – penso no gesto, por exemplo, ou nas pedras: ações e objetos por vezes tão ínfimos que passam desapercebidos à vista. Pequenos rastros cotidianos. E, ainda, ao insistir na materialidade como questão guia do meu processo, as pedras me ajudam a alcançar uma crueza da matéria.

A primeira pedra desenhei ainda no final de 2022. Fiz o desenho inquieta com a música que rondou o processo: S*ilêncio da pedra*, da cantora-compositora-percussionista brasileira Alessandra Leão. Fiquei pensando nessa transposição de um substantivo que nomeia algo que é do humano, do animal, passar a nomear algo em objetos inanimados. Como é um silêncio de pedra? De acordo com o google, *silêncio* é "ausência de qualquer ruído". Só conseguia pensar que, apesar de inanimada, a pedra é muito ruidosa. Algo que não se move – a não ser que algo ou alguém a tire da inércia –, mas que é pesada, forte, informe e rugosa. Ruidosa. Um corpo gritante – que corpo seria esse?

É também do encontro com artistas que chego o olhar para os aspectos citados. Envolta na escrita seca de Nuno Ramos, noto como seu olhar caminha por dentro do mundo, assentando-se na matéria, como quando em *Cujo* (1993) a personagem começa a descascar a pele das coisas, para ver o que habita debaixo; ou quando, no conto *O velho em questã*o (2017), um personagem deseja tornar-se pedra. O que há debaixo da pele do mundo? De qual matéria se constitui um corpo? Quando um corpo é pedra? Quando uma pedra é corpo?

As discussões da disciplina de Desenho II do curso de Licenciatura em Artes Visuais (UEL) me fizeram retornar às formas das pedras. Elas, que já me inquietavam pelo seu aspecto material tão instável – diferente, por exemplo, de um vidro –, foram caminho de experimentação de um desenho que busca novas formas de estar no mundo, que se coloca como verbo e acessa o corpo. Interessa-me o desenho conectado ao gesto e uma materialidade que fale de corpo. Manteve-se em meus desenhos da série investigações constantes em meus processos: o carvão, a transparência e as massas. Ao carvão, acrescentei o grafite, ambos de caráter denso, bastões incisivos, cada qual a sua maneira. O carvão, poroso, e o grafite, pesado – senti desenhar com a própria pedra. À densidade das massas e inscrições opus o papel jornal embebido em óleo de linhaça, o que me rendeu transparência e fragilidade. A linhaça, ainda, intensificou o breu das massas, usei-a como bastões de carvão ou grafite: com o algodão encharcado de linhaça eu desenhava fantasmagorias.

Do mesmo modo que encontro pedras rastejantes pelo caminho, queria que quem observasse os desenhos se colocasse como eu: desajustada pelo chão, pelo espaço. Na oportunidade de expor essa série de desenhos, na exposição *Com quantas linhas se faz um*

trajeto? (2023) que aconteceu na Galeria do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, quis abaixar a vista e escolhi o rodapé da sala como horizonte para esses corpos. Durante o processo, tive contato com manuais de pintura do século XIX que usavam o desenho de observação de pedras como exercício para pinturas de paisagem. Achei oportuno esse encontro já que meu pensamento se ancorava nas correspondências possíveis entre esse corpo ruidoso da pedra e os terrenos possíveis para se fazer corpo. Aqui, busco a paisagem "enquanto conceito e potência poética" (Villa, Oliveira, 2019, p. 117) para pensar o corpo como horizonte perceptivo e experiencial que se prolonga por uma extensão não limitada, aberta e impregnante; uma paisagem que horizontalmente move-se por todas as direções.

Desenhar pedras me possibilitou inventar outras gestualidades, mais friccionais e não usuais. "Esse exercício pelo informe nos ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê" (1936, p. 80), como escreveu Paul Valéry. Desmontar a racionalidade impositiva dos olhos, da cabeça e das mãos. Ter o informe como uma postura ética diante do mundo, que se coloca contrário às formas cristalizadas que pretendem moldar os corpos e as experiências; uma informidade e um inacabamento, como coloca Péter Paul Pelbart, que é abertura para os devires, para os encontros e acontecimentos – para "reencontrar as forças do corpo" (2010, p. 66).

Imagem 1: isabella maria piccolo, *corpopedra*. grafite, carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 22 x 21,5, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria, 2023.

Imagem 2: isabella maria piccolo*, corpopedra*. grafite e ole de linhaça sobre papel jornal, 21,5 x 23,5, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria Piccolo. 2023.

Imagem 3: isabella maria piccolo, *corpopedra*. grafite, carvão e óleo de linhaça sobre papel, 12 x 29,5, Cambé, 2023, Foto: Isabella Maria Piccolo, 2023.

Imagem 4: isabella maria piccolo, *corpopedra*. carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 24 x 16,5, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria Piccolo, 2023.

Imagem 5: isabella maria piccolo, *corpopedra*. carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 24 x 16,5, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria Piccolo, 2023.

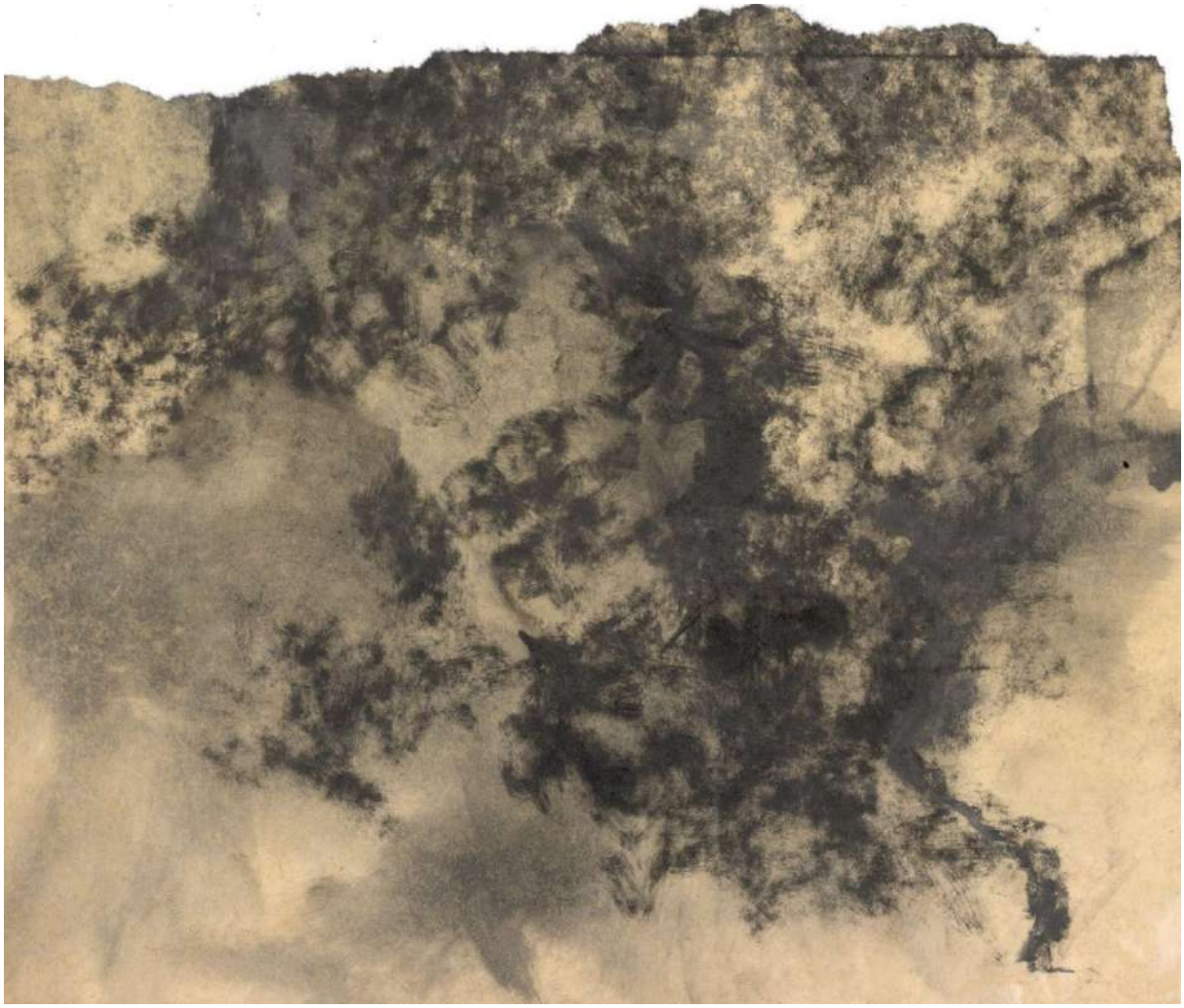


Imagem 6: isabella maria piccolo, *corpopedra*. grafite, carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 16,5 x 24, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria

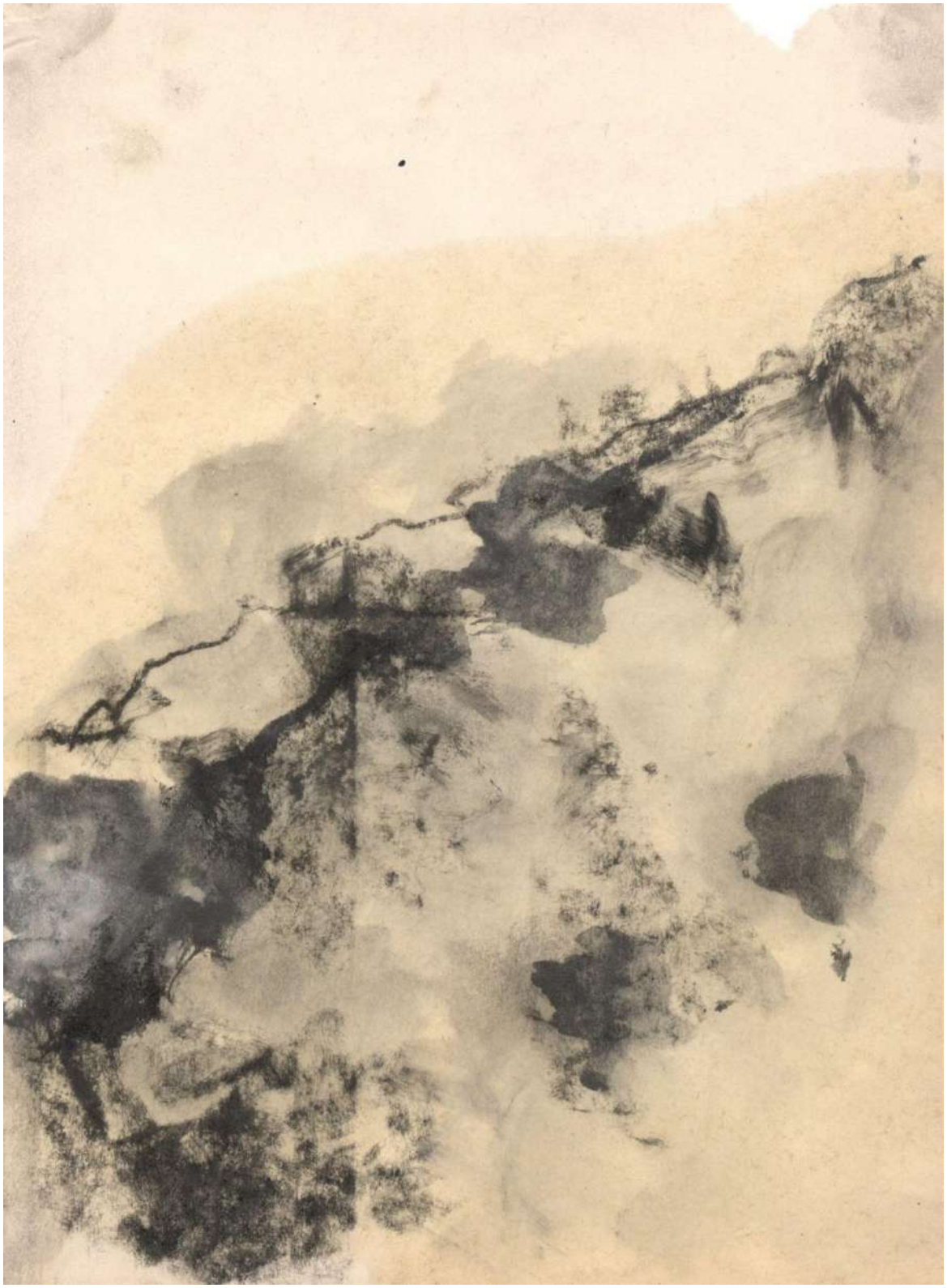


Imagem 7: isabella maria piccolo, *corpopedra*. carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 24 x 16,5, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria Piccolo, 2023.

Imagem 8: isabella maria piccolo, *corpopedra*. grafite, carvão e óleo de linhaça sobre papel jornal, 16,5 x 24, Cambé, 2023. Foto: Isabella Maria

Imagem 9: Registro da exposição *Com quantas linhas se faz um trajeto*?, Londrina, 2023. Foto: Isabella Maria Piccolo, 2023.

Referências

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: GREINER, Christiane; AMORIM, Claudia (org.). **Leituras do corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010. p. 59-68.

PEREC, Georges. Aproximações de quê?. *In*: PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire.** Paris: Le Seuil, 1989. Tradução de Mariana da Silva Silva.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

RAMOS, Nuno. O velho em questão. *In*: **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: COSAC NAIFY, 1936.

VILLA, Danillo; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos. **Revista Croma**, Estudos Artísticos, v. 7, n. 13, p. 116-128, jan. 2019. ISSN 2182-8547. e-ISSN 2182-8717.

ACHADOUROS

Findings

Juliana Camila da Silva[1]

Resumo: O presente trabalho pretende investigar aspectos da memória de uma infância, a fim de tatear recortes temporais do passado e suas potencialidades ficcionais. Nesse sentido, a série "Achadouros" (2023) foi pensada através da apropriação de fotografias antigas, retiradas de meu acervo familiar. O deslocamento desses registros intenta provocar uma presentificação de múltiplas temporalidades, onde possam coexistir o passado longínquo e o passado recente, agora recombinados no presente desta narrativa. Em ressonância com escritos de Manoel de Barros, os critérios tomados na edição do material partiram da busca por fotografias que dilatassem determinadas memórias cotidianas e ampliassem seu território de afeto. Dessa forma, o arquivo familiar é retirado do lugar de mera documentação da experiência subjetiva e lançado como uma série de imagens outras, agora reconfiguradas, que tencionam elaborar a disjunção entre a retenção e a perda, entre o passado e o presente, entre a experiência e a fabulação.
Palavras-chave: Fabulação; temporalidade; memória.

Abstract: The present work intends to investigate aspects of a childhood memories, in order to investigate time cutouts from the past and its fictional potential. In this regard, the series "Findings" (2023) was created through the appropriation of old photographs taken from my family archive. The displacement of these records intends to provoke a presentification of multiple temporalities, where the distant past and the recent past can coexist, now recombined in the present of this narrative. In resonance with the writings of Manoel de Barros, the material was edited by searching for photographs that would dilate everyday memories and expand their affection territory. Therefore, the family archive is removed from the place of mere documentation of subjective experience and launched as a series of reconfigured images, that intends to elaborate the disjunction between retention and loss, between the past and the present, between experience and the fable.
Keywords: Fabulation; temporality; memory.

[1] Artista visual, pesquisadora e mestranda (bolsa CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Em sua pesquisa, fricciona memória e temporalidade, considerando a apropriação de objetos e as práticas experimentais de escrita como procedimentos investigativos.

Imagem 1-2: Juliana Silva, *Achadouros (série)*, fotografia, 30 cm x 30 cm (cada), 2023.

Imagem 3-4: Juliana Silva, *Achadouros (série)*, fotografia, 30 cm x 30 cm (cada), 2021.

Imagem 5-6: Juliana Silva, *Achadouros (série)*, fotografia, 30 cm x 30 cm (cada), 2023.

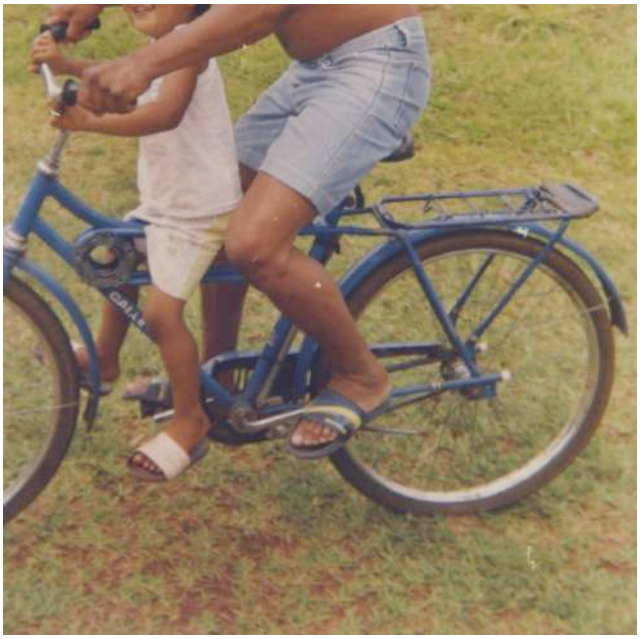


Imagem 7-8: Juliana Silva, *Achadouros (série)*, fotografia, 30 cm x 30 cm (cada), 2023.

Referências

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet FAPERJ, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

RENNÓ, Rosangela. **Rosangela Rennó**: O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

IDENTIDADE E TERRITÓRIO

IDENTIDAD Y TERRITORIO

Julie Bertuol da Silva[1]

Resumo: Considerando que território não é apenas uma extensão geográfica, mas também um espaço carregado de significados culturais e simbólicos, pode ser encarado como um agente na formação da identidade individual e coletiva. A negação ao direito de identidade é um fato que abraça boa parte da população dos países latino-americanos. O processo de colonização e formação populacional no continente a partir das miscigenações gerou muitas lacunas na memória coletiva. A partir dos conceitos de *ninguendade,* teorizado por Darcy Ribeiro, e *nenhumação*, por Octavio Paz, foi desenvolvida uma série de trabalhos que pensa na importância da constituição da identidade latino-americana, considerando sua forma ampla, plural e diversa. A série denominada *Identidade e Território* foi produzida em xilogravura, estêncil, xerografia e impressão digital. O uso da linguagem gráfica como principal meio, busca incorporar uma materialidade amplamente utilizada na disseminação de informação e comunicação visual. Ainda, considerando que as técnicas foram extremamente marginalizadas ao longo da história da arte, podemos inferir a colocação desta posição ao território latino-americano pelos imperialistas que atuam com processos coloniais desde a época das invasões, passando por sucessivos apoios a golpes ocorridos no continente.

Palavras-chave: Território; identidade; memória; gravura.

Resumen: Considerando que el territorio no es sólo una extensión geográfica, sino también un espacio cargado de significados culturales y simbólicos, puede ser visto como un agente en la formación de la identidad individual y colectiva. La negación del derecho a la identidad es un hecho que afecta a gran parte de la población de los países latinoamericanos. El proceso de colonización y formación de población en el continente a través del mestizaje generó muchos vacíos en la memoria colectiva. A partir de los conceptos de *ninguendade* teorizado por Darcy Ribeiro, y *ninguneo*, por Octavio Paz, se desarrollaron una serie de trabajos que consideran la importancia de la constitución de la identidad latinoamericana, considerando su forma amplia, plural y diversa. Denominada Identidad y Territorio fue realizada mediante xilografía, esténcil, xerografía y huella dactilar. El uso del lenguaje gráfico como medio principal busca incorporar una materialidad muy utilizada en la difusión de información y comunicación visual. Además, considerando que las técnicas han sido extremadamente marginadas a lo largo de la historia del arte, podemos inferir la colocación de esta posición en territorio latinoamericano por parte de

[1] Artista visual sediada em Florianópolis/SC, graduanda de Licenciatura em Artes Visuais pela UDES. Monitora no ateliê de gravura. Integrante do grupo de pesquisa Articulações Poéticas. Idealizadora da Editora Latina e gestora do espaço Maloca das Artes. Atua em feiras e exposições desde 2018.

imperialistas que han trabajado con los procesos coloniales desde la época de las invasiones, a través del apoyo sucesivo a los golpes de estado ocurridos en el continente.

Palabras clave: Territorio; identidad; memoria; grabado.

Território

Transitamos por entre diferentes lugares, habitamos espaços, criamos vínculos com nossos habitats. Para Certeau (1998) *lugar* é onde se distribuem elementos nas relações de coexistência, *espaço* é um cruzamento de móveis. Desta forma, para o autor, *espaço* é um *lugar* praticado. O *espaço*, segundo Lefébvre (1976) é o lócus da reprodução das relações sociais de produção, desempenha um papel ou uma função decisiva na estruturação de uma totalidade, de uma lógica, de um sistema. Raffestin (1993, p.143) estabelece a diferença entre *espaço* e *território* dizendo que, ao apropriar-se concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação) de um espaço, o ator o territorializa.

Na geografia tradicional, o *território* surge como uma determinada porção da superfície terrestre, apropriada e ocupada por um grupo, como um espaço concreto em si. (CABRAL, 2007). Buscando superar essas limitações analíticas, podemos entender um *território* como um resultado desses conceitos, não apenas como uma extensão geográfica ocupada, mas uma área delimitada por fronteiras físicas, subjetivas e porosas, onde há coabitações e trânsitos, onde se exerce relações de poder e carrega significados culturais e simbólicos; um agente na formação da identidade individual e coletiva.

Podemos, assim, ver que um *território* é político, um agente cultural, é um lugar coletivo. Como cita Paz (1914) "*coabitar é uma experiência*", ao coabitar nós habitamos um espaço com o outro. A partir da existência coletiva, implicamos características de identificação com o lugar, a territorialização nada mais é que imprimirmos uma identidade no local que habitamos a partir de nossas práticas relacionais. Nós afetamos o território e o território nos afeta, assim ocorre a relação de pertencimento e formação de identidade territorial e subjetiva dos sujeitos.

América Latina é um território que, desde a colonização, permanece em estado de disputa, seja pelas terras quanto pelos corpos que aqui habitam. Desde o longo processo de colonização marcado por invasões de países europeus, passando por sucessivas tentativas de golpes de estado e ditaduras, em grande parte protagonizadas pelas forças militares com apoio institucional dos Estados Unidos, até a globalização, o atual imperialismo cultural e monopólio da informação. A colonialidade que vivemos na contemporaneidade ocorre principalmente de forma estrutural e subjetiva e seu principal ator, na atualidade pós segunda guerra, é os Estados Unidos. A dominação norte americana é exercida em três âmbitos principais: o econômico, o político e o cultural (RIZZOTTO, 2008). A semelhança com as condições coloniais é tal que a relação se identifica como de "neocolonialismo" (BELTRÁN; CARDONA, 1982, p. 25), e tal condição afeta diretamente na construção subjetiva de uma identidade e relação de pertencimento entre o sujeito e seu território.

Identidade

A partir dos processos neocoloniais devemos questionar sobre a trajetória histórica pela qual passamos enquanto povo colonizado: Quem conta a história? Qual história é contada? Quem são os personagens desta história e quais suas posições dentro da narrativa? Como esta história afeta o presente? Quais são as lacunas desta história?

A memória deriva da história contada, com isso é importante questionar quem conta a história, pois é um elemento fundamental para a construção da identidade. A história de um povo, repassada através das gerações, delineia sua memória coletiva. Um povo sem história é um povo sem memória. A história vai construindo tradições e simbologias no imaginário coletivo de uma população, o que afeta na forma como ela se vê e se identifica, com isso, seu sentimento de pertença. Quando a história de um povo é contada pela perspectiva do seu colonizador, como este povo se verá? As relações de poder entre colonizador (ou imperialista) e colonizado afetam diretamente nossa construção simbólica e subjetiva sobre nós mesmos, seja enquanto sujeito, seja enquanto povo. A história contada pelo outro deixa lacunas em nossa memória, o que abre espaço para fabulações sobre quem somos, de onde viemos e aonde pertencemos. A memória é um elemento importante para a construção de nossa identidade, seja individual ou coletiva. O que nossa história fala sobre nós? O processo de colonização e a formação populacional no continente a partir das miscigenações imputaram significações na memória coletiva que afetam quem somos. Se somos um povo nascido da miscigenação, quem somos?

A identidade latina é gerida por uma dualidade de formas: colonizados e colonizadores, ambos passaram a conviver juntos no mesmo ambiente e os *neolatinos* (derivação do termo *neobrasileiros*, teorizado por Darcy Ribeiro) foram construídos a partir dessa dualidade. O sujeito que nasce dessa dualidade não sabe com quem se reconhece, rejeita sua raiz materna colonizada e é rejeitado pela sua raiz paterna colonizadora. Assim fica esse sujeito, a deriva de construir sua identidade com sua escassa memória, esmaecida como uma névoa. É nesse processo que se dá a negação ao direito de identidade de um povo.

A construção de uma identidade coletiva gera pertencimento, o que influencia na formação subjetiva do sujeito, e assim, na construção de sua memória individual. Ribeiro (2015) descreve sobre o conceito de *ninguendade*, que se refere ao povo oriundo da mestiçagem, sem consciência de si, um povo formado de sujeitos que carecem de uma unidade coletiva. Em paralelo Paz (1914) propõe a *nenhumação* como uma operação que consiste em fazer de *Alguém*, *Nenhum*, por um *Nenhumador*. Sobre o Nenhum:

> Simplesmente dissimulam sua existência, agem como se não existisse. Nulificam-no, anulam-no, nenhumam. É inútil que Nenhum fale, publique livros, pinte quadros, coloque-se à cabeça. Nenhum é a ausência dos nossos olhares, a pausa da nossa conversa, a reticência do nosso silêncio. (Paz,1914, p. 44)

Entre os conceitos de *ninguendade* e *nenhumação*, surge o processo de desenvolvimento de uma série de trabalhos múltiplos que observam estas questões sobre a identidade e memória do território latinamericano e busca criar possíveis interlocuções em resposta tais inquietações. A série intitulada *IDENTIDADE E TERRITÓRIO* conta com trabalhos produzidos em xilogravura, estêncil, xerografia e impressão digital.

O uso da linguagem gráfica como principal meio busca incorporar uma materialidade amplamente utilizada na disseminação de informação e comunicação visual através do seu uso em livros, jornais, revistas, cartazes e panfletos devido ao seu caráter multiplicador. Muitos movimentos sociais a aplicaram na difusão de ideias, demandas e reivindicações com a

distribuição de materiais impressos, como também para atrair mais pessoas com as mesmas demandas para passeatas, manifestações, ocupações, greves e lutas populares.

As técnicas gráficas foram extremamente marginalizadas ao longo da história da arte. Primeiramente usadas apenas para a reprodução ou esboço de obras já existentes em pintura ou para ilustrar os primeiros livros impressos. No ocidente seu uso e reconhecimento como linguagem artística independente foi tardio. Podemos inferir a colocação desta posição ao território latino-americano, deixado à margem, explorado pelo imperialismo global, tardiamente reconhecidos os seus países pelas mascaras de independências sem nenhuma garantia de autonomia.

A partir desta aproximação e relação entre motivo e materialidade, concebo nesta série três polípticos, o que significa três obras formadas por mais de um elemento que compõem juntos cada obra. Tal delegação demonstra a importância do coletivo para a reivindicação de lutas por direitos, assim como para a construção da identidade coletiva no território em foco.

Imagem 1: Julie Silva, Identidade-Território, Estêncil e impressão digital, 21x27,9cm (cada), Florianópolis/SC, 2022.

A obra *Identidade-Território* é composta por 5 imagens criadas a partir da impressão das minhas digitais sobre um estêncil no formato do continente latino americano. As impressões foram feitas em papeis vermelho, preto e branco com tintas das mesmas cores, próprias para tal finalidade de imprimir digitais – com exceção da branca que consiste em uma tinta análoga a um nanquim. As composições cromáticas entre os papéis e tintas postas de forma contrárias simbolizam as miscigenações sofridas durante a história dos países latinos.

A cor vermelha empregada em todos os trabalhos tem função de múltipla representação: o fato das populações originárias do território em debate fazerem uso extensivo do vermelho em suas pinturas corporais e artesanías com simbolismos singulares e de grande importância para cada etnia e comunidade; a força que carrega a cor vermelha atribuída a diversos movimentos sociais populares em diversos lugares do mundo; ardência da cor do sangue derramado durante toda nossa história. Neste contexto que vos apresento, a cor vermelha é tratada como demonstração de resistência.

Imagem 2: Julie Silva, Identidade-Território (partes), Estêncil e impressão digital, 21x27,9cm (cada), Florianópolis/SC, 2022.

A primeira obra criada na série da qual se trata o ensaio busca refletir sobre as relações e intersecções entre a identidade individual, a identidade coletiva, a identidade territorial, a identidade de um lugar. Existe tais separações? Seria possível a construção de uma sem a outra? São perguntas que faço ao longo da produção artística destes trabalhos.

A digital que está presente em nossas carteiras de identidade, única, usada para diferenciar cada indivíduo. Qual a digital de um território? Seria as marcas que deixamos gravadas em seu espaço físico? Ou os elementos culturais de representação simbólica? Ou seriam os próprios indivíduos ao qual o reivindicam? Deixo os questionamentos ao leitor ou leitora tratar em seu próprio espaço de reflexão.

Em *Recortes de Identidade*, o políptico é composto por quatro trabalhos, todos criados a partir de desdobramentos de uma xilogravura que figura uma digital, com diferentes apresentações de vazados no formato do mapa continental latino americano, que fazem o recorte da digital.

Imagem 3: Julie Silva, Recortes de Identidade, xilogravura e vazado, 21x20cm, Florianópolis/SC, 2022.

O primeiro trabalho apresentado foi feito com um vazado em papel – como o do estêncil – na primeira camada, tal vazado permite a visão da segunda camada, a qual se refere à xilogravura, assim é possível ver a impressão da gravura delimitada pelo vazado, este se for levantado permite a visualização total da camada de baixo, como é possível observar na imagem 3.

Imagem 4: Julie Silva, Recortes de Identidade, xilogravura vazada, 21x20cm, Florianópolis/SC, 2023.

O segundo trabalho pertencente ao políptico possui o vazado na forma do mapa na própria xilogravura que está na primeira camada, assim, dá a vista à um papel de cor vermelha como segunda camada do trabalho. A primeira camada se levantada perpendicularmente a segunda, contra uma fonte de luz, projeta uma sombra que delineia a silhueta do mapa sobre o papel vermelho, como é apresentado na imagem 4.

Imagem 5: Julie Silva, Recortes de Identidade, xilogravura e impressão sobre papel vegetal, 21x20cm, Florianópolis/SC, 2023.

Na sequência, o terceiro trabalho do conjunto foi produzido com impressão a jato de tinta do mapa latino americano em papel vegetal, na camada abaixo está a xilogravura que figura a digital. O mapa e a digital são sobrepostos devido a transparência do papel vegetal, possibilitando ver a mescla das duas camadas.

Imagem 6: Julie Silva, Recortes de Identidade, xilogravura e colagem, 21x20cm, Florianópolis/SC, 2023.

A quarta e última parte deste políptico foi feita com um recorte da xilogravura da digital no formato do mapa, e colada sobre um papel vermelho. Dos trabalhos que pertencem a este conjunto, este é o único que não há possibilidade de interação com o público.

Recortes de Identidade demonstra como um sujeito é um recorte de seu território, reflexiona assim sobre as intersecções, sobreposições e deslocamentos entre as identidades individual e coletiva, como também as diferentes identidades dentro de um coletivo. A partir disso, também busca encontrar os buracos na identidade devido as áreas de falha na memória de um povo.

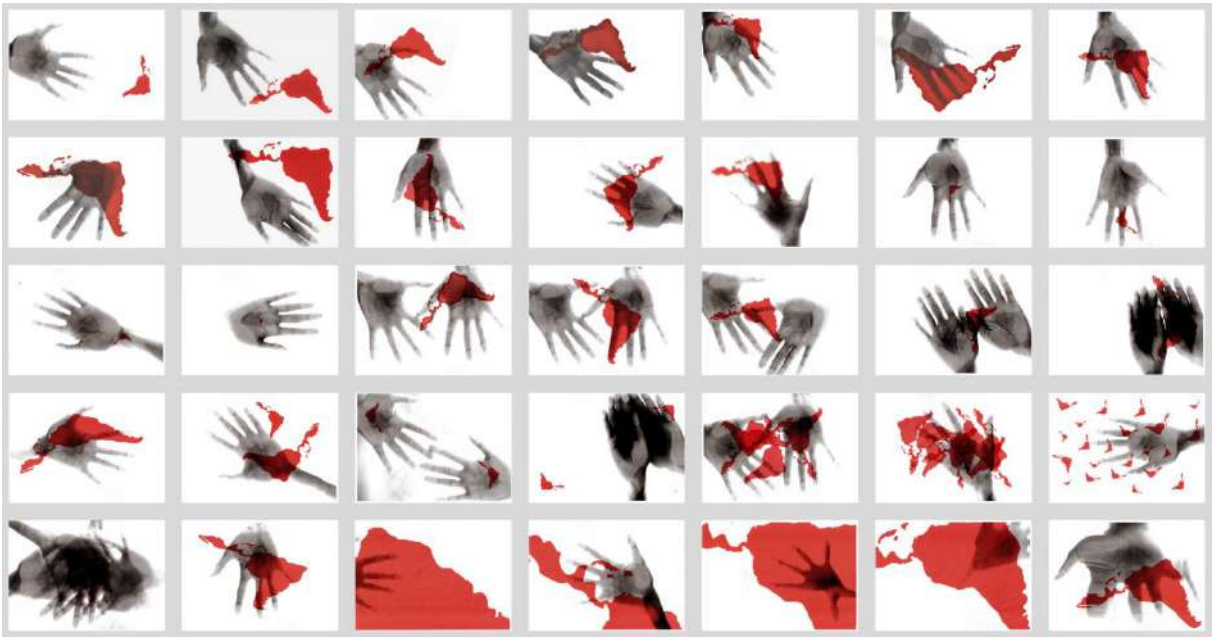


Imagem 7: Julie Silva, Pertencimento (políptico), xerografia, 29,7x21cm (cada), Florianópolis/SC, 2023.

A última obra da série tratada neste ensaio é o políptico intitulado *Pertencimento*, composto por 35 imagens criadas em xerografia. As imagens contêm mãos que buscam encontro ao mapa da latinamérica. No desejo de sentir-se pertencida em um território tão amplo e múltiplo, com variadas expressões culturais, a obra apresenta imagens em que muitas mãos tentam alcançar o mapa, e imagens em que há muitas latinaméricas, dando ênfase a essa identidade diversa a qual consistiria a latino americana. Imagens com as mãos e o mapa com distorções demonstrariam as distorções históricas que levaram as falhas de nossa memória coletiva. Algumas citações presentes no trabalho fazem referência a *América Invertida* de Torres-Garcia, a escultura *Mão* de Oscar Niemeyer e a série *Aceita?* de Moisés Patrício.

Referências

BELTRÁN, Luis Ramiro; CARDONA, Elizabeth Fox de. **Comunicação dominada, os Estados Unidos e os meios de comunicação da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

CABRAL, Luiz Otávio. **Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica**. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, v. 41, n. 12, p. 141-155, out. 2007

CERTEAU, Michel de. **Invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 1 v.

COSTA, Pedro Henrique Antunes da; MENDES, Kíssila Teixeira. **A eterna fuga da ninguendade**: ofensiva do capital, identidade brasileira e produção de neoninguéns. Revista psicologia política, São Paulo, v. 20, n. 49, p. 476-489, dez. 2020

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&Pm, 2011. Tradução de: Sergio Faraco

LEFEBVRE, Henri. **Espacio y política**: el derecho a la ciudad II. Barcelona: Península, 1976.

PAZ, Octavio. **O Labirinto da solidão e post scriptum**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Tradução de: Eliane Zagury

PELBART, Peter Pal. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do brasil. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

_____. **América Latina**: a pátria grande. 3. ed. São Paulo: Global, 2017.

RIZZOTTO, Carla Candida**. O imperialismo cultural**: breve análise da influência dos EUA na mídia latino-americana. 2008. 11 p. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2008.

SILVA, Alexsandra Nascimento da. **Lugares e não-lugares organizacionais**. Multiface, Belo Horizonte, v. 1, p. 12-15, 2013.

A rua vista

The viewed street / La calle vista

Laura Vlavianos Malmegrin[1]

Resumo: O presente ensaio visual é uma série de retratos de pessoas flagradas pelo carro do *Google Street View* enquanto caminhavam pelo bairro onde moro. Como pedestre destas ruas, consigo identificar boa parte das figuras capturadas no site, apesar de haverem tido seus rostos borrados em uma tentativa de conferir-lhes algum anonimato. São personagens que povoam meu cotidiano, apesar de não conhecer o nome de muitos. São meus vizinhos. Ao utilizar como modelo para pinturas os corpos registrados silenciosamente por uma empresa que disponibiliza tais imagens para seus clientes na internet, procuro suscitar uma discussão sobre a expectativa de privacidade no espaço público, através de práticas artísticas.
Palavras-chave: Espaço público; pedestre; retrato.

Abstract: This visual essay is a series of portraits of people captured by the Google Street View car while walking around the neighborhood where I live. As a pedestrian on these streets, I can identify most of the figures captured on the website, despite their faces having been blurred in an attempt to give them some anonymity. They are characters that populate my daily life, despite not knowing the names of many of them. They are my neighbors. By using figures silently recorded by a company that makes such images available to its customers on the internet as a model for paintings, I seek to spark a discussion about the expectation of privacy in public space, through artistic practices.
Keywords: Public space; pedestrian; portrait.

[1] Laura V Malmegrin (Florianópolis/ SC) é artista e mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV/ UDESC. Vem investigando em seus projetos relações entre público e privado, lembranças pessoais e memória coletiva.

A rua vista

Já fazia um ano do início da quarentena quando comecei a percorrer as ruas virtuais do *Google Street View*. Desde os anos anteriores eu vinha desenvolvendo uma pesquisa com base no caminhar pelo meu bairro, pensando a paisagem e os encontros ao acaso com seus pedestres, e naquele momento me via presa em casa, pensando sobre o mundo lá fora desde os limites do meu jardim.

O *Google Street View* é uma ferramenta do *Google Maps* criada em 2007, que permite ao usuário navegar por vistas panorâmicas de ruas de vários países do mundo. As imagens são feitas periodicamente por carros que possuem nove câmeras em cima de si e dirigem fotografando o seu entorno a cada dez ou vinte metros percorridos. As primeiras imagens de Florianópolis são de 2011, e através do site é possível ver as várias sequências de panorâmicas feitas ao longo dos anos e observar as mudanças na paisagem. Com a premissa de facilitar a localização de endereços, estes carros registram o espaço público e capturam, por consequência, seus habitantes.

Quando acessei o site em 2021, as fotografias mais recentes eram do ano anterior, tiradas poucos dias antes da quarentena começar. Segui virtualmente meu trajeto cotidiano pela Rodovia Doutor Antônio Luiz Moura Gonzaga e pela Rua Laurindo Januário da Silveira, e "encontrei" quarenta pessoas – caminhando, pedalando, esperando um ônibus, descendo de carros. Me deparei com figuras conhecidas, com quem eu sempre cruzava (é possível reconhece-las por suas roupas e pela forma de seus corpos, apesar de seus rostos terem sido borrados pelo *Google*) e fui tomada pela saudade. E também por outro sentimento, não menos incômodo...

As placas sorridentes avisando que "você está sendo filmado" são cada vez mais frequentes por aqui. Não importa se elas dizem a verdade (às vezes as câmeras estão quebradas, outras vezes nem existem), seu impacto não está nas gravações, mas na mudança que ocorre em nossas ações quando acreditamos estar sendo filmados. São um poder "visível e inverificável" como o do panóptico, que induz "um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder" (Foucault, 2014, p. 195). Para além de câmeras de segurança, também as ferramentas de mapeamento do Google são um sintoma de "um inequívoco processo de naturalização da vigilância" apontado por Beiguelman (2021, p. 47).

Por suas câmeras estarem localizadas no alto do carro, a perspectiva do *Google Street View* é mais elevada do que a do pedestre comum, tornando possível, em alguns locais, até espiar por cima de muros. Percorrer essas ruas virtuais é assumir um ponto de vista híbrido

entre o do pedestre (que vê a cidade na altura dos olhos) e o mapa (que desenha a cidade de cima), mas sem experimentar a cidade de dentro como faz o errante (Jacques, 2012, p. 24) pois não há uma imersão corporal/sensorial.

Fiz uma série de capturas de tela dessas imagens do meu percurso do *Google Street View* nas quais uma pessoa estava presente e as reuni numa pequena publicação[2]. Mais recentemente, resolvi revisitar essa série, munida agora de pincéis e tintas. São cinco telas de 20 por 20 centímetros, dominadas pelo cinza do asfalto e o verde do mato. Sobre o fundo pintado com tinta acrílica, fosca e opaca, as figuras se destacam: pintadas a óleo, as silhuetas ocres reluzem e deixam transparecer o que está por trás delas. As figuras têm uma aparência fantasmagórica, parecem um vestígio de algo que passou, uma sombra esquecida. Seus gestos transmitem a pressa ou calma com que caminham, mas enquanto os ambientes de fundo são reconhecíveis para qualquer morador da região, a identificação dos personagens foi tornada impossível.

Na primeira tela, a rua é vista de uma margem à outra, sumindo em uma curva para a esquerda ao longe; há casas amarelas de um lado, e capim do outro, e uma figura pedala em nossa direção (na contramão) enquanto outra se afasta caminhando. Duas figuras sentam-se à sombra de um ponto de ônibus na segunda pintura; atrás delas há grama e mato alto o suficiente para encobrir o céu. Na terceira tela, uma figura caminha, pé ante pé, à borda de uma faixa de pedestres que ocupa quase metade da composição; a rua não tem calçada nem acostamento, e imediatamente atrás da pedestre cresce um arbusto. Na quarta pintura, mais um ponto de ônibus oferece abrigo do sol, em cujo banco amarelo estão sentadas duas pessoas bem próximas uma da outra, suas silhuetas se confundindo, e uma terceira pessoa mais afastada. Na quinta e última tela, um rapaz caminha calmamente pelo acostamento enlameado da rodovia; um caminhão azul e branco está estacionado mais ao fundo, na entrada de uma rua de terra.

Com a industrialização da produção e embalagem de tintas no século XIX, a pintura de paisagens, antes planejada e executada dentro de ateliês, pôde ganhar nova vivacidade ao ser realizada *in loco* (Chaimovich, 2017). Pessoas foram retratadas nos quadros impressionistas enquanto passeavam por parques, ruas e praças. Existe diferença entre ter sua imagem capturada por um pintor, por um fotógrafo ou pelas câmeras automatizadas de uma empresa gigante da informação?

O procedimento da pintura envolve um olhar atento e demorado. A temporalidade dessas imagens é dilatada na transcrição do registro robótico pelo gesto do pincel. Em um

[2] https://online.fliphtml5.com/vhkbo/jkcm/#p=1

sistema onde a utilidade é priorizada, criar imagens lentamente, com margem para desvios e imprecisões, é uma espécie de vagabundagem. Se nas errâncias urbanas "quem perde tempo ganha espaço" (Careri, 2013), talvez o que eu esteja ganhando aqui seja um espaço simbólico.

A experiência de explorar o *Google Street View* é agridoce, marcada tanto pela fascinação do amplo registro do mundo contemporâneo quanto pelo horror da invasão de privacidade que este registro ocasiona. É um prazer *voyeurista*. Se nos primeiros anos desta ferramenta ela foi questionada e até proibida por alguns governos, hoje sua prática já foi naturalizada: pouco nos indignamos em ter a imagem de nossas casas e nossos corpos disponibilizada por uma empresa a seus clientes. Os rostos e placas de veículos são automaticamente desfocados, mas eu ainda consigo identificá-los.

Então desloco as figuras, transformo-as em espectros que não se encaixam direito na paisagem. Ao utilizar a pintura para reinterpretar essas fotografias impessoais e automatizadas, reforço minha relação com essas figuras e devolvo a elas sua subjetividade.

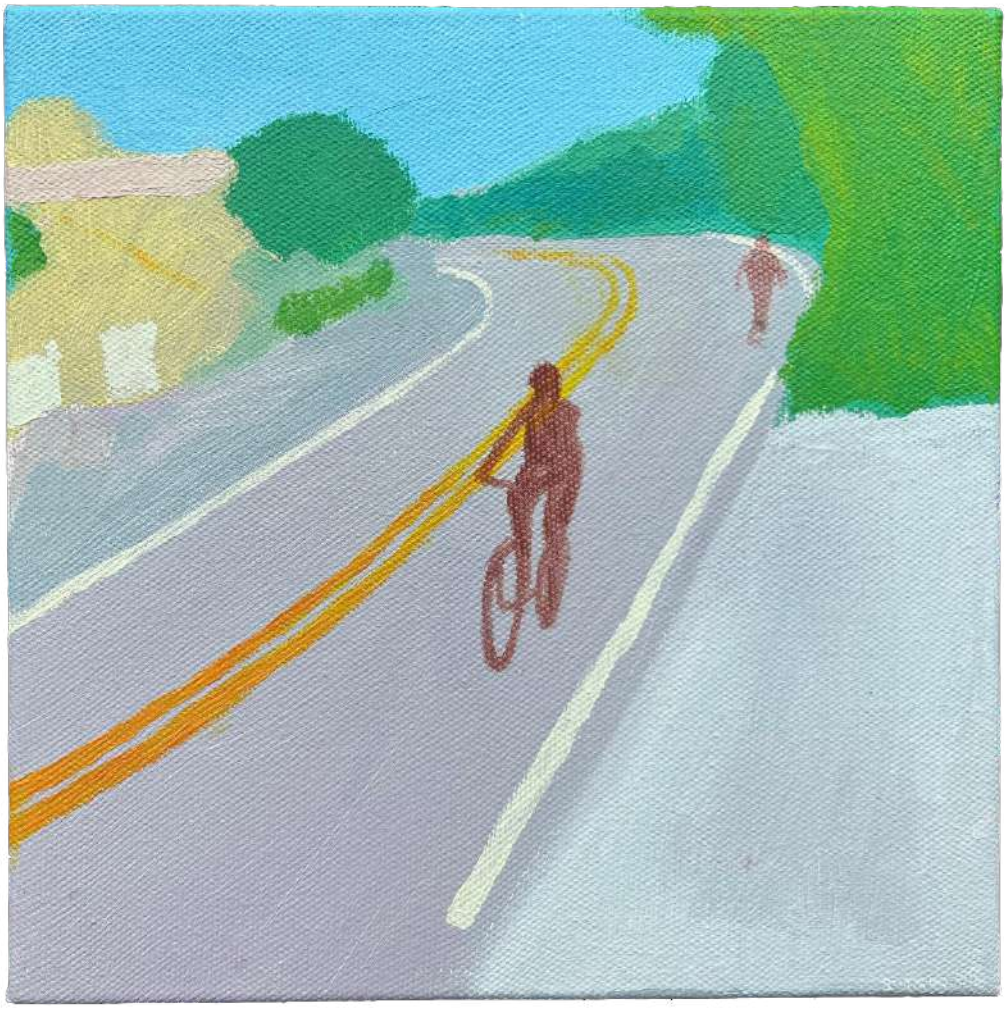


Imagem 1: Laura V Malmegrin, A rua vista 7, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Florianópolis, 2023. Foto: Laura V Malmegrin, 2023

Imagem 2: Laura V Malmegrin, A rua vista 11, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Florianópolis, 2023. Foto: Laura V Malmegrin, 2023

Imagem 3: Laura V Malmegrin, A rua vista 12, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Florianópolis, 2023. Foto: Laura V Malmegrin, 2023

Imagem 4: Laura V Malmegrin, A rua vista 14, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Florianópolis, 2023. Foto: Laura V Malmegrin, 2023

Imagem 6: Laura V Malmegrin, A rua vista 17, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Florianópolis, 2023. Foto: Laura V Malmegrin, 2023

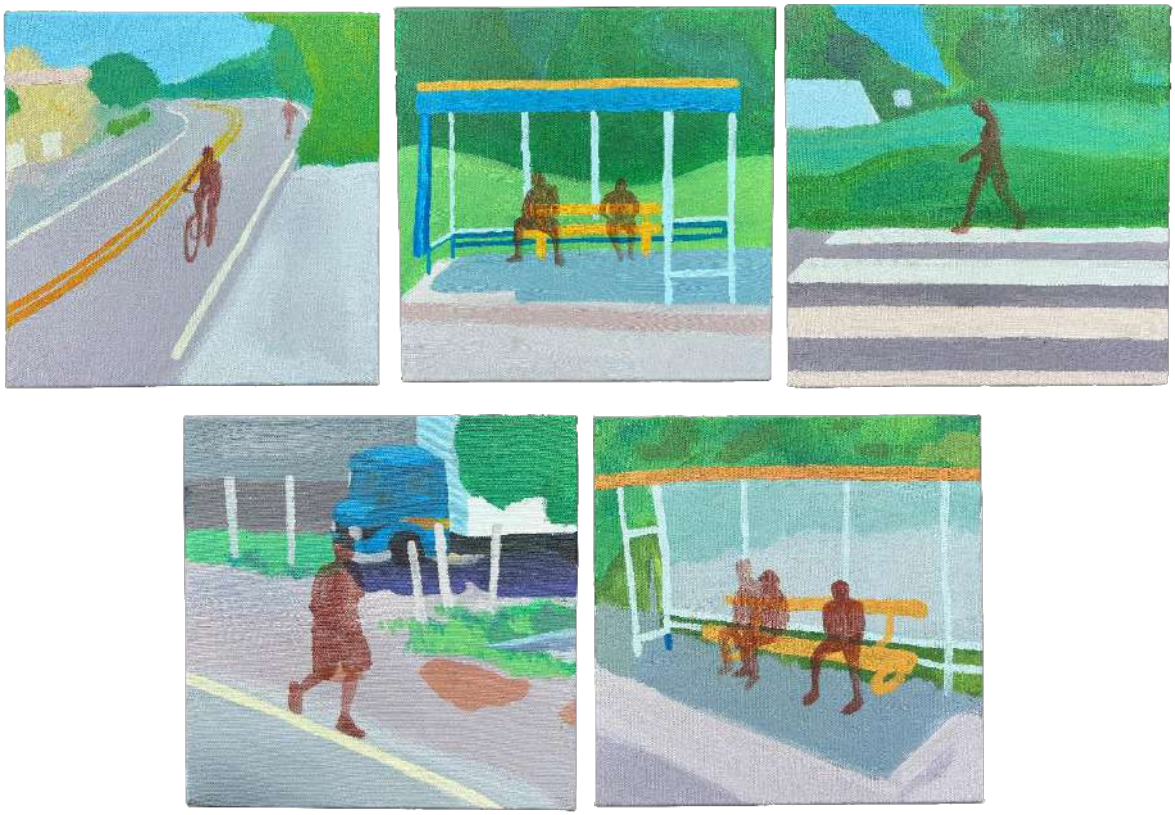


Imagem 7: Laura V Malmegrin, A rua vista, acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm (cada), Florianópolis, 2023.
Foto: Laura V Malmegrin, 2023

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu, 2021.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: GG, 2013.

CHAIMOVICH, Felipe. O impressionismo e o Brasil: o nascimento da arte industrial. **Moderno Mam Extra**, São Paulo, v. 7, n. 9, p. 5-14, maio 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOOGLE. **Descubra quando, onde e como coletamos imagens em 360º**. Disponível em: https://www.google.com/intl/pt-BR/streetview/how-it-works/. Acesso em: 03 out. 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7894/3/Elogio_aos_Errantes_RI.pdf. Acesso em: 03 out. 2023.

RAFMAN, Jon. **The Nine Eyes of Google Street View**. 2009. Disponível em: http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/. Acesso em: 03 out. 2023.

ESPAÇOS DE FLUTUAÇÃO

Spaces for floating / Espacios para fluctuación

Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro[1]

Resumo: O ensaio visual apresenta a série *Espaços de flutuação*[2], formada por sete desenhos a lápis sobre papéis A4 e A5, articulada a uma escrita poética ficcional. A produção foi realizada como parte de uma pesquisa em torno de arqueologias criadoras, tendo como base a metáfora arqueológica no pensamento de Walter Benjamin. Investiga espaços entre dentro e fora de uma casa, em imagens de janelas, paredes e recantos atravessados por plantas, teias de insetos, umidade e outras forças leves capazes de infiltrar a solidez. Enfatiza o desenho e a literatura como linguagens, e se articula aos ambientes domésticos na poesia de Emily Dickinson e no romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf; às coletas de neblina e orvalho e relações entre casa e corpo em obras de Brígida Baltar; a portais da literatura fantástica, como o espelho atravessado pela personagem Alice, de Lewis Carroll, e ao conceito de *leveza* em Italo Calvino.
Palavras-chave: Desenho contemporâneo. Literatura. Casa.

Abstract: The visual essay presents the *Spaces for floating* series, made up of seven pencil drawings on A4 and A5 paper, linked to fictional poetic writing. The production was carried out as part of a research into creative archaeologies, based on the archaeological metaphor in Walter Benjamin1s philosophy. It Investigates spaces between inside and outside a house, in images of windows, walls and corners crossed by plants, insect webs, humidity and other light forces capable of infiltrating solidity. It emphasizes drawing and literature as languages, and is linked to domestic environments in Emily Dickinson's poetry and in Virginia Woolf's novel *To the lighthouse*; to the collections of fog and dew and connections between house and body in works by Brígida Baltar; to portals in fantastic literature, such as the mirror crossed by Lewis Carroll's character Alice, and to Italo Calvino's concepto of *lightness.*
Keywords: Contemporary drawing. Literature. Home.

Resumen: El ensayo visual presenta la serie *Espacios para fluctuación*, compuesta por siete dibujos a lápiz sobre papel A4 y A5, vinculados a la escritura poética de ficción. La producción se realizó como parte de una investigación sobre arqueologías creativas, a partir de la metáfora

[1] Luanda de Oliveira, artista visual e doutoranda em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV-UDESC com bolsa FAPESC. Pesquisa poéticas de arqueologia, memória e fabulação, narrativas ficcionais e interlocuções entre artes visuais e literatura.

[2] As imagens presentes neste trabalho foram publicadas previamente na dissertação de mestrado da autora (RIBEIRO, Luanda de Oliveira Rainho. A Arqueóloga na casa do sonho: escavações e reconstruções da memória. 2022. 227 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2022).
Neste ensaio visual são apresentadas junto a texto inédito, propondo um enfoque sobre a série em questão.

arqueológica en el pensamiento de Walter Benjamin. Investiga los espacios entre el interior y el exterior de una casa, en imágenes de ventanas, paredes y rincones atravesados por plantas, telarañas de insectos, humedad y otras fuerzas lumínicas capaces de infiltrar la solidez. Destaca el dibujo y la literatura como lenguajes, y está vinculado a los ambientes domésticos en la poesía de Emily Dickinson y en la novela *Ao Farol*, de Virginia Woolf; a las colecciones de niebla y rocío y las relaciones entre casa y cuerpo en obras de Brígida Baltar; a portales de la literatura fantástica, como el espejo atravesado por el personaje Alice de Lewis Carroll, y el concepto de *ligereza* en Italo Calvino.
Palabras clave: Dibujo contemporáneo. Literatura. Hogar.

Apresentação

Moro na possibilidade,
Casa mais bela que a prosa,
Com muito mais janelas
E bem melhor, pelas portas

Emily Dickinson

Em um dos livros na estante, Emily Dickinson descreve uma casa que tem “por forro perene os telhados do céu” (DICKINSON, 2011, p. 45). A casa do poema está dentro de outra casa maior, infiltrada pelas palavras das páginas. Alice brinca com sua gatinha e descobre uma fresta...atravessa o espelho em uma tarde qualquer: "Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo” (CARROLL, 2009, p.165). E o mundo através do espelho invade a sala toda vez que abro o livro. Livros são frestas entre dentro e fora da casa, assim como janelas, portas e brechas entre telhas. Pelas frestas, forças das mais leves podem atravessar o espaço e abrir caminhos por infiltrações em meio à solidez.

A série *Espaços de flutuação* é uma investigação poética desses espaços, com ênfase no desenho e na poesia. Seu título relaciona-se à condição das frestas em questão: lugares de indefinição, e, portanto, permeáveis pelo devaneio, pelo sonho, em uma espécie de flutuação por zonas cinzas.

Vemos no desenho uma escala tonal de cinzas, a maleabilidade do grafite e as manchas em padrões diversos como indicativos tanto da condição poética do devaneio quanto das matérias que atravessam a casa em questão, como a umidade, o ar e a poeira. Italo Calvino afirma que se a ideia “de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas" (CALVINO, 1990, p. 18). A leveza das forças que

atravessam a casa está presente também nas formas criadas por delicadas linhas, em elementos discerníveis nos espaços: pequenos objetos, flores, asas de insetos, casulos...vestígios da presença humana e de outras vidas animais e vegetais que também os permeiam. Linhas maiores e mais rígidas formam as imagens das estruturas físicas, como janelas, paredes e colunas. Já a palavra emerge como parte indissociável do processo de produção, em uma relação cíclica com o desenho, na qual ambos são possibilidades de ampliação das experiências de tempo e espaço através de exercícios de fabulação. “Na vida normal, não passamos muito tempo olhando para as coisas, para o mundo natural ou para as pessoas, mas os escritores passam. É o que a literatura tem em comum com a pintura, o desenho, a fotografia.” (WOOD, 2017, p. 50).

Virginia Woolf (2019, p. 22), comenta o que seria um livro tão “sólido em sua carpintaria” que “não há sequer uma folga nos caixilhos e janelas, sequer uma rachadura nas tábuas”, e pergunta: “E se a vida se negasse, no entanto, a viver lá?” Para a autora, "a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca" (Ibid, pp. 24-25). Imagem de leveza e indefinição de uma força tal que não apenas atravessa as frestas, mas é condição para a própria rachadura. O desejo que guia a série *Espaços de flutuação* não é a verossimilhança de um relato, mas a possibilidade da ficção como criadora de uma outra vida que transborda para a realidade e nela influi: "as imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...” (CALVINO, 1990, p. 19).

A casa como estrutura e forma remete ao estado sólido da matéria, à rigidez e ao peso; mas também à familiaridade, ao acolhimento, ao pertencimento, e às possibilidades de perda que os acompanham. Mas a casa como imagem de territórios mais amplos é infinitamente disponível a reconstruções. Se amplia como imagem do ser sensível, individual ou coletivo, humano ou não-humano, em corporeidade, sensações, ideias e sonhos.

A artista Brígida Baltar explorou ao longo de sua produção as relações entre corpo e casa, e também entre estar dentro e fora da casa. Em trabalhos como *Abrigo*, *Torre* e *Silhuetas*, trabalhou com seu corpo inserido em frestas e com vestígios sutis de sua própria moradia (como pó de tijolos e reboco) usados para novas configurações. Abordou o acolhimento proporcionado pelos espaços, mas também a possibilidade de abrir buracos, escavá-los. Nas palavras da artista, “a partir do pó de casa fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa.” (BALTAR, 2009). Mas em outros trabalhos realizou efêmeras performances recolhendo umidades em frascos, suas coletas de neblina, orvalho e maresia: “O que me seduz é uma mistura de realidade e fantasia (...) Quando você se aproxima da neblina, ela parece desaparecer e então surgir mais adiante. E mais, a neblina torna

as paisagens embaçadas (...) Isso cria uma ausência de referências usuais - de espaço ou tempo." (BALTAR, 2002). Tanto as temáticas percorridas quanto as visualidades construídas por Baltar em suas produções articulam-se às questões que originaram a série *Espaços de flutuação.*

O trabalho apresentado neste ensaio realiza tanto uma escavação de espaços da memória quanto uma reconstrução de fragmentos em novas configurações, procedimento essencial em uma pesquisa em torno de arqueologias criadoras guiada pelo pensamento de Walter Benjamin, para quem não é possível a reconstrução exata do passado a partir de seus destroços: "cabe ao presente recolhê-los e, em ligação com o material esparso do presente, construir uma nova história." (GAGNEBIN, 2016, p. 409).

Os processos de escavação e reconstrução da memória são constitutivos do romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf, no qual a autora descreve as muitas forças que atravessam uma casa de veraneio:

> através das dobradiças enferrujadas e do madeirame inchado pela umidade marítima, certos ares, apartados do corpo do vento (afinal, a casa estava em ruínas), insinuavam-se pelos cantos e aventuravam-se casa adentro. Quase se podia imaginá-los, enquanto estavam na sala de estar, questionando e querendo saber, brincando com as pontas do papel de parede descolado, perguntando: iria se sustentar por muito mais tempo, quando iria cair? (WOOLF, 2021, p. 124)

Procuro abrir frestas na casa sem que ela desmorone...estar aberta ao voo, mas ter para onde retornar...nas palavras de Valéry, "ser leve como o pássaro, e não como a pluma."[3] Entre desejar acolhimento e fuga, familiaridade e diferença...aprender a viver entre estabilidade e movimento, estrutura e abertura, transformar a fresta em espaço de flutuação.

[3] VALÉRY, Paul, apud CALVINO, Italo, 1990, p. 28.

Espaços de flutuação

Abro frestas, deixo a vida entrar,
e sou convidada a fugir.
As infiltrações penetram a casa,
traço espaços de flutuação.

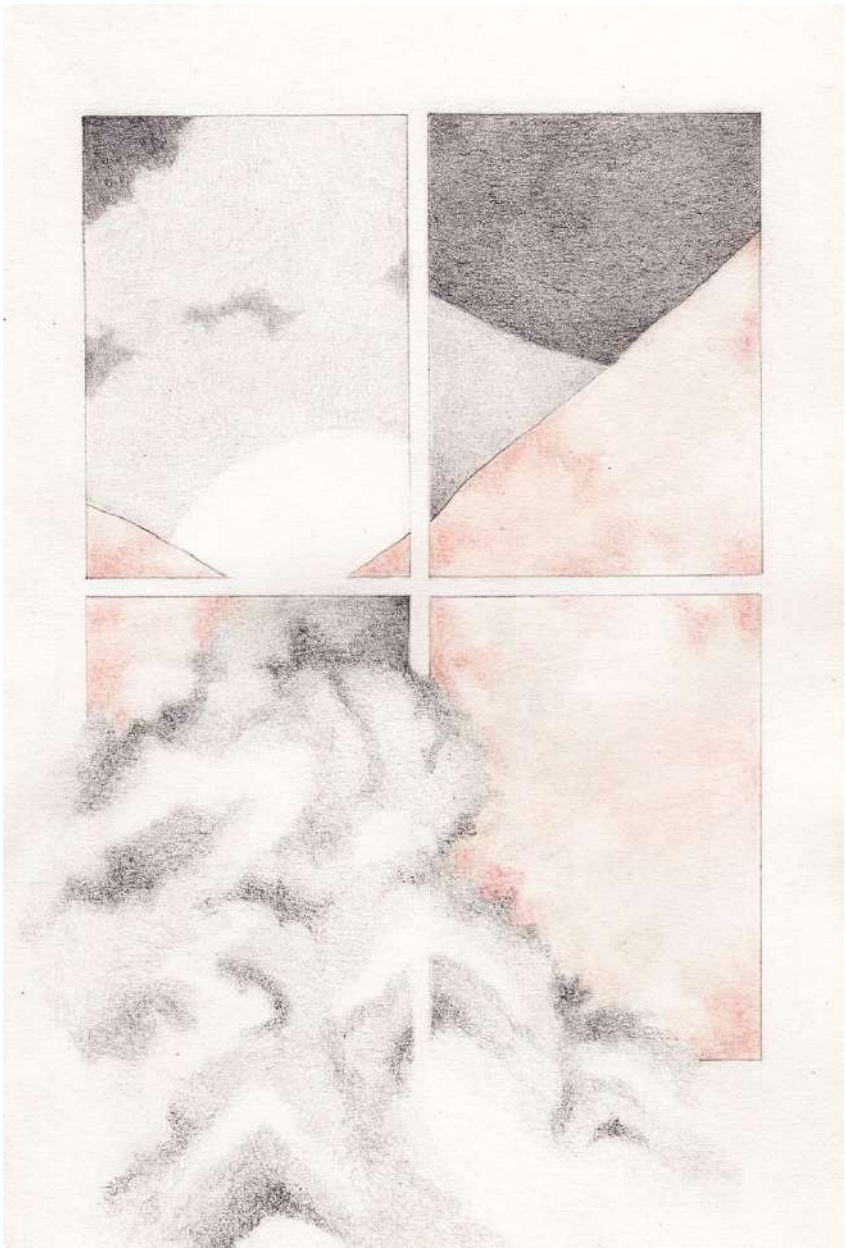


Imagem 1: Luanda de Oliveira, Paisagem transversal,
lápis sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2021. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

Imagem 2: Luanda de Oliveira, Canto da aranha,
lápis e nanquim sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2020. Foto: Luanda de Oliveira, 2021

Risco casulos e asas
em desejos de acolhimento e desejos de fuga;
de muitas demolições recolho cacos
e tento costurá-los com fios úmidos.

As linhas de desenho e palavra submergem a casa
na impermanência que envolve todas as coisas.

Imagem 3: Luanda de Oliveira, Truque de espelho,
lápis sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2021. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

Imagem 4: Luanda de Oliveira, Familiaridade,
lápis sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2021. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

Desenho para ligar-me à teia que ocupa o canto escuro;
para penetrar a porosidade das palavras nos livros da estante;
para atravessar fragmentos da paisagem;
e brincar de ser invisível no silêncio da tarde.
Desenho remodelando a casa infinitamente.

Escrevo "fio"
e a aranha tece a teia no tempo de um sonho
- lá está ela pela manhã;
escrevo "água",
a umidade mancha a parede mais uma vez,
em um novo desenho;
"sussurro" e as folhas do galho tocam a janela
como quem conta um segredo;
"desejo"
e a poeira se revela nos feixes de luz.

Imagem 5: Luanda de Oliveira, Desejo de voo, lápis e nanquim sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2021. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

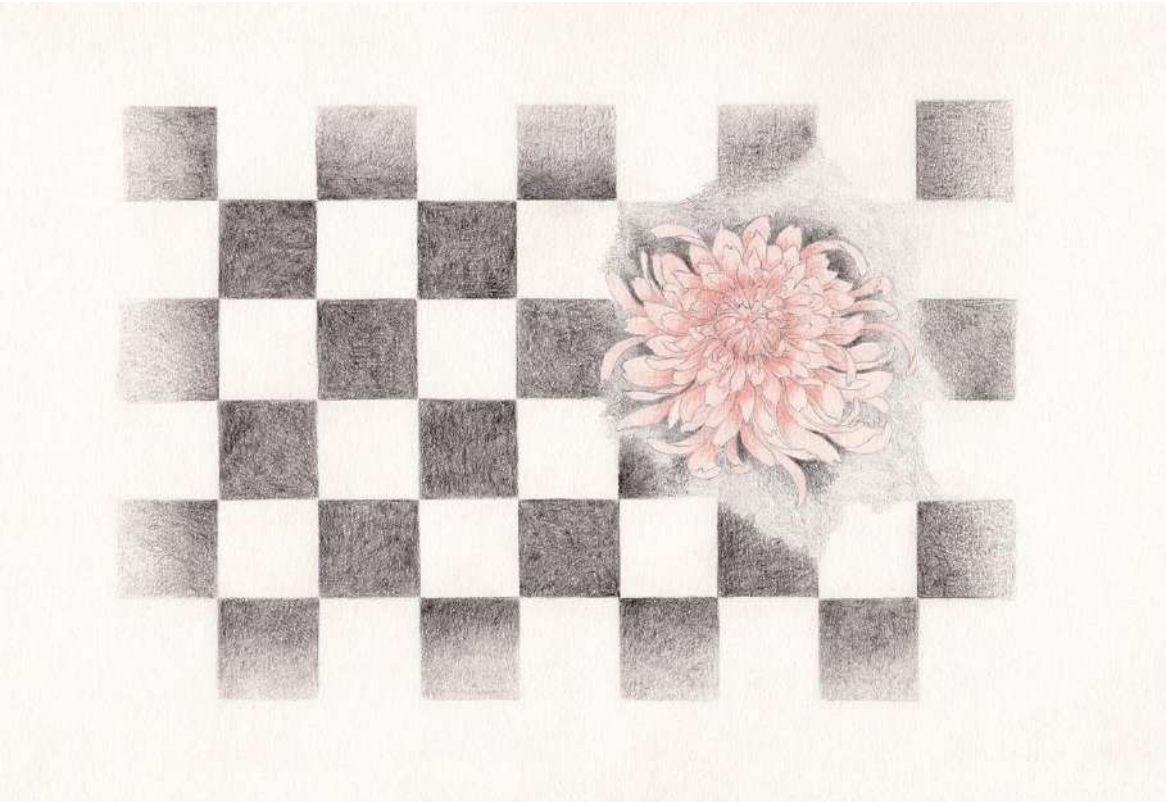


Imagem 6: Luanda de Oliveira, Xeque na casa cinza, lápis sobre papel, 21 x 30 cm, Florianópolis, 2020. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

Abro uma nova janela,
o papel de parede é arrancado;
espelhos refletem o infinito tabuleiro;
risco a fresta, infiltro a mancha,
escavo e transformo as camadas
em mais matéria de criação.

Construo e reconstruo espaços
na fragilidade do papel e do lápis,
como quem une tijolos com agulha e linha.

À beira de um desmoronamento sempre adiado,
flutuo.

Imagem 7: Luanda de Oliveira, Ponto de fuga, lápis sobre papel, 21 x 15 cm, Florianópolis, 2021. Foto: Luanda de Oliveira, 2021.

Referências

BALTAR, Brígida. **Regina Melim conversa com Brígida Baltar**. [Entrevista concedida a Regina Melim] Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/> Acesso em: 9 nov. 2023.

BALTAR, Brígida. **Sabine Schaschl conversa com Brígida Baltar**. [Entrevista concedida a Sabine Schaschl] Tradução de Paulo Andrade Lemos. Basel, 2002. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/textos-e-livros/> Acesso em: 9 nov. 2023.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DICKINSON, Emily. **Poemas escolhidos**. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2019). **Resenha: Nadine Werner. Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins "Berliner Kindheit"** [Arqueologia do lembrar. Sigmund Freud na "Infância em Berlim" de Walter Benjamin]. Wallstein Verlag, Göttingen, 2015. Revista Limiar, São Paulo, v. 3 n. 6, p. 404–410, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index. php/limiar/article/view/9236/6766.> Acesso em: 9 nov. 2023.

WOOD, James. **A coisa mais próxima da vida**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

SOBRE SERES E EXCENTRICIDADES: A PAISAGEM DO SER

About beings and eccentricities: the landscape of being

Luciana Ferreira[1]

Resumo: Apresenta dos processos artísticos que passei a desenvolver durante meu período de Doutorado em Geografia (UFPR), que aconteceu entre 2010/2014. Meu objeto de estudo foi a paisagem, enquanto categoria artística e geográfica e, o estabelecimento de relações entre as mesmas (relações históricas, filosóficas, estéticas, políticas, culturais, entre outras), para em seguida: organizar uma base pictórico/geográfica das pinturas de paisagens produzidas pelo artista norueguês Alfredo Andersen (1860-1935). Este processo de pesquisa se entranhou em minhas criações artísticas desencadeando novos sistemas de elaboração e a produção de novas interpretações e olhares sobre o território e suas paisagens. Naquele momento passei a observar a grande quantidade de animais mortos que encontrava no litoral do Paraná. Em seguida passei agrupá-los e a criar diferentes composições que mesclavam estes animais e outros elementos. O passo seguinte foi fotografar estas composições – para poder "cristalizá-las". Posteriormente passei a coletar estes animais e diversos outros elementos e objetos que encontrava iniciando um longo processo de catalogação e criação de composições cada vez mais elaboradas, sempre fotografadas ou – quando possível – transformadas em "objetos tridimensionais". Estas produções me permitiram entender melhor meus processos poéticos em artes visuais – momento em que passei a perceber como toda minha produção artística sempre esteve ligada a natureza. Continuo atualmente a desenvolver este trabalho paralelamente as minhas demais produções. Entendo que estas obras propõe reflexões diversas de cunho filosófico, biológico/ambiental e estético. Estas produções já participaram, também, de exposições coletivas e individuais, em diferentes instituições.
Palavras-chave: Processos artísticos. Arte visual. Natureza.

Summary: Presents the artistic processes that I began to develop during my PhD in Geography (UFPR), which took place between 2010/2014. My object of study was landscape, as an artistic and geographical category, and the establishment of relationships between them (historical, philosophical, aesthetic, political, cultural relationships, among others), and then: organizing a pictorial/geographical basis for the paintings of landscapes produced by the Norwegian artist Alfredo Andersen (1860-1935). This research process became embedded in my artistic creations, triggering new systems of elaboration and the production of new interpretations and

[1] Profa. da UFPR Litoral. Doutora em Geografia – Linha de pesquisa: Território, Cultura e Representação (UFPR, 2014). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2004). Especialista em Metodologia do Ensino da Arte (FAP/Ibepx, 1997). Licenciada em Artes Visuais (FAP, 1995). Curriculum lattes: http://lattes.cnpq.br/0399787210253464

perspectives on the territory and its landscapes. At that moment I began to observe the large number of dead animals that I found on the coast of Paraná. Then I started grouping them and creating different compositions that mixed these animals and other elements. The next step was to photograph these compositions – to be able to "crystallize" them. Later I began to collect these animals and various other elements and objects that I found, beginning a long process of cataloging and creating increasingly elaborate compositions, always photographed or – when possible – transformed into "three-dimensional objects". These productions allowed me to better understand my poetic processes in visual arts – a moment in which I began to realize how all my artistic production has always been linked to nature. I currently continue to develop this work in parallel with my other productions. I understand that these works propose diverse reflections of a philosophical, biological/environmental and aesthetic nature. These productions have also participated in collective and individual exhibitions in different institutions.
Keywords: Artistic processes. Visual art. Nature.

1 **As poéticas dos microcosmos individuais**

Espaços para "organizar um pensamento ou uma apresentação" a respeito da própria produção artística estão, afortunadamente, cada vez mais presentes e oportunos em diferentes e diversos espaços de divulgação científica. São oportunos pois são momentos propícios para instaurar e divulgar (auto) reflexões e (auto) análises sobre nossa própria construção e produção artísticas – ou seja, sobre nossa própria poética: "nossos microcosmos de criação". De acordo com Araújo (2017), todo artista constrói, de forma consciente ou não, um modo de operação em sua obra, a qual desta forma sempre apresentará um cosmo que acumula em si determinados caracteres poéticos em um espaço relativamente pequeno (visto que, para este autor, a obra não tem duração infinita).

Entretanto entendo que auto análises poéticas são tarefas muito difíceis e complexas de serem realizadas. Penso que é preciso, primeiramente refletir sobre o próprio conceito de poética como aquele que derivado das normas e prescrições da Poética Clássica (de Platão a Horácio) juntam-se à Poética Moderna na necessidade de expressar a consciência, os processos e os caminhos das diferentes criações artísticas e revelar – teorizando – as gêneses, rotas e resultados destas criações. Neste mesmo sentido, a autorreflexão poética, traz à tona a expressão da consciência crítica acerca do próprio processo artístico no sentido de refletir, teorizar e desvelar os caminhos da própria criação da maneira mais precisa possível sem tentar, no entanto, conforme explica Lancri (2002), "racionalizar" a arte.

Partindo destes pressupostos, julgo ser necessário, ao expor minha poética artística iniciar apresentando "indicações" sobre "meus territórios" de produção teórico/prático como professora e pesquisadora em artes e como artista visual – para que esta conjunção possa

também “definir” aspectos, muitas vezes paradoxais, da minha produção visual. Paradoxais pois verifico também o grande esforço da ciência da arte em demarcar seu próprio território e suas diferenças em relação às demais ciências. Existe aqui uma progressiva elaboração teórica e analítica em constante intercâmbio com o trabalho prático que desenvolvo e que edifica minhas pesquisas nas artes visuais.

Aqui é preciso deixar claro que minha posição como pesquisadora sobre arte não está e não é a mesma da artista – são operações diferentes que acontecem em locais e de maneiras diferentes, mas que “seja do lado de fora ou de dentro” da produção e/ou da pesquisa se interrelacionam, “ora intrinsecamente ora extrinsecamente” aos demais processos que ocorrem paralelamente: experimentos, leituras, conversas, discussões, entre outros aspectos que ajudam na reflexão e no autoquestionamento contínuo que alavancam meus processos de trabalho em arte e sobre arte.

Sou professora de um curso de Licenciatura em Artes que tem como princípio fundamental a formação de um professor, pesquisador e artista. Valorizamos acentuadamente uma formação calcada na experimentação artística, no desenvolvimento de uma poética individual e na pesquisa teórica e prática – paralela com uma formação pedagógica e em consonância com uma educação contemporânea em arte. Como tal, tenho em mente e correlaciono o tempo todo, os meus próprios processos poéticos e o dos meus alunos. Um intercâmbio profícuo que acontece ininterruptamente. Ao mesmo tempo, atuo na pesquisa e na extensão também com diferentes estudantes e pessoas da comunidade onde vivo. Todas estas atividades criam simbioses de ideias e de discussões que permeiam todo um “sistema” super irrigado de concepções, produções, estéticas e criações. Acredito ser óbvio, portanto, que todo este “arsenal simbiótico” está contido e contém minhas produções teórico/práticas e criações artísticas. Por outro lado, “meus territórios” se estendem a porções físicas e emocionais que desafiam constatações objetivas e sintéticas sobre o ser e o ser artista. Portanto para apresentar minha produção preciso também resgatar, de forma elaborada, clara e também formal e organizada meus “métodos e metodologias de trabalho”, ou seja, todos os caminhos e características que percorro e que me preenchem enquanto pessoa e artista e que reverberam em tudo aquilo que produzo.

2 Criando formas de vida excêntricas

Iniciei meu trabalho como artista visual no final da década de 1980. No entanto, apresento, neste ensaio, uma reflexão sobre os trabalhos fotográficos que passei a desenvolver

entre os anos de 2009/2014, durante meu período de Doutorado em Geografia (UFPR) – linha de pesquisa: Território, Cultura e Representação. Minha pesquisa doutoral estava atrelada ao estudo da paisagem (enquanto categoria artística e geográfica) e o envolvimento com uma área de conhecimento que, a princípio não estava diretamente ligada a área das artes visuais, desencadeou e estabeleceu novas experiências pessoais de investigação e me fez elaborar um novo processo pictórico (ainda ligado a temática da natureza) como artista/pesquisadora/educadora. Processo este que fomentou simultaneamente aprendizado, conhecimento, experiência, consciência e criação e que envolveu todos os demais processos teóricos práticos em minha vida pessoal e profissional dali em diante.

Imagem 1: Luciana Ferreira. Título: Ser um, Impressão sobre papel, 50x50cm, Matinhos, 2015.
Foto: Acervo da autora, 2023

Em 2009, iniciando minhas pesquisas sobre paisagens passei a observar e fotografar animais mortos que encontrava enquanto andava pelas praias e estradas da região litorânea do Paraná, local onde resido. Em algum momento, juntamente com uma acentuada compaixão, a quantidade destes animais me chamou a atenção.

Até então minha poética se relacionava mais especificamente ao desenho, a pintura e a produção de objetos tridimensionais (os quais mais tarde pude perceber que apesar de serem trabalhos bastante diferentes (considerados seus suportes, técnicas e materiais), acabam sempre

por encontrar um eixo comum, no momento em que todos eles – cada um à sua maneira – baseiam-se sempre na temática recorrente da natureza e suas diferentes relações, hibridações possíveis, cores, metafísica e possibilidades estéticas).

Imagem 2: Luciana Ferreira. Título: *Spiritus Sanctus*, Impressão sobre papel, 60x50cm, Matinhos, 2016.
Foto: Acervo da autora, 2023

Imagem 3: Luciana Ferreira. Título: *Fugit*, Impressão sobre papel, 60x50cm, Matinhos, 2016.
Foto: Acervo da autora, 2023

Em determinado momento passei também a coletar os animais mortos e muitos objetos que encontrava pelo caminho (em diferentes locais – ambientes naturais, rurais e/ou urbanos:

praias, estradas, ruas). Em seguida passei a criar diferentes composições que mesclavam todos estes elementos (no próprio local de coleta ou levando-os para casa). Passei então a "cristalizar" estas composições a partir de fotografias. Dependendo do que coletava, o resultado se transformava também em "objetos tridimensionais".

Imagem 4: Luciana Ferreira. título: *Relicário mixtum* (díptico), Impressão sobre papel, 100x60cm, Matinhos, 2022. Foto: Acervo da autora, 2023

Comecei a catalogar todos os elementos e a criar composições mais elaboradas. Já expus estes trabalhos em diferentes espaços e em todos sempre fiz questão de frisar que absolutamente todos os seres (fauna e flora) utilizados nas minhas fotografias e/ou objetos artísticos foram encontrados já sem vida, coletados e posteriormente inseridos em composições artísticas.

Paralelamente passei a nomear estas imagens como "excêntricas, excêntricos e por fim Eccentricus". Comecei também a criar nomes individuais para cada imagem: misturando e «brincando» com o latim e com os nomes científicos utilizados para cada espécie. Sendo importante frisar aqui também que muitas vezes os nomes com os quais denomino minhas obras remetem a suposição de que sou adepta de alguma religião, mas, pelo contrário, me considero ateia. Portanto, não há nenhuma relação entre as minhas criações artísticas e questões de ordem religiosa. Apesar de eu entender que a natureza é tão delicada e sofisticada, tão intensa e sensível que é «quase espiritual, sobrenatural» e de que é a partir desta relação de «brincadeira», respeito e "reverência" que acabo por denominar minhas peças.

Imagem 5: Luciana Ferreira. título: *Speculum duo inferus* (díptico), Impressão sobre papel, 100x70cm, Matinhos, 2016. Foto: Acervo da autora, 2023

Imagem 6: Luciana Ferreira. título: *Speculum* (díptico), Impressão sobre papel, 100x70cm, Matinhos, 2016. Foto: Acervo da autora, 2023

Acredito que há ainda muito para se desenvolver no âmbito da produção/discussão artística – especialmente nas Artes Visuais – a partir das temáticas ambiente, natureza,

paisagem (mesmo sendo todas estas temáticas recorrentes e inerentes ao pensamento analítico e metafísico humanos).

Imagem 7: Luciana Ferreira. Título: *Terram*, Impressão sobre papel, 70x60cm, Matinhos, 2016.
Foto: Acervo da autora, 2023

Desta forma, acho possível afirmar que em minhas obras há uma tentativa contínua de refletir a respeito das diferentes "naturezas": aquela que nos rodeia, aquela intocada (ainda existente?); aquela que podemos denominar de sobrenatureza (aquela que é ou ainda está invisível); aquela a qual nós seres humanos domesticamos e destruímos e por fim a própria «natureza humana», suas virtudes e defeitos, suas características gerais e singularidades. Em última análise, reflexões diversas, que perpassam por questões de cunho filosófico, biológico/ambiental e estético.

Entendo, ao mesmo tempo, que na arte os objetivos são, quase sempre tão subjetivos, quanto a própria arte, mas na medida do possível acredito que sempre tenho em mente ao produzir arte, tentativas de: 1. criar arte/objetos que «descondicionem» o olhar cotidiano e «despreocupado, preconceituoso, alienado e dormente» para com as questões ambientais 2. Criar arte que evoque uma consciência para com a natureza e suas necessidades 3. Produzir arte que evoque uma consciência para com a relação intrínseca entre nós (seres humanos) e o «todo restante» que nos rodeia; 4. Produzir arte que desencadeie reflexões sobre a vida e a morte e 5. Produzir arte que desencadeie, sempre na medida do possível, a sensibilidade ambiental e estética.

Todos estes "subjetivos" objetivos procuram amalgamar imageticamente diferentes aspectos analíticos na tentativa de «traçar sentidos» entre o natural e o sobrenatural da/na

natureza. E discutir infinitamente «o vir a ser no mundo, no espaço, na sociedade, no tempo - e suas infindáveis relações com o todo". São também aqueles que constituem os desdobramentos analíticos e o imbricamento entre teoria e prática que "constroem" minha metodologia e que, conforme explica Cattani (2002, p.39), mantem o espirito investigativo ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo.

Imagem 8: Luciana Ferreira. Título: *Mortuus Harenae*, Impressão sobre papel, 60x60cm, Matinhos, 2016. Foto: Acervo da autora, 2023

Finalizo, citando Gonçalves (2009, p. 139) que afirma poder ser chamado de "artista/pesquisador" aqueles que revelam em sua designação a fronteira que constitui seu território, entre a prática artística e o pensamento formal". (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Referências

ARAÚJO, Gessé Almeida. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s). Rev. Cena, Porto Alegre, n. 23, p. 111-120, set./dez. 2017 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena.

CATTANI, Icleia Borsa. "Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa". In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O Meio Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas.

Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ECCENTRICUS. Site lucianaferreiraarte. Disponível em: https://www.lucianaferreiraarte.com/ Acesso em: 25/09/2023.

GONÇALVES, Flávio. “Um argumento frágil”. In: Porto Arte, Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, v.16 n.27, nov. 2009.

LANCRI, Jean. “Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O Meio como Ponto Zero: Metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

O DESENHO COMO VESTÍGIO: MARCAS DE UMA PASSAGEM

The Drawing as a Trace: Marks of a Passage

Luiz Rodolfo Annes[1]

Resumo: Este ensaio visual apresenta alguns desenhos da série "O Homem Permanecido", onde concebo o desenho como uma forma de escrita. Os desenhos transformam-se em vestígios, rastros e marcas de uma jornada pela minha observação do cotidiano e do mundo ao meu redor. A partir dessas experiências crio ficções e narrativas diversas em forma de desenhos e textos.
A série "O Homem Permanecido" é o resultado de pesquisas realizadas desde o ano 2000 até os dias atuais. Ela nos coloca em contato com um personagem solitário que percorre a paisagem em busca de conforto para sua angústia, uma fome incessante que o atormenta. Em sua busca, ele estabelece um contato erótico com a terra e redescobre nela o sagrado.
Palavras-chave: Desenho; ficção; corpo.

Abstract: This visual essay presents some drawings from the series "The Remaining Man," where I conceive drawing as a form of writing. The drawings become traces and marks of a journey through my observation of everyday life and the world around me. From these experiences, I create fictions and various narratives in the form of drawings and texts.
The series "The Remaining Man" is the result of research conducted from the year 2000 to the present day. It puts us in contact with a solitary character who traverses the landscape in search of comfort for his anguish, an incessant hunger that torments him. In his quest, he establishes an erotic connection with the earth and rediscovers the sacred within it.
Keywords: Drawing; fiction; body.

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação/Doutorado Acadêmico em Artes Visuais (PPGAV), linha de pesquisa Processos Criativos, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Email: lrannes7@hotmail.com. Lattes ID: https://lattes.cnpq.br/8062317405583516. Curitiba, Brasil.

Os perigos do desenho ou o Homem Permanecido em contato com a terra

Os desenhos em minha produção estão conectados com a literatura. Em sua maioria, em pequenos formatos, eles remetem a anotações rápidas. Desenho e texto narram o vivido e o sonhado. São vestígios, testemunhos do mundo à minha volta. O ordinário se transforma em fantástico. Confissões fictícias de um homem que busca permanecer diante da transitoriedade da carne.

Já há algum tempo tenho refletido sobre o perigo do desenho. O desenho é perigoso. O desenho é como uma lâmina afiada. Essas são frases recorrentes em minha pesquisa. Desenhar é um ato de deixar marcas. Em meus desenhos, estamos em contato íntimo com o sujo, o feio, o abominável. Não toque na terra, as mães diziam. Vão sujar as mãos. Vão ficar doentes. E então, abandonamos a terra. Nos afastamos permanentemente dela. A sujeira só é permitida nas propagandas de sabão em pó ou líquido. Mas o líquido que o homem permanecido toca é a baba, é o catarro. Nesse mundo quase diluído, ele mergulha na terra. Envolve seu corpo com ela. Não apenas o corpo, mas também seu coração, seu espírito. Entrega a ela tudo de si, o melhor e o pior que carrega em seu interior. Dá a ela seu amor, sua agonia. Dentro dela, delira, se entorpece e goza com estrelas cadentes. Ele entrega tudo, e o que recebe? Alguém pergunta. Ele recebe infinitamente mais. A terra o nutre. Entrega a ele o verdadeiro alimento. Aquele alimento que sacia a fome incrustada em seu ser. Na realidade, tudo isso é apenas amor e comunhão. Ele sabe de sua pequenez e ela o protege. A carne é frágil e trêmula, mas em contato com a terra, ele se torna forte. Faço uma aproximação poética da relação do homem permanecido com a terra e um texto de Clarice Lispector:

> Poucos querem o amor verdadeiro, porque o amor é a grande desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões. Há os que se voluntariam para o amor, pensando que o amor enriquecerá a vida pessoal. É o contrário: amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor. (LISPECTOR, 1999, p.56)

Ao contrário das propagandas de sabão, aquele que ama está sujo para sempre.

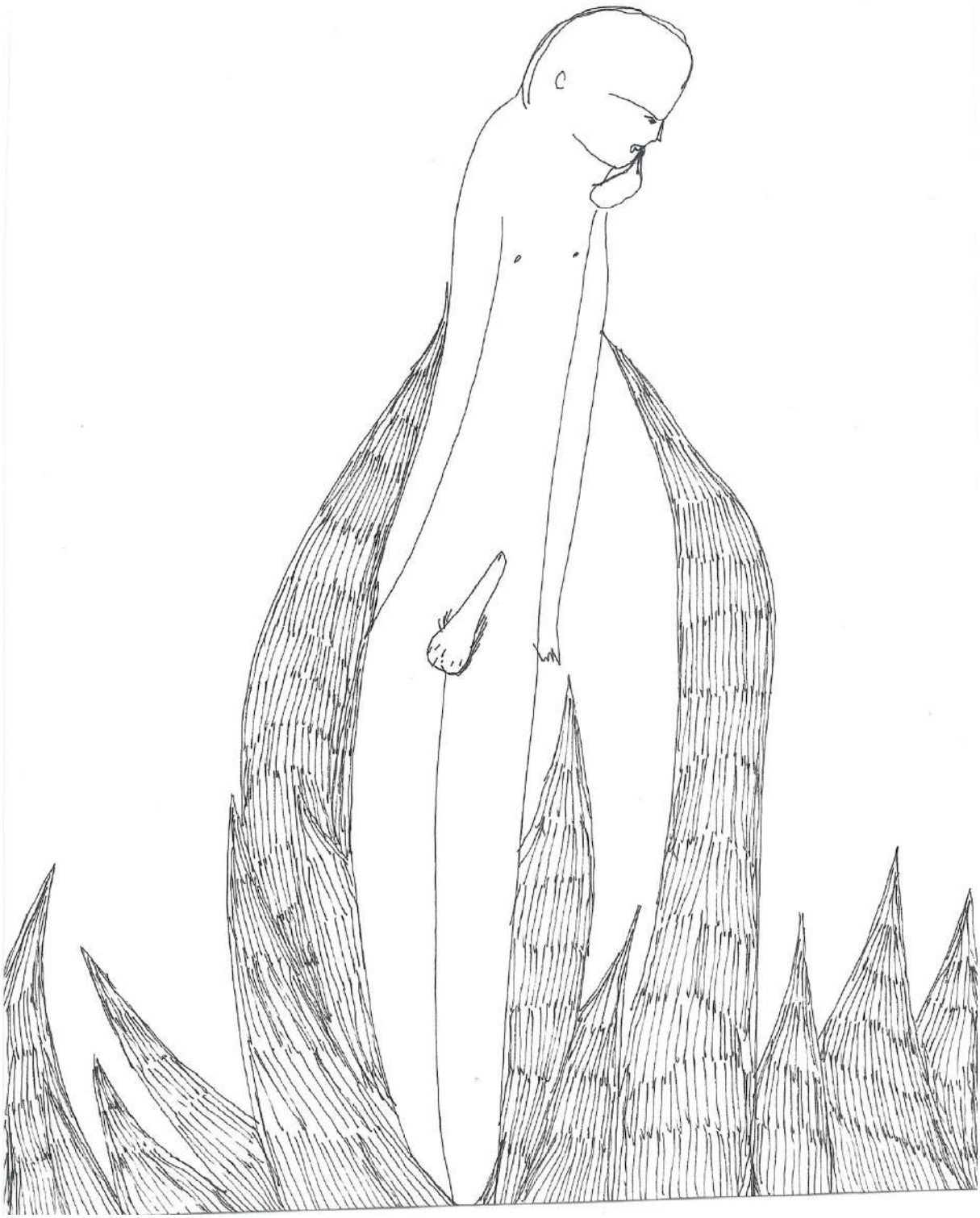


Imagem 1: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 20,5 cm altura x 16,4 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

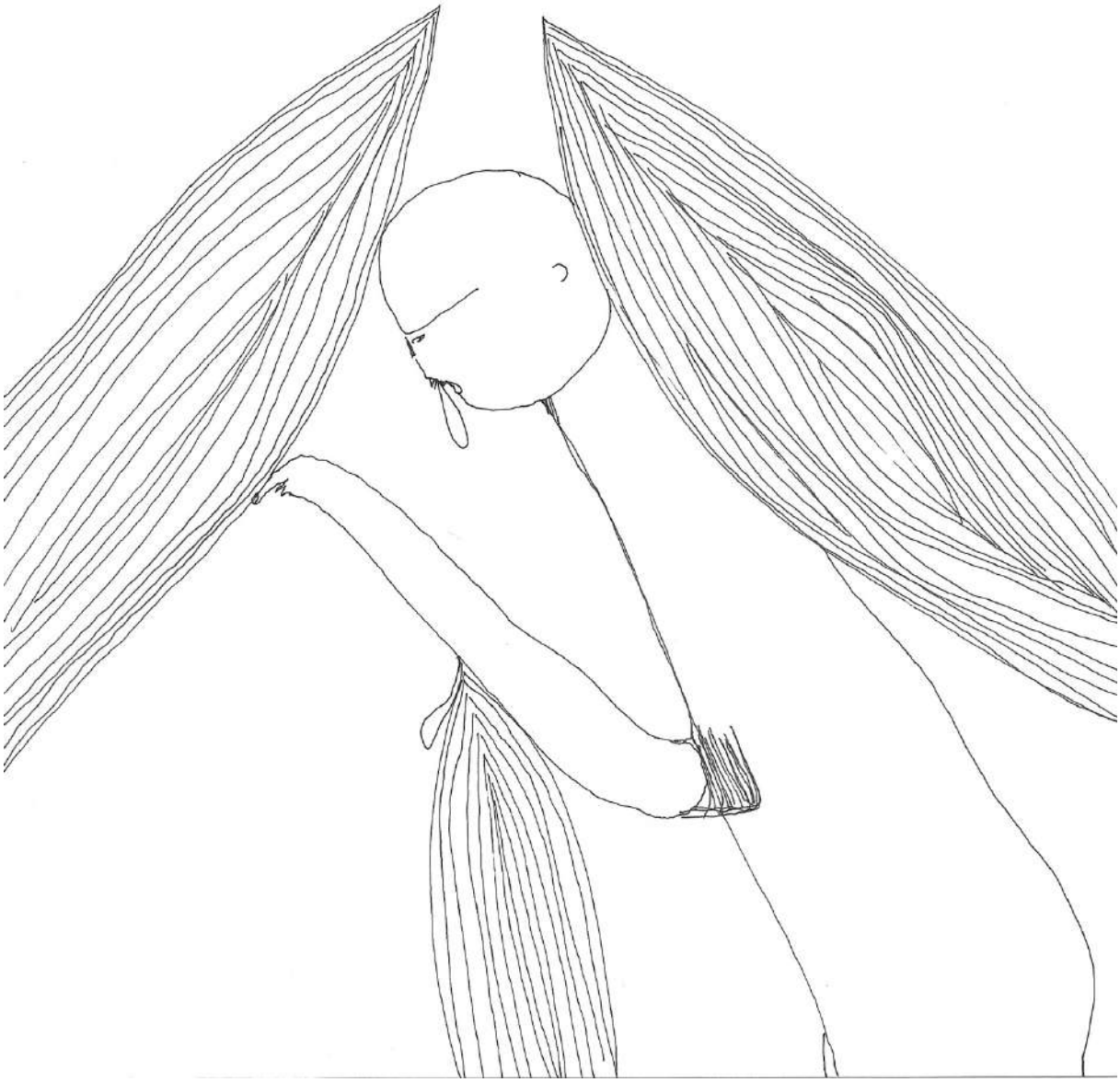


Imagem 2: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 19,8 cm altura x 18,2 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

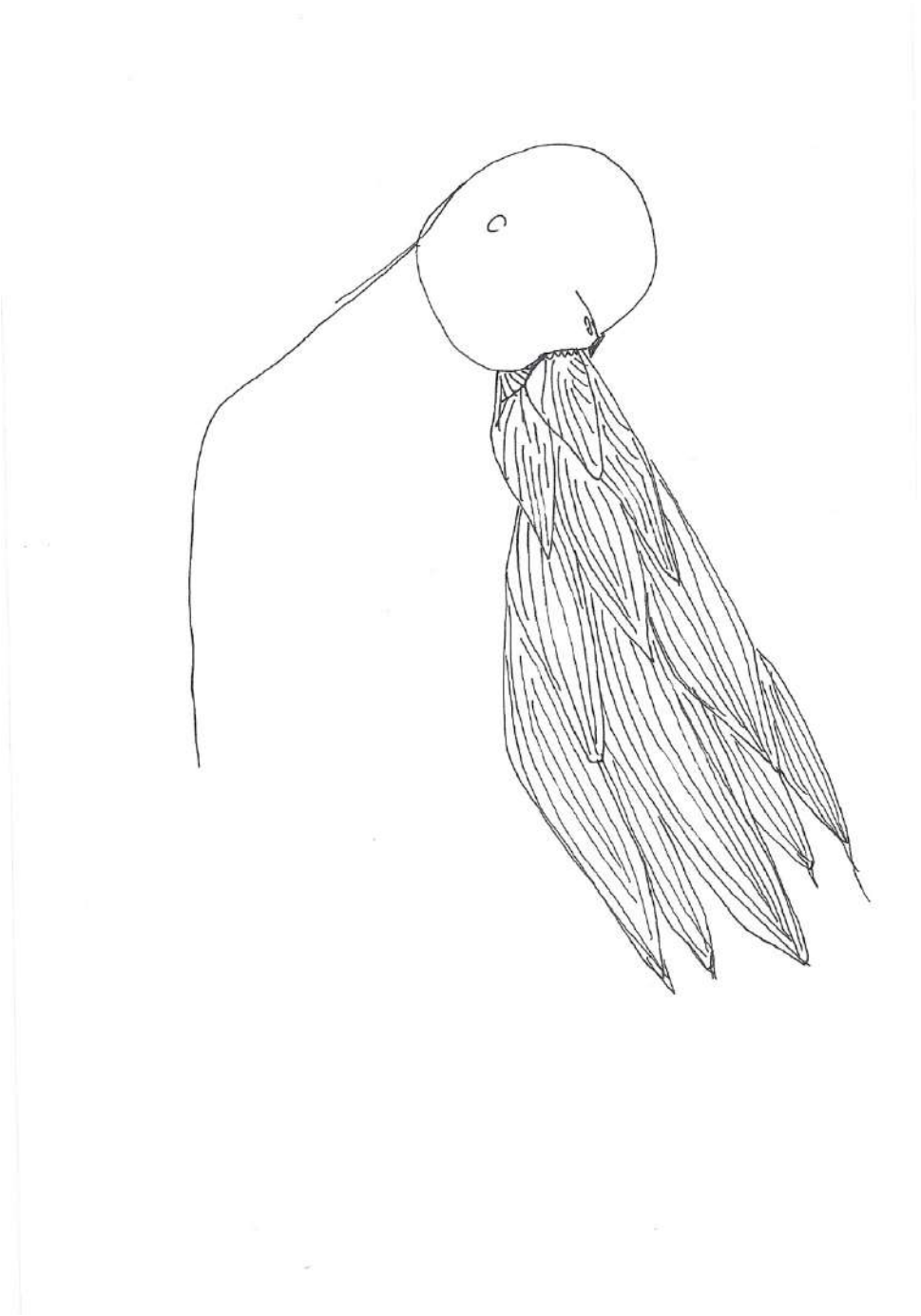


Imagem 3: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 18 cm altura x 12 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

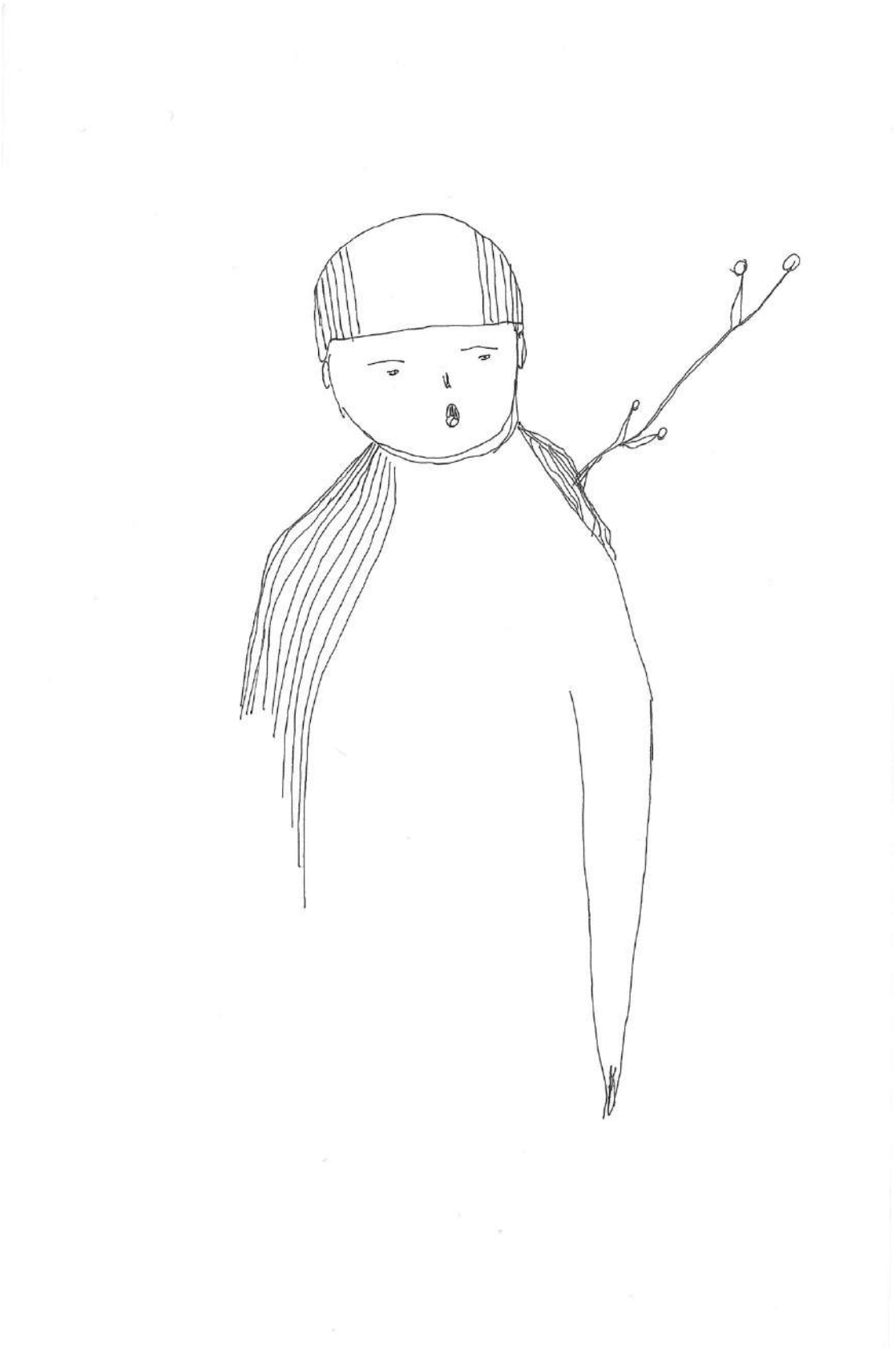


Imagem 4: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 23,8 cm altura x 15,8 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

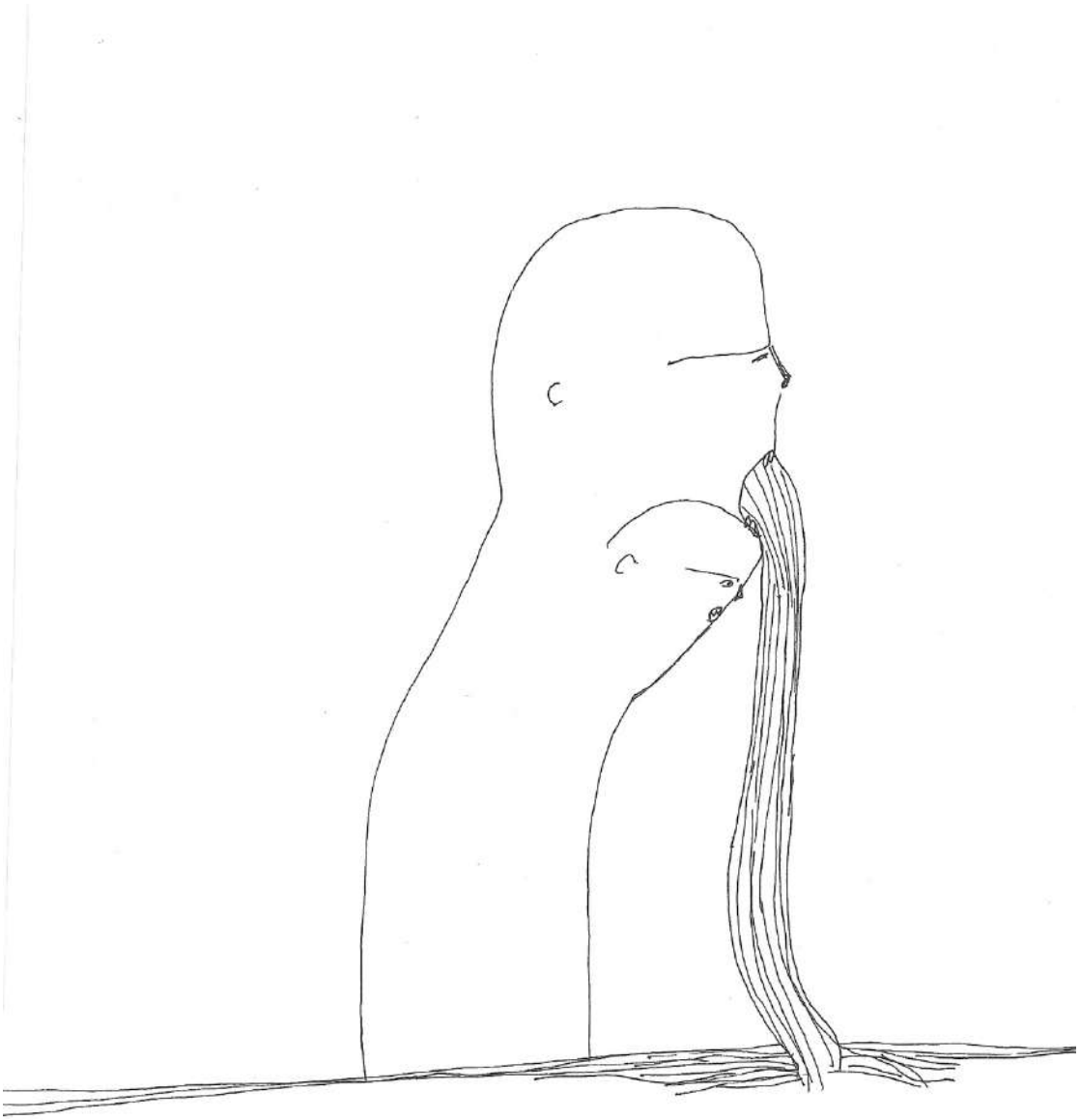


Imagem 5: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 21 cm altura x 16 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

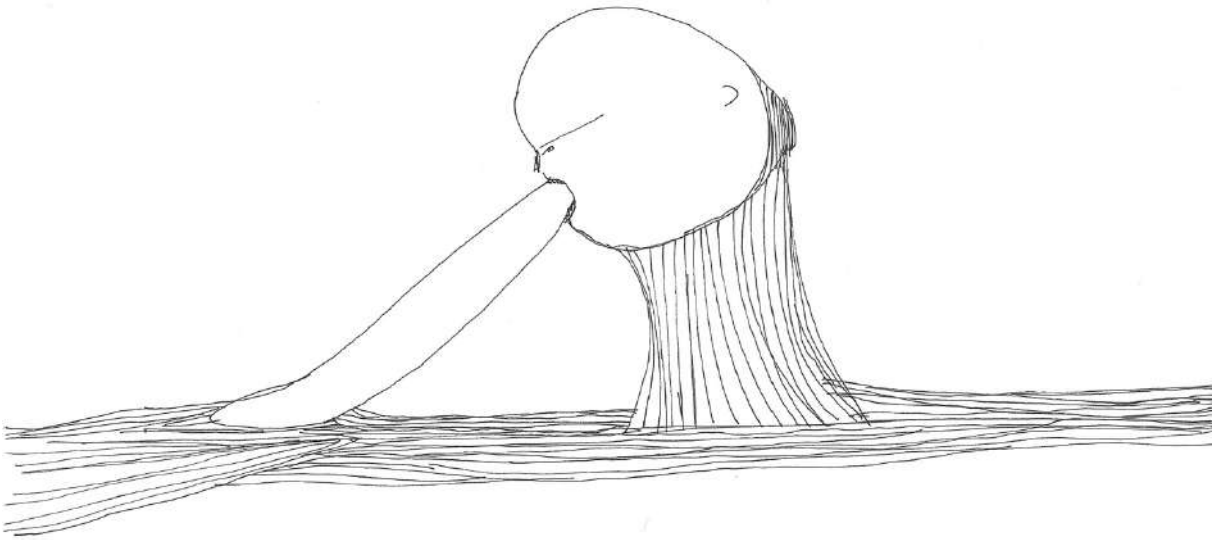


Imagem 6: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 15 cm altura x 22 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

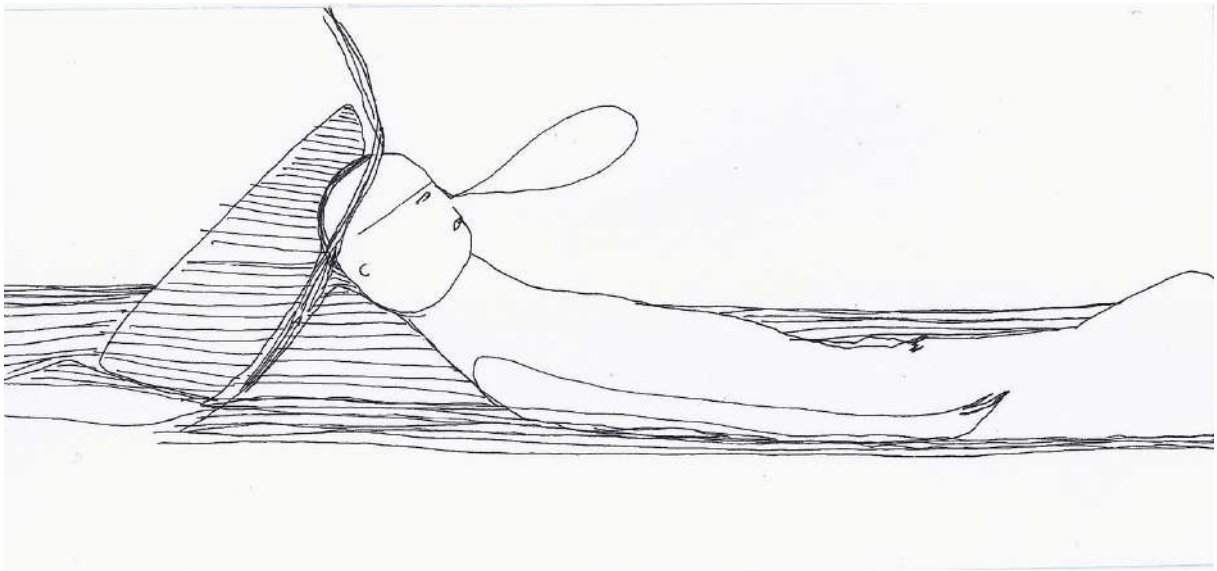


Imagem 7: Luiz Rodolfo Annes, O homem permanecido, nanquim sobre papel, dimensões 15 cm altura x 22 cm largura, Curitiba, 2023. Foto: Luiz Rodolfo Annes, 2023

Referências

LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MATRIARCAS BRASILEIRAS

Brazilians Matriarchs

Marjorie Yamaguti[1]
Saul Smith[2]

Resumo: Reconhecer o lugar de pertencimento a partir de uma origem íntima é ampliar as percepções do que é considerado território. Esse ensaio tem como objetivo investigar duas obras que trabalham o afeto com a avó como território de resistência político-histórica. Marjorie Yamaguti realiza instalações a partir de "tramas sociais" com bambu e na obra "Silkworm" realizada em Fukushima em 2016, a artista relaciona a biografia de sua avó, Tomico, que nasceu em Hiroshima explorando o sentimento de esvaziamento territorial devido às tragédias nucleares. Saul Smith desenvolve sua poética em torno da negritude e confrontos identitários. Na obra "Minha vó preta" explora o registro documental dos encontros com sua avó, Dona Raimunda, mapeando a trajetória dessa mulher maranhense que se mudou para Belém ainda jovem para trabalhar em casa de família.
São memórias e rememorações que permitem entender os lugares de (re)existência dessas diferentes mulheres através da subjetividade de suas relações.
Palavras-chave: Ancestralidade; afeto; avó; memória.

Abstract: Recognizing the place of belonging from an intimate origin is expanding the perceptions of what is considered territory. This essay aims to investigate two works that involve affection with the grandmother as a territory of political-historical resistance.
Marjorie Yamaguti creates installations based on "social plots" with bamboo and in the work "Silkworm" created in Fukushima in 2016, the artist tells the biography of her grandmother, Tomico, who was born in Hiroshima, exploring the feeling of territorial emptying due to nuclear tragedies. Saul Smith develops his poetics around blackness and identity clashes. In the work "Minha vó preta" he explores the documentary record of meetings with his grandmother, Dona Raimunda, mapping the trajectory of this woman from Maranhão who moved to Belém at a young age to work in the family home.
These are memories and remembrances that allow us to understand the places of (re)existence of these different women through the subjectivity of their relationships.
Keywords: Ancestry; affection; grandmother; memory.

[1] Artista autodidata e pesquisadora independente. Realiza uma pesquisa de materiais naturais e técnicas com comunidades locais e povos tradicionais - e é a partir dessa relação que inicia o seu processo artístico.
[2] Artista visual, músico e pesquisador. Sua poética gira em torno da negritude e confrontos identitários, utilizando a autobiografia e rememorando lembranças.

Lugar de re(existência) de nossas avós

> "Mil nações moldaram minha cara. Minha voz uso pra dizer o que se cala. O meu país é meu lugar de fala. " (ELZA SOARES, 2018)

É com a sabedoria popular de Elza Soares que começamos essa justificativa. Sabemos, de fato, que nosso país é multicultural e multiétnico, mas qual espaço se torna nosso lugar e nos pertence enquanto brasileiros? Se no passado (e ainda respinga atualmente) o patriarcado imperava, hoje vasculhamos na memória histórias resgatadas que nos fazem questionar esse status patriarcal dominante. Nosso eixo referencial é nossas avós. Mulheres atravessadas pelo seu tempo, classe, raça, seus limites e afetos.

O Brasil é um país complexo, invadido, virou colônia império, teve o maior tráfico de humanos da história, um fluxo intenso de migrações e movimentos de formar uma sociedade que resultou em um nacionalismo débil, que não se reconhece. Incentivar a vivência dessa diversidade por povos de territórios diferentes que sofreram dominação nesse mesmo espaço lutando por um lugar ou território é compreender a formação socioterritorial do país e nos entender melhor como brasileiros. Quando trazemos essas mulheres queremos provocar o sentido de ser brasileira na nossa vivência, de refletir sobre os nossos discursos políticos, e de alguma forma, o sentimento que esse país carrega em sua história.

Esse ensaio revela pessoas que não estão nos livros, mas que produziram sentidos de pertencimento e identidade dos artistas, consequentemente a sua produção artística resulta no contexto desse sentido de território em expansão através do afeto. Ao resgatar tantas raízes, estamos reconhecendo o lugar de pertencimento a partir de origem íntima e pessoal e ampliando as percepções do que é considerado território brasileiro. São partes de um registro que se colocados juntos poderiam traçar um mapa brasileiro de obras que relacionam a construção de um território afetuoso.

Desse modo, reside na memória o poder que temos para criticar o pensamento hegemônico colonial e a urgente necessidade de rever as histórias que foram contadas com objetivos de dominação.

É preciso não apenas ler o que está nos livros, mas ouvir o que não foi dito e que com toda certeza foi sentido, é necessário nos relacionarmos com o conteúdo histórico do nosso país de forma afetuosa para nos entendermos e reconhecermos como uma nação, como brasileiros que somos em formação.

> "Na medida em que nos reconhecemos como singulares dentro do conjunto das sociedades que integramos; em que compreendemos e apreciamos as nossas vivências que nos fazem diferentes; e em que, expressando nossa forma de ser, conseguimos emprestar um conteúdo particular às nossas criações. Entretanto, elas só serão gestos de criatividade autêntica se constituírem contribuições nossas às criações da civilização a que pertencemos, tão significativas para nós mesmos como para os outros povos nelas imersos." (RIBEIRO, 1972, p. 147)

"Somos todos diferentes" não é a mesma coisa que "Somos todos iguais", dizer isso é ocultar o povo brasileiro, é silenciar os filhos e filhas que essas mulheres criaram nesse país. É preciso entender a diversidade brasileira como brasileira por um pensamento brasileiro. É essencial para que a nossa sociedade conquiste sua autonomia cultural e comece a criar a sua própria visão.

Ainda assim, as histórias dessas avós nunca foram ensinadas, pois é "...coisa que não se ensina em nossas escolas para nossas crianças. E quando eu falo de nossas crianças, estou falando das crianças negras, brancas e amarelas que não sabem que o primeiro Estado livre de todo o continente americano surgiu no Brasil" (GONZALEZ,1982). Portanto, tomando emprestado a linha de pensamento da mesma intelectual brasileira Lélia Gonzalez, esse trabalho "Matriarcas Brasileiras" marca não apenas o reconhecimento das diversas ancestralidades femininas brasileiras, como também um posicionamento histórico-político de luta e resistência para o fortalecimento das vozes dissonantes na democracia. Nas palavras de Lélia Gonzalez: "Em razão disto é ir à luta e garantir os nossos espaços que, evidentemente, nunca nos foram concedidos. " E pelo contrário, sempre nos foram retirados.

Minha Avó Preta

Minha vó preta é uma pesquisa visual que contempla um novo território que contém saber e afeto. Quando Raimunda chega quando criança na casa da família kzam para tomar a frente na responsabilidade dos afazeres domésticos passa a incorporar costumes dessa nova família. Ela encontra a religião católica na qual irá se tornar devota de Nossa senhora de Nazaré e criar todos os seus filhos (na verdade filhos de sua patroa) com a mesma dedicação que tem a santa.

Minha vó preta parte de uma releitura de Mãe Preta de lucilo de Albuquerque e a discussão que queremos trazer é sobre esse novo espaço de vivência dessa mãe/avó que mistura seus saberes trazidos consigo, a nova cultura e os costumes desse lar.

Cria-se aí um novo território de afeto e através disso conseguimos caracterizar a figura matriarca como um elo fundamental de acesso a todo esse conteúdo afetivo para seus descendentes. Para esse artigo eu trago algumas obras que partem dessa pesquisa e transcrições de alguns de nossos encontros que se dão nesse campo de afeto saudosismo.

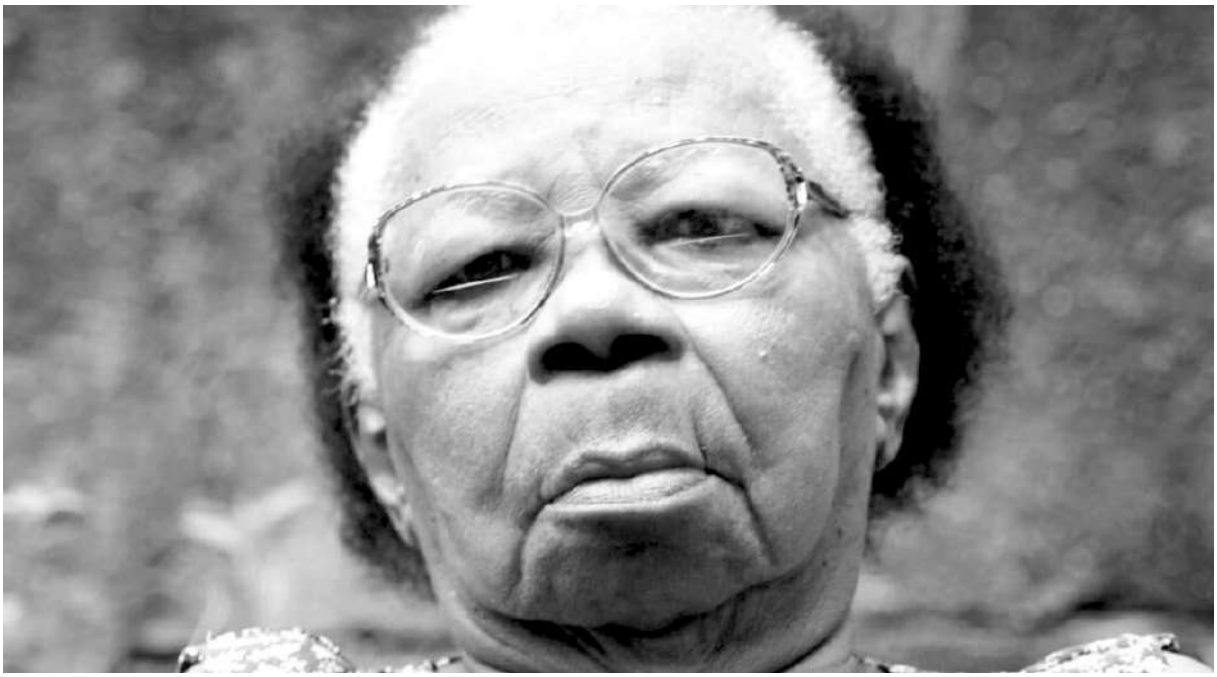


Imagem 1: Saul Smith, Minha Vó Preta. Fotografia, 297x210mm, Belém, 2016.

"Eu... Quando eu cheguei aqui nesta casa eu tinha 17 anos. Vim assumir uma casa com 5 crianças. A mais velha era Elin, 13 anos do primeiro casamento da Dona Adma. Segundo era o Jorson tinha 9 para 10 anos. Tidoka, linha 7. Eliana tinha 4 anos. Francisco, um ano e 3 meses, eu vim pra ser babá dele… Cheguei aqui no dia 4/10/1954. Umas 5 horas da tarde, me lembro tão bem ".

Eu sempre fiz visitas regulares à família do meu pai em Belém, que tinha uma estrutura e condições financeiras bem diferente da realidade que eu vivia no Rio. Eu me mudo para Belém em 2001 onde passo a conviver mais de perto com esses familiares e tenho a chance de conhecer melhor minha vó preta, que já preenchia com carinho o meu imaginário desde criança.

Passei a ter muito mais contato com a Vó Munda descobrindo que ela cantou no coral da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, hoje Santuário, por 22 anos e que ela era também chamada de Vó preta, Mãe Preta, Nonata e talvez mais alguns que não me recordo agora. Ali naquele novo contexto social e mudança de cidade que eu me encontrava, a casa dela era o único lugar onde eu conseguia me sentir confortável. Meus outros avós paternos já faleceram,

quase todos os filhos da Vó Munda já deixaram a casa. Se formaram, casaram e seguiram seus rumos na vida. Minha prima Janaína, filha da minha tia Eliana que sofrera um acidente de carro anos atrás e precisa de cuidados especiais diariamente.

Imagem 2: Saul Smith, Minha Vó Preta. Fototransferência em Algodão, 30x22cm, Florianópolis, 2023.

Eu pergunto para minha vó sobre a casa que também acaba sendo outro elemento físico dessa relação afetiva:

- E essa casa aqui, como é que já foi?

- Essa casa já foi reformada. Era meio um Chalé como eu já falei Né? Aí a família foi crescendo, que veio o Zeca veio a Eliane, já nasceram já depois que eu estou aqui. Foi um tempo bom, Seu Smith pegou um dinheiro da indenização do Cruzeiro do Sul. com mais outras... Verdade que ele foi ser gerente de uma casa de colchão ali na universidade, mais dinheiro emprestado aí foram e aumentaram essa casa. Fizeram 2 quartos, 3 quartos bem grandes.

Quando eu comecei a fazer esses experimentos de fotografar, gravar e filmar minha vó eu não sabia bem o porquê desses registros. Hoje com um pouco mais de repertório de viada e acadêmico entendo melhor a minha necessidade de trazer a beleza e riqueza de afeto que está sendo a vida dessa senhora. Da mesma forma também pôr em evidência essa mulher negra que

de certo modo “se privou” de crescer em uma vida com seus familiares de sangue e construiu assim um território único de afeto e saber que certamente virá a se tornar herança para as próximas gerações dessa família.

Gosto de trazer para essa pesquisa de território com minha avó a referência da obra “Mãe Preta”, 1912 de Lucílio de Albuquerque que põe toda a sua ternura em retratar essa ligação afetiva através do ato de amamentar e evidenciando essas questões de sociais e de raça no nosso contexto nacional. A mãe/mulher retratada nessa pintura de Albuquerque demonstra a construção desse território que envolve aspectos sociais e de raça e que afetam diretamente na minha pesquisa que de algum modo acaba se colocando como uma extensão dessa obra, o que não acontece de forma intencional, mas me permite abraçar as minhas próprias questões de construção de afeto familiar.

Imagem 3: Saul Smith, Sorriso de Casa Grande. Fotomontagem, 42x59,4cm, Florianópolis, 2023.

“Meu filho, Seu sorriso é muito bonito. Se você fosse um escravo, seria um escravo de Casa Grande.”

É dentro desse contexto que encerro trazendo o “Sorriso de Casa Grande” uma fotomontagem baseada nessa fala da minha mãe, Dona Graça.

Quando mais novo minha mãe sempre me alertou dos perigos de ser um jovem preto. A gente sempre ouvia esses ditados e conselho dos mais velhos, algumas maneiras de comportamento que garantiriam nossa integridade, coisas como não correr quando se ouvia “Pega-ladrão” ou estar sempre de posse dos documentos. A cobrança de ser preto era algo constante e sutil, pelo menos para mim.

A palavra casa é um lugar, para mim, que relaciona o espaço da história da minha avó e também a formação cultural do Brasil. Mas o termo Casa Grande estabelece a relação da minha formação familiar até os dias atuais.

Silkworm

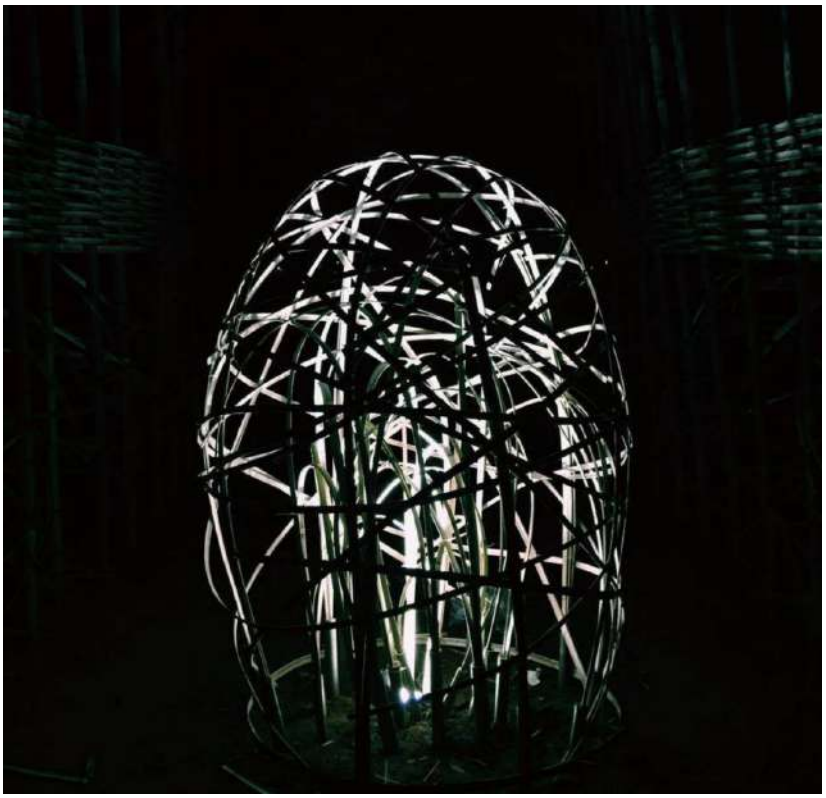


Imagem 4: Marjorie Yamaguti, Silkworm. Instalação site-specific, 7x3,5x30m, Fukushima, 2016

Marjorie Yamaguti realiza instalações a partir de "tramas sociais" com bambu e na obra "Silkworm" realizada em Fukushima, 2016, a artista relaciona a sua própria biografia e o sentimento atemporal de sua avó, Tomico, que nasceu em Hiroshima explorando o sentimento de esvaziamento territorial devido às tragédias nucleares com a comunidade local. A obra

possui escala de 7m x 3,5m x 30m e foi desenvolvida com bambu colhidos na própria região. Todo o trabalho foi realizado com a comunidade durante sete dias e o processo de criação foi desenvolvido em conjunto com a prefeitura meses antes.

Foto: Acervo pessoal, 2016.

“A relação de ser neta de Tomoco e realizar uma obra relacional com idosos que não deixaram seu território por uma mesma problemática: a radioatividade. Foi provavelmente a experiência mais potente que a minha alma já viveu nessa vida. ”

Foi no Brasil, que Tomoco Takehara ficou sabendo que a sua cidade natal tinha sido destruída por uma bomba atômica, não era apenas Hiroshima, mas era o território dela, onde ela viveu desde criança, e simplesmente não existia mais. O Brasil é um país que abriga diversos países. É como, popularmente falamos, um grande coração de mãe, mais do que isso, ser mãe no Brasil é o sentido que queremos provocar com a reflexão desse trabalho. E para Tomoco, ser mãe no Brasil, foi o que tornou esse país um lugar, foi o que tornou ela brasileira mesmo que ela nunca tivesse deixado de ser japonesa para essa sociedade.

Imagem 5: Marjorie Yamaguti, Silkworm. Instalação site-specific, 7x3,5x30m, Fukushima, 2016

A obra traz quatro tipos diferentes de tramas em um caminho representando os antepassados e um ovo de seda no meio do caminho representando a artista em formação. “Essa é a história de como quatro caminhos diferentes chegaram até aqui, retornando através dessa obra, e que me deram vida. A obra traz o sentimento que em alguns momentos o caminhar parece sem volta e sem destino, mas é através do caminho que novas direções surgem através de novas tramas que ainda estão sendo formadas. ”

O projeto artístico foi desenvolvido para a prefeitura do município de Date, região de Fukushima. O objetivo era desenvolver um projeto de arte para engajar o trabalho em comunidade. Devido à evacuação pós tsunami, a maior parte da comunidade do município eram idosos que se recusaram a deixar o local – essa conexão com o Japão antigo foi o ponto de relação que permitiu que a obra fosse realizada com as tramas de bambu.

Foto: Acervo pessoal, 2016.

“Quando fui ao Japão pela primeira vez, eu quis visitar o local de origem da minha avó, principalmente porque sempre existiu muita dor sobre a destruição do seu território que consequentemente a levou ficar no Brasil. Fui até o vilarejo que era próximo ao local que ela nasceu e cresceu, e eu sabia que nada do que eu via era como era na época dela, mas essa casa cheia de raízes pela edificação me fez chorar. Sentei ali e chorei, fumei um cigarro da mesma forma que eu cresci vendo ela fumar. Um olhar distante, em silêncio, com um peso em cada fumaça e com uma lata de tomate Jotalhão enferrujada como cinzeiro. Naquele mesmo dia, resolvi visitar um templo flutuante para aliviar um pouco tudo o que eu não estava conseguindo desaguar apenas pelos olhos e durante o pôr do sol eu fiz uma promessa para a minha avó - que eu honraria a sua existência, o que ela teve que sobreviver para me proporcionar estar viva, prometi que deixaria novamente o nome dela no território que tiraram dela em um crime contra a humanidade. ”

Foto: Acervo pessoal, 2016.

Conseguir realizar a obra Silkworm me fez dialogar com a minha avó além do lugar e do tempo, me fez refletir sobre o poder que nos faz pertencer à um território. Eu tive a certeza que eu sou brasileira e a minha avó se tornou brasileira, apesar da sociedade sempre nos enxergar como japonesas. Minha avó sempre me disse que se tornou brasileira quando se tornou

mãe nesse país. E não há privilégios na história das mães desse país, o que há é a certeza que ser mãe no Brasil é o que te torna mais brasileira, é o que forma na nossa sociedade o maior pertencimento de território de um lugar de afeto, são essas histórias que fazem parte de um país inteiro e que raramente conhecemos através delas: as nossas matriarcas.

Referências

GONZALEZ, L.; HASENBALG, C. **Lugar de Negro**. Imperatriz: Editora Marco Zero, 1982.

RIBEIRO, D. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

quimera de mim mesmo : corpo tipográfico

chimera of myself : typographic body / quimera de mí mismo : cuerpo tipográfico

nestor varela junior[1]

resumo: neste ensaio visual, é apresentada a série de fotografias intitulada ‘quimera de mim mesmo’, realizada em 2021 por nestor varela. construída a partir do registro fotográfico do seu próprio corpo, nestor desafia os deslimites de sua estrutura física e apresenta imagens de uma corporalidade que torce as fronteiras entre realidade e ficção. este corpo estranho apresentado em fotografias, tensiona ideias do campo da linguagem e da fotografia, enquanto analisa de forma crítica como estas áreas podem auxiliar em processos de subversão e ressignificação de si próprias. a série de imagens propõe a veiculação de uma tipografia cuir/queer concebida por imagens, configura-se assim uma nova linguagem texto-imagética ancorada por um corpo cuir/queer, estranho e dissidente, que propõe a proclamação de discursos autônomos de corpas marginalizadas pelo cistema da cisheterobranquitude.
palavras-chave: corpo; queer, tipografia.

abstract: in this visual essay, i present the series of photographs entitled 'chimera of myself', held in 2021. built from the photographic record of my own body, i challenge the boundless of my physical structure and present images of a corporeality that twists the boundaries between reality and fiction. this strange body tensions ideas from the language and photography field, while critically analyzing how these areas can assist in subversion and resignification processes of themselves. the series of images proposes the conveyance of a cuir/queer typography. thus configuring a new text-imagery language anchored by a body cuir/queer, strange and dissident, which proposes the proclamation of autonomous discourses of bodies marginalized by the cystem of cisheterowhiteness.
keywords: body; queer; typography.

resumen: en este ensayo visual, presento la serie de fotografías titulada 'quimera de mí mismo', realizada en 2021. construida a partir del registro fotográfico de mi propio cuerpo, desafío los sin-límites de mi estructura física y presento imágenes de una corporeidad que retuerce la frontera entre la realidad y la ficción. este cuerpo extraño tensiona ideas del campo del lenguaje y la fotografía, mientras que analiza críticamente cómo estas áreas pueden ayudar en los procesos de subversión y re significación de sí mismas. la serie de imágenes propone la transmisión de una tipografía cuir/queer. así, se configura un nuevo lenguaje texto-imagen anclado en un cuerpo cuir/queer, extraño y disidente, que propone la proclamación de discursos autónomos de cuerpas marginadas por el cistema de cisheteroblanquitud.
palabras clave: cuerpo; queer; tipografía.

[1] tecnóloga em fotografia pela universidade do vale do itajaí – univali, itajaí, santa catarina, brasil. mestrande em artes visuais pela universidade do estado de santa catarina – udesc, florianópolis, santa catarina, brasil. artista visual, produtora e mediadora cultural. orcid <https://orcid.org/0000-0003-4970-0692>. e-mail: nestorvarela.arte@hotmail.com

quimera de mim mesmo : corpo tipográfico

no campo da arte contemporânea o 'corpo' foi – e ainda é – empregado como material de pesquisa para o desenvolvimento de inúmeros trabalhos. as vanguardas feministas de 1960, 1970 e 1980 utilizaram-se comumente desta temática em suas investigações artísticas. muitas artistas começam a produzir neste período novas representações que questionam este corpo acometido pelo peso dos estereótipos e tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo.[2] o corpo esteve no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas dos anos 60, 70 e 80, isso significou a observação e a análise do corpo e da sexualidade regulados e monitorados pelo social, compreendendo esses acontecimentos como uma narrativa utilizada pelo ocidente para organizar e estigmatizar diferenças.[3] porém, esta discussão a respeito do corpo e de diferentes corporalidades não se findou no último século.

a cantora e compositora paulistana, negra e travesti, jup do bairro, apresenta duas perguntas significativas logo nas primeiras estrofes de uma das faixas de seu ep de estreia: "o que pode um corpo sem juízo? quando saber que o corpo abjeto se torna um corpo objeto e vice versa?"[4] ser este corpo colocado em cheque pela norma, é ser um corpo que se coloca em dúvida. os questionamentos de jup me levam a refletir sobre novas perguntas: quais são os limites de um corpo? e os deslimites? um corpo pode virar a norma do avesso? é possível falar com o corpo sem abrir a boca? uma língua pode ser construída por imagens? um corpo pode discursar apenas carregando sua própria carne? sua própria pele? até onde um corpo pode chegar?

parafraseando a famosa frase da filósofa francesa, branca e mulher cis, simone de beauvoir, a artista visual e pesquisadora brasileira, negra e travesti, jota mombaça, intitula um de seus textos presente no livro 'cidade queer, uma leitora', como: "não se nasce uma monstra, tampouco se torna uma"[5]. para ser monstra você primeiramente precisa ser acusada. antes mesmo de me compreender e me reconhecer dentro de um espaço de dissidência gênero/sexual, fui acusade pela cisheterobranquitude de o ser. desvio indica uma mudança de direção em relação a uma norma, o que requer a existência de algo que seja considerado a "norma". jota também referência o conhecido poema da poeta e coreógrafa peruana, negra e

[2] giunta, 2018, p. 29.
[3] giunta, 2018, p. 29.
[4] do bairro, 2020.
[5] mombaça, 2017, p. 16.

mulher cis, victoria de santa cruz, ao dizer: “gritaram-me monstra”[6]. se gritaram-me monstra foi porque uma voz acreditou que detinha o poder de fazê-lo, antes mesmo de eu me gritar monstra.

sou uma pessoa não-binária, parda, latina e vulnerável, me reconhecer como uma corpa menosprezada pela norma, é duvidar constantemente da potência de minha própria existência. no capítulo 0 (o mundo é meu trauma) do livro ‘não vão nos matar agora’, jota apresenta uma lista que expõe violências perpassadas por seu corpo travesti-negro. em um destes enunciados ela fala: “na peça de odete e bruno eu li uma frase sobre apenas “”””””possuirmos””””” (entre muitas aspas) a linguagem que reproduz a nossa inexistência. / isso estava escrito na parede. com a linguagem que reproduz nossa inexistência.”[7] jota evidência um problema, onde a mesma língua que lutamos para conquistar, é aquela que nos transforma em incógnitas. um corpo que se opõe ao gênero que a sociedade lhe designa, não possui o direito de encontrar dentro da própria linguagem uma forma de se autoafirmar sem ser afetada pelas próprias regras dessa língua. investigar um processo de subversão da linguagem, é imaginar formas críticas de trabalhar com esta tecnologia que tende a invisibilizar-nos.

em ‘algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer’, presente no livro ‘cidade queer, uma leitora’, a professora e antropóloga brasileira, branca e travesti, vi grunvald, reflete sobre o uso político da palavra queer. ela manifesta que “quando tiramos do opressor o poder de nos nomear, estamos tirando dele uma de suas armas mais fortes, já que negamos sua capacidade de definir nosso lugar no mundo por meio de uma nomeação.”[8] essa ideia é conceituada por um dos principais pesquisadores da teoria queer, a filósofa estadunidense, branca e não-binárie, judith butler, que nos apresenta a noção de performatividade, onde corpos apontados como dissidentes viram do avesso a linguagem hegemônica, e apropriam-se de sua força performativa.[9] segundo o filósofo e pensador das novas políticas do corpo, gênero e sexualidade espanhol, branco e homem trans, paul preciado, judith “chamará de “performatividade queer” [essa] força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciação hegemônicas que este provoca.” vi apresenta a ideia de performatividade como um “pegar as palavras pelos chifres”, e assim fazer com que elas funcionem ao nosso favor, “é subverter essa realidade [...] e passar a

[6] mombaça, 2017, p. 18.
[7] mombaça, 2021, p. 28.
[8] grunvald, 2017, p. 23.
[9] preciado, 2004, p. 39.

percebê-la não como negação de um lugar dentro da norma, mas como afirmação de algo fora da norma."[10]

a teórica israelense, branca e mulher cis, ariella azoulay, propõe em seu texto 'desaprendendo momentos decisivos', uma reflexão sobre as origens da fotografia, deslocando o domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários, ela apresenta assim uma história potencial a partir de suas práticas. desde sua fundação, a fotografia foi defendida como uma ferramenta de auxílio aos processos imperais, onde serviu como instrumento facilitador de processos violentos de apropriação de determinados territórios e povos. entrar em contato com estes fatos, me fez questionar sobre como trabalhar de forma consciente neste campo, me utilizando de ferramentas marcadas por uma história colonial. porém, ariella ainda nos oferece sua visão crítica e nos convida a ser agentes críticos, ela diz: "em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela."[11]

entre os versos de sua música "corpo sem juízo", jup se apropria e reproduz a fala da studante de arte brasileira, negra e trans não binária, matheusa passareli (in memorian / presente), que narra a decisão de explorar as potências de sua corporalidade bixa: "é isso! / eu decidi que vou explorar as potências do meu corpo / por isso, unhas, cabelo, e tal, tal, tal / explorando as potências do meu corpo eu fiz esse trabalho / [...] é isso! / é sobre bixice / é sobre ser quem eu quero ser / é sobre liberdade / é sobre ser uma referência de bixa / as minhas referências são bixas [...]"[12]. a série fotográfica 'quimera de mim mesmo' apresentada aqui, é criada a partir deste mesmo impulso narrado por matheusa, a decisão de explorar as potências do meu corpo / explorando as potências do meu corpo eu fiz esse trabalho. 'quimera de mim mesmo' surge a partir de um processo de registro de imagens do meu próprio corpo, onde busco desafiar os deslimites de minha estrutura física, concebendo imagens que revelam um corpo duvidoso, um corpo estranho e até certo ponto improvável. a criação de híbridos adiciona uma camada de ficcionalidade, que borra as fronteiras entre ficção e realidade, criando estas corporalidades impossíveis. concebo uma corpa quimérica, que revela uma monstra de minha própria corporalidade.

[10] grunvald, 2017, p. 23.
[11] azoulay, 2019, p. 123.
[12] do bairro, 2019.

o corpo torna-se matéria e material do trabalho. aqui o corpo é moldado pelo seu próprio desejo. em um exercício de autonomia, o corpo coloca-se em frente a câmera e decide como será registrado. este corpo apresentado pelas fotografias é um corpo estranho, que foge das normas consideradas aceitas pelo social. assumo então, o empenho de ser este corpo e de parir com ele uma nova textualidade imagética que possa sintetizar essa existência. o trabalho propõe a veiculação de uma tipografia cuir/queer, construída a partir desta série de imagens, onde o corpo assume o papel de representar graficamente as letras que compõe o alfabeto latino que conhecemos. as imagens não propõem uma mimetização formal da construção gráfica das letras, mas sim, em instituir uma representação visual de igual valor. o corpo assume o lugar da palavras e produz discursos através de si próprio.

instaurar este corpo tipográfico através do trabalho 'quimera de mim mesmo', é como diria vi: um 'pegar pelos chifres' a fotografia e a linguagem, e descobrir como elas podem contribuir em um processo de subversão de si próprias. me infiltro como espiã e coloco minha corpa dentro de uma pós-norma. colocar meu corpo em frente à câmera e registrá-lo, é defender um direito de autonomia da minha própria imagem. transformar meu corpo em tipografia, é defender um direito de autonomia da minha própria linguagem. a escritora e artista portuguesa, negra e mulher cis, grada kilomba, finaliza a carta à edição brasileira de seu livro 'memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano' dizendo: "parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. um vocabulário no qual nós possamos [todes] encontrar, na condição humana."[13] eu acredito que este seja o caminho.

[13] kilomba, 2019, p. 21.

imagem 1: nestor varela, **quimera de mim mesmo (alfabeto tipográfico),** fotografias, itajaí, sc, 2021. foto: nestor varela, 2021.

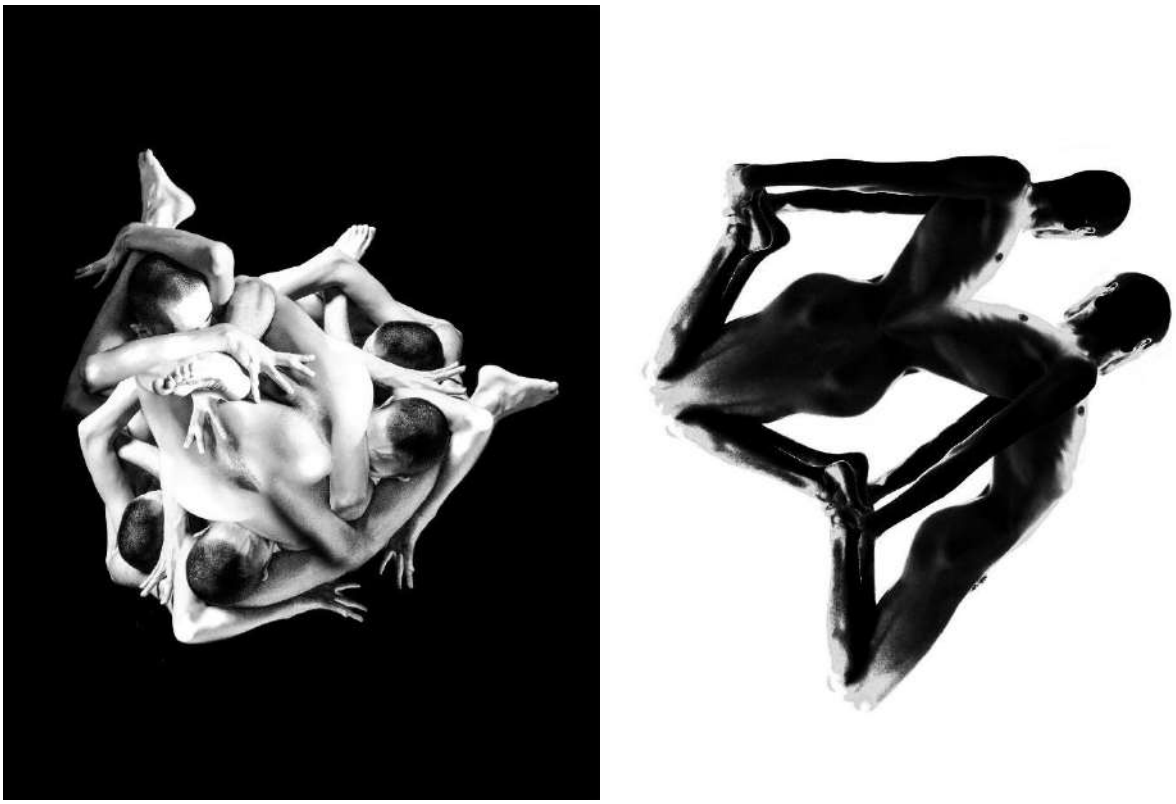


imagem 2: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: a e b),** fotografias, itajaí, sc, 2021. foto: nestor varela, 2021.

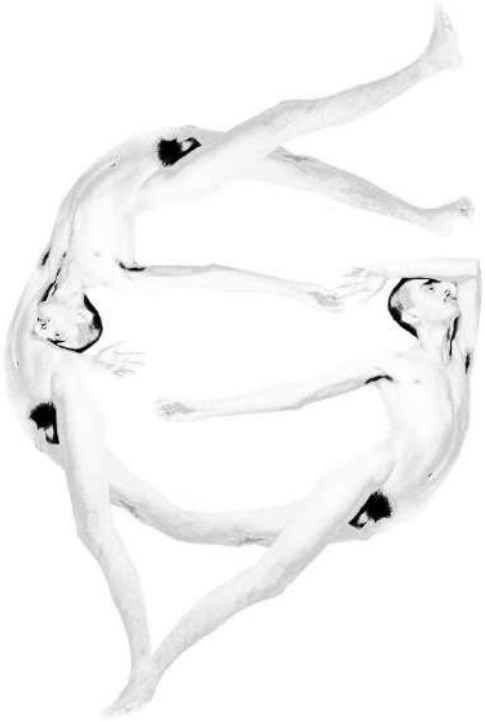


imagem 3: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: c e d),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 4: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: e e f),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

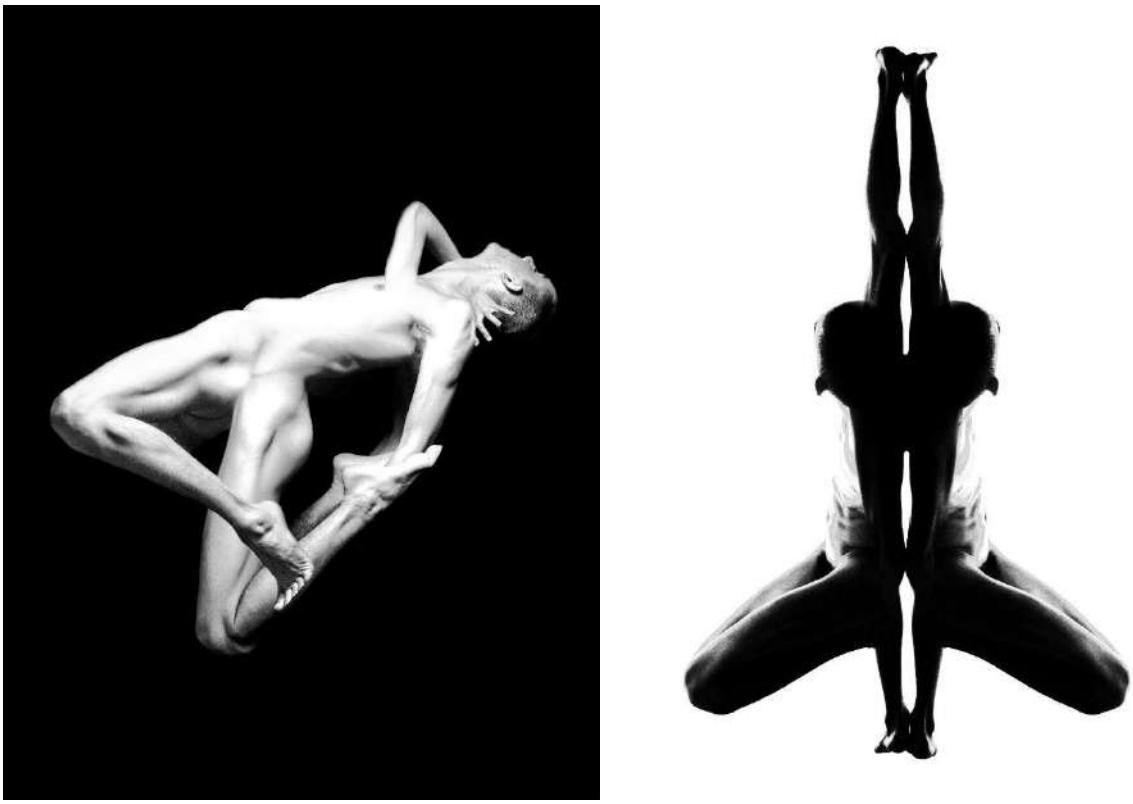


imagem 5: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: g e h),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 6: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: i e j),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 7: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: k e l),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 8: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: m e n),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 9: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: o e p),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

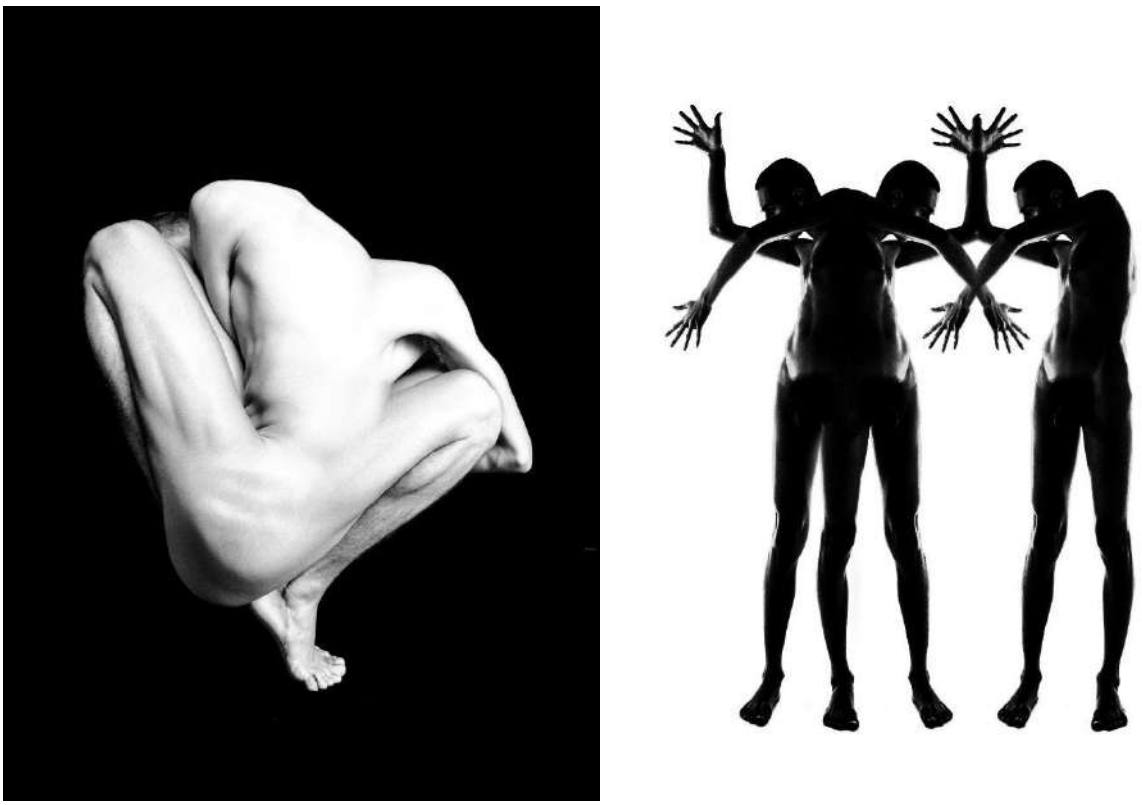


imagem 10: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: q e r),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 11: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: s e t),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 12: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: u e v),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 13: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: w e x),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

imagem 14: nestor varela, **quimera de mim mesmo (tipografia: y e z),** fotografias, itajaí, sc, 2021.
foto: nestor varela, 2021.

referências

azoulay, ariella. desaprendendo momentos decisivos. **revista zum**, são paulo, n. 17, p. 116–137, out, 2019.

do bairro, jup. **corpo sem juízo.** são paulo: cybermano, 2019. disponível em: <https://youtu.be/6il3rlzslgm>. acesso em 25 de ago de 2023.

do bairro, jup. **o que pode um corpo sem juízo?** são paulo: deck9 record's, 2020. disponível em: <https://youtu.be/8al22annckm>. acesso em 25 de ago de 2023.

giunta, andrea. **a virada iconográfica: a desnormatização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas.** mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985. são paulo: pinacoteca, 2018. p. 29-34.

grunvald, vi. **algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer.** in ayerbe, júlia. cidade queer: uma leitora. são paulo: edições aurora, 2017. p. 22-33.

kilomba, grada. **memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano.** rio de janeiro: cobogó, 2019.

mombaça, jota. **não se nasce uma monstra, tampouco se torna uma.** in ayerbe, júlia. cidade queer: uma leitora. são paulo: edições aurora, 2017. p. 16-21.

mombaça, jota. **não vão nos matar agora.** são paulo: editora cobogó, 2021.

preciado, paul b. **manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.** rio de janeiro: zahar, 2022.

PAISAGENS UTÓPICAS

Utopian Landscapies / Paisagens Utópicos

Pedro Gottardi[1]

Resumo: Este ensaio visual apresenta uma pesquisa em desenvolvimento no campo das Artes Visuais em processos artísticos contemporâneos. Tem-se por proposta o caminhar pela natureza. O ensaio busca evidenciar a linha do horizonte como campo vibracional tensionando a discussão entre a introspecção e a euforia. Usa-se da escrita de artista, coleta de artefatos e relatos pessoais, para a elaboração de procedimentos nas Artes Visuais. Reuni conceitos, ensejos e impressões de gravuras, um conjunto de objetos em gesso e resina, e desdobramentos do ato de imprimir, ou seja, intervir para redimensionar a visualidade. O trabalho evidencia uma utopia dada pela dualidade da vida e morte das plantas, friccionado a reflexão sobre nossa existência no mundo, ao intentar paisagens utópicas.
Palavras-chave: Caminhar; natureza; paisagem; gravura.

Abstract: This visual essay presents ongoing research in the field of Visual Arts in contemporary artistic processes. The proposal is to walk through nature. The essay seeks to highlight the horizon line as a vibrational field, tensioning the discussion between introspection and euphoria. It uses artist's writing, collection of artifacts and personal accounts, to develop procedures in the Visual Arts. I brought together concepts, opportunities and impressions of engravings, a set of objects in plaster and resin, and consequences of the act of printing, that is, intervening to resize visuality. The work highlights an utopia given by the duality of the life and death of plants, encouraging reflection on our existence in the world, by creating utopian landscapes.
Keywords: Walking; nature; landscape; engraving.

Resumen: Este ensayo visual presenta una investigación en desarrollo en el campo de las Artes Visuales en procesos artísticos contemporáneos. La propuesta es explorar la naturaleza. El ensayo busca destacar la línea del horizonte como un campo vibracional que tensiona la discusión entre la introspección y la euforia. Se utiliza la escritura del artista, la recopilación de artefactos y relatos personales para la elaboración de procedimientos en las Artes Visuales. Se reúnen conceptos, oportunidades e impresiones de grabados, un conjunto de objetos en yeso y resina, y desarrollos del acto de imprimir, es decir, intervenir para redimensionar la visualidad. El trabajo destaca una utopía dada por la dualidad de la vida y la muerte de las plantas,

[1] Doutorando pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Artista Visual. Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau - FURB, 2021. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição, 2018.

friccionando la reflexión sobre nuestra existencia en el mundo al intentar representar paisajes utópicos.

Palabras clave: Caminar; naturaleza; paisaje; grabado.

Imagem 1: Pedro Gottardi, sem título, monotipia s/ papel, 30x42 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

Paisagens [osso]... caminhar

Caminhar
Galho
Palmeira
Osso
Seco
Paisagem
Utopia

A trajetória da pesquisa é dada pelo método do Caminhar na Natureza. São coletados artefatos e sensações, por vezes um olhar desprendido do tempo ou respiro entre as árvores. Em momentos o simples fato de estar em frente ao mar, sentindo o vento tocar a própria matéria para ouvir as vibrações do vento ventante. Se presume que a utopia está no procedimento de criação dado pela dualidade da vida e morte das plantas, friccionando a reflexão sobre nossa existência no mundo.

Anotações de processo *

* nota de procedimento: sentir o que atravessa / coletar artefatos / texturas / parar / respirar / olhar / sentir / presença / afetar-se / aguçar os sentidos.
Relato do autor, 2022.

Anotações de processo **

EU OUVI O MAR
CONVERSANDO COMIGO

** nota de conversa com o mar: ele me disse para acreditar e continuar a caminhar pelas suas costas e baias. Também falou sobre ver o céu tocar seu corpo e sentir na pele o vento [ventante].
Relato do autor, 2022.

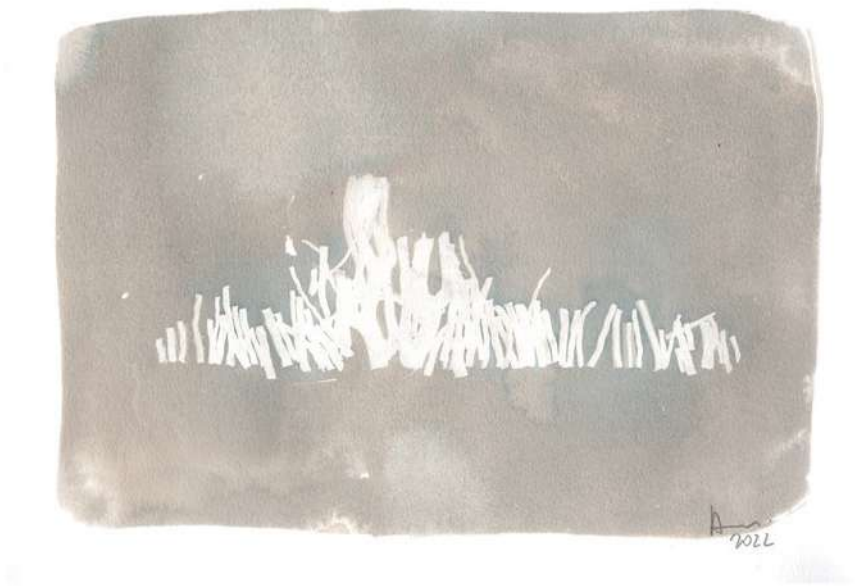


Imagem 2: Pedro Gottardi, sem título, cianotipia s/ papel, 21x30 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

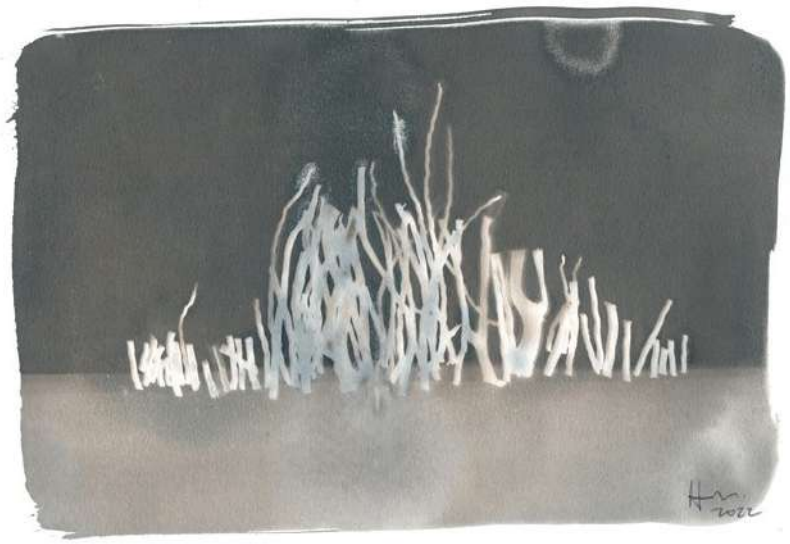


Imagem 3: Pedro Gottardi, sem título, cianotipia s/ papel, 21x30 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

Anotações de processo ***

*** nota de processo [epifania]: conforme fui me relacionando com os objetos, percebi que eles me levavam a uma ideia de pedra, osso e pedra porosa. O gesso depois de seco absorve água, a matéria ganha vida e produz som. Senti o desejo de deixa-las imersas na água. Para tanto usei do hipoclorito de sódio junto da água. Queria remover a matéria orgânica do gesso. Porém ela se expandiu e perdeu a cor. Depois de sete dias as retirei da água com o hipoclorito de sódio, aos poucos o gesso foi secando, e junto dele os fragmentos do galho diminuíram seu tamanho e se soltaram, alguns com mais facilidade, outros nem tanto. Desta experimentação surgiu a palavra óssea. Pois os fragmentos do galho de palmeira ficaram com aspecto de osso e transmudam sua cor para branca, nuances de marrom e ocre.

Relato do autor, 2022.

Imagem 4: Pedro Gottardi, sem título, objeto em gesso, resina e material orgânico (pedaço do galho seco do cacho de frutos da palmeira), 15x15x3 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

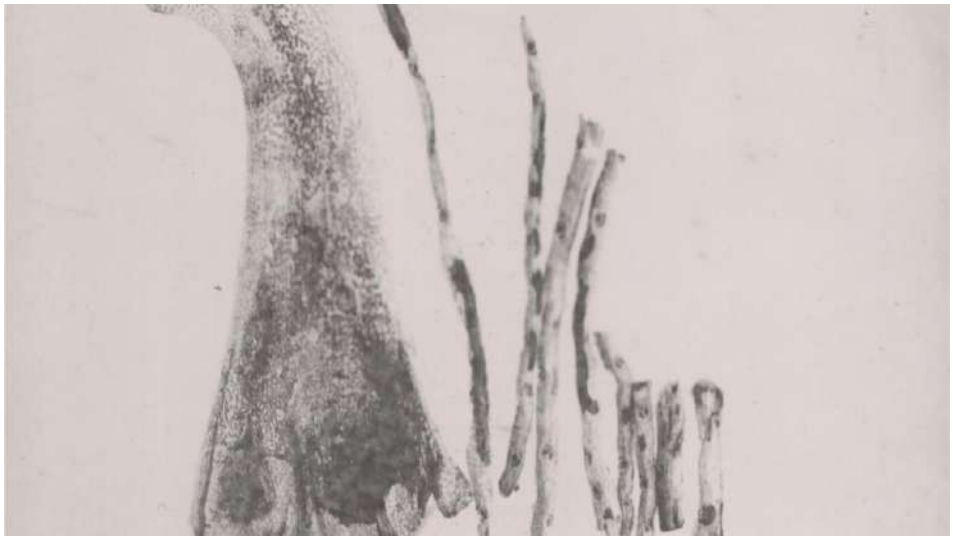


Imagem 5: Pedro Gottardi, sem título, fotograma, 18x21 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

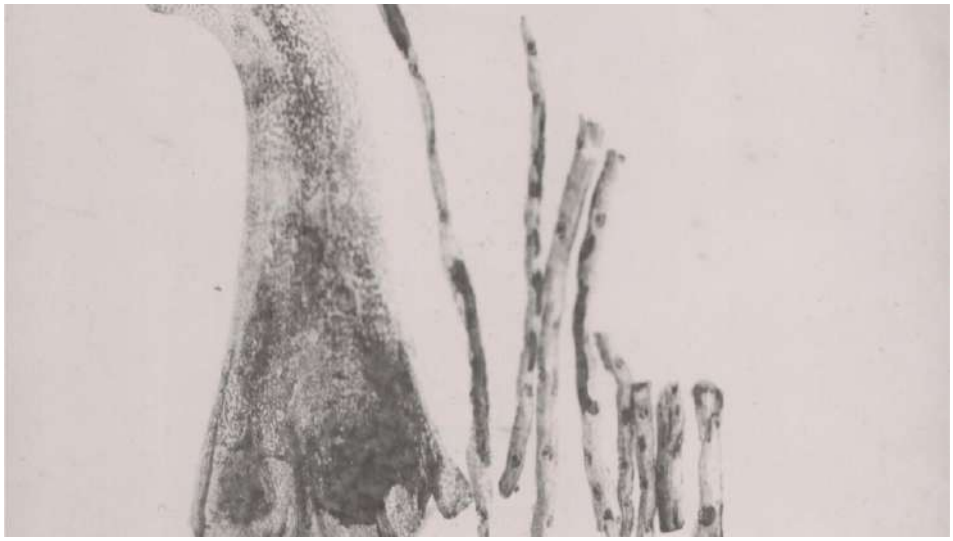


Imagem 6: Pedro Gottardi, sem título, fotograma, 18x21 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

Imagem 7: Pedro Gottardi, sem título, fotograma, 18x21 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

Anotações de processo ****

**** nota de caminhada: ao caminhar me reservei ao deleite sem a preocupação de coleta de materiais e artefatos. Deixe meu corpo conduzir o caminho e manifestar seus interesses. Fiz algumas fotos de troncos em processo de decomposição, também me atentei às raízes e à linha do horizonte. Ao final desta caminhada pude contemplar a Lagoa da Conceição e retornar de barco. Como o dia estava nublado, a relação entre céu, montanhas e mar me tocou por conduzir meu olhar às vibrações deste campo de visão, ou seja, deixei a paisagem conversar com meu corpo e a fotografei, fui atravessado pelo aconchego, dada por uma sutileza dos tons entre o céu, montanhas e mar. Sob o efeito desta caminhada exprimir uma nova paisagem na ponta-seca (gravura em metal).

Relato do autor, 2022.

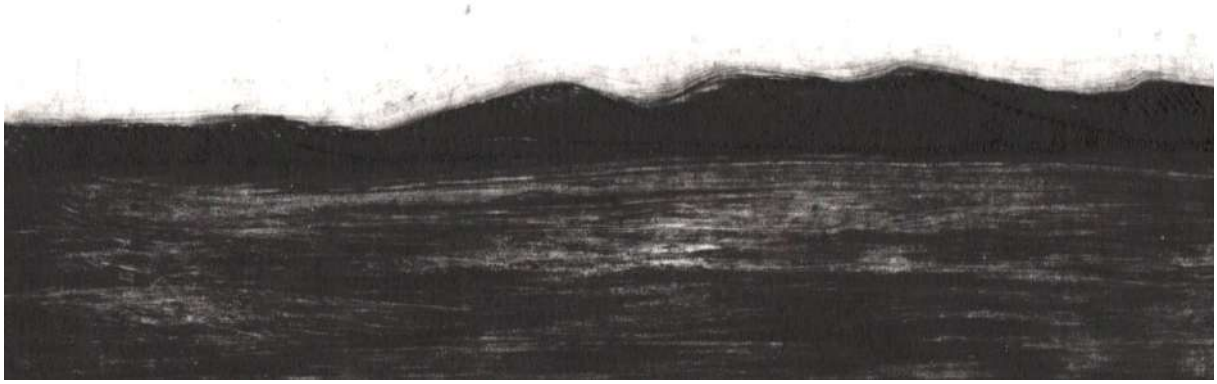


Imagem 8: Pedro Gottardi, sem título, ponta-seca (matriz em placa de alumínio) s/ papel, 21x30 cm, 2022. Foto: Pedro Gottardi, 2022.

Referência

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metáfora da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte:** por uma poética do ato criador. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

Trezentos e setenta e cinco mil e trezentos passos

three hundred and seventy-five thousand and three hundred steps

Tiago Meirelles[1]

Resumo: ‘trezentos e setenta e cinco mil passos’ é como chamo uma caminhada de onze dias e duzentos e sessenta quilômetros, entre a fronteira sul do estado de santa catarina até a ilha que leva seu nome. Proponho, a partir da ação documentada do caminhar, compreender e percorrer a relação tecida entre autor e natureza durante este espaço-tempo de exposição íntima e contínua ao entorno. A caminhada nesta postulação é compreendida tanto como objetivo quanto como metodologia, a partir da sugestão do artista caminhante Hamish Fulton: “faça uma caminhada, produza um texto, leia para um público” (Fulton, 2000, tradução nossa). O ensaio visual é um dos tantos relatos lá presentes. caminhar como prática artística, aqui, além de considerar a terra pisada como deidade, se mostra valoroso desbravador de territórios, internos e externos, explorando a topografia da mente e do mundo.
Palavras-chave: caminhar; natureza; processos artísticos; arte contemporânea.

Abstract: "‘Three hundred and seventy-five thousand steps’ is an eleven-day, two hundred and sixty-kilometer walk, from the southern border of the state of Santa Catarina to the island that bears its name. Through the documented act of walking, I propose to understand and traverse the relationship between the author and nature during this space-time of intimate and continuous exposure to the surroundings. The walk in this proposition is understood both as an objective and as a methodology, drawing inspiration from Hamish Fulton suggestion: “take a walk, make a text, read it to an audience” (Fulton, 2000). The visual essay is one of the many accounts present there. Walking as an artistic practice, here, not only considers the trodden land as a deity but also reveals itself as a valuable explorer of internal and external territories, exploring the topography of the mind and the world."

Keywords: walk; nature; artistic processes; contemporary art.

[1] Mestrando na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, no Programa de Pós Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC)

Trezentos e setenta e cinco mil e trezentos passos

Ailton Krenak (2019) nos convida: “[...] é importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção [...]”. Algo similar afirma enfaticamente Labbucci (2013): “[...] aqui há uma tese: Não existe nada mais subversivo, mais alternativo em relação ao modo de pensar e de agir, hoje dominante, que o caminhar. Ponto”. Em um mundo cada vez mais rápido e digital, caminhar como prática artística me sugere uma ação real, para além do mundo do pensar. Solnit (2001) me conta que “[...] se a vida é uma jornada, então, quando estamos de fato viajando, nossas vidas se tornam tangíveis [...], metáforas unidas a ações.”. Viajar e caminhar me colocam em atrito com a revolução necessária, fazem-me ir do passado ao futuro, passando pelo presente em todos os passos. Piso na realidade vivendo em metáfora.

Neste trabalho, realizei uma caminhada em função de uma mudança de cidade. Totalizando mais de duzentos e sessenta quilômetros de percurso, atingindo a quantidade de passos explicitada no título da obra, caminhei por onze dias imerso na paisagem do litoral catarinense. Caminhei para ir sem exatamente a intenção de chegar. Caminhei para estar, para experienciar o atrito da existência. Caminhei como ato subversivo, como metáfora.

Para além do caminhar como prática artística, também percebo, tanto através de leituras quanto da minha prática, o andar como uma aproximação a uma existência menos veloz e mais atenta. Enquanto caminho, exposto à natureza durante dias a fio, percebo que passo a habitar outro espaço tempo,

Imagem 1: Tiago Meirelles, *noventa e dois mil trezentos e cinquenta e quatro,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020.

Imagem 2: Tiago Meirelles, *trinta mil quatrocentos e vinte e três,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020

Imagem 3: Tiago Meirelles, *trezentos e quarenta e dois mil novecentos e oito,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020.

Imagem 4: Tiago Meirelles, *cento e cinco mil novecentos e vinte e seis,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020

Imagem 5: Tiago Meirelles, *cento e doze mil novecentos e sessenta e quatro,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020.

Imagem 6: Tiago Meirelles, *trinta e um mil trezentos e sessenta e quatro,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020

Imagem 7: Tiago Meirelles, *trezentos e quarenta e dois mil cento e noventa e sete,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020.

Imagem 8: Tiago Meirelles, *setenta e um mil quinhentos e quarenta e dois,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020

Imagem 9: Tiago Meirelles, *duzentos e noventa mil cento e trinta e oito,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020.

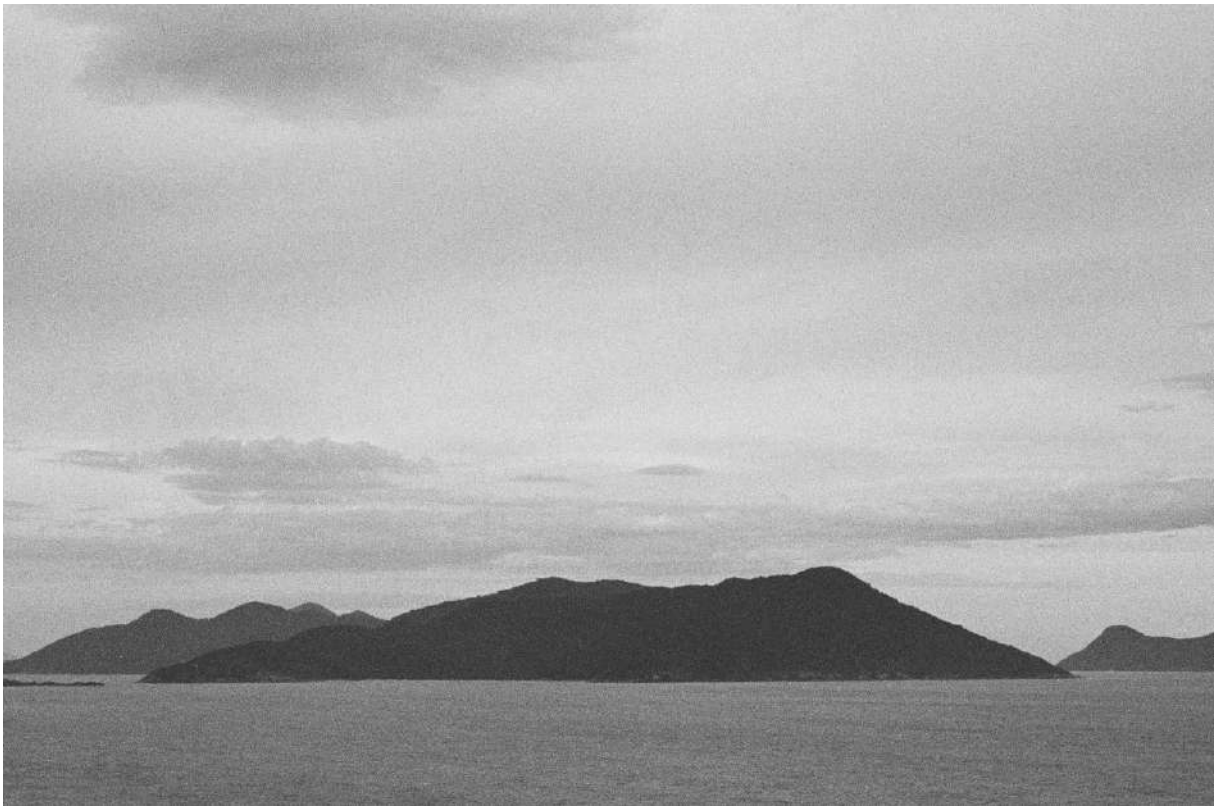


Imagem 10: Tiago Meirelles, *trezentos e cinquenta e cinco mil quatrocentos e nove,* fotografia 35mm digitalizada, estado de Santa Catarina, 2020

Referências

FULTON, Hamish. An object cannot compete with an experience. Youtube, 10 mar. 2000. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=0rlYhR4Xd0M>. Acesso em 14 fev. 2022. .

FULTON, Hamish. Hamish Fulton speaks about his practice as a 'walking artist,' March 2021. Youtube, 6 abr. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gf46UROy64c>. Acesso em 25 fev. 2022.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LABBUCCI, Adriano. Caminhar, uma revolução. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SOLNIT, Rebeca. A historia do Caminhar. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Ciclo de Investigações 2023
PPGAV - UDESC
ANAIS