

██████████ :

13° CICLO
DE INVESTIGAÇÕES
EM ARTES VISUAIS

PPGAV / CEART / UDESC
Florianópolis

ANAIIS

Artigos e Ensaaios Visuais

ARTIGOS

A ARTE CONTRA A CENSURA CONTEMPORÂNEA	Jacks Ricardo Selistre Mariana Duarte	5
A ARTE DA PERFORMANCE TEORIA E PRÁTICA POR ESTHER FERRER	Silfarlem Oliveira, por Iam Campigotto	12
A ARTE DE MARINA ABRAMOVIĆ E BERNA REALE COMO PRÁTICA PARRESIÁSTICA	Kellyn Batistela	20
A EXPERIÊNCIA CRIADORA NA SALA DE AULA: EMBATES E ENCONTROS NO ENSINO DA ARTE NA GRADUAÇÃO	Nanny Moraes	30
A MEMÓRIA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA CONTRA A 'AMNÉSIA SOCIAL' NAS OBRAS DE RENNÓ E BOLTANSKI	Elisa Kiyoko Gunzi	40
A MORTE PERFORMÁTICA EM 'AS MENINAS', DE LYGIA FAGUNDES TELLES	Maira Pereira Gouveia Coelho Maria das Dores Pereira Santos	48
ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO 'JOAN MIRÓ. A FORÇA DA MATÉRIA': UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA TRAJETÓRIA DO ARTISTA NA DESCONSTRUÇÃO DA IMPOSIÇÃO DA ARTE ACADÊMICA.	Rogério Satil	55
ARTE PROIBIDA E TOTALITARISMO: UM CASO NA ARTE RUSSA	Maryella Sobrinho	65
AS FRONTEIRAS QUE ES AS PRODUÇÕES CULTURAIS DA EXTERIORIDADE	Marcos Antônio Bessa Oliveira	74
ASTENOSCÓPIO - INFLUÊNCIA LUMINESCENTE	Wagner de Souza Antônio	84
BIOGRAFIAS CENSURADAS: UMA ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA EM ARTES VISUAIS	Antônio José dos Santos Júnior Stéfani Trindade Agostini	95
CAMINHO DE PÉS DESCALÇOS: FRAGMENTOS	Márcia Franco	105
COMO CONJUGAR O DESENHO? UMA GESTOLOGIA DO DESENHAR	Carolina Corrêa Rochefort Carolina Mesquita Clasen Julia Pema Liége Budziarek Eslabão Luana Silvino Reis	110
CORPO PATAFÍSICO: O GERMINAR DE UM NOVO TEMPO	André Ziegler	118
DADOS DO FOGO E ALGUMAS INCANDESCÊNCIAS ARTÍSTICAS	Francisco Pablo Paniagua	128
EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS COMO MEIO DE TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS: REFLEXÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU - CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE DA BRASILEIRA	Maria Vitória Vieira Capote Gonzaga Rogério Victor Sáttil Neves	138
INVESTIGAÇÕES ACERCA DA TARJA	Luana de Mesquita Alt	147
O DITO E O NÃO-DITO: GESTOS DESENHADOS COMO ATO DE RESISTÊNCIA	José Carlos Suci Júnior	152
OS LIMITES DO ESPAÇO EXPOSITIVO E SEUS DESBORDAMENTOS PATAFÍSICOS	Carolina Correa Rochefort	162
REMBE: VOZES FRONTEIRIÇAS	Franciele Fávero	172

ENSAIOS VISUAIS

2 + 2 = 5	Ana Carolina Ribeiro Nogueira	181
A VISTA DE UM PONTO: DESCOBRINDO FLORIANÓPOLIS, AO ENCONTRO DO ACASO	Andressa Argenta	186
‘ARTE OCUPAÇÃO’ COMO LABORATÓRIO DE VOZ E A VOZ COMO RECUSA À CENSURA	Ana Emilia Jung	191
ARTE - PRA QUÊ E PRA QUEM? HAND MADE 2018/68 - 50 ANOS DE CONTRACULTURA	Magdiel Cormelyson de Menezes	199
CADERNO DE CARTAS DE UM EXÍLIO EM ESTÁGIO 1	Annaline Curado Piccolo	207
CORPO EM RISCO: GRAFIAS DE APAGAMENTO E INVASÃO NO CORPO FEMININO	Inaê Pereira Gouveia Coelho	217
MARCHA-LENTA	Liége Eslabão	225
NOTAS SOBRE O PROCESSO DE “PANORAMA”	Djuly Francine Gava de Almeida	228
‘O SILÊNCIO LÁ DE BAIXO’ - NOTAS DE UM PROCESSO: CINEMA DE ANIMAÇÃO, ARTES VISUAIS E ESCRITA DE SI	Pamella Emilia de Queiroz Araújo	237
PANORAMAS: PROPOSIÇÕES DE AÇÕES NAS CIDADES	Sofia Schramm de Brito	245
PÃO E PUREZA	Daniel Velasco Leão Djuly Francine Gava de Almeida Marcos Walickosky Silfarlem Oliveira Telma Scherer	264
PONTO DE FUGA - UM DIÁRIO DE (TRANS)BORDO	Thaysa Cordeiro Silva	269
PROCESSOS 0000100-15.2018.701.0000 - ‘UM ENSAIO VISUAL’	Jussara Cristina Marangoni	278
QUANDO O MAR É MAIS	Rafael Schultz Myczkowski	288
SESSÃO / SEÇÃO FEMINISTA	Sarah Zewe Uriarte	298
SÓ DEPOIS DO GOLPE É QUE SE SENTE O CORTE	Felipe Queiroz Correa e Castro	305
TECENDO MEMÓRIAS E AUSÊNCIAS: A ARTE COMO RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA	Rita Isabel Vaz	315
UM CORPO SEM DIREITO A PALAVRA	Sergio Adriano Dias Luiz	325
VALE DA ESTRANHEZA	Cyntia Werner	335

ARTIGOS

A ARTE CONTRA A CENSURA CONTEMPORÂNEA

Jacks Ricardo Selistre
Mariana Duarte

Resumo

O presente estudo tem como principal objetivo analisar os sistemas da arte e a censura presente, e noticiada, na sociedade contemporânea, compreendendo este fenômeno crítico como uma manifestação atemporal, relatando eventos ocorridos em épocas ditatoriais em paralelo aos episódios recentes, demonstrando que a descrita repressão pode retornar ao cotidiano a qualquer momento, mesmo dentro de uma democracia.

Palavras-chave: Sistemas da arte; Arte não-hegemônica; Arte Queer; Liberdade de Expressão; Censura.

As expressões artísticas que fogem aos ideais hegemônicos apareceram sutilmente em exposições durante o século XX e apesar de ultimamente terem sido mais exploradas, ainda possuem uma presença tímida diante do panorama artístico global. Perante a esta situação, o presente artigo busca fazer uma análise dos sistemas da arte e da censura a nível social e artístico, baseando-se em manifestações de arte que contrariam e questionam o sistema artístico hegemônico baseado na masculinidade e na heterossexualidade compulsória. Assim pode-se compreender o sistema artístico como fruto de uma construção eurocêntrica, branca, masculina e heterossexual (e sendo a estes mesmos destinada). Isto, é o que possibilitou e por vezes ainda possibilita que este cânone regule a produção artística e as exposições historicamente, criando um discurso que se posiciona como universal, mas que atua como um discurso e uma história das particularidades (LOPONTE, 2002).

Neste meio, existem maneiras regulatórias as quais operam em diferentes modalidades, sejam elas através do sistema artístico, fundamentado pelas instituições que o compõem, como o museu, a crítica de arte, a história e os sistemas da arte, ou bem como, através de discursos. Ambos modos de metodização artística podem desencadear um processo o qual conhecemos muito bem durante a ditadura militar que assolou o Brasil (de 1964 a 1985) e outros países da América Latina: a censura, em que produções artísticas das mais variadas linguagens foram tarjadas, acondicionadas e proibidas. Neste sentido, artistas tiveram sua voz calada, ou seja, a liberdade de expressão, a liberdade artística e de pensamento eram restringidas através da regulação de censores.

O tema do Ciclo de Investigações em Artes Visuais do ano de 2018 é a tarja preta, um tema que remonta à censura, e conseqüentemente, ao passado vivido. Entretanto, mesmo após

a abolição formal da censura, ela continua se exercendo através das mais diversas vias, como no encerramento prematuro da exposição *QueerMuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* e no *Movimento* e no *Programa Escola Sem Partido*, que cerceiam a liberdade de cátedra.

Segundo Olivieri (s/d.), podemos compreender que a censura, instaurada sobre tudo durante o Regime Militar, configura-se em uma espécie de exame a que são submetidos trabalhos artísticos ou informativos – no caso a imprensa e o que nela é difundido –, com base em critérios morais e/ou políticos, para avaliação sobre a conformidade de serem liberados para apresentação ao público em geral. Inclusive leis foram criadas para tal ação. Tomamos aqui como exemplo, o caso da censura na mídia, que, segundo o Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970 instituiu a censura prévia, exercida de dois modos: ou uma equipe de censores instalava-se permanentemente na redação dos jornais e das revistas, para decidir o que poderia ou não ser veiculado, feito que gerava desconforto, inibição e divergências entre os profissionais da área – no caso da arte o processo possuía o mesmo viés.

O historiador Antonio Gasparetto Jr. (2010) aponta que a censura era temida devido as consequências ocorridas com quem voltava-se contra a Ditadura e os militares que estavam no poder, visto que artistas e intelectuais viam-se diante da seguinte situação:

Foi no início da década de 1970 que se intensificou o desaparecimento de indivíduos, os métodos de repressão foram intensificados a níveis ilegais com a ocorrência de sequestros, cárcere privado, tortura, assassinato, esquartejamento e ocultação de cadáveres. O auge da repressão aconteceu durante os governos dos presidentes Emílio Médici e Ernesto Geisel, de tal modo que as organizações de direitos humanos consideram o primeiro como "brutal". (GASPARETTO JR., 2010, s/n)

Do mesmo modo, podemos perceber que a censura nasce e se articula através do poder governamental e também através de discursos autoritários, amedrontadores e hostis. Retomando o tema, a censura governamental, que ocorreu no Brasil principalmente durante o período aqui referido, acontece quando produções artísticas, literárias e jornalísticas eram examinadas por funcionários do governo. Os quais tinham como função analisar e vetar tudo aquilo que estivesse em desacordo com os ideais difundidos de valores morais, artísticos e políticos do Estado, de maneira que as artes, as notícias e os discursos públicos estivessem sob o domínio dos militares.

Já os discursos se organizam de diversas maneiras. Existem discursos que geram opinião e discussão sobre a questão artística bem como discursos moralistas, que não

promovem um debate profícuo, mas simplesmente questionam de modo irredutível a produção e o comportamento artístico e midiático. Um discurso moralista quando reiterado e difundido, pode, por muitas vezes, distorcer a produção artística em questão, de modo a construir e impor uma verdade absoluta e inquestionável às sociedades que são em suma facilmente alienáveis devido à reprodução de discursos formulados e decretados por grupos políticos/sociais que são difundidos acriticamente. A distorção e o exagero relacionado às temáticas polêmicas possibilitam um pânico social e moral, que através destas falas autoritárias tem a tendência a desencadear mecanismos sociais de censura. Dessa maneira, as obras de arte e os conteúdos jornalísticos dependeriam dos valores morais e políticos do governo, ou, conseqüentemente, da sociedade.

(Re)surgem os discursos autoritários. Os valores morais parecem estar sendo subvertidos pela arte, a qual, de acordo com essas preleções infundamentadas, ataca o bem comum, os valores de nossa sociedade, bem como possibilita inúmeros pensamentos que descontextualizam a produção artística. Apesar do distanciamento histórico da data de 1985, dita o término do período ditatorial, a censura e os discursos dominadores estão à tona no Brasil.

O conservadorismo ataca novamente! Consequência disso foi o fechamento antecipado da exposição *QueerMuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis¹ sediada no Santander Cultural em Porto Alegre / RS. Além disso, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, um dos mais importantes museus da América Latina, foi acometido – por políticos, religiosos e pela comunidade civil – por sediar a performance que envolvia nudez do artista carioca Wagner Schwartz², que compunha o 35º Panorama de Arte Brasileira.

As mostras referidas acima geraram grandes polêmicas no circuito social e político do Brasil, inúmeros discursos surgiram denegrindo e defendendo-as. Acusações de que a arte não deve abordar temas controversos e delicados, de que deveria concentrar-se no belo, sugerindo um retorno a épocas como o Renascimento, onde a arte estava baixo tutela do Estado e da Igreja. Os novos críticos de arte se esquecem que a história da arte serviu-se incontáveis vezes das temáticas desagradáveis, que fogem de discussões corriqueiras para abordar assuntos complicados e muitas vezes chocantes e perturbadores. A exposição *QueerMuseu* certamente

¹ Gaudêncio Fidelis é um importante curador brasileiro. É Doutor em História da Arte pela Universidade do Estado de Nova Iorque. Destacou-se como diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul no período de 2011 a 2014, e como curador da 10ª Bienal do Mercosul.

² Wagner Schwartz é um performer e dançarino brasileiro, participou programa Rumos Dança pelo Itaú Cultural. Apresentou suas performances em diversos espaços artísticos brasileiros e estrangeiros.

não é a primeira a abordar sexualidades na história. Desde primórdios artistas se interessam pelo comportamento sexual e afetivo, de maneira metafórica ou não.

É importante frisar que a arte envolve crítica, distanciamento e interpretação. Ela se encontra embasada na filosofia, no questionamento e na reflexão, de modo a não admitir certezas e nem verdades absolutas já que uma vez está aberta às interpretações do público (ECO, 2013). A arte busca gerar pensamento e questionamento frente aos problemas com a intenção de gerar discussões.

Os sistemas da arte, assim como a dita História da arte, se articulou através de discursos, de modelos hegemônicos, e por hegemônicos entende-se aquilo que é dominante, idealizado como superior. Esses ideais canônicos foram construídos e destinados ao homem e pelo homem: branco, religioso, heterossexual e economicamente bem-sucedido (NIETZSCHE, 2013). Esses conceitos foram construídos a partir dessa sociedade dominante, que opera de modo patriarcal (BLESSING, 1997), onde se constituiu a moral, as leis, os hábitos e, assim sendo, o sistema da arte.

Dessa maneira devemos encarar o sistema da arte como uma fabricação da sociedade, podendo ser compreendido enquanto um *erfindung* (FOUCAULT, 2002), ou seja, como um artifício fabricado pelos seres humanos. Acrescentamos aqui, que para Clifford Geertz (1999), o sistema da arte vai além de sinais e símbolos e inclusive pode e deve ir além de ser um puro meio de comunicação, afinal, falamos aqui de forma de pensamento (p. 180 – 181). Porém encontramos a seguinte contextualização, de que é mais propriamente dito dos seres humanos que pertencem ao sistema branco, masculino, religioso, heterossexual e europeu, que constituem a sociedade e a cultura hegemônica (ambas idealizadas e construídas artificialmente).

Para entender melhor, compreenderemos aqui que esse sistema é criado por este seleto grupo e é ainda endereçado a eles, não abrindo espaço ao que por eles for considerado diferente. Como mostra Michel Foucault (2002), o imaginário do ideal não possui origem, visto que foi inventado pelo ser humano através de uma série de mecanismos, e influenciado por obscuras relações de poder. Em poucas ocasiões na história da arte se percebe a abertura do sistema àqueles que contrariam essas regras. Assim, a genealogia do sistema mostra que a história da arte é composta por exclusões (ARNOLD, 2004) e os excluídos/as são principalmente aqueles/as que fogem às regras impostas por essa pequena sociedade hegemônica.

Ao mesmo tempo, criam-se histórias paralelas à História da Arte considerada oficial e universal, mesmo que ela abranja principalmente as produções de sujeitos europeus,

estadunidenses, heterossexuais e brancos e, por conta disto, deixe outras subjetividades de fora dessa história que é considerada universal. Conhecida como “História Oficial”, a corrente privilegia a autoria de grandes nomes do intelecto, valoriza os “heróis” – no caso da História – e os “grandes mestres” – no caso das artes - sendo reproduzida, muitas vezes, por manuais de ensino e livros didáticos. Estas publicações, por sua força, usualmente aparecem em primeiro plano, mas é preciso realizar uma reflexão e acolher na mentalidade que histórias paralelas também existem quando se diz respeito à arte produzida por mulheres, por negros/as, ou por sujeitos que destoem da heteronormatividade.

O comportamento de segregação mostra que os contextos hegemônicos da arte se impõem aos argumentos que não gozam dos mesmos privilégios, seja por questões étnicas, econômicas, raciais ou de gênero. Como resultado disso surgem os livros que enfocam nas diferenças que não são expostas nos livros de arte geral, sendo necessários livros específicos para a arte latino-americana, para a arte produzida por mulheres ou para a arte homoerótica. Estas ramificações não se encontram presentes nos livros ditos universais cujos títulos geralmente se compõem somente da palavra Arte, ou História da Arte, desconsiderando todas as expressões que não se encaixam ao ideal sistêmico.

Como em *A História da Arte* (1981) de Ernst Gombrich, em que a presença de artistas do sexo feminino é inexistente, como denuncia a performance *Queridas Viejas* de Maria Gimeno, bem quão das expressões artísticas dos negros, dos homossexuais e em parte dos povos que não pertencem ao eixo ocidental³. Essa segregação cria segregações no panorama artístico e, embora às vezes os livros de arte gerais tragam alguma ínfima representação desses contextos contra-hegemônicos, muitas vezes podem apresentar leituras distorcidas. Isso pode decorrer de razões econômicas de sobrevivência, já que artistas não-europeus muitas vezes têm que ceder ou acabam sendo subordinados à modificação de seus signos étnicos para que os ocidentais os representem como exóticos, afirmando a sua superioridade ao tornar o outro exótico (FISCHER, 2008).

Esses guetos criados pelos/as artistas que não são incluídos/as no sistema artístico considerado global evidencia os jogos de poder encontrados no contexto artístico que busca impor as suas regras aos que são diferentes. Uma imposição que, quando aceita borra as diferenças, ou até mesmo serve para categorizar os diferentes em grupos em subníveis, distanciando-os mais uma vez do discurso oficial. Ao ser classificado e estereotipado pelo grupo hegemônico, é notório que o discurso oficial pertence àqueles que se autodenominam, delegando aos outros/as a periferia, as margens do leque da história da arte. Partindo da

³ Como eixo ocidental entendemos o domínio euro-estadunidense.

premissa daquele que se autoproclamara como hegemônico e analisando brevemente os circuitos artísticos e as ideias dominantes, entre o aquele que tem o direito de categorizar algo, e aquele que é minoria e não possui poder, não precisamos dizer quem é o diferente (SILVA, 2000), o exótico, o fraco, ou o menos qualificado para adentrar ao museu e à história *oficial*.

É perceptível que o sistema artístico atua como um jogo de manobras que converge ao interesse dos dominantes, impedindo que os renegados/as consigam adentrar às narrativas e aos espaços considerados universais, visto que nada é mais acessível do que os museus e os obstáculos econômicos (BOURDIEU, DARBEL, 2007), raciais, étnicos, de gênero e de orientação sexual. Tudo aquilo que conote a contradição desse sistema é de certa forma barrado ou evitado a fim de manter a supremacia dos mesmos através dos ideais antigamente estipulados.

À guisa de encerramento, o presente estudo buscou trazer um breve percurso por conhecidos eventos negativos ocorridos em exposições e performances artísticas de contextos não-hegemônicos, trazendo olhares estrangeiros às mesmas. Temos visto que as minorias têm sido mais trabalhadas na arte contemporânea, contudo, há que ficar atento quanto ao tratamento que ela recebe, visto que muitas vezes esta pode ser menosprezada pelo contexto artístico hegemônico aqui explicitado. De encontro a isto, percebemos que na atual conjuntura uma onda de interpretações precipitadas, errôneas, discriminatórias e infundamentadas está assemelhando-se à censura ditatorial de décadas passada, que se acreditava já extinta.

A censura proíbe o pensamento livre, cerceia as artes, barra as tão valiosas discussões e impossibilita a expressão. Em contrapartida, inúmeros/as artistas desenvolveram técnicas para driblar a censura criando obras ilegíveis, incompreensíveis se não analisadas, e cuja linguagem não podia ser interpretada por censores. A exemplo de León Ferrari que, em 1963, criou *Carta a um General*, onde utilizou-se de escritos abstratos que eram ilegíveis. Ou bem, como Chico Buarque de Holanda, que burlou o sistema de vigilância expedindo suas músicas aos censores figurando o nome de outro músico. Buarque usou desta artimanha pois em um determinado momento percebeu-se que quando enviava qualquer material para ser analisado, eles eram prontamente descartados por serem de sua autoria. Assim, afirmamos que a arte é um espaço de resistência em meio aos poderes conservadores e autoritários.

Quando a arte é reprimida ela encontra uma alternativa de dizer o que quer, e, concomitantemente, de dizer o que querem calar. A arte subverte as limitações e encontra-se nas leituras e interpretações infinitas que apenas são possíveis em uma democracia.

A arte é o lugar da liberdade perfeita

André Suarès

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Dana. **Art History: a very short introduction**. Oxford: Oxford Press, 2004.

BLESSING, Jennifer. *Rose is a Rose is a Rose*. In: _____. **Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography**. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, p. 31.

BOURDIEU, Pierre.; DARBEL, Alain. **Obras culturais e disposição culta**. In: _____, **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2007m p. 69 – 111.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER, Jean. *The Syncretic Turn: Cross-cultural practices in the age of multiculturalism*. In: KOCUR, Zoya, LEUNG, Simon. **Theory in contemporary art since 1985**. São Paulo: Carlton, Australia Blackwell, 2008, p. 233 – 241.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

GASPARETO JUNIOR, A. **Desaparecidos políticos**. 2010. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/desaparecidos-politicos>>. Acesso em: jan. 2014.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos feministas**, p. 283-300, 2002.

NIETZSCHE, Frederick. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Escala, 2013.

OLIVIERI, A. C. **Censura: O regime militar e a liberdade de expressão**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/censura-o-regime-militar-e-a-liberdade-de-expressao.htm>. Acesso em 24/10/2017.

SILVA, T. **A produção social da identidade e da diferença**. In: _____ (org.). **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

Sobre a performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Na performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Da performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

[illegible]

Diante da performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

[illegible]

Em busca da performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Vídeo performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Áudio performance som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som
de batida som de batida som de buzina som de buzina som de buzina som de sino som
de sino som de sino som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som de
buzina som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som

de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina som de buzina
som de buzina som de buzina ruído som de sino som de sino *risada risada risada da*
plateia ruído som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio pausa pausa
ruído som de lábio som de lábio som de lábio.

Rádio performance som de botão de rádio som de botão de rádio som de botão de
rádio som de botão de rádio som de botão de rádio som de botão de rádio som de botão
de rádio som de botão de rádio som de botão de rádio som de outro botão de rádio som
no rádio som no rádio som no rádio som no rádio som no rádio som no rádio mais som
de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio
mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som
no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de
lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio
mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som
no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de lábio som no rádio mais som de
lábio pausa som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Performers minimalistas sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem
som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio
sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de
lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som
de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem
som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio
sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de
lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som
de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio sem som de lábio.

EXPRESSIONISTA PERFORMEaaaaR som de lábio som de lábio som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Pipi caca performance som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao
chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas
ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de
coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som
de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão
som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao
chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas
ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de coisas ao chão som de
coisas ao chão som de coisas ao chão ruído tirilintar risada risada aplauso aplauso
aplausos risadas som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de papel ao chão som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Performance da destruição ou de destruição som de porretada na mesa som de porretada na mesa som de porretada na mesa som de cadeira ao chão som de cadeira ao chão som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio pausa som de objeto ao chão som de objeto ao chão pausa pausa pausa som de página som de página som de página som de lábio som de lábio som de página som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Mon(ñ)oⁱ risada risada som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio pausa pausa som de clique som de clique som de clique pausa som de clique som
de clique risada som de clique som de clique som de clique som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Oto ou auto performance som de lábio pausa pausa som de lábio som de lábio pausa
som de lábio pausa pausa pausa som de lábio som de sapato ao chão som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio pausa pausa som de sapato ao chão som de atrito
som de atrito som de atrito som de roupa som de roupa som de roupa som de atrito som
de atrito som de passos som de passos som de passos som de lábio som de lábio som de
aplausos som de aplausos pausa som de clique som de clique som de clique som de
atrito som de atrito som de atrito som de clique som de clique som de atrito som de
atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de clique som de atrito
som de atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de clique som de clique som
de atrito som de atrito som de atrito som de toque som de toque som de toque som
suave de toque som suave de toque mais som de clique som de caricia som de caricia
som de caricia mais clique som de toque som de toque som de toque som de toque som
de atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de atrito som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de página som de página som de lábio som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio

Cool performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Performance autobiográficas som de lábio som de lábio som de roupa ao chão som de roupa ao chão som de cadeira som de cadeira som de batida vou contar para vocês minha vida mas não vou aceitar nada que faça essas coisas não ouço no tempo não ouço não ouço San Sebastián não ouço não ouço justo antes som de clique som de clique som de clique não ouço não ouço som de clique som de clique.

Performance psicológicas silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado.

Performance **patológicas** silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado silêncio atuado.

Performance psicóticas psicopáticas performers neuróticas performers esquizofrênicas
performers masoquistas performers sádicas performers megalômanas performers
megalomaniacas som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som
de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio

Performance nacionais som de lábio som de lábio som de lábio performance ilhéus
performance bascas performances galegas performance vaticanas performance francesas
performance alemãs [performance europeias] performance chinesas [performance
latino-americanas] som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Euro performance som de lábio som de lábio som de lábio.

Não euro performance som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de
lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio
som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio.

Cripto performance som de cadeira som de cadeira som escondido som escondido som
escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido
som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som
escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido
som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som
escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido
som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som
escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido
som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som
escondido som escondido som escondido som escondido som escondido som escondido
som escondido som de pancada amplificada som de lábio som de lábio som de lábio
som de cadeira som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio

Meta-performance silêncio acompanhado silêncio acompanhado silêncio acompanhado.

Macho performance som agressivo silêncio agressivo som de lábio ponderado som de lábio ponderado.

Performance falocráticas som de lábio agressivo com pinto som de lábio com pinto som de lábio agressivo com pinto som de lábio com pinto som de lábio sem pinto som de lábio.

Sexy performance som de lábio som de lábio som de lábio.

Performance feministas som de lábio som de lábio som de lábio som de página som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de página som de lábio som de lábio som de lábio som de lábio som de página som de lábio som de lábio som de lábio som de página som de lábio.

Performance obrigada.

Referências bibliográficas

ADJUNTO, S. *Falação*. Boletim 8. Disponível em *plataforma par(ent)esis* http://www.plataformaparentesis.com/site/boletim/files/boletim_08.pdf. Consultado em: 11 de julho de 2018.

BROODTHAERS, Marcel. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image. Antwerpen/Köln: Wide White Space Gallery/M. Werner Gallery, 1969.

BROODTHAERS, Marcel. “Entrevista com gato” (transcrição de áudio), 1970. Em: BORJA-VILLEL, Manuel J.; COMPTOM, Michael; GILISSEN, María. *Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle*, catálogo. Barcelona: Fundación A. Tàpies, 1997.

COLI, Jorge. “Por moralismo torpe, pessoas decidem eliminar a reflexão e neutralizar a arte”. Publicado no Jornal Folha de São Paulo, em 15 de outubro de 2017.

FERRER, Esther. “El arte de la performance teoría y práctica”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JcRB35EiDEo>. Consultado em: 11 de julho de 2018.

MEDINA, Isidoro Valcárcel. “*Conversaciones telefónicas*”. Em: SARMIENTO, José Antonio (ed.). *Escritura en libertad, poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes, Madrid, 2009.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais* [com livro capa]. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2008.

STOLF, Raquel. “Perguntas, anotações [sob exercícios de escrita e escuta]”. In: Jussara Xavier; Sandra Meyer; Vera Torres. (Org.). *Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. 1ed. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016, v. 1.

ⁱ Em espanhol a palavra “mono” é usada para designar genericamente os primatas pertencentes ao subgrupo antropoide (macacos). Mono também é um adjetivo que indica que algo ou alguém é bonito, engraçado ou de aparência agradável. Outra palavra sonoramente similar é a palavra “moño” usada para nomear cabelos presos na parte baixa ou na parte alta da cabeça, em português chamamos de coque. Uma mono performance: uma imitação de movimentos primatas ou uma bela, divertida e agradável performance com um coque na cabeça. Mono além do mais se refere a emissão sonora monofônica.

A ARTE DE MARINA ABRAMOVIĆ E BERNA REALE COMO PRÁTICA PARRESIÁSTICA

Resumo

Em que medida a arte, na contemporaneidade, implica algo como a manifestação do dizer verdadeiro, aproximando-se do conceito de *parrésia* posto por Foucault em *A hermenêutica do sujeito*, *O governo de si e dos outros*, *A coragem da verdade*? Eis a pergunta que se coloca ao diagnóstico de Lorenzo Mammì, expresso no artigo originariamente publicado em 1996, na Folha de São Paulo, intitulado *A arte é portadora da verdade permanente* e, em 1998, como *A arte depois da arte*. Mammì é enfático ao afirmar que a “arte já não ocupa campo próprio” (2012, p.14). Acredita o autor que se na arte ainda existe a permanência de valores, esses protagonizam a patologia de algum bloqueio ou escondem algum trauma. Em seu diagnóstico, diz que tem a impressão de que “o mundo da arte está recordando para si, a partir disso, um espaço de sobrevida” (2012, p.15). Que conteúdo de sobrevida enuncia-se, nas performances apresentadas na Bienal de Veneza, em Marina Abramović (1946), *Balkan baroque* de 1997, em Berna Reale (1965), *Americano* de 2013? Não seriam sopros parresiásticos do falar franco e do dizer do risco? O traço de sobrevida não estaria justamente no jogo enunciativo quando apresentado como dizer parresiástico?

Palavras-chave: *Parrésia*, Marina Abramović, Berna Reale.

Questão posta

Walter Benjamin nos lega a autoridade do moribundo, daquele que vê e testemunha a experiência da ruína. Por isso, em toda letra morta o autor revela a sobrevida da imagem fragmentada, alertando que ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa. A geração contemporânea artística vivencia algo semelhante. Não testemunha a catástrofe ou o apocalipse, mas uma espécie de esgotamento da arte, dita e repetida por muitos críticos, historiadores, filósofos e artistas. Walter Benjamin, Charles Baudelaire e Franz Kafka transitaram no limiar do esgotamento e são figuras indispensáveis para construir possíveis travessias na contemporaneidade. São essas vozes que nos chegam moribundas e ecoam em Marina Abramović e Berna Reale.

Pergunta Lorenzo Mammì: “afinal, o que quer essa geração?”. “Para quem essa geração está falando?”. (2012, p.13). Afirma o autor que todas essas questões não são de simples análise, pois “as obras de arte sofrem uma capacidade congênita de se adequar aos novos tempos” (2012, p.14). Mesmos após decretado o fim da arte, o fim

da história da arte, e, o fim da crítica da arte, diante de toda essa “cartografia do esgotamento” alguma coisa ainda nos resta?

Deve-se a Peter Pál Pelbart a resposta: “o esgotamento ele mesmo é o cartógrafo, por assim dizer, indicando pontos de estrangulamento através dos quais se liberam outras energias, visões, noções” (2016, p. 21). O interesse maior, proposto nesse texto, reside em indicar – em meio a avalanche niilista da morte da arte, de sua história e de sua crítica – que uma pulsão de vida resiste. Essa poderá ser identificada na intermitente luz dos vaga-lumes que brilham no escuro e desaparecem no clarão. O momento é, então, favorável para se discutir a sobrevivência, a resistência, as travessias que acompanham a arte contemporânea. Esse é o atual cenário. “Não se trata, portanto, de saber ‘quem fala’, nem ‘de qual lugar se fala’, talvez nem mesmo ‘do que’ se fala, mas, como o sugeriu Guattari, ‘o que fala através de nós’” (*Apud* PELBART, 2016, p. 21). Dentre os pontos de estrangulamento do diagnóstico atual, podem-se detectar outras energias que se dissipam, cuja face, à primeira vista, não é tão fácil de se ver, pois chega como luz de vaga-lume. Essa luz consegue atravessar ordens estabelecidas e, por alguma razão, dirige-se a nós. É o que nos falou Benjamin a propósito do legado do moribundo. Aquele que fala, através da arte de resistência, é luz de vaga-lume, a qual só poderá ser detectada no escuro, no desvio, nas sobras do banquete oficializado. Diante do quadro exposto, poder-se-ia dizer que a arte encontra-se em estado de esgotamento ou que ainda sobrevive um dizer franco que se arrisca.

Da tribuna do *Collège de France*, Michel Foucault coloca em cena *A hermenêutica do sujeito*, *O governo de si e dos outros*, *A coragem da verdade* como prática do falar verdadeiro ao conhecimento de si e ao uso político, encontrando no conceito de *parrésia* a matriz de sua formulação. É emblemático em Foucault, nos textos que decorrem dos anos de 1980 a 1984, a investigação sobre a manifestação da verdade, o dizer a verdade, o fazer aparecer a verdade e o vínculo exercido com a verdade, tudo se reportando ao conceito de *parrésia*. Definida essencialmente como o dizer a verdade, a *parrésia* vincula o sujeito ao enunciado da verdade e, assim, à própria prática do dizer verdadeiro. A fala franca, premissa ética da *parrésia*, implica a emergência de um dizer a verdade que se volta para o modo de vida praticado, uma

parrésia que surge na condição de conduta de vida. Não há, portanto, verdade em si mesma, só existe enquanto jogo enunciativo. Quando os sujeitos expõem-se no ato performático da linguagem, o pensamento atinge um outro lugar discursivo: da constituição de si e da prática política. São dotados de *parrésia* a irrupção do livre dizer, do falar franco e da experiência do risco.

Escovar ossos

Em 2010, James Westcott publica a biografia de Marina Abramović (1946), intitulada *When Marina Abramović dies*. A obra seria, cinco anos mais tarde, traduzida ao português, momento em que se realiza, no SESC Pompéia SP, a mostra *Terra Comunal*. O biógrafo de Marina Abramović constrói uma narrativa em que arte e vida imbricam-se e, muitas vezes, não se sabe se é a arte que passa a ser a vida ou se a vida é razão da arte. São muitos os questionamentos que a arte de Abramović incita. Por ora, podem ser sintetizados na expressão conferida em entrevista a Laurie Anderson: “sou uma guerreira da arte” (ABRAMOVIĆ, 2015, p. 07). Deixa-se evidente que a educação da artista sérvia, de caráter revolucionário, coexiste prontamente com suas declarações ao manifestar que a prática da arte é legado de uma cultura do desespero. Uma série de performances, nada convencionais, marca a carreira da artista, que, ao inventar situações limites na vida real, leva ao extremo as condições físicas de sua arte. O corpo em cena torna-se o lugar enunciativo do sujeito como ato político de tomada de consciência e possibilita, através da ação performática, que a plateia se realize como sujeito discursivo.

A presença pode autenticar o dizer que é, portanto, um exercício do dizer verdadeiro, mas aquele que diz na performance tem que se tornar sujeito do seu dizer, seja artista, seja espectador. A verdade só existe enquanto aleturgia (ato dramático) dimensão que conduz a manifestação da verdade ao jogo enunciativo. Em 1996, Marina Abramović, recebe o convite de Petar Cuković (diretor do Museu Nacional de Montenegro) para representar a Sérvia e Montenegro na Bienal de Veneza de 1997. Dois anos antes assinara-se o acordo de paz em relação ao conflito nos Bálcãs, muito embora, violências tenham persistido na Croácia até 1998. Nesse rastro de fogo

cruzado, da Guerra da Bósnia, Mariana Abramović articula a dramatização da performance *Balkan baroque*. A artista aceita o convite motivada por duas razões. A primeira vincula-se à dimensão política: mesmo advertida dos riscos, Abramović não abdica da oportunidade ímpar de realizar um ato de luto por todo o conflito nos Bálcãs. Opondo-se à diplomacia, Abramović abre a ferida, reconhecendo que o papel da Sérvia na guerra não passou de instigador da violência. Apesar do caráter político da performance, a artista não se posiciona em nenhum dos lados da questão. A segunda razão relaciona-se com o reconhecimento tardio de Abramović como representante artística de sua terra natal, Montenegro, ao contrário da rejeição de vinte e um anos, advinda da Iugoslávia, por ser Marina Abramović uma artista da diáspora.

Abramović dirige-se à Veneza para examinar o pavilhão iugoslavo, pois a Iugoslávia, apesar da desintegração ocasionada pelos nacionalismos e pelos conflitos étnicos do início dos anos de 1990, persiste ainda em 1997, como aliança entre Sérvia e Montenegro. Abramović toma conhecimento da crítica de seu trabalho para a Bienal de Veneza pela publicação do jornal montenegrino *Podgorica*, no qual o ministro da cultura, Goran Rakočević, declara não considerar a artista uma autêntica artista nacional. Vale lembrar que a geração de Marina Abramović são os filhos genuínos que dão início à Republica Socialista da Iugoslávia. Marina é destituída de sua autoctonia por Goran Rakočević que a vê como estrangeira. Ao propor a performance *Balkan baroque* (1), certamente a artista abre-se ao risco expondo livremente sua aversão ao regime de Slobodan Milošević. Manifesta, nos principais jornais da Sérvia e de Montenegro, que interrompe qualquer tipo de comunicação com o ministro da cultura de Montenegro e de outras instituições iugoslavas. “O pior é o melhor” (2015, p. 268) diz a artista a Germano Celant, curador do pavilhão italiano e do Arsenale, que oferece à artista um espaço físico para abrigar a sua performance, um lugar destituído de qualquer critério nacional. Apresentada no pavilhão italiano, no Giardini, em pleno verão de Veneza, a performance *Balkan baroque* rendeu à Marina Abramović o prêmio máximo da Bienal de Veneza de 1997: o Leão de Ouro.

Mas, afinal, o que propõe a anti-diplomática performance *Balkan baroque*? Aponta o dizer verdadeiro de Marina Abramović: “só me interessa por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. [...] Uma arte comprometida apenas por

valores estéticos é incompleta” (2015, p. 272). A enunciação da artista legitima existir na performance a dimensão parresiástica de um dizer verdadeiro necessário e urgente à prática da arte. Nessa relação entre artista e performance, entre ato performático e público cumpre-se um dizer que pressupõe risco. O perigo que Abramović se permite praticar com *Balkan baroque*, cujo preço lhe vale a perda do pavilhão iugoslavo, está na ordem política. A artista afronta publicamente, em sua fala livre, direta e franca, todas as instâncias de representatividade governamental iugoslava, não apenas ao âmbito artístico. O dizer verdadeiro que se expõe ao risco é um dizer parresiástico.

A *parresía* de Abramović em *Balkan baroque* sela três níveis discursivos imediatos. O primeiro, um dizer confessional, lembra os autos da aleturgia jurídica, portanto, um dizer que se autoriza pela experiência testemunhal. O segundo nível, de dimensão política mais direta, apresenta-se pela metáfora dos ratos, um vídeo no qual Marina Abramović narra uma técnica sérvia para exterminar ratos:

o apreensor cria um ‘rato-lobo’, apanhando o maior rato de uma família, arrancando os seus olhos e deixando-o faminto até que seus dentes cresçam tanto que quase o asfixiem (os dentes de um rato nunca param de crescer; eles precisam ser desgastados pela busca roedora por comida). Quando o ‘rato-lobo’ está prestes a morrer – sufocando-se, faminto e cego – o apreensor solta o rato de volta ao seu ninho, onde ele massacra sua própria tribo antes de passar às outras (2015, p. 269).

Abramović expõe uma dupla vergonha: a postura de seu país ante a guerra e a sua distancia que causa cegueira, pois não viveu o desespero de seus patrícios. Seria essa a tentativa desesperada de lavar os ossos? No terceiro nível dá-se o pacto com o público em que o dizer verdadeiro torna-se mais agressivo. Marina senta-se sobre uma pilha de mil ossos de vaca, setecentos ossos limpos misturam-se a trezentos ossos frescos e cartilagosos. Durante quatro dias, numa jornada de sete horas de trabalho, a artista se põe obstinadamente a limpá-los com uma escova e um balde de água, enquanto canta contos folclóricos de cada uma das antigas repúblicas iugoslavas. Eis o pacto do dizer a verdade que se manifesta: “era o cheiro, contudo, o que primeiro atingia os visitantes que entravam no porão; e era o cheiro que permanecia com eles como um lembrete da cena pungente” (ABRAMOVIĆ, 2015, p. 269). Ao longo de quatro dias de verão, carne, gordura e cartilagem começaram a apodrecer desovando, inevitavelmente, suas larvas.

Correr olímpico

Berna Reale (1965), perita criminal, é reconhecida por sua postura crítica, promovendo em suas performances cenários de ironia, de estranhamento e do absurdo. Seria então a arte, o que nos diz Michel Foucault, “experiência não representativa ou não significativa da linguagem” (*Apud* MACHADO, 2000. p. 12) que passa a possuir um certo sentido não pelo que diz, mas pelo que faz? Quando então uma linguagem, escrita ou visual, deixa de ser representativa? Responde-nos Deleuze e Guattari a propósito de Kafka, quando nela residir seus extremos ou seus limites. Berna Reale representa o Brasil, em 2015, na 56ª Bienal de Veneza, momento em que a arte nacional é partícipe da conflituosa sociabilidade política, contexto no qual se delineou a expressão “é tanta coisa que não cabe aqui”. Se a arte brasileira – segundo o curador responsável pelo pavilhão do Brasil, Luiz Camillo Osorio – fraturou as formas de percepção da realidade, Berna Reale engaja, com ácida ironia, suas ações performáticas na conflituosa fragilidade do corpo social. É o indivíduo que se despe frente à banalização da violência. Berna apresenta, na bienal, o vídeo da performance de 2013, intitulado *Americano*. Trata-se do ato de empunhar uma tocha olímpica e de correr, num lacunar corredor de celas, no Complexo Penitenciário de Americano, em Santa Isabel do Pará. A artista perita amplia o *locus* do debate da experiência estética envolvendo, em suas performances, espectadores incomuns da arte que acabam se tornando partícipes.

Eu não faço arte para quem lê códigos de arte em museu. Eu quero que meu trabalho vá para a rua e atinja as pessoas que não frequentam museu. Tanto que eu não faço performance em museu. Eu mostro o resultado da performance no museu, mas eu não faço performance dentro de espaços para galeria, para museu. Eu respeito quem faz, mas eu não faço. Não é uma coisa que me satisfaça como artista. Gosto de entrar num bairro de periferia, passear com Palomo numa rua aberta, eu gosto da coisa que chega no espectador que nunca foi numa galeria. E também aquele lance: "será que vão me jogar ovo? será que vão gritar comigo?" Essa adrenalina. Ao mesmo tempo que tu tens o direito de entrar na rua, quem está na rua tem o direito de não te querer nela (REALE, 2018 *In* Pioneiro, s/p).

Nenhum poder se consuma sem a manifestação da verdade e essa relação “necessita, de certo modo, ritualizar publicamente suas formas de exercício” (FOUCAULT, 2014, p. 23). Fala-se, portanto, dos mecanismos que participam da teatralização e que dão a ver o verdadeiro. O que é necessário à ritualização do verdadeiro? Nos responde Marina Abramović:

A arte da performance era uma ferramenta de muitos usos: um modo de expurgar traumas autobiográficos e a alienação política e social, de atingir o êxtase e impor a catarse, e de trabalhar sem o tradicional e facilmente acomodável objeto artístico (ABRAMOVIĆ, 2015, p. 80).

As performances de Marina Abramović e de Berna Reale não guardariam significativas semelhanças com a tragédia? Se a tragédia grega, por ser aletúrgica, constitui um ritual de manifestação da verdade, percebe-se, nas artistas em questão, a mesma dimensão de encenação da verdade dramática. A performance das duas artistas, apresentadas na Bienal de Veneza, torna-se tragédia no sentido de que a ação que instaura o verdadeiro apresenta-se publicamente no instante de seu acontecimento presente.

Domingo Hernández Sánchez acredita que a potência crítica, da ironia e do estranhamento, desapareceu na contemporaneidade. Segundo o autor, “analisar o fracasso da estratégia irônica em contextos contemporâneos pode ser muito útil para mostrar sua relação com o estranho. É que nenhuma das duas passa por seu melhor momento, nem a estratégia irônica nem a capacidade de estranhamento” (SÁNCHEZ Apud SANT’ANNA, 2017, p. 4). O sarcasmo, o deboche, a paródia, o absurdo e a ironia operam singular importância em contextos em que se exige o tombar da máscara para encarar o desagradável que habita a realidade. A ironia, como menciona Sánchez, “joga com distâncias, (...) sua tarefa consiste em enfatizar e esconder, afirmar e dissimular” (SÁNCHEZ Apud SANT’ANNA, 2017, p. 9). É com Kafka que se pode assistir a relação entre as operações, ironia, estranhamento e absurdo. Certamente uma experiência de beirar abismos. Para Benjamin “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 1997, p. 228). O grande exemplo está em *A metamorfose* (publicado em 1915), mas podemos identificar em *O processo* (publicado em 1925) interessantes referências para pensar as performances de Berna Reale, que é perita criminal, e elabora uma crítica aos procedimentos burocráticos e políticos na cena criminal.

Apesar do diagnóstico de Sánchez, sobre a atualidade, ser o da “homogeneização e standardização das experiências”, amenizadoras da categoria irônica, Berna Reale promove o absurdo-irônico pela alegorização, pois a “realidade que a ironia desejava complicar já não admite seu jogo” (SÁNCHEZ Apud SANT’ANNA, 2017, p. 15). E esse nível crítico só é possível nos trabalhos da artista

por se tratar da alegoria e pelo travestimento do corpo. Diz Sánchez que o “único espaço que suportamos minimamente se encontra entre a ficção e a reportagem, a novela e a biografia, as realidades narradas e as ficções documentadas” (2017. p. 21). É nesse entrelugar, entre realidade e ficção, que Berna Reale consegue performar.

O QUE RESTA

O que as artistas nos apontam? Marina Abramović, em seus gestos perturbadores na Bienal de Veneza, em 1997, expõe no ato performático a prática dramática do corpo. A artista sérvia opera, através do uso do corpo, situações limites, constituindo, artista e espectador, sujeitos de uma manifestação coletiva. O público, não mais espectador passivo, é tomado pelo pacto cênico impulsionado a se posicionar. Berna Reale, ao representar o Brasil na Bienal de Veneza, em 2015, aciona a silenciosa violência sobre a vulnerabilidade humana, que toma corpo em diferentes instancias: da rua à periferia, do espaço doméstico às forças coercitivas do Estado, das instituições públicas à sobrevivência nas margens do social. Em ambas as artistas a *parrésia* cínica aparece como jogo enunciativo contundente. Marina Abramović – pelo árduo trabalho de escovar os ossos num lugar empestado pelo odor pútrido – despoja-se de tudo para que seu dizer seja autenticado pela existência, um dizer franco e livre creditado pela vida como presença imediata. “A obra era um ato coletivo de luto pelo que havia ocorrido pouco antes do outro lado do Adriático, um rito de passagem e uma redenção que todos, como testemunhas, podiam partilhar” (2015, p. 269). Berna Reale não se destitui de ser perita criminal ao conduzir suas performances, encara riscos e negociações tão próprias daqueles que transitam excluídos das políticas sociais. Portanto, podemos pensar que tanto na performance quanto na tragédia subjaz a matriz da ritualização: o tornar-se público. Na potência do ato encarnado (do ato tornado vida) ascende a encenação de sujeitos discursivos necessários à apresentação do dizer verdadeiro, que no caso das artistas em questão, condiz com um momento histórico preciso em que as disputas se fazem necessárias.

Vale lembrar que na *parresía* cínica, segundo Foucault, o cínico é o homem batedor, ser errante e desvalido, o que anda à frente, “além do front da humanidade, para determinar o que nas coisas do mundo pode ser favorável ao homem ou pode lhe ser hostil” (FOUCAULT, 2011, p. 146). Eis aqui a essência da verdadeira prática da arte de resistência: um contínuo e reflexivo combate, que longe de ser a compreensão do mundo, torna-se, como diria Georges Bataille, um mover-se num mundo estranho onde a angústia e o êxtase se combinam. O risco, o franco falar, o ato de coragem e o modo de vida são condições do dizer verdadeiro que, quando postos em questão, aproximam Marina Abramović e Berna Reale do pensamento parresiástico de Michel Foucault. Muitos questionamentos podem vir à tona, porém, todo ato que se impõe contra a força que o verga carrega uma emergência cuja urgência é aquela que Walter Benjamin selou à arte, a de escovar a realidade a contrapelo.

Notas

(1) Segundo o relato de James Westcott, a performance foi recusada por dois motivos: primeiro por ser bizarra e sangrenta, segundo por ser onerosa. O memorial descritivo à realização de *Balkan baroque* leva em consideração, três projetores de alta definição, aquisição e refrigeração de mil ossos de vaca, em suma, uma obra avaliada, na época, em 100 mil dólares. (ABRAMOVIĆ, 2015, p.265). O oneroso dispêndio apenas foi o mote para encobrir a verdadeira causa de censura da *performance*: seu caráter político.

Referências

ABRAMOVIĆ, Marina. **Quando Marina Abramović morrer**: uma biografia / James Westcott; Tradução de Tiago Novaes. SP: Edições Sesc São Paulo, 2015.

_____. **Marina Abramović: a artista está presente**, o mais difícil é fazer algo próximo ao nada. Produzido por Jeff Dupre Maro Chermayeff. HBO Documentary films. Ano 2012. 96 minutos. Lançamento em DVD no Brasil 2015.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. SP: Ática, 1992.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. [Escritos escolhidos]. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – Por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade:** o governo de si e dos outros II: curso no *Collège de France* (1983-1984). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2011.

_____. **A hermenêutica do sujeito:** curso no *Collège de France* (1981-1982). SP: Martins Fontes, 2010.

_____. **Do governo dos vivos:** curso no *Collège de France* Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2014.

_____. **O governo de si e dos outros:** curso no *Collège de France* (1982-1983). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2010.

MAMMÌ, Lorezo. **O que resta:** arte e crítica e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo,** cartografias do esgotamento. SP: n-1 edições, 2016.

REALE, Berna. **Entrevista concedida a Diego Adami,** publicada em 02/04/2018 em Pioneiro. Fonte: <http://pioneiro.clicrbs.com.br>. Acesso 17/07/2018 às 14horas.

SANT'ANNA, Carlos Vargas (org). **Ecos românticos e contemporaneidade.** Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética.* RJ: Civilização Brasileira, 1999.

A EXPERIÊNCIA CRIADORA NA SALA DE AULA: EMBATES E ENCONTROS NO ENSINO DA ARTE NA GRADUAÇÃO

RESUMO

Este artigo aborda algumas questões que permeiam a relação de ensino e aprendizagem em arte no ensino superior, considerando a importância da experiência criadora na formação do licenciado em arte. Para esta abordagem, os conceitos de John Dewey são centrais nas implicações da experiência estética com o sentir e o pensar. A pesquisa de Célia de Castro Almeida aponta condições do ensino da arte nas universidades, as quais possibilitam pensar a importância da experiência criadora na formação do estudante de arte. Allan Kaprow traz a contribuição de resgatar o jogo e o lúdico como estratégias para essa experiência criadora da arte, valorizando o processo artístico e as opções de cada indivíduo na construção do seu percurso. Ricardo Basbaum e Harrell Fletcher fazem alusão à importância da parceria e da cooperação nos processos de criação, características enfatizadas também por Joaquim Jesus nas relações de sala de aula. Por fim, considero que a afinidade de idéias desses autores, somada ao pioneirismo de Dewey, possam traçar caminhos pedagógicos para o ensino da arte contemporâneo na graduação.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência criadora. Ensino das Artes Visuais. Universidade. Formação docente.

ABSTRACT

This article addresses some issues that permeate the relation of teaching and learning in art in higher education, considering the importance of creative experience in the training of art graduates. For this approach, John Dewey's concepts are central to the implications of aesthetic experience for feeling and thinking. Célia de Castro Almeida's research points to conditions in the teaching of art in universities, which make it possible to think about the importance of the creative experience in the formation of art students. Allan Kaprow brings the contribution of rescuing the game and the playful as strategies for this creative experience of art, valuing the artistic process and the options of each individual in the construction of its course. Ricardo Basbaum and Harrell Fletcher allude to the importance of partnership and cooperation in the creation processes, characteristics also emphasized by Joaquim Jesus in classroom relations. Finally, I consider that the affinity of ideas of these authors, added to the pioneerism of Dewey, can trace pedagogical paths for the teaching of the contemporary art in the graduation.

KEY WORDS: Creative experience. Visual Art Teaching. University. Teacher Training.

PALAVRAS INICIAIS

Uma das questões centrais a me intrigar como professora do ensino superior, atuando na Licenciatura em Artes Visuais é o sentido do que se aprende: o que de fato é apropriado pelo estudante no processo de aprender, e que, necessariamente, me diz sobre o meu processo de ensinar. Desta questão se desdobram outras: como o estudante de arte constrói sua trajetória nas práticas artísticas, pedagógicas e teóricas? Que sentido é dado a estas dimensões do conhecimento em arte? Como sua prática artística se reflete

no desenvolvimento teórico, pedagógico e vice versa? Qual é o lugar da experiência estética e criadora no seu percurso de formação?

Este artigo não pretende esgotar estas indagações, e sim levantar alguns aspectos acerca da experiência estética na formação docente. Ao considerar que estamos vivendo tempos de mudanças e embates nos parâmetros pedagógicos e teóricos da arte, percebo que estes refletem diretamente nos cursos de formação superior em arte, no trabalho docente e no perfil desse estudante.

O desenvolvimento acadêmico do licenciando em arte é complexo e se orienta para diversas tendências do mercado de trabalho, que vão para além da docência na escola de educação básica. Dentre elas, ações educativas em museus, desenvolvimento de projetos artísticos por meio de editais de fomento, atuação em várias modalidades de ensino e também na área da pesquisa. A depreciação da carreira artística e também docente, historicamente construída no Brasil tem forçado profissionais e estudantes das artes a seguirem por caminhos diversos, de acordo com as demandas econômicas, sociais e culturais de cada região.

Esse leque de demandas reflete não apenas espaços de mercado, mas também perfis de alunos, que buscam na Licenciatura em Artes Visuais interesses diversos, e trazem para o curso perspectivas de aprendizagem que, em alguns casos, não estão no planejamento das disciplinas ou das atividades dos seus professores. Essa variedade de perfis, constatada nesses últimos anos de docência e de acompanhamento de egressos, me remete à reflexão sobre a importância da qualidade das experiências criadoras, curriculares ou não, que contribuirão no perfil de formação desse licenciado.

CONSIDERAÇÕES DE JOHN DEWEY SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Dewey (2010) aborda com profundidade a experiência estética, e alguns dos seus conceitos são norteadores das ideias apresentadas neste texto. Segundo Barbosa (2002, p.16): “Dewey não é somente importante porque é um clássico, mas porque antecipa inúmeros dilemas da condição pós-moderna com a qual nos confrontamos.”

O autor propõe que o pensamento e o sentimento estejam conectados, balizando as ações, de modo que o pensar e o sentir sejam entendidos como partes inerentes à qualidade da experiência. Sob esse ponto de vista não há predominância da ciência sobre a arte, ou seja, ambas dependem da qualidade das experiências para chegarem a processos e resultados significativos. Dewey (2010, p. 114) considera que

“a experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exibir uma chancela estética para ser completa.”

Para o autor (2010, p. 109) a interação é a condição humana pela qual se estabelecem as experiências: “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais será envolvida no próprio processo de viver”. Uma vez que são os sentidos que nos colocam em participação e em interação com o mundo, é por meio destes que memorizamos, selecionamos experiências ao longo da vida. Dewey (2010, p. 88) afirma que “a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação.”

As experiências podem envolver conteúdos emocionais em maior ou menor intensidade, e podem ser incipientes ou fragmentadas, e não surtirem resultados significativos. No entanto, há uma característica particular na experiência do ser humano que o possibilita mobilizar-se em ideias e ações, que é a singularidade. Para Dewey (2010, p.110), “essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência”. Na experiência singular, o autor (2010, p.112) propõe que haja um “fluxo que vai de algo para algo”, caracterizada pelo movimento no qual as partes são integradas em uma unidade, “constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira”.

Segundo Dewey, a apropriação de uma ideia só ocorre a partir dos fluxos e das emoções estabelecidos com a experiência, portanto, depende da qualidade da interação, que a torna singular. É nessa singularidade que reside a estética. Para Dewey (2010, p.125)

o estético não é algo que se intromete na experiência de fora para dentro, seja pelo luxo ocioso ou pela idealização transcendental, mas que é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa.

Portanto, entendo a inerência da experiência estética com a cognição, fator este que propõe que a qualidade da expressão artística esteja diretamente vinculada a critérios qualitativos sensíveis e cognitivos. Remetendo à questão central deste artigo, o quê e como se aprende, e o quê e como se ensina, são condições básicas para a compreensão de que perfis de professores e artistas estão se graduando, levando em conta a qualidade e a intensidade dessas experiências estéticas.

É importante ressaltar que Dewey (2010, p. 126) faz uma crítica ao uso dos termos “artístico” e “estético” como se fossem separados um do outro. Embora o “artístico” seja primordialmente referido ao “ato de produção” e “estético” ao “ato de percepção”, Dewey defende a experiência como “percepção de uma relação” entre o fazer e o perceber ou apreciar, de modo que não sejam separados, e sim compreendidos com ênfases diferenciadas em cada momento. Para o autor (2010, p. 128), “o artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador”.

Portanto, os sentidos são ativados em conjunto, “no ser total”, uma vez que segundo Dewey (2010, p. 130, “em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção. [...] a expressão é emocional e guiada por um propósito.” Ao partir desse pressuposto, compreendo que no processo do fazer e do perceber estão implicados o tempo e a maturidade para a construção de conhecimentos teóricos, técnicos, que possibilitem ao artista ou aprendiz vivenciar vários processos e agregar valores ao seu percurso, tornando-os expressão.

Para o autor (2010, p. 153),

o ato expressivo que constitui a obra de arte é uma construção no tempo, e não uma emissão instantânea. E essa afirmação significa mais do que dizer que o pintor leva tempo pra transferir uma concepção criativa pra a tela, [...]. Significa que a expressão do eu em e através de um meio, constituindo a obra de arte, é, em si uma interação prolongada de algo proveniente do eu com as condições objetivas, processo em que ambos adquirem uma forma e uma ordem que não possuíam.

A contemporaneidade desses conceitos, e suas implicações com a realidade acadêmica atual, me possibilitam abordar alguns embates na formação do licenciado em artes visuais. Haja vista que vários professores são também artistas, é possível dialogar com alguns apontamentos a partir da perspectiva de Dewey e de artistas professores contemporâneos.

A EXPERIÊNCIA CRIADORA E A SALA DE AULA: EMBATES DO COTIDIANO ACADÊMICO

A pesquisa apresentada no livro “Ser artista ser professor: razões e paixões do ofício”, de Célia de Castro Almeida, realizada em 1992 e publicada em 2009, traz questões atuais e pertinentes nos dias atuais. A pesquisa aborda alguns embates no território do ensino da arte, que ainda enfrentam a marginalidade, em especial no

tocante à pesquisa, à carreira docente e à precariedade das condições para a produção artística, quer seja na escola, quer seja na universidade.

O mapeamento apresentado ao longo do livro, referente à atuação do artista na instituição de ensino superior, indica conflitos, longe de serem solucionados, entre a institucionalização da arte e, por outro lado, seu papel questionador e político, muitas vezes incompatível com a própria instituição ou sistema no qual se insere. As exigências institucionais de produção de pesquisas teóricas, nem sempre oferecem ao professor artista melhores condições para sua produção, ao contrário, em muitos casos, segundo a autora (2009) exige tempo demais, restringindo assim sua produção e pesquisa nos ateliês.

Vários artistas professores reivindicam que sua tese ou dissertação possam ser a própria obra de arte e seu processo. “Todavia, há um consenso: a universidade ainda não está preparada para considerar uma obra de arte como tese”, ressalta Almeida (2009, p. 59). No entanto, se a exigência da universidade é a produtividade baseada na participação em congressos e a publicação de artigos em revistas científicas, este critério, como padrão único, não supre as demandas da arte, e, em muitos casos, desqualifica a pesquisa artística de professores artistas.

Este embate se reflete diretamente na sala de aula, já que a primazia está voltada ao campo teórico, em detrimento da prática artística. Não raro, esta ocorre em cargas horárias insuficientes, ou são tratadas como técnicas, não havendo tempo e oportunidade para o aprofundamento de linguagens específicas ou para o desencadeamento de processos criativos aprofundados.

Segundo Almeida (2009, p. 89), “dentre os entrevistados há um consenso: ensinar arte requer conhecimento concreto do processo de criação; é fundamental que o professor tenha vivência criativa.” Para tanto, é fundamental que o professor consiga manter sua prática artística pulsante, ou seja, sua experiência artística favorecerá as atitudes e encaminhamentos metodológicos com seus alunos, uma vez que compartilha de dificuldades e angústias, inerentes aos processos de criação. É por meio da pesquisa e da investigação artística que se constroem os parâmetros estéticos, portanto é na experiência artística que ocorrerá a organização dos valores e dos parâmetros para processos de criação singulares.

Outro aspecto levantado pela autora (2009) é que no ensino superior, a tradicional “imitação dos mestres” na prática artística nos ateliês é, atualmente, uma resposta insuficiente para as demandas contemporâneas, e para uma postura crítica do

professor de arte e para o artista. Um dos professores entrevistados por Almeida (2009, p. 126) desabafa: “de que adianta o aluno desenhar bem luz e sombra, fazer um olho perfeito, se sua necessidade não é essa?”. Esta colocação afirma o quanto apenas o aspecto técnico é insuficiente para alimentar a experiência artística. De acordo com Dewey (2010), é necessário que haja no percurso o sentir e o pensar, a prática baseada em valores agregados pelas experiências anteriores, nas quais o sujeito participa no todo, e não em partes fragmentadas de conhecimentos superficiais.

Parece-me fundamental pensar no que, de fato, se aprende, que sentido é dado a essas aprendizagens, e como se refletirão no futuro profissional, atuante no ensino e/ou no atelier. Portanto, é necessário compreender a complexidade das relações que se estabelecem no processo de ensinar e de aprender, e dos procedimentos e estratégias de ação, para que esta aprendizagem em arte seja de fato significativa e esteja em interação com o pensar artístico e pedagógico.

Uma aprendizagem superficial se refletirá, também, em um profissional com menor sustentação em sua argumentação, com experiências estéticas de menor expressão, e, conseqüentemente, com processos de criação fragilizados. Um dos aspectos que me chama a atenção para refletir é a importância de manter latente a criação, seja do ponto de vista pedagógico ou artístico. A pluralidade de perfis dos estudantes, abordada no início do texto, traz um grande desafio ao professor do ensino superior que é a relação estabelecida com os alunos e com os conteúdos de suas disciplinas. A questão então é, de que modo preservar, na sala de aula, a perspectiva do encontro, da criação, da pesquisa pulsante.

POSSIBILIDADES PARA A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA SALA DE AULA

Para Freire (2005, p. 86), a formação ética é inseparável da estética, e afirma a importância do professor e dos alunos se assumirem “*epistemologicamente curiosos*”. Deste modo, o professor consegue, ao falar, “trazer o aluno até a intimidade do *movimento* do seu pensamento”, tornando sua aula “um desafio” (itálico do autor). Este é um dos embates na formação em arte, já que ao professor cabe proporcionar situações em que os estudantes possam desenvolver experiências estéticas, entendendo-as como parte inerente à formação acadêmica. E, para tal, é necessário o envolvimento no todo do processo, tanto dos estudantes quanto do docente.

Rubem Alves, em entrevista a Mosé (2013, p. 91), afirma: “educar é completar o corpo. [...] as pessoas nos ensinam a fazer coisas, mas outras temos que inventar. Aí precisamente é que surge a questão da criatividade, da invenção.” Educar deveria ser o pensar com a criação. Temos na fala de Alves mais uma pista, que é a ideia de abertura no planejamento, nos conteúdos, de modo que haja espaço para inventar e mudar o rumo antes planejado, de acordo com as proposições e descobertas individuais ou do grupo.

Joaquin Jesus (2013, p. 172) corrobora esta ideia quando afirma que a sala de aula é um dos “locais de encontro, de visita e de agregação de pessoas”, onde, por meio de “encontros intersubjetivos” os significados são construídos coletivamente. Assim sendo, “através desta estética relacional se pode encontrar material em potência para construir uma escultura social.” Para o autor (2013, p. 173), o professor é “aquele que planifica e cria experiências de aprendizagem”. Estas ideias afirmam um papel fundamental ao professor no seu espaço de atuação, que é a autonomia na organização do trabalho e a flexibilidade para mudar os caminhos, quando percebe ser necessário, considerando as demandas da coletividade, e também as singularidades de cada estudante.

William Kilpatrick (1972, p. 51), assim como Dewey, traz respostas para questões contemporâneas, afirmando como exigências da educação: “largueza de vistas, sentimento da relação do próprio trabalho com o resto do processo social e cooperação com ele, interesses adicionais na vida.” No entanto, me indago se essas exigências não seriam também da arte, uma vez que na contemporaneidade os limites ou as separações dos “médiums artísticos” – conforme termo de Rosalind Krauss, *in* Jesus (2013, p. 175), possibilitam relações entre as operações lógicas em diversos contextos diferentes. Esses médiums e operações ocorrem e se combinam porque existe uma necessidade que vem do contexto social e cultural, tornando-se uma resposta a esses contextos.

Jesus (2013, p. 176) denomina estas relações de “campo expandido”, no qual tanto o professor quanto o artista “podem ocupar e explorar numa metodologia de trabalho que não seja ditada pelas condições de um médium particular, como, ao mesmo tempo potência, pela interação dos eus, um conjunto de devires no interior do sujeito.” Então, compreendo a aproximação com o pensamento de Dewey (2010, p. 491), o qual afirma que “é pelas atividades compartilhadas e pela linguagem e outros meios de interação que as qualidades e valores se tornam comuns na experiência de um grupo da

humanidade.” A arte é entendida então pelo autor como “a mais efetiva forma de comunicação que existe.”

Essas proposições afirmam o território político, tanto da arte quanto da educação; e ambas têm buscado respostas para os vazios conceituais que o ritmo da vida contemporânea gera no cotidiano das pessoas, e que se reflete na sala de aula, mas também nos circuitos da arte. Na aproximação desta com a educação vemos a contribuição de vários artistas professores com os apontamentos apresentados.

Allan Kaprow (1997) defende o lugar do “an-artista” na sociedade contemporânea, como uma resposta aos vazios que ela produz. O autor afirma a importância do jogo e da brincadeira no trabalho da arte e sua inter-relação com o humor, a alegria, como expressões do sensível e do transcendente. Kaprow referencia Huizinga na defesa pelo jogo-brincadeira como forma de movimento, de mobilização, em oposição às disputas, já que a lógica predominante é de jogar para vencer. O autor (1997, p. 179) critica veementemente a escola cujo propósito é a educação competitiva: “tal educação similar à vida tem provado ser eficaz, especialmente para filhos e filhas de pais brancos influentes”, ou seja, “a elite mais promissora na alta administração”.

Kaprow (1997, p.181) afirma o jogo-brincadeira como estratégia que poderia estar presente desde os jardins de infância até os cursos de formação de professores, e em ambos os casos os an-artistas têm um papel de participação fundamental: “jogar-brincar como moeda.” E continua: “um professor age como professor e se parece com um. Um artista obedece a certos limites herdados sobre percepção, que governam sua forma de interpretar a realidade e agir sobre ela. Mas novos nomes podem auxiliar a mudança social”. Daí a ideia de *player*, alguém que estimula o brincar, provocando a mobilização no trabalho e na atuação do artista.

Kaprow dialoga com Dewey, *in* Barbosa (2002, p. 30), o qual afirma a brincadeira como um trabalho, como uma atividade “livremente produtiva”, como “uma ocupação que satisfaz a imaginação e as emoções tanto quanto as mãos são a essência da arte. A arte não é um produto exterior nem um comportamento externo. É uma atitude do espírito, um estado da mente.”

Encontramos diálogos também com os artistas Ricardo Basbaum e Harrell Fletcher, quando propõem o trabalho coletivo da arte, a obra de arte construída em participação. Em sua produção artística, Basbaum, *in* Rezende; Kiefer; Bident (2012, p. 78), atesta: “o Outro é necessário, quero responsabilizá-lo e potencializá-lo. Acredito que o trabalho só consiga fazer isto se produzir uma intensidade nesse encontro, nos

limiares que criam esse híbrido, indivíduo/obra”. Por isto seu potencial como processo de transformação.

Fletcher, *in* Caminitzer (2009, p. 50) aborda a ideia de aprendizagem coletiva, de projetos artísticos que são propostos em diversos lugares e com a participação de pessoas que influenciarão em sua aprendizagem como artista e como pessoa. Assim, consideramos a importância do olhar poético, investigativo e singular do artista sobre a aprendizagem da arte. Nesta perspectiva se insere o professor artista: este sujeito atuante e imerso de forma comprometida consigo mesmo em igual intensidade com os processos de criação de seus aprendizes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem chegar a respostas objetivas, deparo-me com alguns horizontes, que visam responder às inquietantes questões iniciais do texto, e cujo caminho foi vislumbrado a tantas décadas atrás, de maneira visionária, por John Dewey. Alguns artistas contemporâneos citados, envolvidos também com a docência, sinalizam práticas cooperativas, processos relacionais, encontros lúdicos, parcerias, deslocamentos da institucionalização da arte, entre outras possibilidades, na busca de caminhos mais democráticos para a produção e a formação cultural.

A inseparabilidade entre o fazer, o sentir e o pensar arte proposto por Dewey repercute na contemporaneidade por diversas vertentes. Dewey foi um pensador de vanguarda em sua época, e suas ideias progressistas estão em diálogo com artistas, professores e pensadores da atualidade, incomodados ou desacomodados com a ordem estabelecida das estruturas de ensino, as quais dissociam o sentir e o pensar, o fazer e o conhecer. Talvez um dos aspectos mais relevantes para responder sobre a importância do que se ensina e do que se aprende seja, de acordo com Teitelbaum e Apple (2001, p.199) “uma questão de compreensão e desenvolvimento do continuum das experiências” que associam os interesses do aprendiz com os conteúdos curriculares.

Acredito que a pesquisa em arte, pautada na valorização das experiências estéticas e artísticas singulares, articulada a saberes pedagógicos, redimensionam a prática docente e podem fazer diferença no percurso de cada estudante, refletindo no percurso da formação docente e nos seus processos de criação. O lúdico e os processos cooperativos tendem a fortalecer as práticas estéticas, de modo a construírem nos sujeitos da experiência uma relação de sentidos entre a arte e seu propósito pedagógico.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

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

FLETCHER, Harrell. Algumas idéias sobre arte e educação. In: CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Educação para a arte – arte para educação**. Porto Alegre: Ed. da Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 49-63.

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

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. **(In)visibilidades: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino de artes visuais**. Tese de doutoramento. Porto: Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes, 2013.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. In: **Concinnitas: arte, cultura e pensamento**. Vol. 0, n.0, (Nov.1997). Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997.

KILPATRICK, William Heard. **Educação para uma civilização em mudança**. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

MOSÉ, Viviane (org.). **A escola e os desafios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 89-122.

REZENDE, Renato; KIEFER, Ana; BIDENT, Christophe (orgs.). Ricardo Basbaum: entrevista. In: **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2012.p. 69-84.

TEITELBAUM, Kenneth; APPLE, Michael. Clássicos: John Dewey. **Currículo sem fronteiras**, v. 1, n.2, pp. 194-201, Jul/Dez. 2001. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/art_v1_n2.htm . Acesso dez. 2016.

A MEMÓRIA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA CONTRA A AMNÉSIA SOCIAL NAS OBRAS DE RENNÓ E BOLTANSKI

RESUMO: Este artigo trata de uma reflexão sobre a memória enquanto elemento que potencializa o conteúdo imagético nas obras *Imemorial* (1994) de Rosângela Rennó e *El caso* (1988) de Christian Boltanski. Aqui, a memória abarca questões para além do indivíduo, tratando de um coletivo que é resgatado nestas duas produções, resignificando arquivos para provocar embate e sugerir posicionamento de ordem crítico/social. Partindo dessa premissa, utilizaremos os termos “apagamento da identidade” e “amnésia social” de Maria Angélica Melendi e alguns apontamentos de Georges Didi-Huberman no que diz respeito à “natureza lacunar” do arquivo e a “indestrutibilidade do desejo” para relacioná-los com a produção dos artistas em questão.

Palavras-chave: Rennó; Boltanski; Apropriação; Instalação; Memória.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende relacionar alguns pontos de intersecção entre as instalações artísticas: *Imemorial* (1994) de Rosângela Rennó e *El caso* (1988) de Christian Boltanski. Aqui, partimos do pressuposto que tais proposições artísticas refletem o posicionamento de sujeitos que se manifestam por meio de seus trabalhos, já que suas instalações invadem o espaço expositivo para lançar questionamentos para além das discussões formais e estéticas, abordando temáticas que confrontam paradigmas de ordem (principalmente) social, cultural e até mesmo política.

A partir deste estudo e do entrecruzamento destas produções, utilizaremos algumas reflexões de Maria Angélica Melendi no texto “Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória” em que a estudiosa utiliza os termos “apagamento da identidade” e “amnésia social” que serão utilizados para conectar as questões poéticas nas obras de Rennó e Boltanski.

Já o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman contribuirá com o texto “Quando as imagens tocam o real” para tratar da questão do arquivo na obra dos dois artistas. Já no catálogo da exposição intitulada “Levantes” e que teve a curadoria deste autor, refletiremos sobre a “indestrutibilidade do desejo” que transpassa as obras como tomada de posições frente a contextos sociais e políticos.

Por fim, este artigo será dividido em dois tópicos, em que o primeiro abordará a produção de Rennó e o segundo tratará da obra de Boltanski juntamente com a reflexão de Didi-Huberman.

IMEMORIAL: RENNÓ

Rosângela Rennó é uma artista brasileira que participou da coletiva “Revendo Brasília” (1994) que aconteceu na cidade de Brasília (DF), onde expôs na galeria Athos Bulcão e nesta ocasião apresentou a obra intitulada Imemorial (figura abaixo):



Rennó, Rosângela. “Revendo Brasília”, série Imemorial, 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título Imemorial na parede em letras de metal pintado. 60 x 40 x 2 cm (cada moldura de ferro), 1994.

Fonte: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>>.

Trata-se de uma instalação contendo cinquenta imagens fotográficas de adultos e crianças que trabalharam na construção de Brasília sendo que dezenas deles morreram durante os massacres que aconteceram nas barracas onde estavam alojados e durante o processo de edificação da cidade, que estava sob a responsabilidade da Novacapⁱ. Ao pesquisar mais a fundo e buscar informações mais precisas sobre a situação destes trabalhadores, Rennó encontrou malas que foram guardadas num armazém do Arquivo Público do Distrito Federal que continham mais de 15.000 arquivos relativos a estes empregados da Novacap. E ao pesquisar o conteúdo destes arquivos, ela constatou que tais registros classificaram estes trabalhadores como “dispensados por motivo de morte”, além de terem sido enterrados nestas fundações (MEREWETHER, 2006).

A exemplo do aviso de Walter Benjamin de que nem os mortos estão a salvo quando somente os vitoriosos contam a história, o trabalho de Rennó engaja a luta sobre a propriedade da memória. A experiência de ver é, por si própria, sujeita à força do esquecimento, e a tarefa de ler rastros é equivalente a apaziguar-se com o passado. Rastros de identidade foram capturados no momento anterior ao desaparecimento dessas pessoas, o reconhecimento da diferença extraída das sombras de uma história suprimida. A instalação

representa um gesto redentor, a ressurreição dos corpos caídos, daqueles que se sacrificaram na construção do futuro (MEREWETHER, 2006).

Diante desta triste constatação, ela se posicionou no sentido de revivificar e dignificar estas memórias que foram esquecidas pela história e pelo tempo. A artista dispôs alguns retratos sobre o piso da galeria, o que remete a uma cerimônia de sepultamento na qual dignifica tais trabalhadores, ao mesmo tempo em que se manifesta criticamente. Ironicamente, a exposição de Rennó aconteceu justamente num dos espaços arquitetônicos que estes mesmos trabalhadores labutaram na construção. Observamos que a distribuição das imagens no chão foi composta por colunas que integram três retratos; cada uma destas colunas foi disposta lado a lado de modo simétrico e este conjunto de imagens ocupa parte considerável do espaço expositivo. Aqui, percebemos algumas lacunas existentes nas colunas e visto na sua totalidade constatamos os espaços vazios que se contrapõem com alguns retratos dispostos na parede: seria os retratos colocados na vertical uma alusão à sobrevivência da memória desses trabalhadores?

A crítica de arte Maria Angélica Melendi, no texto intitulado “Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória”, relata que Rennó atua como uma colecionadora que se interessa pelas “sobras da cultura”, ao compilar “[...] fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial” (MELENDI, 2003, p. 26). Nesse ponto, Melendi detecta a “pulsão arquivista” de Rennó a partir de sua busca incansável na apropriação e reorganização destes materiais e sua necessidade em evitar o esquecimento destas memórias descartadas no tempo. Partindo desse pressuposto, a autora traz algumas reflexões sobre a produção da artista no que diz respeito às operações formais e poéticas que são uma recorrente estratégia contida nas suas obras. Ela afirma que,

Desde seus começos, no final da década de 1980, o trabalho de Rosângela Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. Através de refinadas estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao **apagamento da identidade, à amnésia social [grifo nosso]** e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética e irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras (MELENDI, 2003, p. 24).

É instigante pensar que o trecho da citação de Melendi aponta para os trabalhos artísticos de Rosângela Rennó, mas que também poderíamos associá-lo à produção de Christian Boltanski (como veremos no tópico seguinte). Nesse sentido, podemos dizer que se confirmam algumas aproximações formais e poéticas entre os dois artistas no que diz respeito ao procedimento operacional da apropriação de imagens que são retiradas de um dado contexto e ressignificadas pelo viés pessoal, social e/ou cultural. Finalmente, as palavras-chave “apagamento da identidade” e “amnésia social” são pontos de conexão entre a produção de Rennó e Boltanski, como fios condutores discutido no presente artigo.

EL CASO: BOLTANSKI

Christian Boltanski é um artista visual contemporâneo francês que realizou o trabalho intitulado *El caso* (1988) no Museu Reina Sofia (Madri – Espanha). A obra consistia numa instalação com imagens fotográficas dispostas no espaço expositivo que o artista se apropriou dos arquivos de uma famosa revista espanhola, a *El caso*. Assim como Rennó, ele também se interessa por “notícias irrelevantes da crônica social ou policial” e se apropria de retratos (de revistas) nos quais as vítimas se confundem com os assassinos. Aqui, Boltanski suscita uma reflexão acerca da fragilidade existente na diferença entre um e outro, já que seria mais fácil identificar uma personalidade “assustadora” se ela tivesse uma feição “assustadora”. Nesse sentido, vislumbramos retratos de sujeitos nos quais o artista realizou (intencionalmente) o “apagamento das suas identidades” e que o espectador desatento talvez não perceba a questão (poética/conceitual) proposta por Boltanski. Também, é importante enfatizar que a obra *El caso* integra outras salas expositivas e que nelas são apresentadas trabalhos da mesma série do artista; nesse caso, analisaremos parte da obra, tratando-se da figura abaixo:



BOLTANSKI, CHRISTIAN. *EL CASO*. MUSEU REINA SOFIA, FOTOGRAFIA/ VISTA DA INSTALAÇÃO, 1988.

Fonte: <<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>>.

Juntamente com as imagens, ele dispõe uma espécie de relicário em que são guardados objetos das pessoas que estão ali retratadas, acompanhadas por uma iluminação em cada moldura, como um culto a memória destes que, além de desconhecermos suas identidades (vítimas ou assassinos) não sabemos se estão vivos ou mortos (MUSEU REINA SOFIA). E, ao apresentar a imagem destas vítimas e assassinos, constatamos a necessidade de Boltanski para a preservação de uma determinada memória coletiva enquanto ato de resistência a uma suposta “amnésia social”.

A partir de uma reflexão de Foucault sobre a questão do arquivo, Didi-Huberman (2012) diz que se trata de uma natureza que é *lacunar*, ou seja, ao reconstruir uma determinada história nos defrontamos com algumas peças faltantes neste “quebra-cabeça” e que parte dela pode ter sido destruída e/ou perdida no decorrer do tempo. Aqui, é inevitável não pensarmos nas lacunas existentes entre as colunas de imagens que compõem a instalação de Rennó, já que a reconstrução (reconstituição) de um dado arquivo normalmente não acontece na sua totalidade e muitas de suas “peças” são perdidas (ou omitidas) no decorrer do tempo.

Nesse sentido, podemos dizer que ao resgatar arquivos imagéticos do passado, Rennó e Boltanski provocam uma *sutura* na história e revelam aquilo que não nos foi contado, seja por omissão ou por esquecimento. Ou seja, nessa espécie de *costura* os artistas interligam e dão novos sentidos a alguns fatos, seja de modo real e/ou ficcional. E, refletindo sobre tais posicionamentos artísticos, Didi-Huberman (2012) complementa dizendo que “[...] o artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade

comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)”. E como colecionadores das “sobras da cultura”, Rennó e Boltanski ressignificam tais resquícios como forma de propor reflexões sobre acontecimentos que revelam algumas das “tragédias na cultura” (no caso dos trabalhadores na construção de Brasília). E, a partir destes registros materiais (fotogramas, fotografias, arquivos, dentre outros) eles aproximam a memória coletiva como forma de evitar a “amnésia social” e também a “cultura na tragédia”.

Este mesmo autor concretizou sua pesquisa acerca do tema “Levantes” a partir de uma parceria com a Galeria Nacional de Jeu de Paume (Paris) e que mais tarde culminou na exposição que aconteceu no Sesc Pinheiros (São Paulo) no ano de 2017. Perseguido pela ideia que está implícita no significado desta palavra, Didi-Huberman (2017, p. 18) partiu para algumas reflexões hipotéticas que impulsionariam sua pesquisa e, uma delas diz respeito à “[...] como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?”. Aqui, nos reportamos à potência das imagens contidas nas instalações de Rennó e Boltanski que estão além do mero registro fotográfico e mesmo quando são retiradas do seu contexto original encontram ressonância no tempo presente como memórias que suscitam reflexões e impulsionam nosso “desejo de emancipação”.

Para quem está perdido numa floresta em plena noite, a luz de uma estrela distante, de uma vela por trás de uma janela ou de um vaga-lume bem perto é incrivelmente bem-vinda. É quando os tempos se levantam. Fechados em seus sombrios cárceres do início do século XX, o anarquista andaluz e o cigano que tinha roubado três azeitonas inventaram um estilo particular de “canto de prisioneiros” a que chamaram de *carceleras*, nos diziam que seu horizonte de expectativas se resumia a uma simples ponta de cigarro acesa brilhando no escuro (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Finalmente, temos a citação acima que nos remete a ideia de levante e que esta calcada no que o autor denomina de a “indestrutibilidade do desejo”, termo retomado de Freud que trata do desejo no qual impulsiona e tem a capacidade de nos mover para buscar “uma *luz apesar de tudo*, por mais fraca que fosse” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 14). O levante sugere uma ação ou um ato de resistência a partir desta fresta de luz que nos direciona e indica um caminho possível para recontar (reinventar, reconstituir, reescrever) a história, seja pelos retratos dos trabalhadores de Brasília em Rennó ou pelas vítimas e assassinos postados na instalação de Boltanski.

CONCLUSÃO

Este artigo tratou sobre a questão da memória a partir da obra de Rennó e de Boltanski, nos quais constatamos alguns pontos de intersecções: os artistas utilizam como procedimento artístico a apropriação de imagens (fotografias) e ambos organizam este material imagético por meio de uma instalação. Tais imagens são resgatadas de arquivos para serem resignificadas enquanto a memória de um coletivo, tratando de questões como o esquecimento, vida e a morte.

Com relação às reflexões de Didi-Huberman, pudemos vislumbrar a “natureza lacunar” do arquivo e que na produção de Rennó e Boltanski cria uma ponte de ligação entre o tempo vivido e o tempo passado, reavivando questões esquecidas ou até mesmo escondidas pela história. Aqui, constatamos que estes artistas foram movidos pelo desejo de trazer à tona aquilo precisava de luz para ser visto no tempo presente.

Finalmente, no que diz respeito aos pressupostos apontados no início deste artigo, percebemos alguns elementos conectivos nestas duas produções artísticas: a memória como conceito operatório e propulsor de conteúdo crítico/social, o resgate de memórias individuais e coletivas para resistir ao “apagamento da identidade” e evitar uma “amnésia social” acerca dos sujeitos retratados nas obras de Rennó e Boltanski. Assim, constatamos que a forma de resistência encontrada nestas duas proposições artísticas é a permanência e “a indestrutibilidade do desejo”.

ⁱ Nota da autora: NovaCap trata-se da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil localizada em Brasília (DF). É uma empresa pública que tem como sócios a União e o Governo do Distrito Federal.

REFERÊNCIAS

BOLTANSKI, CHRISTIAN. *EL CASO*. MUSEU REINA SOFIA, FOTOGRAFIA/VISTA DA INSTALAÇÃO, 1988. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>>. Acesso em: 12 de mai. de 2018.

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____ (org). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória*. In. RENNÓ, Rosângela: O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEREWETHER, Charles. *Archives of the fallen / 1997*. In the archive: Documents of contemporary art. London e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2006. p. 160-162.

MUSEU REINA SOFIA. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>>. Acesso em: 12 de mai. de 2018.

RENNÓ, Rosângela. VISTA DA INSTALAÇÃO PARA A EXPOSIÇÃO “REVENDO BRASÍLIA”, DA SÉRIE *IMEMORIAL*, FOTOGRAFIA, 1994. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>>. Acesso em: 12 de mai. de 2018.

A MORTE PERFORMÁTICA EM AS MENINAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dai-nos o veludo vermelho e essa veste florida, e o negro cetim, para que em nossas roupas transpareça tanto o que alegra os sentidos como o que aflige o corpo; vede quem fomos nesta peça, na qual a lívida morte costura o vestuário final.

Lohenstein apud Walter Benjamin

O presente trabalho busca analisar no romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973), alguns aspectos referentes às relações existentes entre corpo, vestimenta, ditadura e morte no período histórico-social brasileiro que ficou conhecido como os “Anos de Chumbo”, a partir da ideia de que a linguagem literária elabora processos e procedimentos artísticos que emergem de uma concepção contemporânea dos fenômenos culturais. Diante disso, algumas questões sobre essas relações são propostas neste artigo como forma de tentar contribuir para que se pense o lugar do corpo e suas formas de manifestação em contextos de exceção e, conseqüentemente, de silenciamento da expressão corporal.

Como forma de apresentar brevemente o romance que é *corpus* deste trabalho, na obra *As Meninas* destaca-se a trajetória de três jovens universitárias, Lorena, Lia e Ana Clara, as quais vivenciam o contexto da ditadura a partir do relato de suas existências, por meio de um recurso de narração em que as três revezam-se como narradoras-personagens. Lorena é descrita como burguesa, Lia participa da guerrilha e Ana Clara é uma modelo decadente. Nota-se claramente nessa narrativa literária contemporânea a violência como um “cenário” de fundo, pois Lygia Fagundes Telles consegue mostrar ao longo do romance a tensão do período da época em que este foi escrito.

Sobre essa relação das produções literárias que tematizaram o fato histórico-político da Ditadura Militar no Brasil, deflagrada em 1964, sabemos que representou um momento da vida sócio-política brasileira em que a repressão imposta pelo Estado-segurança funcionou como força motriz dessa violência sanguinária, e a morte, seu resultado mais aparente, inscrevem-se nas produções artísticas do período, com diferentes feições diagramáticas. Conforme depõe Fábio Lucas (1989), em diversos

gêneros ficcionais, a exemplo do conto e do romance, manifestam-se imagens dessa violência como reflexo temático e projeção das práticas repressivas no discurso literário.

No âmbito estritamente ficcional, a crítica literária especializada assim analisa esse romance: Nelly Novaes Coelho, afirma que nele Lygia “fixa a angústia contemporânea e o desencontro de seres aparentemente normais, mas que no fundo são desajustados, frustrados ou fracassados” (1971, p.144) e Alfredo Bosi, afirma que em *As Meninas*, a autora “desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma da ditadura é apreendido no cotidiano de estudantes burgueses” (1991, p. 475).

Torna-se possível observar, desse modo, aspectos da narrativa romanesca que conotam uma “vivência trágica”, teoricamente pensada por Walter Benjamin em seu estudo sobre a alegoria moderna, como recurso artístico capaz de “fazer a história migrar para o cenário da ação [...] sob a forma de escrita. A forma alegórica propõe, então, a configuração da história como ruína, não se revelando como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um insensível declínio” (2013, p.189).

Partimos dessas contribuições de Benjamin por destacarmos uma característica central de sua teoria sobre a construção alegórica de objetos artísticos, sintetizada pelo termo *trauerspiel* (espetáculo do luto), a qual decorre da manifestação de uma “percepção traumatizante da existência” que passa a valer como princípio formal de elaboração de determinados produtos artísticos. Neste sentido, representa uma forma expressiva capaz de tornar visível uma experiência do sofrimento, da opressão, do negativo.

Do ponto de vista específico que interessa a este trabalho, as relações entre corpo, vestimenta e morte, destacamos a personagem Ana Clara, que morre tragicamente por overdose no final do romance. A partir da constatação de sua morte, quando as duas outras personagens, Lorena e Lia, constatarem essa “realidade” e passam a manipular performaticamente seu “corpo morto”, conforme o fragmento que segue:

- Ela está morta. Estendo a mão querendo agarrar sua voz através do nevoeiro
- O que, Lorena. O que você está dizendo. O sussurro é álgido como o hálito de hortelã:
- Ana Clara está morta (TELLES, 1976, p. 240).

A partir do reconhecimento da morte, inicia-se o processo de apropriação do corpo pelas duas outras personagens:

Mas não parecia uma piada? — pensou Lia deixando-se conduzir pelo olhar aparvalhado. Os sapatos de fivela prateada colocados lado a lado, na porta do banheiro. A bolsa de verniz no chão (...) sem resistência o olhar se abateu sobre a face da morta. “Morta? Mas ela não está morta!” — Lia quis gritar. Aproximou-se mais. Ana Clara as espionava pela fresta verde dos olhos. “Brincadeira, não é Aninha?” A meia-luz de vidro estrábico estava prestes a se abrir, o meio sorriso da boca prestes a se declarar, ensaiando qualquer coisa divertida, mas por que não dizia! Como se de repente achasse mais engraçado não dizer (TELLES, 1976, p.241).

(...)

— Continua, Lena, não pára, acho que ela respirou! A voz de Lorena era um murmúrio de mãe que fala já cansada à filha brincando de esconder em algum canto escuro: — Ana, Aninha, você está me ouvindo? Ana, volta. Volta, Ana, obedece, eu sei que você está aí, eu sei que está. Vamos, volta. (TELLES, 1976, p. 242).

Enquanto Lia debate-se diante do fato, Lorena assume a função de “ornamentar” alegoricamente o corpo morto como um manequim, vestido, maquiado, modificado, organizado. Vejamos:

(...)

— Lógico que você precisa sumir, querida. Deixa o resto por minha conta. — Que resto?

Abriu o armário e está escolhendo um vestido. Então a ideia maravilhosa é vesti-la? Evidente que não, deve vir mais coisa por aí, o modo como me olhou com aquele ar de sacerdotisa. A voz de vitral. Lorena estendeu na cadeira um longo preto com bordados prateados que começam na gola alta e descem com a fileira de botõezinhos até a barra. (AM, p.243). (...) já separou a meia-colante cor de fumaça e o biquíni de renda. (...) — Tive a intuição. Disso que aconteceu, digo mais — murmurou ela pondo as mãos sobre o vestido. Está lívida: — Meu irmão Remo que me mandou este Kaftan de Marrocos, eu juro que pensei, é Aninha que vai usar isto não vou usar nunca nem me serve, imagine. Quem vai usar é a Aninha. Para sempre, intuí. Tive um estremecimento enquanto fechava a porta do armário, era como se estivesse fechando seu caixão.

Pronto, começaram as iluminações. Desvio o olhar de Lorena.

— Podre de chique, hein, Ana Turva? Marrocos.

— E combina com os sapatos dela, pobrezinha. Pena que não tenha argolas de prata.

Ela disse argolas? Vai fazer-de-conta que Ana está viva. (TELLES, 1976, p.244).

(...)

— Lorena, tenha juízo e para com esse teatro, entende. Você vai chamar Madre Alix e eu vou desaparecer (...) não posso ficar nem nas imediações quando essa morte explodir e a polícia se instalar nessa mansarda! Conforme os jornais ela morreu devido a uma dose excessiva de barbitúricos, sabe o que isso significa, não sabe? (...) — Você é perfeita, as freiras são santas mas e eu? Deixamos o corpo lá no quarto, não chamamos ninguém, melhor ainda, carregamos o corpo.... Não posso continuar (...) Ana Clara já virou corpo. Nomes, apelidos, tudo desapareceu e ficou só o corpo. Eu disse o corpo. Aceitei sua morte. E Lorena tomando providências sem maior aflição (...) toda composta acendendo seu incenso e pedindo calma.

(...) presta atenção, Lena: vão botar ela numa padiola ou sei lá o que e daqui vai reto pra autópsia, sabe o que é autópsia? O médico vem e retalha tudo e depois costura. Fim. Tudo isso que você está fazendo vai ser desfeito na mesa de mármore, não tem sentido, Lena. Não tem sentido!” (TELLES, 1976, p. 245).

Esse “abandono do corpo” a uma técnica compositiva - vestuário, maquiagem etc - é explicado por Santaella, como um movimento que possibilita ao homem lançar ao exterior suas funções:

(...) se desprender do aqui e agora das circunstâncias, das imposições do meio ou das urgências vitais e projetar o que não estava aí. Desse modo, não é o corpo nu ou natural que estabelece a mediação ou fronteira entre o homem e o mundo, mas um corpo atravessado, modulado pela técnica, não sendo por acaso que esta se define como mediação. (...). Ao disseminar suas funções no espaço externo, nem o corpo nem o mundo permanecem os mesmos – o interior e o exterior, bem como a mediação entre eles, ganha novos contornos (2004, p. 56).

Nos fragmentos acima, em que as duas personagens se deparam com o fenômeno da morte de Ana Clara, esses dois movimentos ganham força, não mais gerados na interioridade da personagem, mas na tensão entre o desejo de Lorena, ao querer trazer Ana Clara de volta à vida, e a angústia de Lia, ao reconhecer sua morte, ou seja, que ela é “corpo”. Do ponto de vista da relação entre vestimenta e corpo inicia-se um jogo performático em que a aparência assume um aspecto de teatralidade explicitado por Lorena: “Posso mudar, querida. Se a morte não tem remédio, posso ao menos salvar as circunstâncias! — Você quer dizer as aparências.” (1976, p. 232). Essa técnica consciente do artifício, presentificada nesta ornamentação do corpo da personagem como disfarce da morte, pode ser relacionada à teatralização porque, analogamente à arte cênica, gera uma duplicação: da trama da vida pela trama do drama, do espaço físico pela cena e do ser humano pelo ator. Além disso, seu sentido primordial parece se aproximar dos pressupostos conceituais da arte teatral, um dos quais é

(...) dar visibilidade ao invisível, expô-lo como máscara e encarnação. A exteriorização – os elementos, as moldagens e as ações que a tecem – é sua anteface pública. Mas ela só pode existir, pela sua própria natureza projetiva, por uma relação orgânica e, no entanto, não poucas vezes opositiva, com sua outra face: a interioridade – alma, sentimentos, emoções, experiências íntimas e *páthos* de seu agente-paciente. (GUINSBURG, 2001, p. 7).

Sendo assim, a partir da constatação da morte de Ana Clara, esta passa a ser objeto de manipulação por parte de Lorena que a maquia e veste culminando com a disposição do corpo da amiga em uma praça pública gerando uma espetacularização da morte, German L. García diz sobre a relação entre olhar e morte:

Sí, es indudable que existe una relación entre la mirada y la muerte, ya que, si bien el que muere ya no ve, los que permanecen vivos siguen aún viendo. Es conmovedor, en este sentido, ver que existen personas que se privan de cosas en la vida para pagar un seguro que les permita maquillar el cadáver ponerlo en una ‘buena posición’, darle, en definitiva, unos lujos de los que de vivo carece. En fin, sería interesante estudiar la moda en ese registro. Después de todos cadáveres también se visten, y también para ellos existen modas. (GARCÍA, 2011, p.211)

Sendo assim Lorena veste na amiga morta seu melhor vestido, e a ornamenta com elegância para colocá-la em uma “boa posição”. A decisão de Lorena de espetacularizar esse corpo sem vida, de objetificá-lo e torná-lo peça para apreciação pode ser entendida não apenas como um desejo da personagem de manter as aparências sociais como também de alegorizar a morte, denunciando assim as questões de opressão e violência ocorridas no contexto em que o romance foi escrito.

A partir de sua morte então, Ana Clara torna-se para as demais personagens objeto, definido por Flusser: “Um objeto é algo que está no meio, lançado no meio do caminho (em latim, ob-iectum; em grego, problema). O mundo, na medida em que estorva. é objetivo, objetal, problemático.” (2007, p.194). Dessa maneira o corpo morto se torna um problema e sendo assim Lorena o transforma, através da cultura, em objeto de uso, segundo Flusser um objeto de uso é um obstáculo para remover obstáculos:

Um "objeto de uso" é um objeto de que se necessita e que se utiliza para afastar outros objetos do caminho. Há nessa definição uma contradição: um obstáculo que serve para remover obstáculos? Essa contradição consiste na chamada ·dialética interna da cultura (se por "cultura" entendermos a totalidade dos objetos de uso). “ (FLUSSER, 2007, p.194)

Para tornar Ana Clara objeto de uso Lorena necessita vestir, maquiar e caracterizar o corpo de forma a dar a este um novo status social na expectativa de que as

circunstâncias que levaram à morte da amiga sejam sublimadas por sua beleza. Numa das atitudes dessa modificação ocorre a maquiagem, ou seja, a pintura do corpo:

Não é por acaso que, na língua clássica, o termo pintura possa ser sinônimo de cosmético (ou do que chamamos hoje de maquiagem). A maquiagem certamente beneficia um suporte, cuja superfície é pré-formada de uma maneira muito mais incômoda que aquela da pintura de cavalete... Mas as analogias continuam muito importantes: não só a maquiagem é exclusivamente “superficial”, mas aquele ou aquela que a pratica, como o artista pintor tradicional, não dispõe (fora da superfície do suporte) muito mais do que pincéis, brochas e cores (BURGELIN, Olivier apud, JEUDY, Henri-Pierre, 2002, p. 88)

Assim a personagem Lorena, se colocando no lugar de artista dirige e manipula a apresentação do corpo que nesse momento se constitui como objeto-problema e o retira do pensionato onde moram, levando o corpo para uma praça e transformando-o assim num objeto de uso, uma alegoria da morte e da opressão corrente na época. Lorena e Lia a partir da manipulação do corpo morto de Ana Clara a elevam ao status de objeto de arte.

(...)— Venha, Lião, venha ver. Ah, como ela está ficando bonita. Ajoelhada na cabeceira da cama, Lorena está sombreando de verde a pálpebra de Ana Clara. Às vezes se afasta um pouco para ver melhor o efeito. Parece satisfeita, o pincel na mão esquerda e a caixinha na direita, é canhota. Luminosa sob a base rosada, a face me parece agora mais distante. Desinteressada. Será só impressão minha ou a meia-lua dos olhos diminuiu? Está ligeiramente encoberta, como se a névoa da noite tivesse chegado até ali. Não me lembro de tê-la visto tão bem vestida e tão bem maquilada como nesta hora. Na poltrona, as correntes de prata.

— E os colares? — pergunto.

O vestido já tem muito bordado, fica mais fino assim — suspirou ela apanhando a escova.

— Já estão secos, pensou? Os cabelos. Atenção especial para os cabelos. Vou buscar o frasco de perfume, faço questão de trazer o perfume. (TELLES, 1976, p.230.)

Uma das imagens finais do romance trata de Ana Clara sentada num banco da praça, aparentando uma moça bem vestida adormecida na aurora, dissimulando o contexto de violência e terror que permeia o romance e sintetizado as relações supracitadas entre olhar e morte. Nesse momento o corpo não apenas passou a um objeto de uso como também a um manequim performático, uma alegoria do absurdo: “aquilo que pensamos se reflete em tres espelhos do absurdo” (TELLES, 1976, pg.92)

Vale ressaltar que a violência geradora dessa morte trágica de Ana Clara, por suicídio deve ser entendida como resultante do contexto opressor, que resulta em um silenciamento do sujeito pela incapacidade de enfrentar a realidade. Constatamos assim

como ocorre a transformação do corpo de Ana Clara em uma alegoria da morte, entendendo a denúncia do terror e da ditadura presente na época, considerando na personagem de Ana Clara e em seu desfecho trágico a emulação do silenciamento.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CROCI, Paula y VITALE, Alejandra. *Los Cuerpos Dóciles*. Buenos Aires: La marca editora, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. Ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao moderno*. Vozes da Literatura Brasileira. São paulo: Ática, 1989.

SANTAELLA. Lúcia. *Corpo e Comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Romance. 8ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Título: Análise da exposição *Joan Miró. A Força da Matéria: uma perspectiva histórica da trajetória do artista na desconstrução da imposição da arte acadêmica.*

INTRODUÇÃO

Este artigo visa analisar a exposição *Joan Miró. A Força da Matéria*, de maneira a sublinhar sua importância para o contexto catarinense, em uma perspectiva histórica e artística. A exposição retratou um artista entre guerras e pós-guerras, evidenciando que a repressão às artes não é somente um fenômeno contemporâneo que ocorre nos dias atuais.

Com isso, ao analisar uma exposição, precisamos compreender o seu cerne conceitual. Foi levado em consideração o catálogo da exposição, *Joan Miró. A Força da Matéria*, pois é um documento fundamental para conseguir entender o discurso científico, no seu sentido conceitual e processual.

A EXPOSIÇÃO E O ARTISTA

O artista catalão Joan Miró (1883- 1983) nasceu em Barcelona, Espanha. Sua trajetória na vida artística perpassa alguns lugares, como Espanha, França e Estados Unidos. O artista seguiu em vários contextos, assim como viveu a passagem do século, a primeira guerra mundial, a ditadura franquista, a segunda guerra mundial, os avanços da tecnologia, o boom da revolução dos meios de comunicação, etc. “Joan Miró atravessa o pior do século XX, numa Europa em guerra, plena ideologia totalitária e predadora. A sua origem catalã será invariavelmente um radical para permanente inconformismo e protesto (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.51)”. É preciso nesta pesquisa situar o leitor entre o tempo e o espaço dentro da exposição.

É importante também destacar o contexto histórico da época, pois o recorte da exposição itinerante e das obras selecionadas, reflete uma das formas do olhar de Joan Miró. De acordo com o catálogo:

A exposição apresenta 41 pinturas, 22 esculturas, 3 objetos (ponto de partida de esculturas), 20 desenhos, 26 gravuras, 7 fotografias, 4 vídeos, cartazes e catálogos da vida do artista. Esta se constitui numa síntese retrospectiva, ou seja, 123 trabalhos que mostrarão a trajetória de Miró, de 1931 a 1981. As obras fazem parte do acervo da Fundação Miró de Barcelona, que reúne não somente obras pertencentes à própria instituição, mas outras que são de coleções particulares. (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.19).

Olhar o artista em determinados contextos, significa olhar diversos microcosmos de realidades que, por vezes, se relacionam com a situação social e política. Por isso é importante destacar de qual “Joan Miró” estamos falando. A exposição permite que o público percorra a evolução da pesquisa artística de Miró, a partir dos anos 30. De forma cronológica, a exposição apresenta o artista e suas mutações na trajetória do tempo e espaço.

O artista Miró se enquadra nos movimentos ditos de “vanguarda”ⁱ, que buscam romper com a estética vigente da época. As vanguardas trabalham com a questão da inversão, ou seja, retirar do lugar determinado objetoⁱⁱ que está consagrado como padrão e questioná-lo. Esse questionamento acontece pelo contexto histórico das vanguardas. O pensamento europeu da época parte de uma visão iluminista, constituída por uma ideia de “progresso”. Esse iluminismo fantasmagórico justificava-se um futuro “civilizado” e “racional”. Esse sentido pressupõe o desenvolvimento da sociedade através da racionalidade. O efeito desse pensamento traz em contra ponto as vanguardas que, consequentemente, apresentam uma relação de ação e reação com seu contexto:

No Armistício, a situação social e política da Europa é excepcional. Teoricamente há dois campos: o dos vencedores e o dos vencidos, mas o primeiro se encontra numa miséria um pouco menor do que os segundos. Penúria não apenas material, mas total, e já colocando, após quatro anos de matança e destruição de toda espécie, a questão da confiança no regime. (NADEAU, 2008, p.15)ⁱⁱⁱ.

Essas vanguardas participaram e viram o crescimento das grandes cidades, a revolução dos meios de comunicação, o desenvolvimento da indústria, mas em contra ponto também presenciaram as consequências que guiaram tal “desenvolvimento”: as guerras, armas, fome, meios de exploração, etc. As consequências do mundo novo acabaram por ser a fonte e a energia para repensar um novo meio e um novo modo de se fazer arte. As vanguardas foram movimentos de destruição, ressignificação da arte, quebra de paradigmas, pois questionaram o porquê se fazer, ou seja, qual é sua função na arte. Essa perspectiva sugere uma noção de ruptura, no qual o artista se coloca em situações de desconforto com o seu próprio tempo e contexto. Esses exemplos se exemplificam nas palavras de Nadeau (2008):

Um regime incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não o enfraquecimento e a destruição do homem foi à falência. Falência igualmente das elites que em todos os países aplaudem o massacre generalizado, enganando-se para encontrar medidas capazes de fazê-lo perdurar. Falência da ciência, cujas mais belas descobertas residem na qualidade nova de um explosivo, ou no aperfeiçoamento de alguma máquina de matar. Falência das filosofias, que veem no homem nada mais que seu uniforme, e que se enganam em dar justificativas a fim de que não se envergonhe da função que o mandaram desempenhar. Falência da arte, que não para nada serve que propor a melhor camuflagem, falência da literatura, simples apêndice ao comunicado militar. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora (NADEAU, 2008, p.15)

O contexto europeu, para as vanguardas, nas palavras de Nadeau (2008), apresentam a desilusão de uma Europa guiada por uma filosofia cartesiana, composta pela ideia de progresso, mas que também representa o não progresso, se olharmos pela perspectiva de oposição. As vanguardas estão interessadas em um contra modelo europeu ocidental de forma a acabar com o manual de instruções, de como se fazer arte, e valorizar o processo, além do próprio produto final. Estes artistas caminham pela negação da tradição e a experimentação de forma a povoar o mundo com o que não existe ainda.

Segundo Argan (2006), os artistas desta época trabalham juntos contra o conservadorismo. No mundo das artes, a procura desse contra modelo bate de frente com a estética vigente, que se refere ao aperfeiçoamento e o rigor técnico. É preciso destacar que esse aperfeiçoamento, ou seja, as regras para se fazer arte e ser considerado arte, estavam ligadas a um fazer artístico de determinado “gosto” e determinada “classe social”. A imposição das vanguardas contra a arte vigente pode ser olhada pelas desconstruções dos padrões acadêmicos, pois a academia de belas artes segue, dentro deste contexto, com uma bagagem simbólica, no qual o gosto estético estava preestabelecido de acordo com os valores burgueses. Com isso, a desconstrução e o questionamento sobre como se fazer arte nesta época são uma das formas de imposição à uma estrutura de um regime, um estado e um país. É preciso destacar que o aperfeiçoamento está ligado ao fazer artístico. O interesse destas vanguardas estava pautado na funcionalidade da arte e não nas regras preestabelecidas dentro de um imaginário. Nesta perspectiva:

Na medida em que a obra materializa diretamente a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo o critério de verossimilhança: ele pode realizar suas figuras em vermelho, amarelo ou azul, da mesma maneira que o escultor é livre para executar suas obras em madeira, pedra ou bronze. É um processo de atribuição de significado através da cor, análogo àquele pelo qual, na *imagerie* popular, o diabo é vermelho ou verde, o anjo é branco ou azul-celeste (ARGAN, 2006, p.240).

Se olharmos o fazer artístico em um panorama cronológico, desde o renascimento, esse “fazer” é resultado de processos que perduram tentativas de construção de uma representação da realidade, associadas à terceira dimensão, pautadas em regras

preestabelecidas, na qual se procurava, por vezes, a perfeição da representação, o estabelecimento de uma ordem, assim como, o desenvolvimento de regras para que houvesse um maior aprimoramento da representação, como, por exemplo, a questão da perspectiva, da sombra, do volume, e:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza que antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideia a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.63).

Esse compromisso com a “ilusão” leva em consideração várias etapas para se nomear uma “obra” como “obra”, desde os croquis, acabamentos técnicos até a sua finalização. Um artista anterior à arte moderna europeia, por exemplo, só nomeia seu trabalho artístico como obra de arte depois de diversos testes e esboços. Então, só quando a “obra” alcança um nível de acabamento que se é nomeada como uma “obra”. Com isso podemos afirmar que existe uma mudança em relação à representação e o funcionamento da arte. Desta forma verificamos também que essas vanguardas estão interessadas no processo e não somente no resultado final. O “processo” não somente como parte ou passo a se seguir para alcançar o status de obra, como regras de um livro de receitas para se fazer um bolo, mas processo enquanto processo artístico, entanto arte. A arte na era moderna começa no processo e não no produto:

Assim, procura-se reformar na estrutura o funcionamento interno e, portanto o processo genético da operação artística, com o intuito de poder propô-la como modelo de função: não mais se reconhece um valor em si na obra de arte, mas apenas um valor de demonstração de um procedimento operativo exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade. Pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou estrutura da arte, passando a ser representativa funcional (ARGAN, 2006, p.301).

As vanguardas procuram, dentro desse contexto, o questionamento desse processo, assim como Miró traz em sua obra. O efeito da busca invertida de determinado padrão resulta por uma desconstrução de paradigmas do “fazer artístico” e demonstra um grito a aversão da racionalidade. A mudança da estrutura da arte coloca esta como função, como valor, ligada a determinado porque, contexto e significado.

Como fariam os modernistas para se livrar das regras pré-estabelecidas pela alta cultura? A resposta para a pergunta é abdicar e procurar novas formas. Por abdicar compreendemos como retirar de determina posição, ultrapassar os limites e não respeitar as regras. Sobre a procura de novas formas, entendemos a utilização de novos materiais, sejam estes considerados nobres ou não, pois é direito do artista experimentar e conhecer, de maneira a potencializar a imaginação, a não ter limites. Sobre Miró, a concepção de sua obra, passa por várias etapas, de acordo com o contexto, mas arriscamos a dizer que seu comprometimento com a arte moderna denota que seu fazer é uma forma de busca insaciável pela liberdade de expressão, assim como, sair das amarras de uma arte estática

e limitada:

A pintura de Miró me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser o receptáculo dinâmico. Ela parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda pintura criada com o Renascimento (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.63).

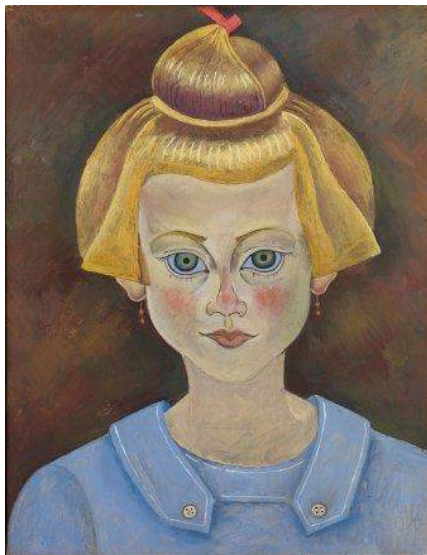
Isso demonstra que as obras de Miró se relacionam com a busca por novos materiais, novas formas de enxergar o traço e experimentação. Essa procura se direciona para o acaso e não pela preocupação de usar determinado material para determinado resultado. Miró, como modernista, olha o processo como obra e não a obra como resultado, pois a obra aqui só pode ser dinâmica, e entendemos dinâmica aqui como algo fluído, sem limites e não estático, se o seu processo se fizer e for o espelho de seu produto.

ENTRANDO NA IDEIA CONCEITUAL DE MIRÓ: A “LINHA” E SEUS TÓPICOS ESSENCIAIS DA EXPOSIÇÃO

Podemos, agora, adentrar no recorte escolhido pela exposição. Um dos fatores que indiciam esse recorte é a datação das obras selecionadas. As obras designam um contexto entre 1931 até 1978. Nessa época, Joan Miró segue com uma perspectiva de quebra de paradigmas no contexto artístico vigente. Antes de 1930, Miró já se propunha a repensar os cânones da arte, mas é depois de 1930 que Miró rompe com a figuração. Não podemos compreender que esse rompimento de forma brusca, mas gradual. O exemplo dos quadros sobre a mudança pictórica de Miró serve para demonstrar para o leitor o processo de desconstrução da figuração, mas não apontam para um processo que aconteceu de uma hora para outra. “Não é de se estranhar que, nesses momentos, Miró mencionou sua intenção de assassinar a pintura, sublinhando sua rejeição direta a todo conceito pictórico preestabelecido” (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.37).

A sua desenvoltura, no fazer artístico, demonstra uma desconstrução da figuração e técnica para uma simplificação da forma. Podemos entender tal desconstrução pelos quadros de Miró de antes e depois de 1930:

Figura 1 Retrato de una niña



Fonte 1 Repositório Fundación Joan Miró^{iv}

Figura 2 Femme assise



Fonte 2 Repositório Fundación Joan Miró^v

Essas imagens buscam representar a procura do artista pela “espontaneidade” e utilização de novos materiais. Esses pontos são fundamentais para compreender a ideia conceitual da exposição, pelo menos em aspectos de um discurso científico.

Esse processo se relaciona com a simplificação da forma e está ligado diretamente com a introdução da “linha” na obra de Miró. A linha, em um contexto anterior à arte moderna sempre foi discutida, mas dentro do resultado final de uma obra, sua dissolução é gradual. A linha se torna precível, antes da arte moderna. Se compararmos o “esboço” de uma obra e o resultado final de uma pintura, poderemos compreender a anulação da linha.

Em Miró, olhamos a linha visível, latente, que não se esconde. O fazer questão de “aparecer” é sublinhado com o descaso da preocupação com o acabamento da obra. Podemos situar que o resultado da obra é uma inversão da estética vigente. “Mas esse caminho tem um sentido: Miró colocado diante da superfície começa a fazer, em seu sentido inverso, o caminho que superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela terceira dimensão imaginária.” (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.63). Essa inversão denota a despreocupação com uma perspectiva, uma profundidade e uma janela da realidade. Essa ideia coloca a superfície do suporte como plano:

[...] se ignora o fato de que o poderoso mito da superfície pictórica ganhou ímpeto nos séculos em que se ateve a técnicas ilusionistas imutáveis. Na era moderna, houve uma mudança audaciosa, com outra concepção, que implicou uma visão de mundo inteiramente diferente, a qual se banalizou na estética, na técnica do achatamento. (O'DOHERTY, 2002, p. 14).

Com isso, buscamos, sobre as citações acima, compreender que a época moderna se apresentou em um momento de desconstrução desses parâmetros. Dentro deste contexto, vale ressaltar o poeta João Cabral de Melo Neto^{vi}, que no catálogo da exposição é citado e referenciado. Neto (1998) destaca a trajetória de Miró em paralelo com o contexto da filosofia Renascentista que cristalizou regras de perspectiva e representação. Sua opinião sobre a obra de Miró é:

Mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. Mas a indicação de leis tradicionais que em tal ou qual quadro ela desobedece, terá alguma utilidade? Para os que acreditam que sim, deixo a sugestão, sem acompanhá-los no exercício, que, de

resto, não oferece nenhuma dificuldade. Eu, por mim, creio que não. Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova perspectiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso. Dito de outra maneira: Miró parte de uma atitude psicológica. E da mesma maneira como a ela se deve atribuir as causas de sua invenção. (MELO NETO, 1998, p. 26)

Nessa ordem, Melo (1998) aponta uma desconstrução no período moderno por parte das vanguardas. Podemos afirmar na obra do artista, a possibilidade do acaso, do erro, a imprecisão. Esses pontos levam em consideração uma aproximação com a vanguarda surrealista, em que a agilidade do gesto possibilita o automatismo e a procura do inconsciente^{vii}.

O projeto estético Mironiano se firma pela procura da “espontaneidade”, como já dito anteriormente, que quando olhamos pelo ponto de vista plástico, se traduz pela exploração do gesto. Essa exploração do gesto está ligada a uma tentativa de desvinculação do convencional, ao não padrão. Por isso, no contexto do fazer artístico de Miró, a procura da espontaneidade é árdua, pois exige a incorporação de novas maneiras de renovar esse “espontâneo”, de forma que não crie um método, pois se houver um método para chegar ao espontâneo, já não se pode dizer que há o gesto espontâneo. Na trajetória de Miró, enxerga-se uma expansão do gesto pictórico, ao incorporar novos recursos para que a espontaneidade acontecesse:

Deixou que a espontaneidade procurasse meios sempre renovados, arriscando materiais, atitudes e dimensões. Essa insistência tornou sua obra profícua e gerou, muitas vezes em suas expressões mais delicadas, algumas obras-primas que manifestaram profunda concentração, como os trípticos Azul (1960), Pintura em fundo branco para a cela de um preso (1968) e A esperança de um homem condenado (1974). Na mostra atual, precisão dessa natureza pode ser encontrada na pintura Poema (1974). (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.29)

Isso se exemplifica, por exemplo, na retirada da pintura do cavalete e ao coloca-la no chão. Nele, a configuração do olhar não tem controle sobre determinado modo de se pintar. Essas formas de alcançar o espontâneo também se revertem na exploração de novos materiais, incorporados como suportes não puros, ou seja, que não são telas em branco, que já contém uma história. Esses aspectos dialogam com um contexto de protesto, assim como, determinam uma estética que gradualmente se desconstrói, ou representa, o caminho inverso do processo do fazer artístico da academia:

Se pensarmos no assunto, o espontâneo pode ser farejado na agenda das vanguardas modernistas: estava implícito na entrega dadaísta ao nonsense da negação de qualquer composição racional; podia ser tomado como

sinônimo da autenticidade antiacadêmica pela verve futurista ou compreendido como aliado natural na busca dos surrealistas pela libertação do inconsciente, e até ser associado à humanista democratização da estética pura pelo projeto pedagógico da Bauhaus. Em suma, o começo do século XX na arte poderia ver na espontaneidade uma arma a ser brandida contra a estagnação estética, social e política. (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.29)

Destacamos que um dos tópicos conceituais que a exposição apresenta na composição do seu discurso científico é a questão do fazer artístico, e como as premissas de novos valores de determinado contexto modificaram o traço, os materiais, a forma de pintar, ou seja, o artista em si. Outro tópico conceitual ligado à exposição, visível no subtítulo da mesma, “Força da matéria”, demonstra a experimentação de novos materiais. “Deixou que a espontaneidade procurasse meios sempre renovados, arriscando materiais, atitudes e dimensões.” (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.31). Isso pode se exemplificar pela pluralidade de objetos materiais utilizados pelo o artista que:

[...] seu trabalho experimentou as mais diversas expansões do gesto, o que significou testar sua aderência em suportes em princípios inóspitos, como o papelão e a madeira de segunda mão [...]. (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.31).

Além de acentuar um Miró ligado a um contexto entre guerras, a exposição também apresenta o artista pós-guerra, que dialoga com a era da Reprodutibilidade Técnica, tema abordado por Walter Benjamin (2000), com suas gravuras e processos de criação que correspondem à uma nova forma de olhar o mercado artístico, onde o processo de reprodução passa a ser realizado em massa, proporcionando a divulgação de seu trabalho.

CONCLUSÃO

Identificar os tópicos conceituais da exposição é refletir o que quer se mostrar, quais caminhos seguir, o que selecionar e sobre o que falar. O espelho dos tópicos conceituais reflete o contexto histórico da época, assim como demonstram os aspectos da história da arte moderna, das vanguardas e do pós- guerra. A exposição é construída, em seu cerne conceitual, com uma via de mão dupla: apresenta o artista e o contexto histórico, permitindo uma rede de conexões.

Então, olham-se os caminhos e perspectivas de Joan Miró. Esses caminhos são guiados por quem realiza a pesquisa. Não podemos esquecer que a exposição é uma parceria entre a Fundação Miró, em Barcelona, em que mostra uma perspectiva

européia de Miró. Se, por exemplo, essa mesma exposição fosse planejada e executada por uma Instituição Norte Americana, talvez Miró fosse retratado como um artista do impressionismo abstrato, analisado de outra forma, com outros conceitos. Portanto, a arbitrariedade no pensar uma exposição sempre irá existir, pois esta é executada por certa identidade, certo gênero, certa história e agentes que estão ligados em sua gênese.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

Joan Miró: **A Força da Matéria**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015. 215p. Catálogo de exposição, 12 setembro. 2015-15 novembro.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MELO NETO, João Cabral. **Joan Miró**. Barcelona: Edicions d l'Oc 1950

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**.

In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho.

São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ⁱ É preciso sublinhar que Joan Miró não se encontra definido em determinada “vanguarda”, por mais que sua aproximação com o grupo surrealista ou sua aproximação com a pintura abstrata. “Numa carta, referia-se a sua obra como „X”, frente a incapacidade de definir o resultado de sua insurreição (Joan Miró: A Força da Matéria ,2015, p.37)”. E consequentemente “[...]Miró conquistou um lugar ambivalente da história da arte (Joan Miró: A Força da Matéria ,2015, p.37) . Portanto, enquadrar o artista dentro de uma vanguarda específica faz com que as redes de relações que circundam seu trabalho desapareçam desmerecendo sua vontade de não ser “rótulo”.

ⁱⁱ Compreende-se como objeto, a questão da estética vigente da época. O objeto da arte e os padrões preestabelecidos.

ⁱⁱⁱ O contexto que Nadau (2008) se refere é a Primeira Guerra Mundial.

^{iv} Disponível em <<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/5385/p-i-retrato-de-una-nina-i-p>> Acesso em: 14 Feb. 2018

^v Disponível em <<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/21688/p-mujer-sentada-p>> Acesso em: 14 Feb. 2018

^{vi} Os textos do catálogo da exposição constroem uma “aproximação” entre a figura do brasileiro João Cabral de Melo (1920-1999) e Joan Miró. Esse abeiramento se justifica em dois pontos: a primeira busca demonstrar a relevância dos estudos que Melo (1950) desenvolveu sobre a obra de Miró em um ensaio intitulado “Joan Miró” e o segundo consiste em uma tentativa de criação de laços afetivos entre essas duas figuras. É importante ressaltar que essa “criação de laços” reside em aproximar o artista catalão com o território brasileiro, pois quando falamos em exposições internacionais, consideramos uma combinação de fatores culturais para que elas sejam “aceitas” pelos seus públicos. Precisam-se encontrar pontes de contato entre esses dois países.

^{vii} Associadas ao manifesto surrealista publicado pelo escritor francês André Breton em 1924.

Arte Proibida e Totalitarismo: um caso na arte russa

Maryella Sobrinho¹

Resumo: O presente texto propõe uma relação entre o impacto de regimes totalitários (com enfoque no soviético) na produção artística, e vice-versa; considerando também o papel da cidade enquanto território político/artístico e de coleções e museus de arte. Esta reflexão tem como apoio o posicionamento teórico de Hannah Arendt, e parte na história narrada no documentário *O deserto da Arte Proibida* (*The Desert of Forbidden Art*), de Tchavdar Georgiev e Amanda Popov. Ao final, busca-se relacionar a tais fatos passados uma questão emergente na atualidade: a censura na arte.

Palavras-chave: Totalitarismo. Arte russa. Coleção. Censura

Abstract: This text proposes a relation between the impact of totalitarian polities (focusing the soviet) on the art production, and the opposite; considering either the city's role as a political/artistic territory and of art museums and collections. This argument is based on the theoretical stance of Hannah Arendt; considering the story told by the documentary *The Desert of Forbidden Art*, from Tchavdar Georgiev and Amanda Popov. In the end, it aims make a relation between these past facts to an emergent point actually: the censorship in the art.

Keywords: Totalitarian. Russian art. Collection. Censorship.

Em 2010, foi produzido um documentário intitulado *O deserto da Arte Proibida* (*The Desert of Forbidden Art*), de Tchavdar Georgiev e Amanda Popov¹. Durante 80 minutos, filhos de artistas perseguidos pelo regime soviético, narram com delicadeza e emoção as histórias de seus pais, que foram presos, exilados e condenados à morte, por negarem subserviência a esse regime totalitário. Embora o aspecto formal e conteúdo político das obras produzidas por Aleksander Volkov, Elena Korovay, Mikhail Kurzin (entre vários outros artistas que foram citados rapidamente no filme) não agradasse o sistema político soviético, chamou a atenção de um jovem pintor, arqueólogo e colecionador russo, chamado Igor Savitsky (1915-1984). Ao longo de décadas, Savitsky viajou pelo deserto caracalpaque, visitando casas e ateliês em busca de obras de arte renegadas, porém de valor histórico e artístico inquestionável. Tais trabalhos agora compõem a Coleção Savitsky, a segunda maior do mundo em arte vanguardista russa (depois do Museu de São Petersburgo), estando abrigada no Museu de Arte do Caracalpaquistão,

¹ Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico - Instituto Federal de Goiás. Doutoranda em Teoria e História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina.

também conhecido como Museu de Nukus (sua capital). Para iniciar a reflexão sobre as relações entre produção artística e totalitarismo, apresentamos primeiramente a história relatada em *O deserto da Arte Proibida*.

Como a arte sobrevive a um tempo de opressão?

Tal questionamento abre a sinopse do documentário, que já entrega ao espectador a questão central da narrativa: “durante o regime Soviético, os artistas que mantivessem sua própria visão eram executados, internados em hospitais psiquiátricos ou enviados aos Gulags”, sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos, presos políticos e qualquer cidadão em geral que se opusesse ao regime da União Soviética. (Arendt, 1989)

Isto porque “Se um artista quisesse trabalhar fora do sistema do Realismo Socialista Soviético, seria inevitavelmente removido do sistema como um micróbio de um corpo saudável”, na opinião de John Bowlt, diretor da Universidade do Sul da Califórnia, em depoimento cedido ao documentário. (O Deserto, 2010.) O filme se inicia com a narrativa da biografia de Igor Savitsky, com voz de Ben Kingsley, Sally Field e Ed Asner. Aos poucos, trocas de correspondências entre o colecionador, amigos e artistas revelam momentos importantes em sua trajetória, além de entrevistas.

Nascido em Kiev (Ucrânia) em 1915, em uma família relativamente abastada, Savitsky teve acesso a uma educação de qualidade e conforto razoável, até que sua família se tornou alvo de perseguição durante a Revolução de Outubro, segunda fase da Revolução Russa de 1917. Após este ocorrido, passou a trabalhar como eletricitista, tornando-se um proletário, assim como grande parte dos jovens de sua época. Foi pela primeira vez para Caracalpaquistão em 1950, integrando a Expedição de Arqueologia e Etnografia Khorezm, liderada por Sergei P. Tolstov. Nos intervalos das escavações, pintava incessantemente. Como artista, buscava exprimir em suas paisagens as inúmeras cores do deserto. Porém, devido à crítica negativa recebida na época, Savitsky desistiu da carreira de pintor. Fascinado pela cultura camponesa local, permaneceu na região mesmo após o fim dos trabalhos de escavação em 1957, quando começou a coletar tapetes caracalpaques, trajes tradicionais, joias e outros artefatos. Ao mesmo tempo, iniciou a coleta de desenhos e pinturas de artistas da escola uzbeque e de russos vanguardistas que as autoridades

soviéticas haviam banido nas décadas de 1950 e 60. Savitsky, em uma de suas cartas, lidas no documentário, afirma:

Eu viajei por todo o Uzbequistão busca de obras-primas que a nossa história havia condenado à obscuridade. Encontrei todo um coletivo multinacional de artistas. Alguns eram uzbeques, outros vieram de partes distantes da nossa União Soviética. Eles vieram aqui depois da Revolução. Por um breve período de tempo nos anos 20 e 30, eles pintaram livremente, longe da censura do Kremlin. O Uzbequistão tornou-se sua segunda pátria. (O Deserto, 2010)

Hoje, a coleção abriga uma coleção totalizando cerca de 90 mil itens, incluindo gravuras, pinturas, esculturas, milhares de artefatos, têxteis e joias, que vão desde as antiguidades da antiga civilização de Khorezm para as obras de artistas uzbeques e caracalpaques contemporâneos. Quando decidiu iniciar sua coleção, Savitsky não tinha dinheiro suficiente para constituir um acervo. Mas sua admiração pelo costume local e apreço pela produção dos artistas russos perseguidos, o fez arriscar-se a enganar autoridades para conseguir dinheiro para a compra das peças desejadas. Ao relatar o processo de aquisição das obras, o colecionador diz ter constituído uma “coleção que ninguém na União Soviética ousaria expor”. (O Deserto, 2010.)

Toda coleção deseja ser completada; e para atender esse desejo, era um colecionador obsessivo. Mesmo sem fundos, Savitsky realizou muitas viagens pelo deserto caracalpaque, chegando inclusive a visitar Moscou e São Petersburgo, em busca de itens para sua coleção. Com sérios problemas de saúde na década de 80, foi internado em um hospital em Moscou. Mesmo doente, prosseguiu com suas negociações e adquiriu mais dezenas de obras. Antes de sua morte em 1984, fingiu comprar arte autorizada pela então União Soviética (URSS), conseguindo dinheiro para fundar um museu para abrigar sua coleção, usando diversos meios: da amizade à chantagem emocional.

Não seria este um museu localizado em um grande centro cultural, mas situado em terras áridas da Ásia Central, mais especificamente no Caracalpaquistão, região autônoma no Uzbequistão, que já pertenceu a ex-URSS. Situado em uma das regiões mais pobres do mundo, é pertinente pensarmos sobre a escolha desta localização peculiar para um museu de tamanho porte. "Museus Russos não podem viver com a ideia de que uma coleção tão maravilhosa era retirada da Rússia e levada a este lugar provincial, em algum lugar no Uzbequistão, Deus sabe onde.", diz Marinika Babanazarova, diretora do Museu. E completa: "O Museu Nukus tem sido o

trabalho da minha vida por 25 anos. Eu sou a neta do primeiro presidente do Caracalpaquistão (...) é um país muito pobre e o único tesouro que ele tem agora é este museu." (O Deserto, 2010.) O temor presente na fala de Babanazarova deve-se ao fato da tensão política vivida na região, que antes controlada pela antiga URSS, agora é regularmente influenciada pelas opressões do Estado Islâmico.

Embora seja específica de um museu russo, a história contada remete ao papel transformador e subversivo da arte e de seus artistas, especialmente quando eles são “protegidos” por um museu de arte e pela geografia de uma cidade, enquanto um sistema opressor atua por meio da violência. Conforme mencionado no próprio filme, “As pessoas perguntam, 'Por que não fazer este museu em Moscovo?' Mas só lá nas areias do deserto, onde ninguém iria, que é onde isso poderia ser feito. ", diz Valery Volkov, filho do artista Alexsander Volkov, em depoimento mostrado no documentário. (O Deserto, 2010.) Geograficamente, o museu encontra-se num território de certa instabilidade política, econômica e social. Isto, somado ao seu valor histórico e artístico torna seu destino incerto. Sendo disputada por fundamentalistas islâmicos, burocratas e marchands, é uma coleção permanentemente em perigo. Stephen Kinzer, jornalista do New York Times, em depoimento no documentário relembra que

A Ásia Central não é realmente uma região estável, e o Uzbequistão está em uma área muito turbulenta, é claro, faz fronteira com o Afeganistão. E algumas das mesmas tendências que você vê no Afeganistão também surgiram no Uzbequistão. A influência do fundamentalismo islâmico poderia crescer substancialmente. Como isso afetaria uma coleção de arte que é abstrata, modernista, e gerida por uma mulher, poderia ser um pouco perturbador. (O Deserto, 2010.)

De fato, o temor é constante e tem suas raízes históricas profundas.

Arte Oficial versus Arte Proibida: voltando às origens

Para compreender o porquê da perseguição à artistas durante regimes totalitários, é preciso entender a relação que tais governos têm com a produção artística. Em 1934, foi realizado o 1º Congresso de Escritores Soviéticos em 1934. Nesta ocasião, o Realismo Socialista foi aprovado como o estilo oficial do regime comunista da antiga União Soviética, devendo ter o compromisso de formação das massas, com uma educação voltada para o socialismo. Propondo uma arte proletária e empenhada politicamente, sempre considerando as questões do povo russo,

o estilo passa a referendar a ideologia do Partido Comunista entre as décadas de 1930 e 50. (Argan, 1992)

Andrej Zdanov, braço direito de Josef Stalin (1879-1953) e representante do regime na área cultural, elaborou uma espécie de programa, definindo que a produção artística oficial deveria ser realista na forma e socialista no conteúdo. Sendo figurativa e descritiva, toda manifestação deveria ser acessível às massas, configurando-se também como um veículo propagandístico. Segundas tais regras, todas as linguagens frequentemente representam proletários, camponeses e personalidades soviéticas como heróis de maneira idealizada, de forma a promover a valorização do povo russo.

Dado seu nome, a estética da arte soviética poderia ter algum parentesco com o Realismo de Gustave Courbet (1819-1850), que buscava o enfrentamento direto com a realidade. Porém, o Realismo Socialista não continha o mesmo viés crítico daquele proposto pelo francês, sendo acadêmico e partidário em excesso. Se houve de fato uma pesquisa artística com vistas à inovação estética considerando também o compromisso com o social, podemos considerar o Construtivismo e Suprematismo como efetivos. Tais vanguardas, surgidas logo após a Revolução de 1917, estiveram à serviço do povo e da revolução, ao mesmo tempo que priorizaram a experimentação artística. (Argan, 1992)

Entretanto, retomando a problemática do totalitarismo, percebemos que quando esta experimentação artística não agrada àqueles que lideram sistemas autoritários, torna-se arte proibida. A partir da década de 1930, as restrições impostas pela ex-URSS resultam na perseguição aos artistas considerados antissoviéticos, sendo os mais conhecidos Antoine Pevsner (1886-1962), Naum Gabo (1890-1977) e Kazimir Malevich (1878-1935); mas também àqueles de reconhecimento mais tardio, como os refugiados para o deserto caracalpaque. São estes artistas cuja ânsia por liberdade artística era grande demais para suportar a opressão que incentivaram ainda mais Igor Savitsky a resgatar suas obras para protegê-las da destruição.

A coleção de Savitsky foi oficialmente reconhecida em 1991, com o fim da URSS, quando Nukus se tornou acessível a jornalistas, artistas e pesquisadores da área, diplomatas, etc. A partir de então, meios de comunicação começaram a contar sua curiosa história, algo que chamou a atenção do mercado de arte. Ainda na direção do Museu há 25 anos, Marinika Babanazarova diversas vezes teve de lidar com burocratas e comerciantes de arte que ambicionam muitas de suas obras. Mas Babanazarova não cede. Para ela, se ceder, muitos outros

museus cederão e as obras se tornarão “dinheiro”, deixando de ser um bem cultural. A coleção permanece ameaçada de extinção, semelhante ao momento de sua criação. Infelizmente, devido às condições políticas e econômicas na Ásia Central, poderia deixar de existir em sua forma atual a qualquer momento.

Infelizmente, essa problemática não se restringe a este fato. Tanto na história ocidental como na oriental temos casos de perseguição a artistas e de destruição (física ou conceitualmente) de obras de arte. Basta lembrar dos atos de perseguição hitlerista promovida pelo Partido Nacional, como o fechamento da Bauhaus em 1933, prosseguindo com cassação de curadores, diretores de museus, artistas e professores de arte. Livros e obras de arte foram destruídos, e iniciou-se a expropriação de acervos museais para serem vendidos, tendo seu lucro revertido para a poupança nazista. Um dos exemplos mais memoráveis dessa perseguição é a realização de mostras que visavam depreciar a arte moderna, como a exposição de “arte degenerada”, realizada no ano de 1937, em Munique (Alemanha). (Barron, 1992)

A proposta da exposição remonta a movimentos culturais racistas germânicos surgidos ainda em fins do século XIX, recuperados e valorizados no século XX, fato bastante conveniente ao pelo Partido Nacional Socialista, que defendia a superioridade da “raça” alemã. Nesta mostra, toda manifestação artística (pintura, escultura, desenho, gravura, etc.) cujo aspecto formal rompesse com a representação naturalista, fragmentando ou destruindo formas naturais; ou que sugerisse qualquer falta de habilidade artística ou artesanal seria degenerada, *entartet*². Assim, a retomada da oposição entre a arte degenerada versus a arte pura e saudável, *gesund*, colocaria em xeque a arte moderna, pois esta insulta o espírito alemão. Além de marcar o auge da campanha nazista contra a arte moderna, esta mostra composta por 650 obras de diversos museus alemães, organizada por Adolf Ziegler (então presidente da Câmara de Artes Plásticas do Reich) privilegia os padrões clássicos, pois valorizam o equilíbrio das formas como modelo de perfeição, representada pela pintura de gênero realista alemã. A valorização da arte clássica em detrimento da moderna, para sustentação de um discurso político ideológico ocorreu também no regime soviético, com o Realismo Socialista, fato determinante na perseguição dos artistas mencionados, e certamente, muitos outros.

Considerações Finais

Estes exemplos parecem distantes de nossa realidade, temporal e geograficamente, mas infelizmente não os são. Todos eles tratam de casos de censura. A censura, a aprovação ou desaprovação da circulação de informações e das produções culturais e artísticas, ocorre direta ou indiretamente em todas as regiões do mundo, até mesmo nos locais onde a democracia é o sistema político vigente. Embora existam legislações e órgãos protetores que prezam pela proteção da cultura e liberdade de expressão, num momento de tensão política, estes valores são esquecidos e precisamos nos questionar de quem é a responsabilidade de preservar a garantia de liberdade de expressão e da produção artística. A Freemuse, organização internacional independente que defende a liberdade de expressão artística, se propõe defender a liberdade de expressão artística:

Acreditamos que no coração das violações da liberdade artística está o esforço para silenciar opiniões e valores opostos ou menos preferidos por aqueles que estão no poder - política, religiosa ou socialmente - principalmente devido ao medo de seu efeito transformador. Com essa suposição, podemos abordar as causas raízes e não apenas os sintomas - se considerarmos os responsáveis pela violação. (Freemuse, 2018)

As estratégias para evitar a censura baseiam-se no monitoramento e documentação das violações da liberdade artística, exposição de leis que permitem essas violações e articulação de artistas e ativistas, com foco em mulheres artistas e outros grupos vulneráveis. No Mapa das Violações em 2015 produzido pela Freemuse, é possível constatar os casos de censura feita à artistas, muitas delas culminando na morte dos mesmos. Dentre as diversas maneiras de censurar a arte, a Freemuse elenca como recorrentes casos de atentados, ameaças, ações na Justiça, proibições de governos e assassinatos, que acometeram artistas das mais variadas linguagens, não apenas artes visuais. Na transição de 2014 para 2015, ano de elaboração do mapa, os casos de censura aumentaram em 98%; isto, sem mencionar a autocensura praticada pelos próprios artistas, motivados pelo medo. (Miranda, 2016) Em 2016, os casos específicos de censura às artes visuais passaram de 5º lugar para 3º, aumento que deve ser considerado preocupante. A organização ainda não propôs uma estatística dos anos de 2017 e 2018, mas é sabido que 2017 foi um ano difícil para a arte, especialmente no Brasil. Seria redundante citar discursos e atos proferidos aos curadores da exposição Queermuseu, a performance de Wagner Schwartz e de Maikon K³, que acabaram no fechamento da mostra, processo judicial e prisão do artista, respectivamente.

Uma questão que deve ser levantada é a motivação para os atos de perseguição à artistas. Os casos mencionados no início deste texto (referentes aos regimes totalitários soviético e nazismo) têm em comum aos atuais (para não citar os ocorridos durante a ditadura militar) a justificativa da censura: a defesa da moral e bons costumes, a defesa da família ou mesmo a classificação do que é ou não é arte. Para as instituições detentoras do poder, estes são argumentos suficientes para proibições e infantilização também da sociedade, que perde o direito de escolher o que considera pertinente fruir (ou não). Ao invés de problematizar o debate sobre os temas considerados polêmicos ou tabus pela comunidade, as instituições censuradoras optam pela proibição e violência por evidenciando total descompromisso com a cultura.

Os fatos citados são drásticos e deveriam servir de exemplo para sua não ocorrência no futuro. Mas como afirma Jorge Coli (2017, p.10), “(...) os regimes totalitários e os fundamentalismos religiosos não gostam de inquietações que perturbem o pensamento único. Odeiam contradições e dúvidas. Por isso, controlam o conhecimento e submetem a Arte à censura.”

Referências

- ARENDT, Hannah. "O Totalitarismo", In: *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARRON, Stephanie (org.). *Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991. Munique: Deutsches Historisches Museum, 1992.
- CHALVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MALPAS, James. *Realismo*. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 80 p., il. color. (Movimentos da arte moderna).
- OSBORNE, Harold. *Guia del arte del siglo XX*. Tradução Segús Fernández Zulaica, Mario Hernández, Consuelo Luca de Tena, Aurelio Martínez, Benito, Fabiola Salcedo, Angeles Toajas, Pablo Valero. Madrid: Alianza, 1990.
- THE DESERT OF FORBIDDEN ART. Dir: Tchavdar Georgiev e Amanda Popov. Eua: 2010. 80 min.

Press Kit. Disponível em <http://www.desertofforbiddenart.com/about> Acesso em dezembro de 2015.

<http://www.savitskycollection.org/> Acesso em dezembro de 2015.

Notas

¹ Georgiev é produtor, diretor e editor, com formação em Arte Cinematográfica em Chicago. Sua atuação lhe rendeu diversos prêmios e uma indicação ao Emmy Awards. Popov é diretora, produtora, roteirista e professora na School of Cinematic Arts, com trabalho focado nas dinâmicas de processos de criação em arte, arte pública, happenings, design urbano, teatro e dança. Assim como seu parceiro, também recebeu indicações a prêmios, conquistando muitos deles.

² Conceito proveniente da biologia usado para descrever seres tão modificados que deixam de ser reconhecidos como parte de uma espécie. Ao ser transposto para o campo da cultura, raça humana superior é aquela pura, sem miscigenação biológica e cultural. Em 1928, o arquiteto e teórico racista Paul Schultze-Naumburg publica *Kunst und Rasse* [Arte e Raça], onde a arte moderna é associada ao termo entartet. Ao comparar fotografias de pessoas deformadas ou doentes mentais com pinturas de artistas modernos como Amedeo Modigliani (1884 - 1920), Karl Schmidt-Rottluff (1884 - 1976) e Otto Dix (1891 - 1969), “prova” visualmente o caráter degenerado da arte moderna. Aos poucos, esse pensamento se estabelece e fortalece na cultura germânica. (Arendt, 1989)

³ Queermuseu foi uma mostra curada por Gaudêncio Fidelis, que tinha como proposta tratar a diversidade e as questões LGBT. Wagner Schwartz é um performer e coreógrafo brasileiro, que em 2017 performou *La Bête* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, SP). O artista propôs uma relação com a série *Bichos* de Lygia Clark, exigindo a participação ativa do espectador com a obra. Já Maikon K, durante a performance *DNA* de Dan no Museu Nacional da República (Brasília) foi preso pela Polícia Militar do Distrito Federal, sob a justificativa da prática de “ato obsceno”.

Linha de Pesquisa: Teoria e História das Artes Visuais

**AS FRONTEIRAS QUE ES [REDACTED] M AS PRODUÇÕES CULTURAIS DA
EXTERIORIDADE¹**

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

Resumo: A fronteira é espaço de exterioridades: de arte, de culturas e de conhecimentos que não foram grassados nos modelos estabelecidos pelo Projeto Moderno Europeu (séc. XIV/XV). Portanto, viver em estado de fronteira é ser/ter coisas que (es)barra(m) a circulação de arte, culturas e os conhecimentos produzidos em lugares de exterioridades à interioridade dos pensamentos hegemônicos. Assim, a discussão *descolonial* aqui se edifica em refletir as “fronteiras” (im)postas à arte do agora pelos discursos que barram!

Palavras-chave: Fronteiras Epistêmicas; Exterioridades; Artes Visuais; BIOgeografias.

Introdução – exterioridade como interioridade biogeográfica

As produções artísticas e culturais de lugares “sem” história e “memória”, na contemporaneidade, vêm, cada vez mais, tendo suas interioridades artísticas, culturais e de conhecimentos postas à exterioridade moderna de arte, cultura e conhecimentos; aquela que está posta e que é reconhecida como suposta história, memória e lugar geográfico privilegiados. Seja porque as produções artísticas não europeias e/ou estadunidenses não correspondem aos modelos desses; sejam então porque as produções artísticas, de modo quase geral, estão tendo edificadas, em seus contextos de exterioridades, barras/fronteiras que as impedem a livre circulação e o direito daquelas de terem voz e vez!

De modo análogo, fronteira é, para os discursos tradicionais e contemporâneos que se amparam na colonialidade moderna, espaço de exterioridades de arte, culturas e conhecimentos que devem ser barrados da interioridade dos pensamentos homogeneizantes europeu e/ou estadunidense. Entretanto, na contramão da interioridade colonial moderna ou da colonialidade do poder contemporânea, fronteira/barra o é também espaço de aproximação e, igualmente, lugar de produção de arte, cultura e conhecimentos exteriores às hegemonias europeia e estadunidense de arte, cultura e conhecimentos; logo, os sujeitos/lugares de situação de fronteira/barra o são produtores

de arte, cultura e conhecimentos porque esses mesmos lugares em situação de exclusão (por fronteira ou por barras de proibições) produzem para si.

Concordo que hoje não há algo fora do sistema; mas há muitas *exterioridades*, quer dizer, o *exterior construído a partir do interior para limpar e manter seu espaço imperial*. É da exterioridade, das exterioridades pluriversais que circundam a modernidade imperial ocidental (quer dizer, grego, latino, etc.), que as opções descoloniais se reposicionaram e emergiram com força. (Mignolo, 2008: 291) (grifos do autor)

Quero com isso dizer que: há fronteiras/barras que impedem as exterioridades de arte, cultura e conhecimentos dos lugares *de* fronteira; há discursos de colonialidades (clássicas e contemporâneas) que (es)barram a grande maioria das práticas artísticas, culturas e conhecimentos de situação *em* fronteira; como há produções de arte, cultura e conhecimentos que se colocam entre as barras/fronteiras discursivas modernas para viverem em situação de interioridade ao pensamento moderno europeu e/ou estadunidense e que, por conseguinte, essas, ainda pior, barram produções artísticas, culturas e conhecimentos de exterioridades (gays, transgêneros, não-homem ou mulher, negro, indígena, pobre, latina, etc.) que, de fato, constituem exterioridades descoloniais como re-existência à interioridade colonial moderna e à colonialidade do poder contemporânea como fazeres de arte, cultura e conhecimentos.

A barra também o é, assim como o são as fronteiras modernas, edificada por discursos de tomada de posição contrária às produções de arte, culturas e de conhecimentos de sujeitos que ocupam as exterioridades (por exemplo, do cristianismo, do heterossexualismo, da política de situação, da economia capitalista, da pureza de raça, gênero e classe) – históricas ou contemporâneas – para a produção de arte, como cultura e/ou produção de conhecimentos. Neste espaço de confronto e proibição de *ex*-posição das diferenças edificam, portanto, fronteiras que delimitam o que é da ordem da interioridade ou da exterioridade do pensamento moderno clássico e/ou contemporânea como também da subalternidade: neste último caso, vale ressaltar, na condição subalterna, também há produções de exterioridades (descoloniais) e de interioridades (coloniais) a si próprio e aos pensamentos moderno e pós-moderno de arte, cultura e conhecimentos. Essas, por sua vez, também podem ser ou não barradas pelos sistemas.

Assim, tomando desses cenários, entende-se que “descolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege (*sic*) um exterior a fim de assegurar sua interioridade.” (Mignolo, 2008: 304) Portanto, as diferentes produções artísticas, culturais e de conhecimentos de exterioridades latinas de dentro dessas fronteiras que

negam a [REDACTED], aquelas tomadas como e a partir de epistemes de arte, culturas e conhecimentos de interioridades dessas fronteiras como *biogeografias* fronteiriças (Bessa-Oliveira, 2016) descoloniais, encontram lugar como contranarrativas aos discursos do poder colonial (moderno e/ou contemporâneo), que burlam as barras/fronteiras, exatamente por trazerem à baila as exterioridades dessas interioridades que são descartadas e barradas pelos discursos coloniais. Ainda que, no caso da produção em arte especificamente, portas e lugares expositivos são fechados e literalmente têm construídas barras/fronteiras que impedem sua *ex*-posição nos sistemas.

Ele não é nem negro nem índio, então como pensar em categorias de pensamento de Exterioridade (ao invés do grego e do latim) que não estão incrustadas na história imperial dos pensamentos ocidentais? Há algumas formas de responder a essas perguntas. Mas sejam pacientes, por favor. Precisamos desatar o nó, aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo. (Mignolo, 2008: 305)

De tudo que fora dito até agora então, estas reflexões descoloniais fronteiriças – como modo de tratar os *bio*=sujeitos, *geo*=lugares, *grafias*=narrativas, *biogeografias* artísticas em estados de fronteiras e entre-barras discursivas – quer evidenciar que ora as barras que tentam calar a arte de exterioridades são postas pela colonialidade moderna, ora são (im)postas pela colonialidade do poder na contemporaneidade, esta ancorada naquela, que insistem em (re)produzir modelos hegemônicos onde imperam as diferenças coloniais, que são exterioridades a qualquer modelo que formulou interioridades padrões, que já *aprenderam a desaprender a cada passo* a lição imposta pela (barra/fronteira da) modernidade e/ou pós-modernidade coloniais que ainda imperam.

Exterioridade – também pode ser interioridade – à colonialidade

Mato Grosso do Sul é um desses lugares, como os outros lugares latino-americanos e lugares de exterioridades, que vive em situação *de* e *em* fronteira na arte, na cultura e na produção de conhecimentos! Entretanto, há, do mesmo jeito, também na América Latina, lugares que produzem a partir das suas exterioridades e que buscam a interioridade ao projeto moderno e têm lugares em ambos que rompem a exterioridade imposta pela hegemonia moderna e existem lugares latinos – por exclusão – que são impelidos pela colonialidade de poder contemporânea que impede – barra – a evidencia das diferenças coloniais da arte, das culturas e dos conhecimentos desses lugares de exterioridades. Ou seja, há exterioridades que também são interioridades; têm exterioridades que escapolem a interioridade europeia; bem como existem

exterioridades de lugares que são impedidas pelos discursos (uma hegemonia periférica) de suposta exterioridade desses (internos de subalternidade à hegemonia moderna que se veem como exterioridades ao local) que se situam como interiores à colonialidade moderna europeia e/ou pós-moderna estadunidense como se fossem esses.

Deste modo, espera-se que fique entendido que exterioridade também pode ser interioridade à colonialidade tendo em vista que dentro dos lugares subalternos (de fronteiras e que são barrados) têm discursos que impedem a circulação das práticas e culturas de lugares subalternos porque esses discursos se veem como sujeitos de conhecimentos modernos; do mesmo jeito, as fronteiras e a barras que fecham os lugares dos sujeitos, da arte e dos conhecimentos subalternos revertem-se e se revestem de discursos históricos de arte, cultura e conhecimentos – grassados na inscrição de história e espaços geográficos privilegiados pelos seus próprios discursos – que encontram resistência de produção de discursos através da arte, da cultura e de conhecimentos que rompem com essas fronteiras/barras de imposições. Mas, entretanto, contra todas essas resistências impositivas, exterioridades às colonialidades, existem, assim, sujeitos, lugares e grafias = *biogeografias* fronteiriças (Bessa-Oliveira, 2016) descoloniais produzindo arte, cultura e conhecimentos a partir de suas práticas culturais.

Nos últimos tempos, no Brasil, na América Latina, também em diferentes lugares pelo mundo a fora, no caso desses últimos ainda que em lugares da exterioridade ou interior à própria interioridade europeia e/ou estadunidense, a emergência de fronteiras que (es)barram diferentes discursos de arte, culturas e conhecimentos virou uma constante. Imigrantes chegam – por mar, por terra ou pelo ar – à Europa ou nos Estados Unidos e até mesmo no Brasil e são impedidos de entrar ou entram e estão vivendo em estado de fronteira onde são “aceitos”. Emigrantes são obrigados, cotidianamente, por forças várias, a abandonarem suas casas e buscam por fronteiras exteriores às suas interioridades culturais. Há em curso um processo de movimentação do mundo e que agora não está se dando pelas placas tectônicas!

Do mesmo jeito, por diferentes motivos (religiosos, políticos, falta de educação – no sentido mais restrito de compreensão do termo educação –, cultural e econômico, etc), várias produções artísticas e práticas culturais exteriores estão sendo ainda mais exteriorizadas, nos diferentes contextos geográficos, nas diferentes linguagens da arte e também nas distintas práticas (teórica, pedagógica e de processos criativos), por uma ideia de interioridade ao pensamento colonial, da possibilidade de expressarem suas interioridades, através da manutenção de discursos coloniais e castradores que

(es)barram as diferenças coloniais dos múltiplos lugares, histórias e memórias de exterioridades como imposição. Logo, essas práticas, culturas e conhecimentos,

O que eles têm em comum é a ferida colonial; sentido de colonização com fração moderna/colonial; do deslocamento racial moderno/colonial. Certamente, há uma questão de escala, e a ferida colonial em uma argentina de descendência européia não é a mesma ferida colonial de um aymara de descendência aborígine. Os três tipos de experiência, no entanto, são sentidos em relação à presença da ausência: a consciência pura da expansão européia imperial/colonial e o convite forçado para assimilar ou para sentir a diferença, a diferença colonial. (Mignolo, 2008: 304)

Nos últimos dias do século XXI temos vivenciado uma explosão de [REDACTED]s, que não estão fechando os olhos para o estabelecimento do poder da justiça, mas vedando-os para a emergência do impedimento à justiça da liberdade. Estamos tendo, através de implementações de discursos contra as diferenças, o impedimento da circulação de práticas artísticas, culturas e conhecimentos *outros* que não estariam inscritos nas ideias de “justiça” e de liberdade edificadas no período moderno. De exposições de artes visuais – mais propriamente dita em pinturas –, também espetáculos teatrais e de dança, mas igualmente performances e exibições de vídeos, filmes, entre outras práticas artísticas e culturais, são fechadas por algum tipo de público (discurso) que veda e que impede sua ex-posição e exercício de ocupação enquanto práticas artístico-culturais que não estão tratando de discursos de interioridades coloniais.

Tomadas por discursos contranarrativos às narrativas estabelecidas por pensamentos religiosos, políticos, culturais e econômicos de bases moralistas, diferentes produções artísticas contemporâneas e da contemporaneidade têm sofrido vetos de exposição em diferentes lugares no Brasil. Do mesmo jeito, não fugindo à regra/barra da imposição, a arte na escola e/ou na pesquisa, bem como nos processos criativos, tem sofrido impedimentos e tem tido sobreposta a si uma tarja que quer impedir a esta de tratar de contranarrativas a esses discursos de colonialidades impostos ainda na contemporaneidade. O professor está sendo proibido de discutir política, gênero e religião nas aulas de Arte; os pesquisadores estão sendo impelidos a tratar de produções que não se situam contra as hegemonias político-religiosas; do mesmo jeito artistas na atualidade estão sendo obrigados a “atuarem” na e a partir de um “corpo [REDACTED]do”.

Em Mato Grosso do Sul a regra impositiva na arte contemporânea também não tem se edificado de maneira diferente. Bem recentemente tivemos fechada uma exposição de pintura porque uma das obras, imagem 01, “expunha”, segundo os segregadores de arte e cultura, a imagem de infância à sexualidade adulta como adúltera. Quer dizer, se primeiro descartamos o básico daquela produção de arte, neste

caso – que se tratava de uma pintura sem nenhum caráter de realidade fisionômica de criança ou adultos como pessoas identificáveis –, os discursos castradores que impuseram e fizeram retirar a referida obra da exposição sequer tomaram para sim tratar-se de uma pintura que não era realidade nenhuma em si. Pura insinuação! Do mesmo jeito, baseados na ideia de constituição familiar moderna – homem, mulher heterossexuais –, evidenciaram que a proposição da obra era uma afronta à imaginação de moral e bons costumes ainda ancorados em um pensamento hegemônico ocidental de sociedade. Uma sociedade patriarcal que ainda esconde as sujeiras sob o tapete da sala.

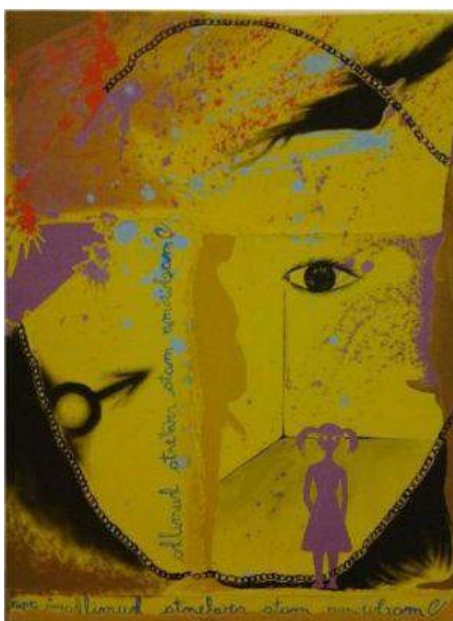


Imagem 01 – Imagem da obra “Pedofilia”, da exposição “Cadafalso”, da artista mineira Alessandra Cunha, que foi lacrada e retirada do museu na quinta-feira (14) por apologia à pedofilia.³

Cabe observar que o mesmo discurso político e religioso que “castrou” a obra da exposição não observa na cultura contemporânea – assim como muitos outros discursos dessa ordem de (im)posição de barras/fronteiras na arte, nas culturas e nos conhecimentos de exterioridades ao pensamento moderno –, a emergência cada vez maior da necessidade de barrar políticos que são pedófilos, homens que batem em mulheres, maníacos que matam pessoas porque não correspondem às ideias de gêneros pré-estabelecidas, além de religiosos que são sexualmente pervertidos e marginais de piores espécies, entre muitos outros tantos mal-estares da civilização contemporânea que, na perspectiva que queremos compreendidas as barras e fronteiras, somente uma arte de exterioridade poderia tratar a fundo sem ser tomada como politicagem interna.

Quer dizer, estariam ancorados nessas imposições de barras, que não somente vedam, mas igualmente vetam a exposição da arte das exterioridades, do mesmo jeito fazem a emergência de fronteiras que separam a produção dos lugares de exterioridades

aos modelos das interioridades modernas e pós-modernas, uma visada colonialista histórica e de colonialidade de poder contemporânea das práticas artístico-culturais, das culturas e dos conhecimentos exteriores que evidenciam esses percalços da atualidade que, do mesmo jeito, sempre estiveram – ainda que impostos sob os tapetes das realidades – na história dos e nos lugares de geografias privilegiados por discursos de universalização de arte, de culturas e conhecimentos: igualmente de mundo Uno. Há, portanto, um desconhecimento, por parte desses discursos de castração – de imposição de barras e afloramentos de fronteiras –, das diferenças coloniais que são especificidades de sujeitos, lugares e narrativas *de* e *em* (situação) de fronteira. “Quanto maior a condição de fronteira assumida pelos lugares, maiores seriam as possibilidades de diálogos em cada um desses lugares” (Maia; Et al., 2011: 39-40).

Barrados porque não produzem a partir de corpos-ciência, com características ancoradas nos modelos de arte, cultura e conhecimentos modernos, artistas contemporâneos em diferentes lugares de exterioridades – por conseguintes artistas que não ocupam lugar da interioridade moderna – estão sendo impedidos de expor e exporem seus trabalhos artísticos por discursos que fronteirizam suas práticas entre delimitações que são externas à interioridade moderna de família, homem, raça, gênero e classe. Torna-se, portanto, alternativa dessas produções em arte, de culturas e conhecimentos outros, epistemologias que desvendam e transgridem as barras e as fronteiras, respectivamente, erigidas pelo pensamento moderno que prevalece ainda nas culturas contemporâneas de interioridades e das exterioridades – mais intensamente nas periféricas como a brasileira que *re*-produzem – também às colonialidades do poder.

Pensar da *exterioridade* é a única condição para aquele pesquisador que não almeja simplesmente repetir a velha doxa triunfante da *sapiência* moderna que não fez outra coisa senão escolher, julgar e sumariamente excluir, pelo fato de estar assentada num pensamento dualista e racializado. (Nolasco, 2018: s/p) (No prelo)

Resta como alternativa, no caso dos artistas que ocupam os lugares das exterioridades aos discursos de imposição de barras e fronteiras às produções de arte, a ocupação em relação a esses mesmos lugares que são vistos por aqueles como ocos e lugares sem *re*-ação, e cabe ainda a transgressão/*transcultur*ação aos modelos estabelecidos pela hegemonia moderna e pós-moderna. E neste caso, se a *exterioridade* é a única condição para as produções com essa natureza que (es)barra(m) o pensamento hegemônico europeu e/ou estadunidense, ao promoverem ações que literalmente pulam a barra e as fronteiras impositivas, cabe, cada vez mais, aos artistas produzirem arte, cultura e conhecimentos a partir e através de “corpos ██████ dos” pelos sistemas.

Pois, dessa ótica, dessa situação/condição ambos, a colonialidade histórica, bem como a colonialidade do poder contemporânea, podem até barrar e estabelecer fronteiras às práticas desses artistas e lugares, mas nunca as conseguirão calar e vetarem suas circulações ainda que silenciosas para implosão dos sistemas que barram.

“Corpo [REDACTED] do” como corposem [REDACTED] – Considerações

Apesar de todas essas emergências nas artes dos agoras: sejam as questões que emergem enquanto fronteiras que barram as circulações, sejam as que demandam emergências de serem discutidas e reconhecidas para as contendas sobre os impedimentos da livre circulação da arte, ou seja ainda a emergência de produções e práticas de arte, das culturas e os conhecimentos que emergem dessas questões, rompendo e que pulam as barras e fronteiras, que tentam impedir a exposição das exterioridades dos lugares latino-americanos, por exemplo; precisamos discutir uma arte e práticas culturais que continuam desafiando a interioridade aos discursos com suas narrativas de exterioridades à modernidade ainda que estando, ou ao menos parecendo estar, dentro das armadilhas da modernidade. Quer dizer, ainda há uma produção, em Mato Grosso do Sul no Brasil ou em outros lugares no mundo, que emerge das e nas fronteiras e que tem rompido com os discursos impositivos de estabelecimentos de barreiras ou de fronteiras sobre essas práticas que minimamente questionam essa exteriorização de práticas culturais que representam as interioridades dessas *biogeografias*. Mas há também, nesses lugares, produções *de-entre* barras e fronteiras!

Todas as sortes de práticas e discursos de arte para nós, e tristezas para a modernidade, estão emergindo na contemporaneidade e conduzindo à rediscussão, na atualidade, os discursos sobre arte, cultura, conhecimentos, mas também o que é da ordem da exterioridade ou da interioridade desses discursos de arte, cultura e conhecimento concretados – literalmente – ainda na atualidade pelos discursos homogeneizantes da modernidade. Mulheres, homens não-fálicos, negros, indígenas, transgêneros, LGBT+s, pobres, latinos, produções artesanais – que sempre foram tomadas como não artísticas pelos discursos de arte –, conhecimentos empíricos, religiões não cristãs, corpos não modelados nos moldes europeus e culturas não eruditas estão fazendo emergir exterioridades discursivas que sequer foram um dia lembrados de suas existências pelos discursos da modernidade e que têm impedidas, pela colonialidade do poder na contemporaneidade, a ex-posição de suas especificidades.

A retórica da modernidade (da missão cristã desde o século XVI, à missão secular de Civilização, para desenvolvimento e modernização após a 2ª Guerra Mundial) obstruiu — sob sua retórica triunfante de salvação e boa vida para todos — a perpetuação da lógica da colonialidade, ou seja, da apropriação massiva da terra (e hoje dos recursos naturais), a massiva exploração do trabalho (da escravidão aberta do século dezesseis até o século dezoito, para a escravidão disfarçada até o século vinte e um) e a dispensabilidade de vidas humanas desde a matança massiva de pessoas nos domínios Inca e Asteca até as mais de vinte milhões de pessoas de São Petersburgo à Ucrânia durante a 2ª Guerra Mundial, mortos na chamada Fronteira do Leste. (Mignolo, 2017: 293-294)

Das Artes Visuais ao Teatro, passando pela Dança e pela Música, obviamente, agora artistas têm se valido dos lugares de discursos emergentes – discursos subalternos que tomam o direito de falar e de se evidenciar a partir dos seus lugares das diferenças coloniais –, entre fronteiras que sempre tiveram tarjas pretas impedindo suas vozes e visibilidades, para fazerem valer suas *diversidades* culturais em relação à suposta excentricidade de diversidade – esta dada até então como única possibilidade à arte, cultura e conhecimentos de exterioridades – promovida pelos discursos da modernidade colonial e mantida pelo colonialidade do poder pós-moderna.

Tendo isso, por exemplo, a título de considerações dessas argumentações, quero dizer que vão dizer alguns que a invasão do Museu do Louvre por Beyoncé e Jay Z, no novo clip da música “Apeshit” (2018) – do novo álbum dos artistas que também se autointitulam de The Carters –, é uma afronta à Grande Arte Universal! Pergunto: universal para quem e por quem cara pálida? Vão defender outros o respeito à moral e aos bons costumes à Tradicional Família Brasileira! Há que tipo e a quem defender e para quem é de interesse essa ideia de família tradicional brasileira? Igualmente cabem as perguntas: para quem interessa a Escola e País Laicos e Sem Partidos? Às religiões não cristãs e aos discursos não hegemônicos é que não seria! Portanto, os atos de BARRAR e os de FRONTEIRAS são, no pior sentido, Edificações de Censuras às produções de arte, às culturas e aos conhecimentos não hegemônicos na atualidade. Produzir em exterioridades é produzir, portanto, indistintamente das interioridades – modelos – modernos e/ou pós-modernos: europeu (colonial histórico) ou estadunidense (colonialidade do poder) persistentes ainda na contemporaneidade. Não é reproduzir! Produzir na interioridade desses últimos (= a reproduzir) é corroborar a manutenção da subalternidade da produção artística, das culturas e dos conhecimentos que, ainda sim, sempre serão das exterioridades aos discursos das colonialidades. Finalmente, a ideia é perguntar-se porque e se nunca existiu arte, culturas e conhecimentos para além daquelas expostas pelas colonialidades que barram e fronteirizaram as exterioridades?

THE BORDERS THAT BREAKING THE CULTURAL PRODUCTIONS OF EXTERIORITY

Abstract: The border is a space of exteriorities: of art, cultures and knowledge that were not ravaged by the models established by the European Modern Project (XIV/XV century). Therefore, to live in a border state is to be/have things that (es)bar(m) the circulation of art, cultures and knowledge produced in places of exteriorities to the interiority of the hegemonic thinker. Thus, the decolonial discussion here is built on reflecting the “boundaries” (im)put to the art of now by the speeches that barred!

Keywords: Epistemic Frontiers; Exteriors; Visual Arts; BIOgeographies.

Referências

- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**BIOgeografias ocidentais/orientais:** (i)migrações do *bios* e das epistemologias artísticas no *front*”. In: **Cadernos de Estudos Culturais:** Ocidente/Oriente: migrações. v. 8. n. 15. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun., 2016, p. 97-144.
- MAIA, Bruno Henrique Carvalho; Et al. “Lugares dos diálogos possíveis”. In: HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). **Conversações:** de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 35-58. (Humanitas).
- MIGNOLO, Walter D.. “**Desobediência epistêmica:** a opção descolonial e o significado de identidade *em* política”. In: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê:** Literatura, língua e identidade, nº. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf> – acessado em: 22 de junho de 2018.
- NOLASCO, Edgar César. “**PREFÁCIO** – A razão da pesquisa acadêmica”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Org.). **NAV(r)E – PESQUISA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM ARTE NA UNIVERSIDADE:** artista, professor, pesquisador - 2015/2016. Campo Grande, MS: Editora Life, 2018, s/p. (No prelo).

¹ Este trabalho está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UEMS – Cadastro de Nº 1271/2015 DP – intitulado “**Arte e Cultura na Frontera:** “Paisagens” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses” que é desenvolvido pelo autor junto ao NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais e (re)Verificações Epistemológicas – UEMS/CNPq.

² Doutor em Artes Visuais – IA/UNICAMP. Professor do curso de Artes Cênicas na Cadeira de Artes Visuais e no PROFEDUC da UEMS/UUCG. Líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E/CNPq/UEMS. Membro do NECC/UFMS e do Núcleo de Estudos Visuais/UNICAMP.

³ Imagens e texto sobre o fato estão disponíveis em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1918799-deputados-pressionam-e-policia-apreende-quadro-em-exposicao-no-ms.shtml> - acessados em 30 de junho de 2018.

ASTENOSCÓPIO - Influência luminescente

Ms. Wagner de Souza Antonio¹
Profª Drª Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi²
UFSM

Resumo

Este estudo descreve a experiência da *performance* audiovisual Astenoscópio. Destacando a relação entre os dispositivos técnicos emissores de luminosidade e a captura dessa variável junto ao ambiente, através de um fluxo processual de *softwares* de programação visual. Para tal, investiga a influência no audiovisual ao vivo como conceito operatório.

Palavras-chave: Vídeo, *Performance* audiovisual; Influência.

Abstract

This study describes the experience of the audiovisual performance Astenoscope. Highlighting the relationship between the technical devices emitting brightness and the capture of this variable next to the environment, through a processual flow of visual programming software. To this end, it investigates the influence in the audiovisual live as an operative concept.

Key-words: Video, Audiovisual performance; Influence.

¹ Mestre em Artes Visuais PPGART - Universidade Federal de Santa Maria/RS - calixtob@gmail.com

² Professora Drª. associada da Universidade Federal de Santa Maria/RS - reinilda.minuzzi@gmail.com

Tendo o *Live Cinema* como prática, a performance audiovisual ‘Astenoscópio’ aponta para reflexão sobre o momento da sua própria execução. Tendo como princípio a emissão de luminosidade, através do ato de projetar, revela-se esse processo como uma possível fonte energética capaz de alterar parâmetros em *softwares*. Usufruindo dessa energia luminescente, apresenta na estética audiovisual ao vivo, como parte constituinte dessa experiência. Isso se dá através de um processo de aplicação da projeção como parâmetro, onde a imagem gerada é fator determinante nos parâmetros constituintes da imagem seguinte.

Neste sentido, a composição desta investigação estrutura-se conforme se estabelecem aberturas nas conexões de controles audiovisuais, os canais de influência. Da identificação da possibilidade de obter variáveis nessas interações. Fundamentalmente, essa prática é adequada ao manejo fino, ou seja, ao ato de girar, empurrar ou deslizar botões em interfaces táteis, comuns a execução musical ou audiovisual ao vivo com base na computação. Consequentemente, essa prática busca levar para além desta operacionalidade, busca mensurar um ‘ponto de origem’ junto às ações capazes de movimentar esse maquinário; ter autonomia no processo para além do corpo racional, que reflete antes de acionar essas funções, que contextualiza e revela reações na performance audiovisual ao vivo.

Esta reflexão tem início em outro ponto, antes mesmo do processo criativo, deflagrada pelo uso do termo “controle” dentro da prática audiovisual ao vivo. Principalmente por que indicar uma ação autoritária e até certo ponto precisa nesta prática. Como se ao girar um botão fosse possível “controlar”, deslocar entre 0 e 1 os parâmetros, ignorando os valores fracionados presentes entre eles. Desta observação surge a substituição de “controlar” por “influenciar” e “influir” neste processo. Observando os dois verbos é possível distinguir que, mesmo sendo etimologicamente semelhantes, apresentam diferenças significativas em seu sentido. A princípio, no que diz respeito a essa distinção de “influir”, que vem do latim “*influere*” (in + fluere, ou seja, “fluir para dentro”, “penetrar”), é um verbo transitivo indireto e, como tal, busca a preposição para estabelecer a regência verbal. É necessário determinar onde influi, para onde corre, onde se aplica ou penetra. “Influir” na poética é o processo de escoar para o interior do fluxo de

vídeo. Enquanto transita em seu leito, o vídeo recebe estes elementos que influem, trazendo suas particularidades sem, de fato, alterar seu caminho. Por outro lado, “influenciar” determina uma mudança significativa, uma modificação física ou intelectual, segundo o Dicionário Houaiss. Sendo um verbo transitivo direto, não pede a preposição. Em se tratando da estratégia de uma “manipulação” junto ao audiovisual, uma parte do processo influi em determinado aspecto, entra no fluxo processual como parâmetro. Outras, como influências, têm um caráter generativo, que deflagra processos, gera as estruturas visuais propriamente ditas, não apenas atribui determinadas configurações. Refletir a respeito do papel desses controles (processos mecânicos – produto e manejo) e influências (poética) é determinante para a composição dos sistemas generativos, presente nessa experiência. Assim, “influir” sugere a contaminação de algo que está, enquanto a “influência” gera algo que ainda não é.

‘Astenoscópio’ tem como diretriz essa relação tangente a uma crítica pessoal a respeito do panorama das artes do audiovisual ao vivo, no que diz respeito a saturação estética frente ao espectador, expondo-o, muitas vezes, a uma condição de fadiga ergonômica, através da frequência da geração luminosa, causando desconforto visual. Como exemplo, a ambiência do Teatro *Los Fundadores*, palco das performances do ISEA 2017³, é possível observar essa condição, acentuada pela longa duração da performance ‘Speculatio’ do duo francês Nonotak (Figura 1).

A titulação da *performance* sugere um ambiente onde se observa essa fadiga. Fadiga expressa pela união da palavra ‘astenia’, ou a perda de potência fisiológica, ao sufixo ‘_cópio’, relativo ao ato de observar. Etimologicamente, compara-se a termos como ‘microscópio’ e ‘telescópio’, os quais indicam que, através desse objeto, algo pode ser observado. ‘Astenoscópio’ segue essa definição orientada a uma luminosidade controlada e uma reflexão a respeito da geração da luz na *performance* audiovisual.

Através do pensamento do filósofo francês, Gilles Deleuze (1988), se estabelece uma relação entre a temporalidade individualizada e a capacidade contemplativa, sendo o tempo marcado pela capacidade de sintetizar essa

³ ISEA, *International Symposium on Electronic Art*.

contemplação, logo, determinante do tempo presente⁴. E a falta dessa capacidade de sintetizar esse momento, descreve a fadiga em Deleuze (1988):

Diz-se que se fatiga aquele que nada faz; a fadiga marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem. Somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações⁵.

Desta forma, descreve-se, nessa condição da presença contemplativa, algo que sugere uma temporalidade, em relação à descrição fisiológica de fadiga durante as *performances* em *Live Cinema*. Certamente o nervo óptico não é o local fatigado pela observação em Deleuze, nem a contemplação é exclusivamente um processo de visualidade. A fadiga descrita atinge camadas mais profundas da humanidade, reduzindo a potência do indivíduo, ainda assim, trata-se do mesmo processo de saturação sensorial.

Outro questionamento, pertinente à *performance*, é derivado da colocação de Marcos Bastos⁶ a respeito do desejo de estilhaçamento da tela pela ação da imagem projetada. Em ‘Astenoscópio’ a partícula fundamental da composição visual consiste no processo gráfico de divisão da tela. Sucessivamente acontece o fracionamento da superfície audiovisual e, ao mesmo tempo, essa imagem fracionada é empregada como parâmetro de influência, indicando que a cada subdivisão da imagem se amplia o alcance da influência junto ao numérico do *software*.

Enquanto arranjo técnico, a *performance* apresenta como recurso para a captura da imagem em tempo presente a câmera digital ‘PS3 Eye’, componente do videogame Playstation 3, da empresa Sony. Junto ao videogame, a ‘PS3 Eye’ processa a luminescência de outro dispositivo para a captura de movimento. Em ‘Astenoscópio’ a câmera cumpre o mesmo papel como dispositivo de entrada influente, descreve a luminosidade como parâmetro.

A imagem tem início no *software* VVVV⁷ em sincronia com a trilha sonora, executada ao vivo através de série de *samples*⁸. Cada unidade sonora confere um

⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 82.

⁵ _____ p. 83

⁶ BASTOS, Marcos. **Arqueologia do audiovisual ao vivo por Marcus Bastos**. Youtube, 24 jun. 2005. Disponível em <<https://youtu.be/HvgJcu4KRsk>>. Acesso em: 10 jan. 18.

⁷ *Software VVVV*, ver em <<https://vvvv.org>>

⁸ Fragmentos musicais empregados da composição eletrônica. Produto do ato de samplear. [Nota do Autor]

deslocamento espacial da partícula generativa. Na sequência, a superfície generativa escova através do *plugin* Spout⁹ para o *software* Resolume¹⁰, conferindo características singulares da divisão dos canais cromáticos do ato de projetar. Através do Resolume, essa imagem divide-se entre dois projetores, um reagente ao áudio ambiente, com uma área limitada, enquanto o segundo reverberava a mesma imagem processada pela luz ambiente, soma das duas projeções. A imagem na *performance* computacional tem sua vida estendida para fora do dispositivo técnico, nasce na *performance* do *software* e se singulariza pela própria luminosidade produzida. Enquanto áudio reagente, a imagem encontra uma trilha sonora disposta a compactuar com esse ímpeto das partículas generativas, na ação de dividir a tela em diversas células, objetivando o seu completo desaparecimento unitário (Figura 2).

A realização da *performance* ocorreu no dia 6 de dezembro de 2017, no espaço do Ateliê da Estação, em Santa Maria, durante a dinâmica dos ‘Encontros GAD – Ações Expositivas e Práticas Artísticas’, realizado pelo GAD – Grupo de Pesquisa Arte Design, composto por pesquisadores ligados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) e à Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A dinâmica foi destinada a exposições e investigações em Artes Visuais do Grupo da Estação, formado por artistas visuais da cidade de Santa Maria/RS, tendo a divulgação da *performance* sido atrelada a outras atividades propostas no local, como oficinas, exposições e debates durante todo o dia do evento (Figura 3).

O primeiro elemento emergente dessa ação fica estabelecido pelo deslocamento da *performance* dos seus ambientes usuais, adequados para a realização das práticas audiovisuais. Nesses espaços são esperados uma área de projeção definida, som ambiente, possivelmente cadeiras e demais elementos utilizados durante uma projeção audiovisual. Porém, no *Live Cinema*, Mia Makela (2006) indica a necessidade de se aproximar do ambiente, experimentar as formas com as quais essa arquitetura é constituída de modo a definir a configuração ideal de desempenho¹¹. A produção se caracteriza pela utilização do espaço integralmente, agregando qualquer elemento presente na experiência artística, o

⁹ *Plugin* de conexão entre *softwares* de programação visual, ver em <<http://spout.zeal.co>>

¹⁰ *Software* voltado à *performance* audiovisual, ver em <<https://resolume.com>>

¹¹ MAKELA, Mia. *The practice of live cinema*. ARTECH 2008, p. 33.

que não configura um impeditivo para ação a necessidade de adaptação de qualquer natureza, mas aponta para a possibilidade de realização audiovisual em qualquer contexto expositivo (Figura 4).

A questão relativa ao ambiente adequado para a ação performática surge da relação entre dispositivos técnicos e condições luminosas. A experiência com a projeção revela a necessidade de isolamento das fontes de luminosidade. Condição a qual o pesquisador Arlindo Machado (1997) relaciona com a fase intrauterina. Da presença na penumbra, alheio aos alertas do cotidiano, uma experiência de regressão a um estado de isolamento e relaxamento frente à narrativa, referindo-se, nesse caso, ao Cinema, condição análoga em essência às práticas contemporâneas do audiovisual ao vivo¹². Nessa investigação, a composição do espaço expositivo, o planejamento da superfície que receberá a imagem e a disposição dos espectadores em um espaço não convencional de projeção, compõem a relação mais delicada no tocante à experiência.

Desta forma, ‘Astenoscópio’ é rito de passagem entre as práticas de *vjing*, no ambiente das casas noturnas, para as *performances* do audiovisual ao vivo, *Live Cinema*. Estabelecendo-se, através das variáveis ‘lugar’ e ‘performance’, uma digressão das experiências subservientes à execução musical de outras fontes, alheias, em alguns casos, à composição estética.

A trilha presente em ‘Astenoscópio’ é composta pela ação de duas ferramentas aplicadas no processo de fragmentar a superfície: uma ferramenta que traciona a imagem através do seu centro, alongando sua forma em direção às extremidades da imagem, enquanto um instrumento contundente, acerta a imagem em golpes consecutivos. Essa ação confere às formas uma expansão máxima sobre a superfície projetada, seguida de um retorno ao seu ponto de origem. Com base nessa ação conceitual, uma trilha sonora eletrônica percorre caminhos de sintetizadores e ritmos percussivos, obstinados no cumprimento da tarefa imbuída de preencher todo o espaço projetado.

Todo a carga conceitual que permeia a *performance*, aponta para uma saturação das formas pela ação própria. A divisão da imagem (Figura 5), indica que, em algum momento, a estética atingiria uma composição indeterminada,

¹² MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Papirus Editora, 1997, p. 44.

dividindo uma tela vazia como que preparando a superfície para a chegada de algo que está a caminho.

‘Astenoscópio’ apresenta em sua concepção uma característica que potencializa derivações, no sentido de explorar o entendimento desse fluxo e refluxo processual, utilizando os fatores constituintes da performance como parâmetros de influência. O projetor mesmo desligado é uma fonte luminosa, mesmo sem revelar qualquer imagem, sem conexão a qualquer dispositivo, emite luz na sua frontalidade. A ideia de que existe uma condição preparatória para a realização da projeção, ou seja, o projetor apenas intensifica sua atividade quando conectado a uma fonte de dados.

Deste modo, essa experiência tem como resultado uma reverberação das camadas do vídeo, a presença de uma forma fantasmagórica da performance audiovisual, assombrando uma nova instância da imagem projetada. A imagem se reconhece, se reconhece e se auto revela, ininterruptamente.

O desejo de transcender a tela projetada é uma constante na pesquisa relativa ao audiovisual ao vivo, descrito nessa prática. A narrativa sutil, que descreve um processo mecânico de divisão da imagem digital, possibilita um desdobramento focado na ampliação da área projetada, ou na realização de uma divisão mais severa, utilizando outras fontes imagéticas ou propondo essa relação espacialmente em outros lugares. Levando outros ambientes a sofrer essa estética videográfica, tendo os lugares fragmentados pela ação dessa *performance* audiovisual. Indicando a possibilidade de percorrer outros sítios e experimentar a sensação de deterioração da forma espacial através da luz.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Marcos. **Arqueologia do audiovisual ao vivo por Marcus**

Bastos. Youtube, 24 jun. 2005. Disponível em <<https://youtu.be/HvgJcu4KRSk>>.

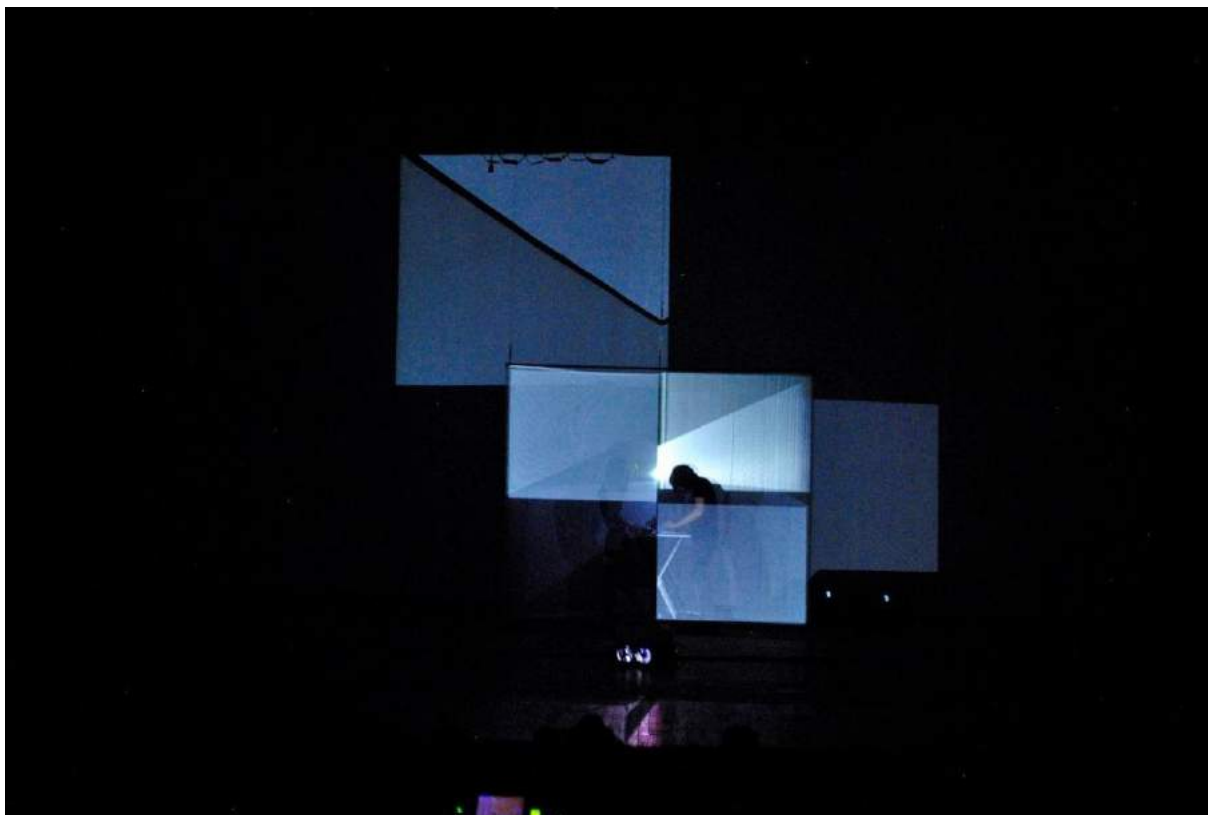
Acesso em: 10 jan. 18.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Papirus Editora, 1997.

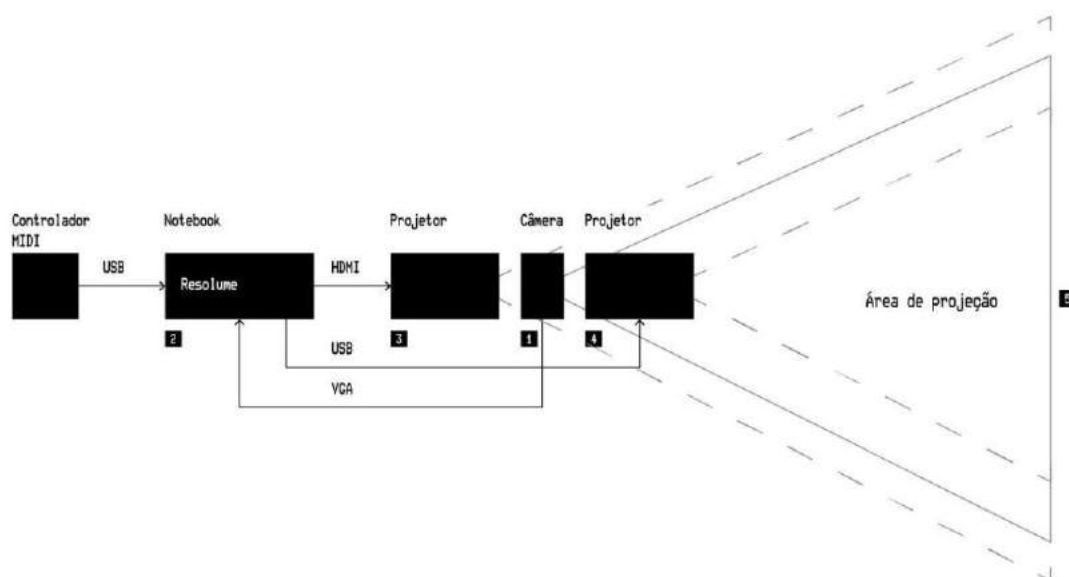
MAKELA, Mia. **The practice of live cinema**. ARTECH 2008.

Figura 1 - Speculatio por Nonotak, 2017



Fonte: Acervo Pessoal do Autor

Figura 2 - Arranjo técnico de 'Astenoscópio'



Fonte: Acervo Pessoal do Autor

Figura 3 - Ateliê da Estação



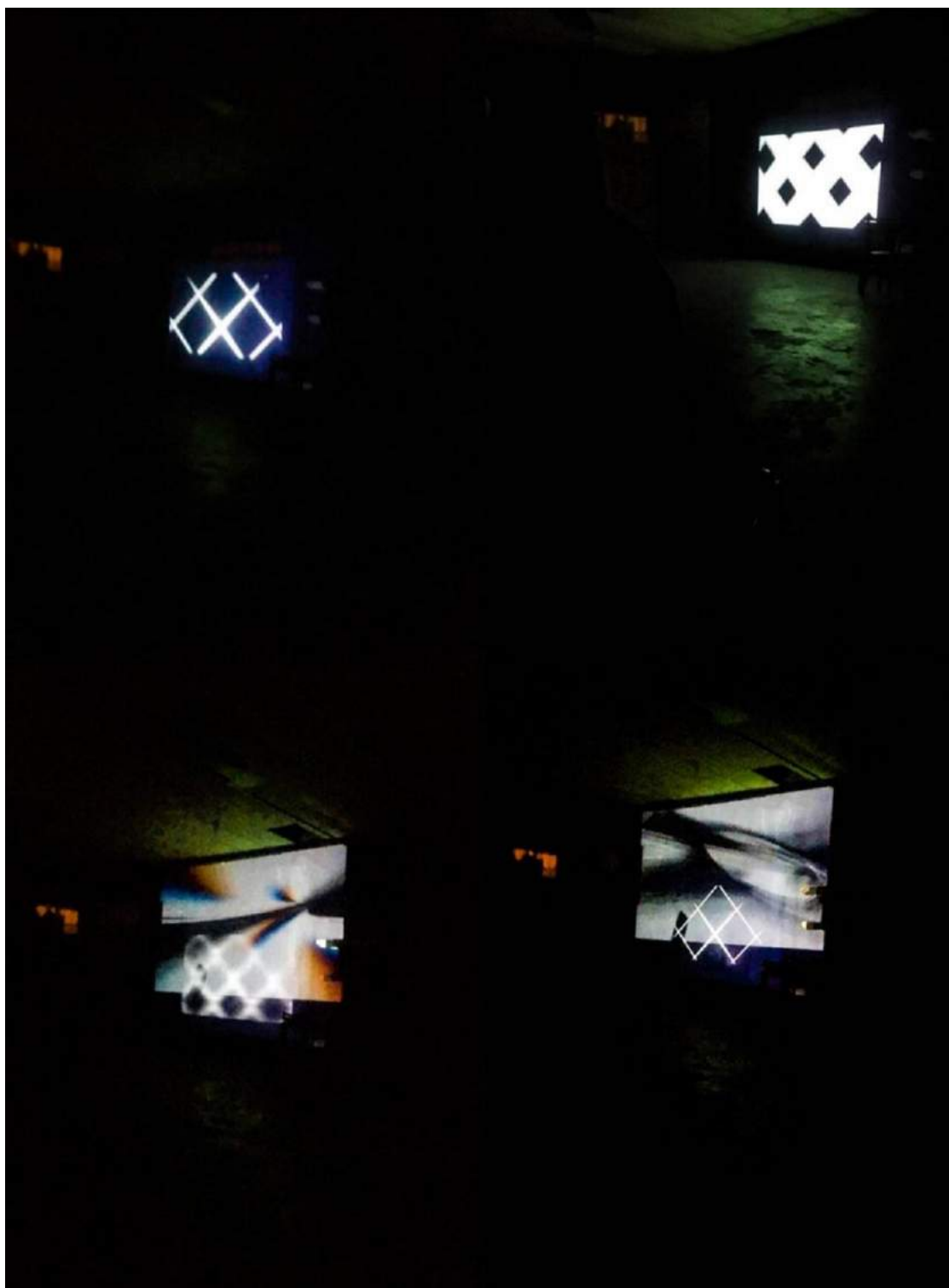
Fonte: Reinilda Minuzzi

Figura 4 - Divisão em 'Astenoescópio'



Fonte: Acervo Pessoal do Autor

Figura 5 - Astenoscópio



Fonte: Graça Garcia

BIOGRAFIAS CENSURADAS: UMA ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA EM ARTES VISUAIS

Resumo

Discorrendo acerca de biografias investigadas de distintas maneiras na pintura e na arte impressa, o texto busca aproximar histórias de vida semelhantes de dois autores censurados por diferentes fatores e investigadas em Artes Visuais. Utilizando a metodologia autoetnográfica, que converge ambas pesquisas. A escrita decorreu da pulsão provocada pelas histórias advindas de guardados pessoais e das narrativas suscitadas por eles. Através de diferentes suportes, que surgem como força motriz para a poética dos autores, enfatizam-se os eventos, lugares, momentos e sujeitos que foram e permanecem censurados dentro da história pessoal de cada um. Os suportes atuam velando e desvelando as imagens, são catalizadores pelos quais as narrativas, ora reais, ora ficcionais, tornam-se materialidade.

Palavras Chave: Auto-etnografia, suporte, biografia, censura.

Abstract

Discussing biographies investigated in different ways in painting and in printed art, the text seeks to approach similar life stories of two authors censored by different factors and investigated in Visual Arts. Using the autoethnographic methodology, which converges both researches. The writing was the result of the will caused by the stories of personal reminiscences and the narratives they created. Through different supports, which emerge as the driving force for the poetics of the authors, the events, places, moments and subjects that have been and remain censored within the personal history of each are emphasized. The support act by veiling and unveiling the images, catalysts by which the narratives, sometimes real, and sometimes fictional, become materiality.

Keywords: Auto-ethnography, support, biography, censorship.

Apontamentos sobre auto-etnografia

Retirado do campo da antropologia, que tem como campo de estudo a espécie humana, a auto-etnografia busca incluir o pesquisador e seu *self* como objeto necessário para a compreensão do outro e de realidades que se encontram escondidas. O termo origina-se das Ciências Sociais e deriva da etnografia urbana e organizacional. É empregado primeiramente por David M. Hayano em 1966, que teria ouvido pela primeira vez em um seminário sobre estruturalismo na London School of Economics, proferido por Sir Raymond Firth em 1966 (HAYANO, 1979). Em seguida, diversos teóricos como Karl Heider (1975) e Walter Goldschmidt (1977) utilizaram-no e este continua sendo debatido até a atualidade.

O termo pode ser compreendido segundo Versiani (2005) em uma perspectiva interdisciplinar, como um conceito em construção, sobre o qual não há definições e compreensões estabilizadas. Segundo Olinto (2005), questiona paradigmas da integridade do *self*, tendo nesse caso a arte como “reprodução transparente das realidades”. O pesquisador percebe “o desenho misterioso construído por seu olhar” (OLINTO, 2005, p. 14) e abre, assim, espaço ao “diálogo interminável entre subjetividades” (ibid., p. 13). O método extrapolou as fronteiras da antropologia e passou a ser utilizado na literatura, nas artes, dança e estudos culturais. Por dar voz aos mais vulneráveis como interlocutores de suas narrativas, o conceito fez parte da produção de diversos artistas que tratam de gênero, raça, etnia e estereótipos, como Cindy Sherman, Lorna Simpson, Jesse Cornplanter, Kimberly Dark, Peter Pitseolak, Ernest Spybuck.

Próxima da autobiografia, das histórias e anedotas de vida, a auto-etnografia é caracterizada por uma escrita do “eu” que permite o diálogo entre a experiência pessoal e as dimensões culturais, a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível do indivíduo (FORTIN, 2009). Apesar de partir de um estudo de si, deve-se usar deste lugar para também dialogar sobre o outro, tendo a história da pessoa como um canal para a alteridade, aspirando ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito. (FORTIN, 2009).

Assim, tendo a auto-etnografia como método, busca-se, dentre as histórias de si, a genealogia de ambos autores, as memórias vivenciadas no âmbito familiar, experiências formadoras de identidade. Portanto, explora-se a noção de sujeito, que segundo Versiani (2005) “pressupõe a complexidade e a singularidade do *self* como somatório e acúmulo de múltiplas pertencas e experiências passadas, decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos [...]” (p. 23). Assim, apropriamo-nos dessa metodologia, a fim de contextualizar a pesquisa desenvolvida pelos dois autores, cujas famílias são o grupo identificatório.

De distintas maneiras, os pesquisadores tratam das histórias de si, ora investigando e dando ênfase na construção identitária, embasada na autoficção, ora associando a memória pessoal a uma memória cultural. Nesse caso, já não importa mais a história real, mas a recriação de uma narrativa que se dá através e a partir de si, como Versiani (2005) discorre:

[...] autobiografias e memórias, que enfatizam os processos de reflexão do sujeito (auto) sobre sua própria inserção social, histórica, identitária em uma

coletividade (*etno*) ou coletividades. Nestes casos o conceito de auto-etnografia permite que o subjetivo e o coletivo não sejam mais percebidos como noções opostas, mas em continuidade, continuidade esta que se estabelecendo através da identificação parcial e pontual do sujeito com grupos identitários variados. (VERSIANI, 2005, p. 87).

Crê-se as subjetividades e identidades não mais como dicotomia, partindo do pressuposto da diversidade que constrói a identidade interativamente a partir da inserção em diversos grupos socioculturais. As diferentes perspectivas apontam a dimensão cultural de ambas as pesquisas. As narrativas suscitadas por guardados maternos herdados que permitiram a identificação da mãe pela filha, associados ao fazer artesanal do papel; e por outra perspectiva, a cultura familiar nordestina e portuguesa redescobertas através da pintura. Ambas narrativas visuais e autoetnográficas partem das pesquisas poéticas de dois autores que encontram em suas investigações a possibilidade da redescoberta das próprias histórias, mas que perpassam também a dimensão cultural, permitindo a identificação com grupos identitários variados, a partir das produções artísticas.

Memórias: a fotografia familiar como suporte investigativo na pinturaⁱ

A presente pesquisa, ainda em desenvolvimento, parte da infinidade de fotografias que se encontravam guardadas na casa de meus pais, de algumas pessoas até então desconhecidas, motivou-me a execução de uma investigação em pintura que as teve como referência. O interesse nesses guardados levou à conversa com familiares para saber quem eram as pessoas das fotografias e monóculosⁱⁱ. Nesta circunstância, surgiram outras fotografias em preto e branco, o que possibilitou um amplo repertório de pesquisa e, a partir dos guardados, a realização de pinturas. Através destes, pude também redescobrir parte de minha história e conseqüentemente de minha identidade, que também se encontra centrada na memória de meus antecedentes.

Cada um dos objetos possui histórias, que, por não serem contadas por alguém, podem cair no vazio, no esquecimento. A pintura que é realizada, expressa as mesmas histórias de modo distinto da fotografia, de maneira poética, o que pode contribuir para uma possível reflexão de quem observar a obra, instigando diversas leituras. Para Ávila (2015), “identidade relacionada com aquilo que entendemos por “familiar”, já que o espectador anônimo pode reconhecer e reinterpretar pessoalmente as situações próprias do artista e de biografias anônimas” (p. 124). As convicções do que nos parece familiar

é individual e constante para todas as pessoas. Conforme Ávila (2015), reconhecer algo, oferecendo a determinado personagem a possibilidade de reinterpretar biografias que desconhece, visualiza-se uma imagem “familiar” de grande importância para a memória do artista.

No ano de 1960, quando meus avós paternos deixaram o nordeste brasileiro, onde viviam, vieram para o sul do país, em Céu Azul no Paraná em busca de melhores condições para a família, um novo lar e em busca de trabalho. Criaram sete filhos, um deles adotivo. O tempo passou, famílias se constituíram e, em 1987, eu nasci e, a partir de então, quando criança, eu passava grande parte do tempo na casa de meus avós, em contato com diversas comidas típicas, tradições e costumes que, de certa forma, permaneceram ocultos no subconsciente, devido ao falecimento desses avós as lembranças do passado foram resgatadas, a partir de então esses guardados foram recondicionados à pintura, podendo se fazer reconhecer.

A casa desses avós era um lar onde sempre havia balaios com grãos, vagens e restos de folhas secas pelos cantos. Sacos de rafia abertos pelo quintal com amendoim e várias sementes ao sol. Segundo Bergson (2006), nessa perspectiva, “[...] Deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante a busca do foco de uma máquina fotográfica” (p. 156). Assim como o autor acredita na tentativa e semelhança da fotografia com a realidade, a busca do foco de uma máquina fotográfica, creio que fui explorando desde a infância os afetos despertados pela minha memória desses objetos íntimos. Na prática, fui trabalhando e pesquisando esses objetos, na busca de foco constante, como argumenta Bergson (2006): às vezes, sem encontrar e, por vezes, sobrepondo passados e presentes. Assim, originou-se um espaço poético entre as memórias, costumes e herança cultural que partiram de meus familiares.

Em 2016, ao fazer um período de mobilidade acadêmica na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal, vivenciei uma cultura diferente; contudo, ao mesmo tempo, muito daquele lugar era familiar. A mudança, o conhecimento agregado sobre o espaço, e a diferença cultural do país possibilitaram reflexão sobre minha produção em pintura. Busquei inserir minha vivência no país através de um tecido com a estampa do azulejo portugueses.

Assim, o processo executado no desenvolvimento das pinturas passou a envolver uma série de etapas. Desde a preparação do suporte, que se tornou parte integrante da obra; a análise da foto como referencial de memória familiar; o desenho, após a

execução da pintura; e a pesquisa plástica. O tecido com estampa do azulejo português, preparado com finas camadas de cola e água, para ser enrijecido e impermeabilizado, necessitava secagem e repetição do processo cinco vezes; por último, aplicação de tinta acrílica branca, para que houvesse baixa na saturação das cores da imagem do tecido. Como afirma Derrida (1972), trata-se de recuperar o suporte em sua materialidade, em suas diversas modalidades, as relações de sentido que poderiam se apagar quando estas se reduzissem à superfície. O que está debaixo – seja o suporte da pintura, seja a folha de papel, seja a materialidade da letra sob o nome – inscreve-se de algum modo e é para essas inscrições que se converte o olhar.

A partir disso, passei a mesclar na pintura minhas memórias do passado e de meus antecedentes, revelando-os nos guardados, somando a elementos do tempo em que vivi em Portugal. Através da interferência sobre o tecido estampado e a pintura que dialogam incessantemente, possibilitou-se a descoberta do potencial criativo contido nesses materiais. O uso das cores nas pinturas foi estudado para que o contraste fosse evidenciado, utilizando, por vezes, transparências participativas do jogo do velar e desvelar, onde já não se percebe diferenciação entre pintura e suporte, ressignificando o que foi ocultado e vivido de forma direta ou indireta por mim e meus familiares, onde o real e o ficcional são indissociáveis e passado e presente mesclam-se sobre e através do suporte.



Autor 2 - **Solidões de criança**. 2017. Óleo sobre tela. Políptico 70 x 70 cm.
Fonte: Acervo pessoal

A memória reconstituída em pintura, é também refletida em aspectos culturais, visto a origem dos personagens das narrativas associados à experiência em Portugal,

propondo um diálogo entre culturas e possibilitando o reconhecimento de fatos que até então estavam ocultos. Subjetivamente, apresentam-se o silenciamento e apagamento de parte de minha trajetória pessoal, censurada pela supressão de informações; o que se evidencia através do suporte, que não somente denota a cultura portuguesa, mas também proporciona o conflito de informações misturadas, sobrepostas, veladas e desveladas.

A imagem materna através do papelⁱⁱⁱ

Ao investigar guardados pessoais deixados pela figura materna que desapareceu, e que foram responsáveis pela identificação da mãe pela filha e, conseqüentemente, pela construção de uma identidade embasada na narrativa, por vez ficcional das histórias que cada um destes objetos carrega, recondiciono-os ao seu ponto de origem e divergência, o papel. Considerando que não é apenas a veracidade dos fatos que aconteceram ao longo da história de uma pessoa que a possibilita compreender o processo de constituição de sua identidade, mas também a narrativa ficcional, utilizo as narrativas suscitadas por guardados herdados pela mãe que me abandonou aos três anos de idade, como cartas, registros, documentos e fotografias, que servem de ponto de origem para a produção artística.

A fim de contextualizar os guardados tidos como referência, faz-se necessária uma breve explanação: os avós maternos, na impossibilidade de conceberem um filho, recorrem a uma barriga de aluguel, a criança é registrada como sua filha, e cresce sem saber do fato, do qual toma conhecimento aos treze anos. Aos dezesseis anos engravida e abandona a criança com três anos. Os avós paternos e maternos ficam com minha guarda. A ausência/presença materna é uma constante durante a infância tanto da mãe quanto da filha.

O papel, material dos guardados, gênese da pesquisa, contempla toda a investigação, visto que foi responsável pela perpetuação da história, tanto pessoal quanto da humanidade, servindo, em sua origem, como insumo que possibilitou a perpetuação da cultura deste fazer artesanal em comunidades e guildas. Na presente pesquisa o papel detém dupla função, tradicional suporte^{iv} portador de toda história e parte viva e integrante da obra. O percurso dos meios gráficos, paralelamente ao papel, também permeia todo o processo, visto a relação intrínseca que há entre a invenção do papel, da escrita, da gravura, da imprensa, até os primeiros livros. A partir dos guardados, realiza-se uma gravura digital impressa a jato de tinta sobre uma lâmina de

retroprojektor que serve de matriz, a imagem fresca é então impressa sobre o papel manufaturado a partir de trapos, recondicionando as imagens ao insumo de origem, a fim de propor novas narrativas através de hibridismos imagéticos.

O fato que colaborou para o ocultamento e censura da história materna foi a gravidez materna precoce, com dezesseis anos, o que era algo incomum nos anos noventa no interior de Encantado, e foi visto com maus olhos, como algo imoral e errado aos olhos da família paterna, que eximia o pai da responsabilidade. Assim, os guardados em posse de minha avó materna, que me restaram como herança da mãe desaparecida, foram os responsáveis pela sua identificação.

As imagens herdadas, associadas às narrativas orais propostas, criavam um imaginário infantil em que se misturam consciente e inconsciente. A criança recém-nascida, no contexto brasileiro, é inserida em um contexto pré-estabelecido, e é através do relacionamento com a família e a sociedade que sua identidade vai sendo formada e desenvolvida ao longo da vida. A mãe, por sua vez, ocupa uma posição fundamental para este processo; ela serve de modelo para a filha. A identificação com mãe tem grande importância para a construção do sujeito, pois a criança está em um estado de dependência da identidade dos pais, no caso presente, principalmente da mãe.

Estas imagens geradas, provenientes de meu inconsciente, nunca chegam de forma pura à consciência. Em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, Robert Smithson questiona o refinamento das matérias, apontando que seus “sedimentos” não são ruins, pois através destes o artista enxerga momentos corroídos dentro do caos da mente (SMITHSON, 2006). O papel de trapos possui manufatura despreocupada de aspectos tradicionais de fabricação e o material reaproveitado origina o papel. Por isso, mostra-se como um sedimento cujas imagens sobre ele impressas não aparecem de forma clara, assim como aquelas que provém da inconsciência.



Autor 1- **Cama de Gato (Manjedoura)**. 2018. Monotipia sobre papel linho e algodão. 50x70cm.
Fonte: Acervo Pessoal

Ao serem manipuladas e transferidas para o papel de trapos, as gravuras adquirem propriedades materiais singulares, em que diferentes características dos papéis interferem sobre a imagem, seja pelas fibras utilizadas, linho e algodão, seja por sua transparência, permeabilidade ou rugosidade. Povoam-se assim o imaginário materno, ao justapor, associar, recortar, rasgar e colar no papel os diferentes momentos vivenciados pela mãe, apreendidos através das narrativas sugeridas pelos guardados, misturando narrativas reais e ficcionais.



Autor 1 - **Pontos Cruzados**. 2018. Bastidores e monotipia s/ papel de linho. 25x100cm.
Fonte: Acervo Pessoal

Ao traçarmos o paralelo entre a história do papel, da escrita, da imprensa e da gravura, com a atualidade, é possível assimilar, com a devida compreensão, a influência destes meios ao longo da história, até chegarmos ao presente, momento em que o papel ainda é amplamente utilizado em diferentes setores da sociedade. Apesar da existência e constante evolução dos meios digitais, juntamente com a gravura, o papel resiste como prática contemporânea, não sozinho, mas em um intercâmbio entre várias disciplinas.

A pesquisa, como já apresentado, ainda não se encontra concluída, visto a gama de possibilidades e desdobramentos possíveis. A minuciosa observação dos guardados permitiu a tomada de conhecimento de fatos que até então estavam ocultos, e, principalmente, maior intimidade com a figura materna, principal referencial identitário. Destaca-se também a relevância da pesquisa, visto a pequena produção bibliográfica e artística acerca do papel, sua tecnologia e manufatura, seus diferentes usos no campo das artes, não só como um suporte, mas como parte viva e integrante da obra, que, como qualquer técnica, pode ser utilizada a favor dos interesses do artista.

Considerações finais

Ao explorar as pesquisas poéticas de cada autor, relacionando-as à metodologia autoetnográfica, percebeu-se a potência das histórias de si como meio de criação artística. A associação das duas investigações poéticas sob a mesma metodologia deu-se também devido a afinidade entre os autores e a semelhança entre as suas histórias de vida. As biografias censuradas de diferentes maneiras, puderam, através de suas poéticas visuais, ganhar forma, cujos suportes também atuam no descobrimento/encobrimento das histórias, atuando como catalisadores para que as narrativas, outrora esquecidas, tornem-se lugar de expressão.

As pesquisas individuais ainda não se encontram concluídas, mas reverberam e agregam uma a outra, seja pelos temas tratados, seja pelo suporte como fonte para o surgimento das poéticas visuais. As narrativas autobiográficas transmutadas em pintura e arte impressa permitiram a redescoberta dos fatos que permearam as vivências dos autores em seus grupos familiares, possibilitando também, ao espectador, a identificação e busca, através das obras, de histórias de si, propondo um diálogo incessante entre a experiência pessoal e as dimensões culturais de gênero, tradição, etnia e cultura material.

Ao abordar acerca de duas histórias de vida distintas, que confluem e apoiam-se em pontos entre uma e outra, busca-se a produção de sentido através da arte contemporânea, ao lançar um olhar atencioso, investigativo e afetivo para as partes remanescentes das biografias, utilizando-se de diferentes experimentações e hibridismos imagéticos. Trata-se da alteridade por meio das narrativas advindas do grupo familiar em suas distintas configurações, elementos constitutivos de nossas identidades e subjetividades, que, de alguma forma, acabam por dizer respeito a todo indivíduo.

Referências

- ASUNCIÓN, J. **El Papel: Técnicas y Métodos Tradicionales de Elaboración**. Espanha: Parramón Editorial, 2009.
- ÁVILA, M. Procesos en la memoria: al margen de lo familiar. In: **Autobiografía narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea**. Huesca. Actas comunicaciones. Huesca: UIMP, v.1, 2015. p. 120-129.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CEDRAN, L. **Cartilha do Papel Artesanal**. São Paulo: Páginas e Letras editora e gráfica, 1997.
- DERRIDA, J. La différence. In: **Marges de La philosophie**. Paris: De Minut, p. 03-29.
- HAERTEL, N. G. **Considerações sobre gravura artística**. Porto Alegre: Porto Arte, v. 1, n. 2, 1990.
- HAYANO, D. M. **Auto-ethnography: Paradigms, Problems and Prospects**. Human Organization, v. 38, n. 1, p. 99-104, 1979.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. v. 9, n. 1. Petrópolis: Vozes, [1934] 2000.
- OLINTO, H. K. Arte autoetnográfica. In: **Auto-etnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: **Escritos de artista: anos**. Rio de Janeiro: Zahar, v. 60, p. 182-197, 2009.
- VERSIANI, D. B. Introdução. In: **Auto-etnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ⁱ Nesse subtítulo, explana apontamentos sobre o trabalho de conclusão de curso do autor 2. Curso de Artes Visuais – Bacharelado em Desenho e Plástica/UFSM, defendido no 1º semestre de 2017.

ⁱⁱ Objeto comum na década de 60, em seu interior, o negativo do filme fotográfico era inserido, podendo-se observar a imagem ao colocar o monóculo contra a luz.

ⁱⁱⁱ Nesse subtítulo, explana apontamentos sobre o trabalho de conclusão de curso do autor 1. Curso de Artes Visuais – Bacharelado em Desenho e Plástica/UFSM, defendido no 1º semestre de 2018.

^{iv} Base física na qual se registram informações impressas, manuscritas, fotografadas, gravadas etc.

Caminho de pés descalços: fragmentos

Piso na rua Voluntários da Pátria, no lado esquerdo da calçada em relação ao fluxo dos carros. Levo os cabelos soltos, um vestido de algodão azul com estampa geométrica e os pés descalços. Não tenho nada nas mãos. Viro à esquerda e caminho o mais lentamente possível. Piso sobre pedras portuguesas. Próximos a mim estão dois trabalhadores de traje cinza com fita refletora verde, que suspendem suas atividades e me observam. A rua está cheia de gente, entre elas caminho o mais lentamente possível. Cimento quente. Um homem cruza minha direção, andando rápido, diz ríspido “sai dessa!”. O movimento exige minha concentração. Chego à esquina com a rua da Matriz e a atravesso. Adiante, uma mulher me olha, aflita. Sobre o asfalto, a um metro da distância da próxima calçada, um carro vem em minha direção e para. A mulher, agitada, pergunta “Você precisa de ajuda? Está tudo bem?” e respondo que sim, estou bem, isso é um exercício, estou apenas experimentando caminhar o mais lentamente possível.

De frente à Igreja da Matriz, um rapaz me aborda: “Para onde você está indo? Você sabe onde estamos? Qual o nome desse bairro? Qual o nome dessa rua?”. Aproximo-me do semáforo para cruzar a Voluntários da Pátria. O sinal de pedestres já está aberto mas aguardo que passe para o vermelho e volte ao verde. Percorro a rua, caminho o mais lentamente possível. O sinal abre para os carros enquanto piso sobre a faixa de pedestres, o motorista mais próximo espera para avançar. A vendedora ambulante de chapéus e relógios faz comentários a meu respeito para sua cliente. Atravesso a esquina com a rua São João Batista. Caminho o mais lentamente possível.

Velozes, duas ambulâncias do corpo de bombeiros chegam e param ao meu lado. Delas desce uma equipe com tenentes e enfermeiros fardados. Abordam-me, fazem com que entre em um dos veículos. O tenente pede que lhe dê o número de telefone de um parente. Uma profissional chamada Elaine mede a minha pressão sanguínea, examina a dilatação das minhas pupilas e faz perguntas.

Quais os modos de habitar o espaço público? O que acontece quando experimento alterações nesses modos?

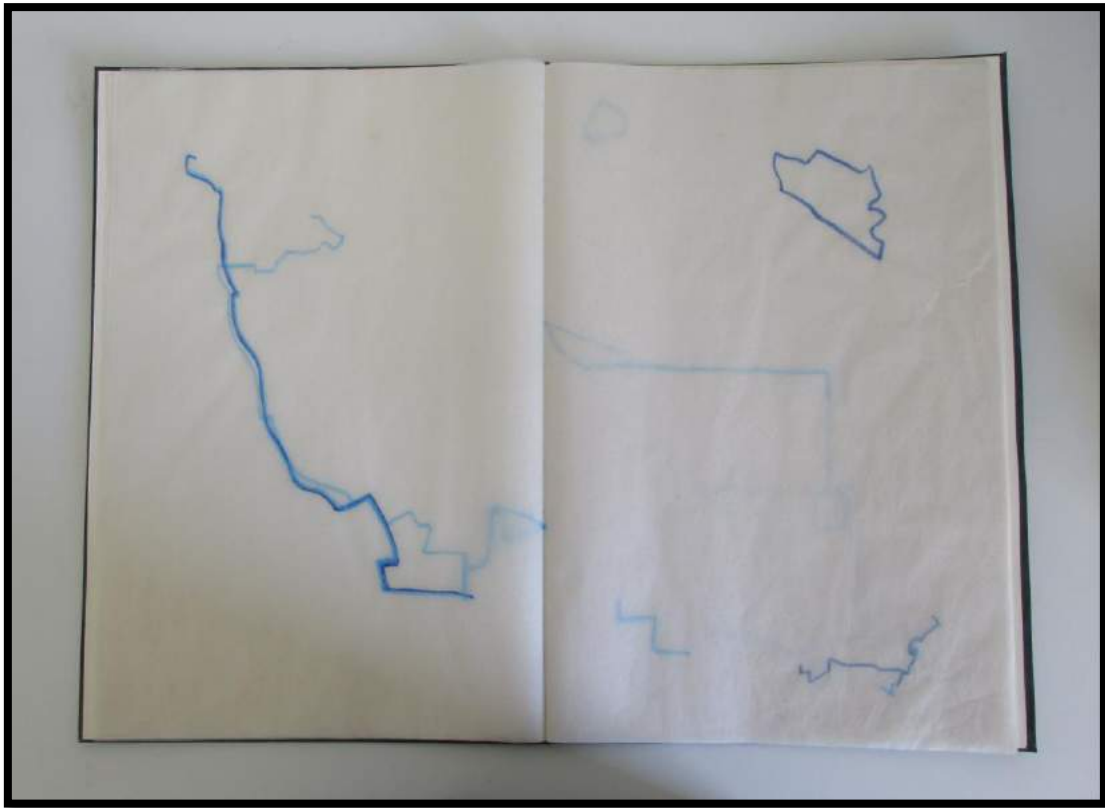


Figura 1: *Caminho de pés descalços. Experimento diferentes ritmos. Converso com transeuntes, respondo e faço perguntas. Rio de Janeiro, São Paulo, Uberlândia.* Caderno: capa de papelão e papel de revestimento, miolo em papel arroz e tinta acrílica, 2018.

Figura 1: Os traços azuis dos desenhos de cada página se mesclam devido ao papel translúcido. Ao folhear o caderno, a sobreposição forma diferentes composições. *Caminho de pés descalços. Experimento diferentes ritmos. Converso com transeuntes, respondo e faço perguntas. Rio de Janeiro, São Paulo, Uberlândia.* é o título da obra e o programa performativo de ações que realizo desde 2015 e que passaram-se nas referidas cidades. Para a performer e teórica da performance Eleonora Fabião, o programa performativo é:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. É este programa/enunciado que **possibilita, norteia e move** a experimentação (FABIÃO, 2013, p. 5).

Para elaborar o caderno, traço no mapa o percurso de cada performance, cada caminhada. Seleciono os desenhos, exploro escala, mudo direções, experimento as possibilidades que a sequência proporciona. Desaparecem as referências: não há datas, nomes de ruas ou bairros, apenas linhas. Para cada trajetória uma página.

Nessas performances o acaso guia os encontros. Não saio à rua acompanhada por conhecidos nem por público especializado. Não tiro fotos. Não tenho acesso a filmagens, ainda que já tenha sido filmada. Diante disso, de que modos posso partilhar essas vivências com meus pares, artistas, pesquisadores e pessoas interessadas?

Trago um trecho de escrita mobilizada por essa pergunta, que apresentei na *Mostra Feminismos em Performance*¹, em agosto de 2017:

rua misael rodrigues de castro
rapaz suado, sem camisa me cumprimenta
viro a esquerda
noto a temperatura das pedras
choveu recentemente mas estão quentes
caminho o mais lentamente possível
chego diante de um terreno, sem casa
pés-de-milho, altos
um homem de bicicleta azul me observa
pedalando, se aproxima
isso é um ritual?
não é, mas pode ser
pedala de modo a acompanhar meu caminhar
o mais lentamente possível
você tem coragem de fazer sexo por vinte reais?
você tem coragem de fazer sexo por vinte reais?
tem coragem?
não, eu não tenho o menor interesse
concentro a atenção no movimento
caminho o mais lentamente possível
espaço
a perseverança de uma égua
e por cinquenta reais, você faz?
e por cinquenta reais, você faz?
e sexo por amor, você faz sexo por amor?
é que eu gostei de você, você é muito bonita
quantos anos você tem, amiguinha?

amiguinha?

a calçada está quebrada

terra, plantas, espinhos

espinhos que grudam em minha roupa

em meus pés

Existe uma sobreposição de espaços nos trajetos de *Caminho de pés descalços. Experimento diferentes ritmos. Converso com transeuntes, respondo e faço perguntas. Rio de Janeiro, São Paulo, Uberlândia*. Agora, convido a leitora (o leitor) a uma sobreposição de tempos, acrescentando ao trecho acima reflexões sobre o período mesoassírio (aproximadamente entre os séculos XVII e XI a.C.).

Segundo Rebecca Solnit, no período mesoassírio as mulheres eram classificadas em duas categorias: a primeira de esposas e viúvas; a segunda de prostitutas e escravas. A lei estabelecia que as primeiras, ao sair às ruas, não poderiam estar com as cabeças descobertas, enquanto as outras eram proibidas de cobrir a cabeça, sob pena de cinquenta chibatadas ou de receber piche derramado sobre a cabeça.

Muitas coisas chamam a atenção no aparecimento dessa lei, cujo ordenamento de mundo parece ter prevalecido desde então. Faz da sexualidade feminina uma questão pública, e não privada. Sinonimiza a visibilidade à acessibilidade sexual e exige uma barreira material, e não a moral nem a vontade da mulher, para que esta se torne inacessível aos transeuntes. Separa as mulheres em duas castas reconhecidas publicamente de acordo com a conduta sexual, mas permite aos homens, cuja sexualidade continua no âmbito privado, acesso às duas castas. Pertencer à casta respeitável tem como preço relegar-se à vida privada; pertencer à casta que goza de liberdade espacial e sexual tem como preço o respeito social (SOLNIT, 2016, p. 390).

Imposição de limites à liberdade de movimento. Cerceamento de expressão. Após as ambulâncias dos bombeiros barrarem meu caminho, a enfermeira Elaine pergunta: “Você tem histórico psiquiátrico? Já foi internada numa instituição psiquiátrica? Você está fazendo uso de medicamentos? Você está sobre o efeito de drogas? Onde você mora? Com quem você mora?”. O tenente entra em contato com meu amigo Bernardo. Chocado com a abordagem, Bernardo defende meu caminhar. O oficial o ameaça. Com relação a uma caminhada ordinária, a diferença de dois elementos, tempo e calçados. O que acontece quando se alteram as velocidades de ações cotidianas? Quais possíveis se instauram?

Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.
Paulo Leminski, 2013, p. 24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo**: o corpo-em-experiência. Revista do LUME, n. 4. Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. 2013.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

¹ *Mostra Feminismos em Performance* ocorreu em 03/08/2017, no Museu de Arte Universitária (MUnA), em Uberlândia, com curadoria de Juliana Soares Bom-Tempo. Minha ação, *K'un, o receptivo*, consistiu na leitura de texto elaborado para a ocasião, do qual trago um fragmento.

COMO CONJUGAR O DESENHO? UMA GESTOLOGIA DO DESENHAR

A escrita parte de ação e investigação do Grupo Patafísica¹ que vem desenvolvendo proposições para o acirramento das propostas no campo da experiência em arte e da mediação artística. Na compreensão do grupo as questões que operam, provocam e resultam dessas ações e investigações estão tangenciadas por temas estruturais do espaço expositivo, do espaço público e da educação. A partir de mediações e ações artísticas desenvolvidas na Galeria A SALA, local onde atua com as ações educativas, é a temática do ensino da arte e o *desenho livre* que vetoriza o encontro dado aqui.

Muito embora o espaço-tempo dedicado a visita às exposições seja diferente da sala de aula, a prática comum de enunciar *desenho livre* como exercício artístico nas escolas assim como em galerias/museus de arte, sugere questões que implicam, por exemplo, experienciar o gesto além da obrigação do representar mimético.

Como flexibilizar o desenhar que repetidamente pergunta: “isso é...?”, “o que significa?”. Então, perguntamos: Como conjugar o desenho?

Tomando a mediação artística como configuração da experiência e a análise de práticas corporais experimentadas nas proposições do grupo, são constituídas implicações teórico-práticas tramadas à discussão teórica da filosofia francesa contemporânea, principalmente nos conceitos de enunciação e devirem Deleuze e Guattari (1997 e 1998). Com isso, é importante reiterar que discorreremos uma tessitura de conceitos e gestos, que se estabelece enunciada a partir deste todo, na multiplicidade de tonais vocais e ritmos gestuais que praticam o discurso como modo de fazer patafísico, coletivo e deslocado.

Ação disparadora

A partir de proposições que desdobram práticas do ensino da arte, é proposto o alargamento da discussão sobre outras possibilidades de experiência com o ato de desenhar, enquanto infinitivo, que se dá no seu limite. Na condição livre do desenho cabe a representação e a busca pelo figurado, mimético, realista, como regra da habilidade para o desenho. As alternativas a esta prática são categorizadas como garatujas, por exemplo, quando a autora Rosa Iavelberg (2006) considera o desenvolvimento do gesto da criança como incompreensão da forma e enquadra sua incapacidade de apreensão formal. A bibliografia comum às recomendações da formação em Artes, respinga nas práticas de sala de aula e assegura uma infinidade de classificações à experiência disforme, gestual, ao risco de correr o risco. A autora aqui aparece como partido formador do enunciado que chega às escolas e já nesta linha é descartada a discussão instaurada por sua produção teórica no

ensino e aprendizagem da arte. Não nos interessa. Importante, como já dito, é o movimento limítrofe do enunciado. Se à condição livre do ato de desenhar cabem paisagens facilmente descritas, na produção do comum; o que caberia na condição aprisionada do gesto?

Como primeiro movimento para uma discussão que tocasse além da trajetória de tais práticas, o corpo patafísico assume a linha de frente da proposta como cerne do ato, a liberdade (ou não) gestológica. O grupo experimenta o que acredita estar no limiar da experiência do desenho: modos de subjetivação às práticas artísticas em sala de aula nas diferentes limitações para o corpo. Os elementos visuais do limite imposto à liberdade provisório da criação são intercalados com limites elementais para a criação: disposição do corpo e da sala, tamanho do suporte do desenho e relação, uso de materiais, etc.

Como fugir da mesma paisagem, casa-árvore-sol e trilhar desvios para outros tipo de experiência com (em) arte? Essas questões foram disparadoras para ação propositiva. Por que *desenho livre* é preso nesses elementos casa-árvore-sol? Nos propusemos a pensar e propor ações de “desenhos presos” implicados pela contenção do gesto. Arriscamos desenhos na dobra do gesto contido. Menos interessadas no que resultaria o desenho ou o que iríamos desenhar, buscamos gestologias que operam no devir do desenho. O desenho enquanto devir no intento de aproximar dos gestos e suas implicações em afetos, destituindo a busca de uma forma enquanto identificação, imitação ou mímese (DELEUZE, 1997, p. 156).

Diante disso, quase todas as propostas de desenhos foram atravessadas pela ação do corpo preso pelo gesto, pelo corpo e o corpo do outro assim como pelo suporte, buscando outra gestualidade. O desenhar que se dá pela vibração da corda à que está preso, provocando além de traços sons pelo toque das pontas dos dedos na corda (Figura 1). Um desenhar que suspende o corpo e o coloca paralelo ao suporte, na horizontal, o corpo flutua preso por um balanço, preso em movimento a outro corpo que o balança. Um desenhar escorregadio, registro do movimento em mancha de café sobre o suporte, como uma dança entre dois corpos que acontece na busca pelo equilíbrio do líquido que traça o seu movimento no suporte. Um desenhar que aproxima mãos, põe o gesto em contato, sincronia de peles e contornos, dado no movimento dos pulsos (Figura 2).

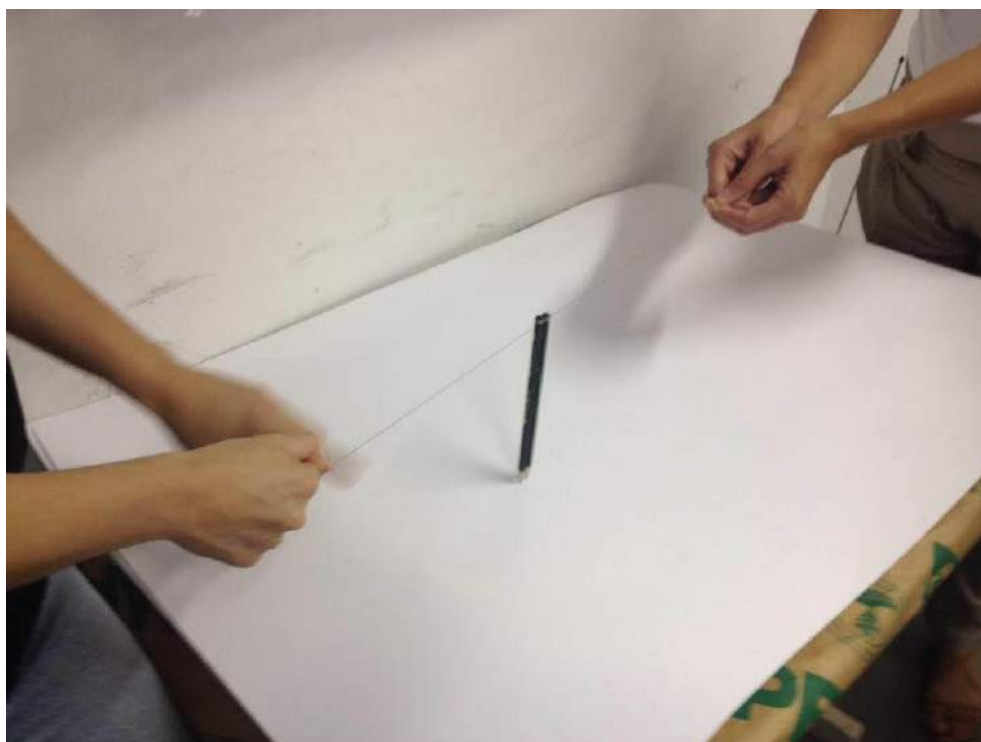


Figura 1. Registro da experimentação para proposição “Desenho Preso”, outono de 2018.



Figura 2. Registro da experimentação para proposição “Desenho Preso”, outono de 2018.



Figura 3. Registro da proposição “Desenho Preso”, realizada com o grupo de mediação Patafísica, outono de 2018.

Desdobramento: corpo, gesto, espelho

A pergunta surgida em grupo, disparadora de invenções gestuais, de apreensões corpóreas, é desdobrada em uma ação. Na proposição que chamamos de *Desenho Preso*, sentamos em roda no chão da Galeria A Sala durante a medição. O corpo, espalhado no chão, dissolve contraturas do espaço expositivo. As mãos dispostas atrás do corpo para evitar o tato nas obras, logo assumem cores de giz e gestos. É iniciada uma conversa sobre a exposição Problemas de Pintura², que estava acontecendo ali. O encontro desencadeia um processo criativo onde o contato permeia o gesto de desenhar.

A cada mediação, em torno de cinco, um dos presentes segurava em uma mão um material de desenho e, com a direita, controlava a mão do outro, fazendo-a riscar no papel. O movimento flui pelos corpos pouco importando um produto final, que é apenas um vestígio da experiência em grupo (Figura 4 e 5).

Ao mesmo tempo que desenho alguém por mim desenha. Um desenho que é partilhado me deixando desenhar e impondo meu traço. Na linha bamba da dança desse novo gesto para o desenho brotam garatujas em areias movediças. Corrente de desenhares como elos, somos uns presos aos outro e aos desenhos; como contrabalançar o peso? Como dispor o corpo? Qual a melhor conformação corporal? A mediação põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas, texturas, cores, cheiros, sabores, dores liberadas da representação, e deslocadas nos fluxos e nas intensidades. Reterritorializa nosso corpo, o gesto de desenhar. O

que do desenho se imprime no corpo, o que dele se torna *garatuja*, o que se vê depois do encontro já é aquilo que nos desenhou? As dobras e as falhas no papel revelam os vincos dos contatos e embates, as calibragens dos corpos na continuidade da respiração amplifica os traços dos corpos em passagem, num movimentado fluxo entre deixar-se e resistir. O suporte ainda é o papel, mas o desenho acontece num espaço entre, entre o que se apresenta real e o possível, o projetado. Como pele estamos entre a arte, a educação, a ciência, o público, entre nós e entre eu mesma. Entre a galeria, a cidade, o quadro, a calçada, o chão e o desenho. Jogo entre imagens, talvez a óptica foucaultiana nos ajude a visualizar o que se passa entre:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto de virtual que esta lá longe. ([1967] 1984, p.415).

As forças plásticas são muito mais maquinicasdo que mecânicas (DELEUZE, 1991, p.21). O espelho não desdobra o espaço (aumenta), ou dobra (reduz) não é da ordem métrica o que se encontra *entre*, em devir. A inflexão é o puro ato, acontecimento da linha ou do ponto, a mudança de dimensão que acontece no heterogêneo, como a borboleta virada em lagarta. O que se acende na superfície apresenta-se como outros rodeios e redobras



Figura 4. Registro da mediação “Desenho Preso” realizada com os alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPel da disciplina de Historia da Arte, abril de 2018.



Figura 5. Registro da mediação “Desenho Preso” realizada com alunos do curso de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura) da turma de Mediação Artística: experimentações poéticoeducativas, abril 2018.

O desenho é reportado não para uma situação formal, um molde espacial, uma relação forma-matéria, mas uma modulação temporal, do gesto, outra conformação corporal. Um desenho acontecimento que na condição de preso resiste por um gesto emancipado. A proposição *desenho preso* dá exemplo de outras linhas mas não modela uma linha a outra.

Pistas para espalhar o gesto

Em toda resistência reside uma potência.

Ao propor o desenho preso o que está agenciado é forma e conteúdo no limite do gesto, pressupondo os heterogêneos da conjugação desenhante. A intenção de tocar o enunciado a partir de Deleuze e Guattari se faz pelo agenciamento de enunciação (forma-conteúdo) desencadeando outras modalidades de espacialização e corporalidade (GUATTARI, 1992). Do ponto de vista da consistência estética do *desenho preso* o que se enfrenta na ordem do gesto está por “um ponto de vista ético e afetivo que submerge toda discursividade espacial” (GUATTARI, 1992, p. 136); tocando diretamente nas práticas de ensino que cultivam a homogeneização do espaço de criação e do desenvolvimento do gesto enquanto incompreensão formal. Um ponto de vista que não é objetivo ou definido pelo sujeito ou enunciado, ao contrário, está por vir, “aquele que se instalar no ponto de vista” (DELEUZE, 1991, p.39).

Referências citadas

- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**, Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra - Leibniz e o Barroco**, trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Editora PAPIRUS, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales em 14 de março de 1967, publicada originalmente em *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5; p.46-9. 1984
- GUATTARI, Felix. **Caosmose. Um novo paradigma Estético**, trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão, São Paulo: Editora 34, 1992.
- IABELBERG, Rosa. **O desenho cultivado da criança: práticas e formação de educadores**. Porto Alegre: Zouk, 2006

¹O grupo Patafísica: mediadores do imaginário é um projeto de extensão que se desdobra em pesquisa e ensino do Centro de Artes da UFPel. É formado por mediadores, alunos dos cursos do CA/UFPel. Os *Patafísicos* exploram a criação e o fazer, propõem reflexões e instigam a interrogação. O grupo atua especialmente na Galeria A SALA do Centro de Artes/UFPel, assim como, em eventos acadêmicos/culturais, trabalhando na mediação artística e/ou na formação de mediadores, visando a ampliação da ideia de mediação artística. Seguem endereços na rede e contato via email: mpatafisica@live.com - Facebook: <http://www.facebook.com/PatafisicaMediadoresDoImaginario>. A denominação "Patafísica" foi escolhida pelo grupo em função de seu significado, pois, segundo o dramaturgo francês Alfred Jarry, criador da Patafísica, é a "ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções." Enquanto ciência busca explorar, ir além da física e da metafísica que buscam soluções generalizadas. A Patafísica, consiste no estudo das exceções, tenta explicar um universo que o saber dominante não ensina a ver.

²A exposição aconteceu no período de 6 de abril a 2 de maio de 2018. “A mostra contou com a participação de dez artistas que pesquisam as possibilidades da pintura em suas investigações poéticas. A proposta da exposição é de autoria do professor do curso de Artes Visuais da UFPel, Clóvis Martins Costa, que coordena a pesquisa “Problemas de Pintura: Especificidades e Distensões”. A mostra, portanto, aborda questões bastante específicas da pintura como a cor, a superfície e a produção de imagens ligadas aos gêneros tradicionais (paisagem e retrato, por exemplo), e aponta a expansão do campo da pintura por meio da intersecção com o desenho, gravura, fotografia e a arquitetura. Observa-se, no conjunto de trabalhos apresentados, um panorama bastante abrangente dos questionamentos que engendram a produção pictórica contemporânea e coloca-se a urgência/emergência do fazer pintura na atualidade.” – Disponível em: <http://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2018/04/03/a-sala-recebe-a-exposicao-problemas-de-pintura/> - acesso em 4 de julho de 2018.

Corpo Patafísico: o germinar de um novo tempo

Resumo: Encontrando a problemática da industrialização do corpo e o tempo que lhe é tomado essa reflexão propõe o pensamento de uma formação sensível através de três momentos: o reconhecimento de um corpo sensível durante experiências artísticas, constatação de um cotidiano que condiciona uma formação mecanizada do corpo e a reflexão do germinar de um corpo que questiona o seu próprio tempo e resgata os seus aspectos sensíveis, o Corpo Patafísico.

Palavras-chave: Experiência Artística, Formação Sensível, Cotidiano, Tempo, Corpo.

Introdução

A expressão artística tem sido uma faculdade de extrema importância para sobrevivência de um corpo sonhador, de um corpo que expande limites pensantes e geopolíticos por perceber-se vivendo em um mundo em que o seu tempo se tornou camufladamente uma moeda de cambio. Logo nessa escrita proponho a reflexão de um corpo que questiona o seu próprio tempo e que percebe a importância de um território sensível para estabelecer seu espaço no mundo.

Quando proponho em refletir um corpo que percebe o seu próprio tempo me atento a sua habilidade de ressignificar o seu cotidiano não somente através de suas faculdades racionais, ou de suas percepções originadas por um consenso comum, mas também por suas faculdades imaginárias e percepções sentidas de um mediar intrínseco. Porém essa habilidade de ressignificação tem sido deixada de lado, ou ainda tem sido obstruída, por conta de uma cultura que estabelece espaços comuns que incitam os corpos em um estado de pouca ou não atuação.

Logo essa reflexão será desenvolvida em três momentos em que trago relações entre diferentes espaços de atuações junto ao pensamento de críticos culturais que contextualizam o cotidiano na contemporaneidade. Por primeiro pontuarei a percepção de um espaço sensível percebido durante a prática da mediação artística através do grupo Patafísica: Mediadores do Imaginário somadas a produção artística de fotografia e pintura digital. Em um segundo momento abordarei sobre um corpo se encontra no espaço do mercado de trabalho da publicidade e fotografia, refletindo assim um estado Normose¹.

¹ Termo será devidamente conceituado a partir do pensamento de Renato Souza em sua escrita A Normose Acadêmica.

Simultaneamente invoco autores como Suely Rolnik e Lucrécia D'Alessio Ferrara para embasar a importância da reflexão dessas percepções sensíveis com o objetivo geral, o terceiro momento dessa escrita, de pontuar brevemente sobre um corpo que almeja ser dobrador do seu próprio tempo, o “Corpo Patafísico”.

O mediar sensível

Para refletir sobre o mediar sensível parto das minhas práticas com Grupo Patafísica: Mediadores do Imaginário. Com a proposta inicial de mediar na Galeria A SALA², percebemos que possuíamos apenas uma coisa em comum para darmos o pontapé inicial: a [*potente*] ingenuidade a respeito da mediação. Sob o caráter horizontal do Grupo nos propomos e estimulamos, em um primeiro instante, a pensarmos a mediação a partir de nossas percepções, relações com o mundo, livres para formularmos teorias e compartilharmos sensibilidades particulares relacionadas tanto com o meio acadêmico quanto fora dele. Após diversas reuniões de constantes [*saudáveis*] conflitos, cumplicidades e problematizações acerca do “mediar uma exposição”, o grupo reconheceu, quase como um consenso, de não sentirmos agradados, afeiçoados pelo mediador como detentor de um conhecimento específico ou do discurso verdadeiro sobre o artista/exposição/obra de arte. Havendo, assim, a descoberta da existência de particulares *eu mediadores* dentro do grupo, que junto aos visitantes propõem *fazeções*³ a partir das memórias e afetos de cada indivíduo, respeitando o conforto e a vontade em compartilhar ou não suas relações desanuviadas no decorrer da mediação. Mas, seria, no mínimo, incoerente propormos alguma atividade sem termos sido afetados e sensibilizados por nossas próprias projeções de mediação. Surge, então, o momento em que sentimos a necessidade de experimentar nossas projeções de mediações antes de serem propostas aos visitantes, chegando ao consenso da mediação como um fazer artístico/poético, em que os mediadores são apenas os provocadores/propositores e o público fomentador de novos conceitos/percepções/afetos acerca da obra de arte. Acontece, aqui, o que chamamos de Mediação Artística.

Percebo, assim, a importância que tínhamos/temos em mediarmos percepções individuais e sensíveis dentro de ambiente institucionalizado; pois quando o

² Galeria de arte do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

³ Usamos termo “fazeção” por referir à mediação não só como uma ferramenta de estudo, mas também por ser, principalmente, um fazer artístico de ritmar as relações paralelamente com os exercícios de resgatar e relacionar experiências e devaneios intrínsecos com alguma exposição.

contextualizamos inserido em uma cultura global demasiadamente materialista, regida por um desejo de lucro e consumo, nota-se que muitos dos processos e saberes⁴ que regem a formação do nosso corpo e mente são contaminados por uma lógica mercantil.

Por conseguinte, a essa percepção, adotei o caráter propositivo e sensível do “eu mediador” em minhas vivências cotidianas, como uma espécie de estudo comportamental de meu corpo. Através da fotografia registraria o banal cotidiano; o simples movimento da água, os olhares afetivos de amigos e sobreposições imagéticas entre humano, animal e plantas formariam imagens dialéticas que condensariam algum instante dos incensáveis corpos distraídos com um frenético e exaustivo cotidiano de uma contemporaneidade regida por um produzir pelo produzir vazio em afeto - e não um produzir pelo processo e amadurecimento dos nossos próprios corpos.

Através da contemplação das imagens cristalizadas, seja através da lente da câmera fotográfica ou expostas em um espaço expositivo, perceberia um processo de subjetivação do cotidiano que proporciona um estado de ritual ao meu corpo – que cria aos poucos uma resistência aos atravessamentos de uma cultura que pouco atribua valor a saúde emocional, mental e até mesmo física do corpo. Meu corpo ao entrar estado desacelerado do contemplador e observador enxergaria as coisas que não fossem úteis, ou espetaculares, e iniciaria um processo de autoconhecimento, de se sentir além de um superficial personagem que realiza expectativas normativas vindas de alguma cultura externa – até então meu corpo produziria inconscientemente afim de validar sua existência em uma sociedade condicionada por um pensamento mercantil. Relaciono, então, esse estado com o pensamento de Allan Kaprow em que nos diz que o ritual “está longe de ser meramente imitativo; ele faz com que os adoradores participem do próprio acontecimento sagrado” (2004, p. 170). Encaro, assim, a subjetivação do cotidiano como um ritual de participação em uma contemporaneidade marcada por abundantes produções e compartilhamentos de imagens que possibilitam ao indivíduo *[re]criar* as diversas relações que o atravessam. “Sem nome ou endereço fixo, sem identidade: modulações metamorfoseantes num processo sem fim, que se administra dia a dia, incansavelmente” (ROLNIK, 1998, p.01) percebo assim, subjetivação como potente mediadora de percepções sensíveis pela sua capacidade de emancipar alguns valores culturais e sociais

⁴ Uso os termos de processos e saberes para remeter desde faculdades cognitivas do corpo humano, em que aprimoram os seus sentidos e a forma que assimila o mundo, até as faculdades intelectuais em que são ensinadas desde através de uma cultura de núcleo familiar até por meio grandes centros educacionais e profissionais, como escolas, universidades e empresas.

possibilitando um respiro/estímulo à diversidade de novas expressões imagéticas que estabelecem o corpo no mundo.

Fotografia 01 – Cartografias do Molhes do Cassino – RS.



Fonte: Elaborado pelo Autor

“Pássaros ao mar!”. Fotomontagem. 2014.



Fonte: Elaborado pelo Autor

Percebo, assim, que ambos os processos de subjetivação e artístico são intrínsecos um ao outro e que podem ser encarados como uma “digestão⁵” das experiências diárias que nutrem o meu corpo. Emerge, assim, uma linguagem imagética que, para mim, estimula as particularidades e percepções sensíveis do indivíduo. Linguagem essa que flui em imagens de cunho surreal e sensível. Escolho trilhar a produção de imagens na linguagem dos sonhos pela sua investigação invocar forças da imaginação, ficção e subversão; por acreditar no cunho político do surreal em devolver ao homem seu poder poético e descobrir novos possíveis/mistérios no banal - em que [re]invento e [re]ordeno seus sentidos através da edição digital. Materializando, assim, imagens de caráter

⁵ Termo digestão remete ao sistema fisiológico do corpo humano de digerir alimentos, transformando-os [produzindo] em nutrientes e excrementos que são absorvidos e expelidos pelo corpo respectivamente. No processo de subjetivação e artístico encontro o mesmo princípio de transformar, absorver e expelir os diversos atravessamentos diários, construindo uma analogia entre imagem que enquanto nutriente fortalece/empodera e enquanto excremento desintoxica/clareia o corpo.

subjetivo e sensível que despertam novas ideias e percepções sensíveis de meu corpo e o mundo a sua volta. Logo

[...] a insistência neste tipo de temática nos indica que a política de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural está em crise e que, com certeza, vem se operando uma mutação nestes campos. A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. (ROLNIK, 2006, p.02)

Reflito, assim, que potencialidade de minha pesquisa poética se encontra na possibilidade de pensar a produção da imagem, uma expressão que ocorre intensamente na contemporaneidade do século XXI, tanto nos espaços de artes ou fora deles, como uma mediadora de relações subjetivas entre cotidiano e corpo – germinando uma formação sensível que nutre e fortalece o corpo por aceitar e abranger desde aspectos mais racionais até os mais subjetivos de sua existência.

Polós’’. Fotografia. 2018



Fonte: Elaborado pelo autor

O tempo insensível

Alcançar um olhar sensível e expandir nossa consciência sobre os nossos processos corporais não é uma tarefa fácil na contemporaneidade, pois a manipulação de tempo se tornou uma habilidade restrita ao nosso corpo. Estabelecidas as minhas percepções sensíveis se faz necessário contextualiza-las não só em um ambiente das artes, em que o

tempo do meu corpo se torna mais maleável, mas também em âmbito do mercado com publicitário e da fotografia - os quais tive oportunidade de vivenciar.

Após minha graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas sentiria uma completa realização em minha formação intelectual e sensível, pois naquela instituição encontrei corpos que tratavam o conhecimento, os processos técnicos de forma horizontal e democrática. Liberdade de escrita, de organização e ritmo de trabalho me proporcionaram não só um amadurecimento intelectual e técnico, mas também estabeleceu uma percepção mais crítica e sensível do mundo por me proporcionar um processo em que tempo não era tratado como uma moeda de cambio – possibilitando autoconhecimento do tempo de meu corpo - porém aqueles tempos estariam por acabar.

Ingressaria posteriormente a profissão de diretor de arte em uma empresa de publicidade e o lá o tempo definitivamente não pertencia ao sonhador e sequer aos humanos. O tempo é sempre tido como escasso, pois a busca por aumento de renda era insaciável. Como consequência era formada uma cultura de apatia em decorrência de relações as quais não possuíam tempo para o sentir e refletir, surgindo um condicionamento de industrialização do corpo – o processo de produção era visto como prejuízo a cada hora passada e não mais como processo de criação a ser contemplado e degustado com novos possíveis. Se durante minha graduação alcancei um espaço de bastante fluidez e prosperidade em todos os aspectos de meu corpo [*racional, emocional e espiritual*] no mercado publicitário seria a oposição de tudo, por simplesmente anular a condição sensível e transparente do sujeito. O tempo insensível se apresentava quando imergi em um processo em que o florescimento do corpo e suas reverberações genuínas seriam negadas com a finalidade de seguir um processo de produção mecanizado e perfeccionista que visava transmutar tempo em lucro. Potencializávamos objetos e objetivos sem afeito, nos afastando com um devir para com de contemplar a vida – ali não haveria um ciclo infinito de tempos por não haver relações recíprocas, pois não depositávamos mais os nossos esforços aos seres vivos, ou saberes que promovam esclarecimento de suas relações internas e externas, e sim em uma ilusão de que uma matéria inorgânica, sem vida, poderia proporcionar felicidade.

A única premissa que prevaleceria naquele ambiente seria a de cultuar objetos para consumo, usufruindo de imagens espetaculares, que por algum instante fulminavam os olhares de alguns corpos – fotografias de corpos simetricamente perfeitos, webcards coloridos, outdoors com robustos designs, todos ilusionistas por serem vazios em afeito.

Serviriam apenas para promover uma cultura de consumo desenfreado que afasta o sujeito de conhecer o seu próprio corpo. Perceberia que estaria dentro de um sistema de produção que não valoriza o mediar intrínseco [*consigo mesmo*], obstruindo o espaço de convívio comum através da homogeneização da formação dos indivíduos como reprodutores de produtos [*arquivos mortos*]. Repercutindo, muitas vezes, em corpos deprimidos, em estado de encolhimento que nos deixa em [*quase*] inércia, em estado de *Normose* – conceito elaborado por Renato Souza a partir dos pensadores Pierre Weil, Jean-Ives Leloup e Roberto Crema nos aponta,

“Para Weil, a Normose pode ser definida como um conjunto de normas, conceitos, valores, estereótipos, hábitos de pensar ou de agir, que são aprovados por consenso ou por maioria em uma determinada sociedade e que provocam sofrimento, doença e morte. Crema afirma que uma pessoa normótica é aquela que se adapta a um contexto e a um sistema doente, e age como a maioria. E para Leloup, a Normose é um sofrimento, a busca da conformidade que impede o encaminhamento do desejo no interior de cada um, interrompendo o fluxo evolutivo e gerando estagnação.” (SOUZA. 2014. p. 245)

Mas o corpo sente [*mais cedo ou mais tarde*] e sua reação negativa sustaria meu condicionamento de vivenciar um dos principais pilares que fomentam uma cultura global consumidora reprodutora de corpos industrializados presos em falsas promessas de felicidade vindas de objetos sem almas e afetos – objetos esses que não possuem reciprocidade de tempo por simplesmente não terem consciência⁶. Logo encontro como motivação dessa reflexão o mal-estar provocado pelas políticas/produções vazias em afeto, que reproduzem muitas vezes imagens egoístas que reprimem o surgimento de outras possíveis, e que vai ao encontro da reflexão da pensadora Suelly Rolnik,

O que nos força é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos e que são a própria consistência de nossa subjetividade, formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados que conhecíamos e nos quais nos situávamos. Neste momentos é como se estivéssemos fora de foco e reconquistar

⁶ Segundo dicionário Aurélio. S.f. Faculdade da razão julgar os próprios atos.,Sinceridade.,Ação que causa remorso.,Proibidade, honradez.,Opinião.,Cuidado, atenção, esmero.,Estado do sistema nervoso central que permite pensar, observar e interagir com o mundo exterior.,em consciência: na verdade.,liberdade de consciência: liberdade de cultos.

um foco, exige de nós o esforço de constituir uma nova figura.
(ROLNIK. 2014, s/p)

Alguns meses depois ingresso como retocador de fotografia em um estúdio de grande porte, e lá o tempo se tornaria ambíguo (insensível e sensível). Durante minhas observações de centenas de clientes percebi que; uns usufruíram a imagem fotográfica para formar a ilusão de um corpo perfeitamente adequado aos estereótipos impostos por uma cultura de normoses [*comportando-se igualmente às imagens com layout perfeito para captar consumidores e suprir um vazio existencial provocado por um cultura alienadora*]; outros como uma ferramenta sensível de auto aceitação, autoconhecimento ou simplesmente uma recordação afetuosa de si e de pessoas próximas.

Logo ao refletir sobre a produção imagens, tanto das artes ou em um mercado da publicidade e fotografia, é interessas contextualizar que as técnicas e tecnologias na produção de imagem vem em acelerada expansão desde início do século XXI devido, principalmente, à demandas do mercado de entretenimento e a necessidade de surpreender e cativar o público. Nota-se, então, uma explosão comercial da imagem espetacular que “inibe a própria capacidade imaginativa que sustenta a gramática antropológica da imagem.” (FERRARA. 2013, p.134) por serem veneradas graças à concentração, hierarquização, de poder das grandes produções. Porém quando reinvoco as percepções e sensações com a experiências artística, reflito que existem sim outras possibilidades e valores a serem atribuídos a essa produção desenfreada de imagens. O sujeito, seja ele propositor, mediador ou espectador, possui a habilidade de apropriação e subversão, ressignificando e transformando a utilidade e relação com o corpo dos atravessamentos imagéticos – talvez aqui trazemos a luz de que o processo artístico torna o tempo infinito, por: 1) perceber, imaginar, refletir o espaço através de uma relação individual, divergindo e revertendo as forças muito dominantes. 2) perceber um espaço que não respeita as diversidades, tornando evidente a existências de culturas tóxicas para a humanidade.

Associo, assim, com as minhas experiências artísticas [*seja enquanto mediador, artista ou espectador*] a *imagem dialética* proposta pelo pensador Walter Benjamin. A imagem dialética articula/joga fluxos de reflexões no qual a imagem pode alcançar diferentes amplitudes cognitivas. Propõe ainda que a imagem não possui uma relação temporal, mas uma relação dialética do salto, dos “entres”, ou ainda, das camadas. Surge, assim, a reflexão de que o corpo também assume os aspectos da imagem dialética. Logo

ele não se figura somente pelas afinidades com as tendências das imagens encontradas no cotidiano, mas também pelo conflito e ressignificações dessas, [re]encontrando, assim, a potência de trilhar um processo artístico único para corpo.

O germinar patafísico

A constatação de que ainda ecoamos em pensamentos de pós revolução industrial e que restringem novas possibilidades de formação do corpo é inquestionável nos tempos de hoje. Pensadores como Suely Rolnik, Félix Guattari, Roberto Souza e Allan Kaprow nos apresentam uma forte vertente, dentro e fora do Brasil, que nos conscientiza sobre um perturbador cotidiano monopolizado por uma cultura que industrializa nossos corpos. Apesar dessa constatação não tão positiva sobre a realidade que vivemos, conhecer e esclarecer, sobre o que está sendo sentido na contemporaneidade, é um passo necessário a ser dado para transformamos uma cultura normótica e uma cultura de livres expressões.

Ao cartografar essas vivências sentidas pelo meu corpo reforça minha crença na estimulação e democratização de proposições que incentivem o contato com experiências artísticas que estendam o tempo de contemplação e reflexão de nossos próprios corpos. Pois esses processos subjetivos possuem um forte cunho político na contemporaneidade, pois “é necessário atender à urgência que nos leva a passar da visualidade para a visibilidade, da imagem para a imaginação e o imaginário, do ver para o olhar, do tempo descontínuo para o contínuo, da antropologia para a ontologia dialética da imagem” (FERRARA. 2013, p.135).

Por final compreendo que o processo em que o sujeito produz sua própria linguagem/expressão corporal é uma jornada única e diferente de corpo para corpo. Porém são descobertas que podem ser feitas em conjunto, pois um Corpo Patafísico é aquele que horizontaliza suas particulares realizações e ambições por compreender que no mundo há espaços e tempos infinitos – sendo assim um Corpo Patafísico não sente necessidade de poder, mas sim de um devir. Ainda arrisco a dizer que o Corpo Patafísico acontece quando o sujeito deixa de ser uma imagem meramente ilustrativa e passar ser uma imagem vivida - é aquele que trilha uma jornada buscando conhecer a si mesmo e transpassa diversas realidades resistindo até que a sua unidade de tempo se harmonize com o tempo mundo infinito. Tornando-se, assim, um dobrador do seu próprio tempo que

pulsa vida aonde passa e germina novos tempos livres em serem ressignificados e/ou vivenciados e que auxiliam o trilhar de nossos sonhos.

Bibliografia

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **O conhecimento como dialética da imaginação**. São Paulo. PPGCOM em Ciências da Comunicação – ECA-USP, p. 131 - 142. 2013.

Disponível em:

<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/460/pdf> Acessado em: 20 de julho de 2015.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. PUC – SP. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> Acesso em: 05 de março de 2015.

ROLNIK, Suely. **Ninguém é Deleuziano**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/23/ninguem-e-deleuziano-suely-rolnik> Acessado em: 13 de agosto de 2015.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acessado em: 29 de agosto de 2015.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia – Entre Documento e Artes Contemporânea**. Editora Senac São Paulo. São Paulo. 2009.

SOUZA, Renato Santos. **A normose Acadêmica**. Publicado no livro “Lia, mas não escrevia (livro eletrônico): contos, crônicas e poesias.” Porto Alegre: LFM do Nascimento, 2014. Disponível em: <http://luisfelipenascimento.net/download-livro-lia-mas-nao-escrevia> Acesso: 15 de jul. 2014.

Dados do fogo e algumas incandescências artísticas

O texto convocatório deste ciclo de investigações em artes visuais propõe algumas questões que dialogam diretamente com uma série de trabalhos que venho desenvolvendo desde 2016, os *Fósforos LEVANTE*¹. Os múltiplos (série de objetos), lambe-lambes, proposições e ações performativas que integram esta série surgem de alguns sentimentos-perguntas também compartilhados e ativados pelo ciclo, como por exemplo: Diante de atos, notícias, constatações, quando tudo se inflama, agita, comove e revolta, como manifestar essa voz que arde? Como e em que medida a expressão artística pode dar conta dos limiares da vida que nos tiram o chão e solicitam um posicionamento urgente, crítico, ativo, coletivo e colaborativo? Como criar zonas de contato e encontros para refletir coletivamente determinadas questões através de processos artísticos?

Foi diante de mobilizações assim que esta série de trabalhos foi iniciada, especificamente durante a consolidação do *impeachment* que veio a destituir o governo eleito de forma democrática na eleição presidencial de 2014, para instaurar o atual governo, ilegítimo e totalmente articulado com o projeto neo-liberal que rege o mercado financeiro externo e interno. Desde então, este governo executa uma pauta de ações que atacam, reduzem, descaracterizam, desmontam e extinguem inúmeros programas e leis de âmbito previdenciário, trabalhista, social, artístico, cultural, científico, ambiental – para colocar apenas alguns dos campos fundamentais que passam por uma profunda situação de desmantelamento e retrocesso. São situações de falência programada que se estendem como projeto federativo, atravessando estados, cidades, invadindo casas e intervindo diretamente em todas as instâncias da vida.

Os *Fósforos LEVANTE* são contemporâneos deste tempo de cortinas de fumaça estendidas. Tempo cinza, nebuloso, obscuro. Cada um é tocado de forma particular pelo conjunto de inquietações citadas de início, assim como formula e articula suas respostas (ou mais perguntas) relacionadas ao contexto da atual gestão que governa o país. Como artista visual e pesquisador em artes, busquei a partir de meu entorno um objeto banal, de uso prático, portátil, comum, que pudesse conter, abrigar, potencializar, dar voz, forma e materialidade à este conjunto associado de mobilizações que me eram (e ainda são) urgentes.

Envolvido nesta ordem de pensamentos, entre um e outro passar pela cozinha, passei a observar as caixas de fósforos como um possível módulo expositivo a ser usado naquele momento. De início, vislumbrei sua forma sintética e facetada, basicamente dois retângulos maiores, lisos e planos, dando uma ideia de frente e verso, intercalados por duas barras laterais, menores e ásperas. Pensei que a área do rótulo poderia ser tomada como um campo impresso a ser ocupado, associando imagens e textos ao conteúdo potencialmente flamejante da caixa. Com o tempo, fiquei mais atento aos seus usos e interações. É um objeto de ampla circulação, doméstico, urbano, do mato, que cabe no bolso, na bolsa, na mão, na mochila. É portátil e integrado ao cotidiano, também popular e de uso muitas vezes comunitário. Seu modo de manufatura e apresentação abriga um coletivo de n possibilidades breves, porém infinitas em potência de ignição do fogo. Cada um dos palitos pode ativar um processo de combustão mínimo e controlado ou então imenso e devastador. Há um volume imponderável de manifestações de chamas e incandescências em uma caixa de fósforos! Essa soma de dados, sobretudo esse último de imensidão incalculável, configurou um campo suporte que seria o ponto de partida para uma série de encaminhamentos artísticos que atravessariam algumas das percepções incandescentes recolhidas dos dias e reconfiguradas neste objeto de uso prático, tático e ressonante.



Fig. 1 – Pablo Paniagua. *Fósforo LEVANTE* · Pós-Debret, 2016

Dimensões: 5 x 7 x 2,5 cm

As imagens que ilustram os rótulos são desenhos feitos com canetas de marcação permanente sobre lâminas plásticas transparentes, de tamanho A4, dessas que se encontram em papelarias. Inicialmente havia um projeto de também fotografar essas imagens diretamente sobre paisagens, terrenos e superfícies, por isso a escolha desses materiais, que além de proporcionar uma mobilidade analógica de uso em camadas na criação de uma imagem fotográfica, também possibilita sua utilização sobre uma mesa de luz (ou diretamente sobre uma tela/monitor). Isto auxiliou bastante, por exemplo, na reprodução esboçada de uma imagem da obra “*Cabocle Indien civilisé*”, de Jean Baptiste Debret, realizada em 1834, que foi obtida na *web* e utilizada para compor a caixa *Fósforos LEVANTE Pós-Debret*. Sobre a imagem reproduzida na lâmina plástica foram acrescentadas uma chama à flecha prestes a ser atirada pelo índio e uma caixa de fósforos, colocada ao lado do corpo deitado.

Depois de finalizadas, as transparências são digitalizadas em scanner e impressas a laser, em modo pb, sobre papel pólen 90 g/m², para então serem coladas sobre os rótulos originais das caixas. Quanto aos palitos armazenados, estes não recebem nenhuma interferência, permanecendo assim intactos e funcionais ao uso² em todas suas possibilidades de chamadas e insurgências.

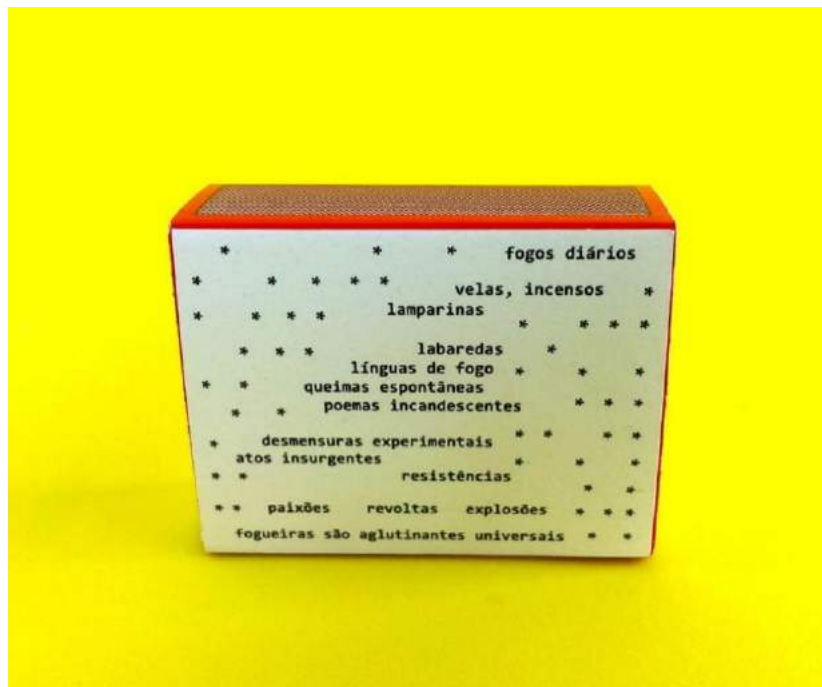


Fig. 2 – Pablo Paniagua. Imagem do verso das caixas *Fósforo LEVANTE · Pós-Debret*, 2016

Dimensões: 5 x 7 x 2,5 cm

O verso de quase todas as caixas produzidas até agora recebem um texto-imagem construído a partir de uma escrita de recolhimento de palavras e objetos ligados literalmente ao fogo, mas que também abarca e dá vazão a um outro conjunto de palavras formando um campo ativado de contexto poético inflamável, depois finalizado em um esquema gráfico de uma labareda com suas fagulhas de asteriscos.

As caixas são feitas em tiragens não numeradas desde a primeira edição em 2016, sendo expostas e comercializadas em feiras e mostras de múltiplos e publicações de artista, como a Feira Tijuana (SP), Flamboiã (SC), Feira da Baronesa (PR), Papelera e Folhagem (RS). No entanto, neste percurso algumas outras formas de apresentação e circulação foram experimentadas, como a distribuição de lambe-lambes (impressos pb em sulfite tamanho A3) para o público que visitou as exposições coletivas *Contra Fogos*; no Museu da Bibliotheca Pública de Pelotas (2017), e no Memorial Meyer Filho em Florianópolis (2018), as duas edições com curadoria de Priscila Costa Oliveira e a catalã Mechu Lopez Bravo. Além desta possibilidade dos lambes, gostaria de apresentar a seguir algumas ponderações a respeito de outra modalidade de ação e circulação praticada com as caixas de *Fósforos LEVANTE*.

Durante estudos na disciplina *Intervenção no espaço público*³ foi realizada uma edição “especial” dos fósforos intitulada: *Fósforos LEVANTE . EDIÇÃO HISTÓRICA . VICE VERSA . 2015-2018*. Esta edição reverbera diretamente as movimentações em torno do processo de impeachment iniciado em 2015, que veio efetivar em seguida o governo do vice-presidente. O acionamento direto deste evento, tratando-o como uma “edição histórica”, não ilustra uma adesão partidária ou uma integral concordância com todas as ações do governo afastado, mas manifesta sim uma declarada e incendiária revolta diante da “anulação” dos milhares de votos que elegem um plano governamental, e não apenas um representante. É esta troca golpeante e a tomada acelerada de um conjunto de ações totalmente contrárias à escolha democrática que mobilizaram essa versão dos fósforos. É o corte abrupto e escancarado da escolha coletiva que ocupa como uma tarja preta a maior área desses rótulos. A palavra “vice” rasga, atravessa, adentra e escurece o retângulo preto, um espaço simbólico das datas mencionadas, “2015-2018”. A trilha reta, inclinada e descendente pela qual escorre a palavra “versa” tende à queda e à escuridão. Esta é uma “edição histórica”, portanto pode ser revista, reeditada, alterada, censurada, arquivada, queimada, destruída. É um objeto dado desde a origem a circular por todas possibilidades.



Fig. 3 – Pablo Paniagua. *Fósforos LEVANTE ·vice versa ·edição histórica 2015-2018*, (2017)
Dimensões: 2,5 x 3,5 x 1,5 cm

Trinta dessas caixas foram preparadas para uma ação de dispersão. Nela, cada colega da disciplina em estudo recebeu duas unidades, e junto delas recebeu a seguinte solicitação: uma caixa poderia ser acolhida entre o seu acervo afetivo de objetos da casa, enquanto a outra (ou até mesmo as duas) seria dispersada em algum lugar, talvez ali mesmo no centro da cidade onde estávamos para nossa última aula; por fim, a escolha de onde e como fazer essa dispersão era uma total liberdade de cada colega. Todas as caixas envolvidas nessa ação de dispersão foram tomadas como uma *caixa-mídia*, um módulo tático para encaminhar trânsitos e conexões para além das minhas sugestões e contatos. Mais tarde vim a saber dos colegas que as caixas foram em sua maioria abandonadas como eu havia imaginado, sem qualquer instrução ou dado que às configurasse como algo propositalmente artístico. Neste caso específico, este *desconhecimento* me interessava bastante, pois seria deste estado de contato completamente em aberto e sem prerrogativas que pretendia instaurar um campo de

curiosidade, leitura, diálogo ou pensamento. Desde o princípio o efeito dispersivo foi pensado assim, buscando uma autonomia de percurso e circulação, que percorrendo caminhos tracejantes e fluídos, aleatórios e desordenados, traçariam volumes e contornos indefinidos de relações.

No livro *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau discorre sobre alguns usos táticos praticados na invenção de *trilhas e trajetórias indeterminadas*, segundo o autor, “nas selvas da racionalidade funcionalista” (CERTEAU, 1994, p. 97). Alguns destes apontamentos poderiam até configurar uma nota de instrução na dispersão das caixas de fósforos, caso esta não tivesse sido feita de forma tão informal e articulada diretamente aos colegas em meio ao centro da cidade:

*Com essas caixas de fósforos busque traçar trajetórias indeterminadas, aparentemente desprovidas de sentido porque não necessariamente serão coerentes aos espaços construídos, escritos e pré-fabricados por onde se movimentarão. Tentemos assim exercitar o imprevisível em lugares ordenados pelas técnicas organizadoras de sistemas. Não se preocupe, será fácil! Estas caixas são dispositivos mimetizados e aderem facilmente à banalidade da rua, da casa, dos gestos humanos, sendo da ordem dos objetos comuns, mais cedo ou mais tarde causarão alguma trilha heterogênea aos sistemas onde irão se infiltrar e onde poderão esboçar as astúcias de interesses e de desejos diferentes.*⁴

Outra ação que gerou dados, efeitos, contatos e fluxos desordenados e aleatórios foi a postagem de uma imagem das caixas de fósforos (figura 3) no aplicativo/rede social *instagram*. Buscando um público aleatório e múltiplo de interesses, foi encaminhada uma série de interações disparadas através de *hashtags* (#) associadas à tal imagem. O uso destas foi pensado como um *módulos de inserção e dispersão*, o que de certa maneira, também se fez presente entre as noções operativas dos projetos de *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, nos anos 70. Porém, convém ponderar que no lugar da interferência sutil e material sobre garrafas vazias de Coca-Cola, que depois seriam devolvidas ao sistema de produção com uma inserção textual do tipo “*Yankes! Go home!*”, as *hashtags* utilizadas junto dos *Fósforos LEVANTE* são direcionamentos lógico virtuais inseridos diretamente em um sistema de consumo de imagens e informações. O que permanece como uma intenção comum nestes dois projetos de inserção e infiltração artística em circuitos pré-existentes é a atuação planejada sobre alguma rede já estruturada, com seus próprios interesses e ideologias. As *hashtags* utilizadas nessa ação de infiltração dispersiva foram:

#artecontemporanea
 #arteimpressa
 #arteurbana
 #artedemuseu
 #artedebolso
 #moda
 #pretinhobasico
 #utensiliodomestico
 #midiatatica
 #casaecozinha
 #fornoefogao
 #masterchefbr
 #cozinhabrasileira
 #receitasfit
 #mundogourmet
 #issotaestranho
 #pirotecnia
 #edicaohistorica
 #historiadaarte
 #artecontemporaneabrasileira
 #golpe

Além das relativas aproximações com as *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo, outras duas obras colaboram a refletir sobre esta série de proposições que envolvem as caixas dos *Fósforos LEVANTE*. A primeira referência que me recorde fazer relacionada ao uso e transpasses conceituais utilizando caixas de fósforos, foi o artista argentino Jorge Macchi, com *Vidas paralelas*, de 1998. A imagem-rótulo deste trabalho apresenta uma grande fragata sobre uma pequena caixa de fósforos. Surge assim um jogo de tensionamento entre a forma, a materialidade e as escalas entre o todo que o artista incita e propõe a ver. O material comum utilizado na confecção tanto dos palitos contemporâneos à obra como deste tipo antigo de embarcação – a madeira – aciona também uma possível relação que nos levar a pensar sobre os processos históricos, tecnológicos, antropológicos, imbricados desde as Grandes Navegações até o momento da criação de Macchi. As vidas paralelas que este trabalho me dispara a pensar envolvem esse transcorrer anacrônico do tempo e os trânsitos humanos por todos os continentes e oceanos do planeta. A notável desproporção dada entre uma grande fragata, uma caixa de fósforos e seus palitos, me coloca diante de um tipo misto de observação que associa caminhos de ordem conceitual, material e de escala física de apresentação da obra, o que gosto de perceber enquanto público de arte e praticar por vezes enquanto artista.



Fig. 4 – Jorge Macchi. *Vidas paralelas*, 1998
Caixa de fósforos, 11 x 7 x 3,5 cm. Col. Privada

A reação em cadeia de lembranças de trabalhos envolvendo fósforos e suas caixas me levou em seguida até o *Sermão da Montanha: Fiat Lux*, de Cildo Meireles. Neste trabalho de contexto profundamente político, realizado em 1979 no Centro Cultural Cândido Menezes, no Rio de Janeiro, Cildo instalou um grande bloco composto por 126.000 caixas de fósforo da marca Fiat Lux, que tinham como logotipo o desenho de um olho. Este volume era cercado por cinco atores que agiam como seguranças, intimidando e protegendo aquele bloco eminentemente explosivo de caixas fósforos. A sala, com cerca de 60m² era rodeada por 8 espelhos e por frases retiradas do Sermão da Montanha (capítulo 5, do evangelho de São Matheus, versículos 3 a 12). O chão da sala era forrado por lixas, que além de interferir sonoramente nos passos dos visitantes, conferia uma maior tensão ao espaço potencialmente explosivo. Foi uma exposição/montagem relâmpago que durou apenas 24 horas.



Fig. 5 – Cildo Meireles. *Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1979

Deste trabalho de Cildo, creio que o potencial explosivo dado pela quantidade significativa de caixas de fósforo seja o que mais reverbera contato com minhas caixas de fósforos. A área infinita e polimorfa das possibilidades é o campo principal de manifestação e insurgência ativada nos dois processos artísticos, porém um faz uso de uma escala gigantesca e concentrada de material para uma grande possível explosão, enquanto o outro dissemina e atenta para às breves e infinitas possibilidades de chamadas em cada um dos palitos da caixa. Também é terrível pensar, mas tanto na época do *Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1979) quanto dos *Fósforos LEVANTE* (2016 -), imaginar um campo social de pluralidade e liberdade de manifestação e pensamento, ganha cada vez mais contornos de transgressão de lei e ordem. Neste contexto, criar, expor, circular, propor, reunir, abrigar, publicar projetos artísticos que prospectam zonas não neutras de opinião me parece algo fundamental. Dessa forma, os *Fósforos LEVANTE* ainda reverberam outros modos de experiência e apresentação além das caixas iniciais, prevendo o lançamento de uma nova série de rótulos e textos, uma publicação ainda em andamento, além de algumas ações performativas realizadas em parceria com a artista Teresa Siewerdt, que também desenvolvia fascínio e intenção de desenvolver trabalhos fazendo uso do fogo em proposições de arte.

Não são recentes os vislumbres e trabalhos de arte materializados ou desenvolvidos em meio à possibilidade do fogo. Aqui no texto foram citados apenas os dois que acompanham desde o princípio o desenvolvimento dos projetos envolvendo os *Fósforos LEVANTE*. A memória ancestral do fogo como um círculo moderado – como uma fogueira – prospecta um volume demasiado cômodo e aprazível ao complexo poliedro que envolve seus usos e representações. Nos *Fósforos LEVANTE* sua presença é ativada enquanto potência de ação e transformação, envolve algo que pode vir a ser. Cada caixa abriga *n* possibilidades de chamadas e insurgências! Esta é uma das frases mais significativas do trabalho, sempre que posso converso sobre ela, que não trata apenas de inflamar flechas, insuflar revoltas, incendiar carros, derrubar governos, estabelecer novas ordens e progressos, ela fala muito dos pequenos fogos diários, das velas acesas por mães e avós, das incandescências dos poemas, dos incensos em brasa, das paixões, da água quente para o café, todas essas fogueiras mínimas e silenciosas que acontecem todos os dias. Fogueiras são aglutinantes universais.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- ORTEGA, Damián (ed). *Cildo Meireles*. Cidade do México: Alias, 2010.
- WHIGHT, Stephen. *Para um léxico do usos*. Tradução de Julia Ruiz Di Giovanni. São Paulo: Aurora, 2017.
- VIDAS paralelas. In: Centro Cultural Recoleta – CVAA (Centro Virtual de Arte Argentina). Buenos Aires: Ministério da Cultura. Disponível em: <http://cvaa.com.ar/01sigloxx/05_37_neoconceptual.php>. Acesso em: 14 de Jul. 2018
- SERMÃO da Montanha: Fiat Lux. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33691/sermao-da-montanha-fiat-lux>>. Acesso em: 15 de Jul. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹ Escrito assim mesmo, com a segunda parte do título sempre em caixa alta, incorporando à forma gráfica textual uma crescente amplitude de visualidade/sonora ou a sonoridade/visual.

² Especialmente nesta série de trabalhos com os fósforos, o amplo e extradisciplinar jogo estabelecido entre as palavras “uso” e “possibilidades” sempre me faz pensar nos apontamentos de Stephen Wright sobre a *Usologia*, “[...] ciência ambulante e imprecisa, dedicada ao estudo de casos e modos de usar. As tendências atuais da pesquisa usológica têm se concentrado mais especificamente no que podemos chamar de ‘polivalência tática dos usos’.” (Wright, 2016, p. 161)

³ Disciplina do PPGAV UDESC, ministrada pela Profa. Nara Milioli e o artista Juliano Ventura, em 2017.

⁴ Essa nota de instrução de dispersão foi feita a partir das ativações das palavras “trajetórias indeterminadas” e “trilhas” (CERTEAU, 1994, p.97)

Exposições museológicas como meio de transformações sociais: Reflexões sobre a exposição Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira

INTRODUÇÃO

Esse artigo versa discutir como uma exposição pode ter o papel fundamental para o estreitamento entre o que se é pesquisado dentro de uma instituição museológica e seus respectivos públicos. Dentro dessa atmosfera, pontua-se a questão da representatividade e do papel social dessas instituições, como meios de comunicação e agentes de transformação social. Propõe-se através da exposição Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira, que aconteceu no Santander Cultural, em Porto Alegre, aberta ao público de 14 de agosto e cancelada em 9 de setembro de 2017, uma reflexão sobre as suas questões comunicacionais, sua interpretação, e o papel dos museus.

A COMUNICAÇÃO E O “SER” MUSEU

Durante os anos 20 e 60, os estudos sobre comunicação foram predominantes no campo denominado *Mass Communication Research*. Essa abordagem era feita por diversos autores, que procuravam compreender o fenômeno comunicacional, de forma a estabelecer um parâmetro entre emissor, mensagem, receptor, etc. Compreende-se que as características comuns desses estudos nos permitem dar uma unidade a esse conjunto, que podem ser divididos em três grandes grupos teóricos: teoria matemática da comunicação, corrente funcionalista, e a corrente voltada para o estudo dos efeitos da comunicação

A teoria matemática da comunicação, também chamada de teoria da informação, foi elaborada em 1949, pelos engenheiros matemáticos Shannon e Weaver. Sobre a teoria, pontua-se que é a sistematização mais utilizada nos processos comunicativos, pois apresenta um sistema em que a comunicação é compreendida como processo, que transmite uma mensagem, por uma fonte de informação através de um canal a um destinatário. (ARAUJO, 2014)

Ainda segundo Araújo:

A comunicação é apresentada como um sistema no qual uma fonte de informação seleciona uma mensagem desejada a partir de um conjunto de mensagens possíveis, codifica esta mensagem transformando-a num sinal passível de ser enviada por um canal ao receptor, que fará o trabalho do emissor ao inverso. Ou seja, a comunicação é entendida como um processo de

transmissão de uma mensagem por uma fonte de informação através de um canal, a um destinatário. (ARAÚJO, 2014, p. 121)

Na museologia a exposição é entendida como um dos principais meios de comunicação do patrimônio. Nela, a comunicação acontece de diversas formas, seja nas publicações do museu, site, catálogos, ações culturais e educativas, etc. Segundo Santos, (2000, p.124) “no campo na museologia existe um meio de comunicação específico que é o das exposições do museu” e essa seria uma das formas que mais aproxima a instituição do seu público, através do objeto.

Entender as exposições como meios de comunicação é primeiramente entender de que tipo de comunicação a exposição aborda, e conseqüentemente seu papel dentro do museu. Primeiramente é importante ressaltar que aqui nos referimos à comunicação museológica. Esta é uma subárea da museologia, com objetivo em compreender como a instituição como um todo se comunica, de forma que todas as instâncias estejam interligadas. A comunicação de um objeto musealizado, no âmbito da museologia, implica em todas as premissas de sua exposição: pesquisa, preservação, educação e comunicação. Portanto, quando pontuamos sobre o que é “comunicação museológica”, entende-se que aquele objeto é somente exposto em determinado “espaço”, porque o objeto reflete todas as ações museológicas.

Quando abordamos o papel da exposição dentro da comunicação de uma instituição museal, pontuamos que é através da exposição que é comunicado a pesquisa realizada sobre o objeto museológico. Então, observamos que a exposição é uma das ferramentas comunicacionais que o museu apresenta para aproximar o patrimônio e o público, pois é nesse espaço em que a instituição tem uma aproximação e contato direto, com o seu público. Com isso, podemos acentuar que, “no stricto sensu, a principal forma de comunicação em museus é a exposição ou, ainda a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas.” (CURY, 2005, p.34). Compreende-se que o público tem o alcance a materialização do que foi pesquisado, de forma que o museu consiga aproximar o patrimônio do público.

No desenvolvimento da teoria museológica, Waldisa Rússio formulou a noção de "fato museológico" ou “fato museal”, baseado na conhecida e representativa conceituação derivada do fato social pensado por Durkheim e Mauss no âmbito da sociologia, a qual entende que a relação do homem e os objetos de sua realidade seria o verdadeiro objeto de estudo da museologia. Para a autora, a museologia é uma ciência em formação, que tem seu objeto definido e métodos específicos, cujo objeto de estudo é o fato museal, a

profunda relação entre o homem e o objeto. O homem, o sujeito conhecedor, e o objeto parte da realidade que o homem pertence.

Museology is a new science, in the process of assuming its own form. It already has a specific object, a special method, and is attempting to formulate its fundamental laws. The object of study of museology is the museum fact, or the museological fact. The museological fact is the profound relationship between men, the cognizant subject, and the object; that part of reality to which man belongs, and over which he has the power to act. This relationship comprises several levels of consciousness, and man can perceive an object with his senses: sight, hearing, touch, etc. This relationship first presupposes, in the etymological sense of the word, that man "admires" the object (ad + mirare) (RUSSIO, 1981, p.58)

Essa relação acontece através do processo de comunicação desse objeto, patrimônio, bem cultural, objeto de museu ou musealia, (objeto que sofreu a musealização), e que se efetiva, ao passo que perpassa desde a idealização de uma exposição conceitual até a sua materialização, que resulta no contato entre o objeto e sujeito, sendo essa relação o objeto de estudo da museologia, segundo Waldisa Rússio. Esse contato é o resultado da ação de comunicação que segue, no qual podemos destacar também a comunicação museológica, no que diz respeito, segundo Angela García Blanco (1999), da tradução de um discurso científico para um discurso expositivo.

Essa tradução de linguagem também revela o papel ético dentro do processo comunicacional e de como esse é realizado e dimensionado. Essa realização leva em consideração a Carta de Caracas, (1992) que reflete sobre a missão do museu no mundo contemporâneo, sobre as funções diretivas em museus, como um dos principais agentes do desenvolvimento integral da região na qual está inserido. Segundo a Carta de Caracas, no que se refere a comunicação podemos destacar:

[...] o processo de comunicação não é unidirecional, mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores, que contribui para o desenvolvimento e o enriquecimento mútuo, e evita a possibilidade de manipulação ou imposição de valores e sistemas de qualquer tipo. (1999, p. 251)

Se esse processo se propõe a ser interativo e dialógico, pode-se denotar a responsabilidade social de como comunicar e levar em conta que todo o processo comunicacional de uma exposição deva ser pensado de forma que “os museus devem garantir que as informações que apresentam em suas mostras e exposições estejam bem fundamentadas, sejam precisas e levem em consideração os grupos ou crenças nelas

representados.” (ICOM, 2004, p.11). Então, ao falar de comunicação também falamos de responsabilidade, pois o museu é um comunicador e tem o poder sobre determinado conteúdo, e precisa usá-lo de forma a respeitar o seu público e de pensar como transmitir essa informação, ou seja, como ela será tratada. Essa questão toca nas funções sociais do museu e na sua própria definição:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (ICOM, 2007)

Então, compreende-se que essa definição sobre o que é ser um museu, traz deveres em relação ao tratamento dessa informação que é comunicada, pois o museu é uma instituição a serviço da sociedade. O peso do museu como uma instituição social faz com que ele se diferencie de outras instituições e tenha outros deveres.

EXPERIÊNCIAS QUE NOS ENSINAM: QUEERMUSEU – CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA

Em 2017, no Brasil, presenciamos algo muito difundido pela mídia: o fechamento da exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira”, que estava aberta ao público no Santander Cultural, em Porto Alegre. A exposição que reuniu 270 obras de 85 artistas, e curadoria de Gaudêncio Fidelis, tinha como cerne a diversidade e as questões LGBT, de gênero e de diversidade sexual. Tal fato aconteceu de forma que a censura, limites a liberdade de expressão e ao pensamento foram ignorados, permitindo algumas reflexões sobre o acontecimento:

Reflexão 1: Mas afinal, qual é o papel dos museus?

Segundo código de ética do ICOM – *International Council of Museums* (em português Conselho Internacional de Museus), os museus conservam testemunhos para “construir e aprofundar” conhecimentos, cujo princípio é a responsabilidade com a sociedade na qual está inserido, em relação à proteção às possibilidades de acesso e interpretação desses testemunhos do qual conserva. Os museus contribuem com a compreensão, e a promoção do patrimônio e tem como um dos seus deveres, desenvolver o papel educativo, atrair, e ampliar o público da localidade ou do grupo que serve. A interação e a promoção também fazem parte do papel educativo dos museus. Ainda, sobre

os princípios da contribuição ao conhecimento, a compreensão e a promoção do patrimônio natural e cultural, podemos destacar sobre Mostras e Exposições as seguintes considerações, de acordo com o código de ética:

[...] 4.1. Mostras, exposições e atividades especiais, temporárias, materiais ou virtuais, devem estar de acordo com as missões, políticas e objetivos declarados do museu. Não devem comprometer a qualidade, a proteção e conservação dos acervos. 4.2. Interpretação dos elementos expostos Os museus devem garantir que as informações que apresentam em suas exposições estejam fundamentadas, exatas e levem em consideração os grupos e crenças e os grupos representados. [...] 4.4. Remoção das mostras públicas O museu deve responder com diligência, respeito e sensibilidade às solicitações de retirada, pela comunidade de origem, de restos humanos ou de objetos rituais expostos ao público Pedidos para devolução deste tipo de material devem ser tratados da mesma forma. A política do museu deve definir claramente os procedimentos a serem aplicados para responder a este tipo de solicitação. (ICOM, 2004, p.11)

O Santander Cultural, por se definir como uma instituição cultural, não recebe o nome de museu e consequentemente escapa do código de ética que os museus devem seguir em relação a sua função social. Segundo código de ética do ICOM, amostras, exposições devem estar de acordo com as missões, políticas e objetivos declarados do museu. Quais são essas políticas, no caso dessa instituição cultural? Elas existem?

O fechamento da exposição queermuseu, em que a instituição, por mais que se defina como cultural, em relação a sua função social, nos evidencia essa falta de comprometimento. A detrimento da vontade de uma parcela da sociedade, o fez não levando em consideração o seu papel ético. Caso a exposição tivesse acontecido em uma instituição museal, ela deveria seguir o código de ética, e a sua própria definição como museu. O museu quando apresenta uma exposição a seu público tem responsabilidade de como essa informação será processada a fim de garantir a interação e a promoção daquele bem com a sociedade na qual se insere.

Esse desenvolvimento social toca um dos pontos fundamentais de se pensar uma exposição e seu processo de comunicação museológica: os públicos. É preciso (re)pensá-los enquanto agentes que moldam o processo de comunicação de uma exposição. Entende-los como agentes ativos e participantes da exposição é um dos pontos, para que o processo comunicacional seja efetivo. Então, deve-se pensar os públicos como participantes, e não como agentes passivos de recepção de informação. Pensa-lo como agente passivo que só recebe informação é voltar ao tempo, e fazer referência às exposições que Cury (2005) destaca como “autocráticas”, que são formatadas

taxonomicamente em seu rearranjo, decididas e conjugadas pela a arbitrariedade de um indivíduo, ou poucas pessoas, que controla o formato da exposição a fim de subentender o público como agente passivo e como o último, no processo comunicacional.

No caso da Queermuseu, vemos uma exposição longe de ser uma exposição “autocrática”, conforme define Marilia Xavier Cury (2005). A proposta de ser uma exposição sobre uma temática que quase não é discutida, e não apenas no âmbito dos museus, como também nos diversos âmbitos da sociedade no contexto brasileiro (como o não tratamento de questões de gênero em escolas) e a indivíduos e grupos que são muito pouco representados nos museus. Segundo Renato Pinto, sobre a representatividade a temas sobre a sexualidade humana, e temas ligados a indivíduos ou grupos LGBT podemos destacar:

De uma forma geral, há poucas mostras em museus que tratam especificamente de sexualidade humana, e que deem muita atenção aos temas ligados aos indivíduos ou grupos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros). Os membros de comunidades marginalizadas muitas vezes por suas práticas sexuais dissonantes das normas sociais, progressivamente identificados como queer a partir da década de 1980, não logram encontrar nas exibições dos museus muitas referências aos seus estilos de vida e às suas experiências e conquistas. Sua história é silenciada ou simplesmente ignorada. Nos museus britânicos, embora tenha surgido um interesse maior pelo tema, é um fenômeno dos últimos dez anos, apenas (PINTO, 2012, p.44 Apud FROST, 2010, p.138).

O fechamento da exposição antes da data de encerramento demonstra que a instituição não apresentou uma responsabilidade social, pois a instituição cedeu à pressão de um grupo específico, com o argumento do fechamento das contas com o banco. Isso denota que a instituição está interessada somente na questão financeira e não apresenta respeito à temática que se propôs abordar, assim como, se coloca a favor dos interesses do capital em vez de uma conscientização e viabilização sobre determinados grupos dentro da sociedade que são marginalizados e discriminados. Afinal, a instituição se sustenta somente através do capital, o que aponta uma fragilidade aos interesses de um pequeno conservador. Se tratando do código de ética do ICOM no que tange a remoção de remoção das mostras públicas podemos destacar:

O museu deve responder com diligência, respeito e sensibilidade às solicitações de retirada, pela comunidade de origem, de restos humanos ou de objetos rituais expostos ao público Pedidos para devolução deste tipo de material devem ser tratados da mesma forma. A política do museu deve definir claramente os procedimentos a serem aplicados para responder a este tipo de solicitação. (ICOM, 2009, p.19)

No caso do Santander Cultural, concluímos que as solicitações de retirada não ocorreram pela comunidade de origem, do qual se tratava o tema. Ao mesmo tempo, ficou claro que não havia uma política do museu que definisse claramente os procedimentos a serem aplicados para responder a este tipo de solicitação, que apenas optou pelo fechamento da exposição.

Reflexão 2: Como acontecem esses processos comunicacionais?

Todo o processo comunicacional e seus estágios devem ser pensados de acordo como o público: a definição do tema, a seleção dos objetos, o discurso que será construído, etc. Todos esses pontos se relacionam com o público e desconstruir o formato de público passivo é entender que a exposição só se efetiva quando consegue se incorporar dentro do referencial do outro, de forma que tanto a exposição como seu público possibilitem a criação conjunta de uma narrativa.

Compreende-se que construir um discurso expositivo é ordenar um conteúdo de forma a sistematizar os seus elementos. É olhar a exposição como um produtor do sistema de comunicação museológica e destacar que esse processo perpassa por várias etapas. Essas etapas, de acordo com Marília Xavier Cury (2005, p. 98) são a “escolha do tema e sua aproximação com o público-alvo; na seleção e articulação dos objetos museológicos na construção do discurso expositivo e mais concepções espaciais e da forma”. Com isso, podemos pontuar que essas etapas colocadas são processos para construção de um discurso e sua estruturação em um espaço.

Um ponto fundamental na construção de um discurso é pensar o público dentro da escolha de um tema, sua estruturação espacial. Ou seja, todas as etapas dentro da construção técnica de um discurso levam em consideração o público. Essa interferência do público na construção considera, por exemplo, a questão da altura dos objetos em relação ao público, a paleta de cor, o circuito, o modo que os objetos são ordenados dentro do espaço e seu distanciamento. Esses fatores fazem com que o público seja um ponto de partida de forma a possibilitar um processo de comunicação museológica eficiente.

A exposição Queermuseu tinha um discurso, e esse discurso era tecido a partir das obras que estavam sendo apresentadas, e reunidas essas obras compunham uma narrativa, da qual só poderia ser analisada junto. Não é por caso que se reúnem as obras Cruzando Jesus Cristo Deusa Schiva, de Fernando Baril, Cena de interior II, da artista Adriana Varejão, Travesti de lambada e deusa das águas, de Bia Leite, dentre as muitas outras 270 obras.

A própria temática da exposição, que é marginalizada socialmente, se relaciona a

com um público historicamente invisibilizado nesses espaços, pois estes não têm voz e memória, em um país guiado pelo patriarcado com uma política cultural conservadora. É importante pontuar que, grupos de defesa dos direitos dos LGBT organizaram pela internet um ato em apoio a “defesa da cultura e democracia” em frente ao Santander Cultural.

A grande questão é: quem era o público-alvo desta exposição? Se pensarmos pela perspectiva de seu fechamento, a instituição nunca pensou, e aqui pontuamos, o fazer social, neste público. O público dessa instituição foi pensado de acordo com os interesses capitais de uma classe burguesa brasileira, que controla o que deve ou não deve ser exposto.

Reflexão 3: A interpretação

A reflexão sobre a interpretação toca ao mesmo tempo a questão levantada na primeira questão, na qual nos questionamos que instituição é essa. Por ser uma instituição cultural, que se isenta da responsabilidade de interpretação dos elementos expostos, algo que deve ser garantido pelos museus, que essas informações apresentadas sejam fundamentadas, exatas e levem em consideração os grupos e crenças e os grupos representados.

Neste cenário, vemos indivíduos, bem como grupos políticos, apoiando e fomentando a censura que aconteceu com a exposição, afirmando que a exposição exibiu imagens de zoofilia e pedofilia, blasfêmia de símbolos religiosos, etc., como nos mostra a mídia, e por outro lado vemos outros grupos que se manifestaram contra essa repressão artística, e de liberdade que aconteceu nesse episódio, juntamente pró ao diálogo a tais temas, bem como a visibilidade a grupos marginalizados e esquecidos dentro da sociedade, como é o caso, aos indivíduos ou grupos LGBTs.

A partir do momento que encontramos em jornais, revistas, e na própria justificativa de censura da exposição, palavras como zoofilia e pedofilia, blasfêmia de símbolos religiosos, chegamos à conclusão de que há um (des)entendimento quanto a realidade própria da imagem, no caso das obras de arte, e do papel que elas cumprem, já que a imagem não é aquilo que “parece”, e sim do simbólico que ela representa no contexto o qual está inserida. Neste caso, podemos nos questionar: onde está a responsabilidade da interpretação dos elementos expostos, algo que deve ser garantido pelos museus? Ou não há essa responsabilidade, por ser uma instituição cultural e não um museu?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para muitas das perguntas apresentadas nesse artigo, não há respostas mas a exposição Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira, foi uma experiência que nos permite refletir de forma clara, sobre as práticas realizadas nos museus e nas instituições culturais, seja ela de pesquisa, de comunicação, ou exposição da obra de arte, bem como da responsabilidade intrínseca a essas práticas e a essas instituições. Também nos mostra as dificuldades e os desafios que tivemos, temos e teremos que enfrentar em relação a própria interpretação do público à obra de arte e as exposições de arte, sem deixar de lado a fruição, e a experiência individual de cada pessoa. E principalmente às representações e questões LGBT, de gênero e diversidade sexual, nos espaços, não só museológicos e museais, como aqueles outros de educação, formal e informal.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte americana. IN: Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petropolis, RJ: Vozes, 2014.
- BLANCO, Angela García. La exposicion, medio de comunicaci3n para divulgar conocimientos. In: La Exposici3n, un medio de comunicaci3n. Madrid: Akal, 1999
- CURY, Marilia Xavier. Museu e comunica3o Museol3gica. In: Exposi3o: concep3o, montagem e avalia3o. S3o Paulo: Annablume, 2005.
- ICOM. C3digo de 3tica do ICOM. 2004. Dispon3vel em: <http://icom.org.br/wpcontent/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>. Acesso em: 13 sep. 2017
- ICOM. Declara3o de Caracas. Cadernos de Sociomuseologia, n. 15, 1999. Dispon3vel em: <<http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-caracas.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2018
- ICOM. Defini3o de museu. 2007. Dispon3vel em: <http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx>. Acesso em: 13 sep. 2017
- PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual reflex3es sobre mostras L G B T e q u e r. Revista de Arqueologia P3blica: Campinas, v5, n3 1. p. 44- 55, 2012 . Acesso em 22 de junho de 2018. Dispon3vel em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/viewFile/8635750/3467>>
- RUSSIO, W. Interdisciplinarity in museology. Museological Working Papers – MuWoP 2, 1981
- SANTOS, Fausto Henrique dos. Metodologia Aplicada em Museus: Comunica3o museol3gica. S3o Paulo: Mackenzie, 2000.

INVESTIGAÇÕES ACERCA DA TARJA

RESUMO:

Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre a noção de tarja, trazendo algumas classificações a partir da observação de diferentes aspectos semânticos e visuais. Propondo outras leituras para o elemento, ele é reinventado a cada divisão e mostra-se como resistência política e potência poética.

Palavras-chave: Tarja. Invenção. Resistência.

Este texto é um exercício de investigação acerca da *tarja*. Ela foi analisada etimologicamente, semanticamente e graficamente – porém sendo ampliada em direção a uma pesquisa ligeiramente digressiva.

Nesse sentido, frisa-se a ambiguidade de *digressão*, que pode significar, entre outras coisas, tanto o desvio de rumo ou de assunto quanto uma excursão, passeio (PRIBERAM, 2018). O passeio será da palavra como e através de uma ponte pênsil, numa metáfora com a construção que

constitui um tipo de ponte pendurada por cabos de aço, utilizada para transpor grandes distâncias. Uma palavra pênsil consiste numa palavra colocada em processo de suspensão e que possibilita atravessar ou ser atravessada por distâncias (de sentidos). Flutuante, ela não pousa ou se fixa num significado específico, suspendendo o instante e o lugar dessa aterrissagem. Flexível, ela gagueja temporariamente quando algo passa ou quando sentidos circulam entre suas extremidades. (STOLF, 2011, n.p.)

Essa excursão através da ponte flutuante possibilita outros destinos para as noções de *tarja* e suas representações gráficas. Acontece também o trajeto inverso: situações que parecem levantar outros assuntos podem relacionar-se com o elemento.

Os caminhos que atravessam *tarja* foram então classificados, como um vocábulo que ganha diferentes entradas em dicionários e enciclopédias.

Portas de entrada

As classificações propostas aproximam-se da prática do artista que “se interessa em produzir incerteza, provocar a reflexão, suscitar a dúvida ou levar ao erro, e desse modo, contribuir para ampliar nosso conhecimento a respeito do mundo.” (CADÔR, 2012, p.19).

Nas enciclopédias isso não acontece trazendo alguma informação inédita, mas utilizando, segundo Cadôr (2012, p.9), “palavras e conceitos conhecidos: o que é novo é o seu arranjo.”

Assim podemos atravessar a *tarja* pelos seguintes caminhos:

a) Tarja censura

Impede a leitura e o compartilhamento de determinadas palavras, textos, imagens, sons e do que mais for considerado contra a moral e os bons costumes. É a tarja que suprime e que tem como exemplo clássico os períodos ditatoriais, ainda que aconteça também em outras épocas.

b) Tarja *blackout*

Como a tarja censura, também impede a leitura de determinados trechos de textos, porém não com finalidade repreensiva e sim criativa: é o método *blackout* de escrita, como os poemas do artista e escritor Austin Kleon. A prática consiste em explorar um material textual pronto (artigo de jornal, horóscopo, etc) e nele selecionar as palavras e/ou letras que permanecerão legíveis quando as outras forem riscadas, criando assim uma nova leitura em um velho material.



Figura 1 - *A poem is discovered in play* de Austin Kleon. Fonte: <<https://austinkleon.com/2011/02/16/a-poem-is-discovered-in-play/>>

c) Tarja aprendiz

Uma tarja pode originar-se em um simples erro ortográfico, uma ideia mal formulada ou em uma palavra trocada: ou seja, é uma rasura singela de quem está aprendendo, escreve à caneta e não possui um corretivo líquido.

d) Tarja bruta

Como um material bruto, pode ser manipulada e virar texto, imagem, texto & imagem. É princípio e reúne em toda sua concentração de matéria a potência de ser o que quiser. Ao ser explorada realoca pequenas partículas a fim de formar uma mensagem, como objetos sólidos que podem ser esburacados e cavados ou como uma tinta ainda molhada que pode escorrer ou ser espalhada.

e) Tarja perspectiva

A tarja como questão de ponto de vista: a partir de determinado ângulo ou proximidade, poderíamos vê-la como elemento gráfico de algo maior – uma parte ampliada de um E, um pedaço de uma textura risca de giz, etc. Como os peixes do idioma inventado de Luigi Serafini que talvez não saibam que o rio por onde nadam compõe uma palavra.

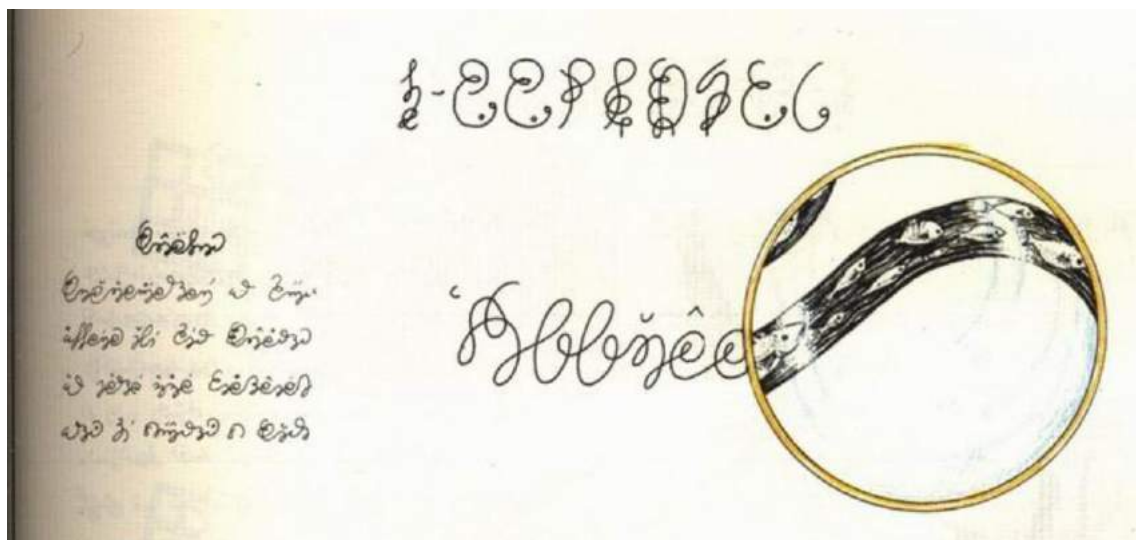


Figura 2 – Idioma serafiniano. Fonte: SERAFINI, 2013, n.p.

f) Tarja sonora

Uma conhecida censura em formato de som é o *beep* que substitui, por exemplo, determinadas palavras consideradas ofensivas na televisão.

O conceito musical de *massa sonora* também pode ser visto como tarja, pois nela “as linhas sonoras têm as suas características individuais suprimidas” (SOUZA, 2014, p.45).

Foi a partir dessa massa que o compositor György Ligeti elaborou o conceito de *micropolifonia*, que é obtida quando há “sobreposição de camadas sonoras contendo sequências de alturas idênticas ou levemente diferentes” (SOUZA, 2014, p.46).

Há ainda o caráter representacional das massas sonoras, que podem gerar gráficos semelhantes ao das tarjas.

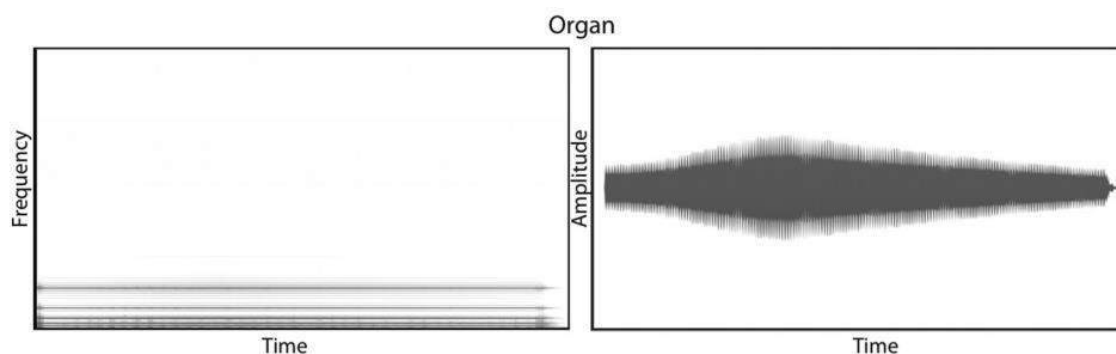


Figura 3 – Espectrógrafo e envelope de amplitude de um órgão em uma composição de Ligeti. Fonte: DOUGLAS, Chelsea; NOBLE, Jason; MCADAMS, Stephen, 2016, p.287

g) Tarja oulipiana

Em tempos de liberdade podada, podemos usar as próprias limitações como regras para a floração de composições, num entendimento da restrição como potência criativa e não como censura.

Tem-se como exemplo o grupo literário francês OULIPO cujos textos são produzidos a partir de *contraintes*.

Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de "travas", "constrições" ou "restrições", as *contraintes* se dariam na forma geral de jogos verbais, desafios ou regras, como escrever um texto sem uma determinada letra, com um inovador padrão métrico, reiterando determinado trocadilho fonético, etc. (PEREIRA, 2012, p.122)

Tais restrições são impostas pelos próprios escritores, que acreditam que essa escrita

[...] estimula a criatividade e liberta o espírito. O escritor Italo Calvino costumava compará-la com o atletismo: assim como existem atletas que correm bem os 100 metros rasos e outros que se destacam mais nos 110 metros com barreiras, certos autores parecem render mais quando escrevem sob restrições. (ESTEVES, 2016, n.p.)

Algumas obras de membros do grupo são *O sumiço* de Georges Perec (um romance sem o uso da letra *e*, a mais comum na língua do autor) e *à QUE* de François Le Lionnais (um poema sem substantivos, adjetivos nem verbos).

Porta de saída

No caminho digressivo que se fez da tarja identificou-se algumas possibilidades de atravessamentos a partir de diversas referências. Determinadas particularidades foram enfatizadas para uma maior clareza na classificação, mas é importante ressaltar que um mesmo material poderia ser explorado sob diferentes aspectos ao mesmo tempo.

A tarja que costumeiramente possui um viés negativo, apresentou outros modos de leitura e escrita, mostrando-se como elemento latente de inventividade e resistência.

Referências

CADÔR, Amir Brito. **Enciclopédismos em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual**. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, 2012.

DOUGLAS, Chelsea; NOBLE, Jason; MCADAMS, Stephen. Auditory Scene Analysis and The Perception of Sound Mass in Ligeti's Continuum. **Music Perception**, California, v.33, n. 3, 2016. Disponível em: <https://www.mcgill.ca/mpcl/files/mpcl/douglas_2016_muspercept.pdf> acesso em 31/07/2018.

ESTEVEES, Bernardo. Ratos no Labirinto. **Revista Piauí**, São Paulo, v. 114, mar. 2016.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. **A escrita como jogo**. Desafios e contraintes na literatura do Oulipo. outra travessia 13, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 2012.

PRIBERAM Informática S.A. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, 2018. Disponível em: <<https://priberam.pt/>> Acesso em: 02/07/2018.

SERAFINI, Luigi. **Codex Seraphinianus**. New York: Rizzoli, 2013.

SOUZA, Allan Christian Domingues. **Confluências histórico-técnicas no conceito de micropolifonia (1956-1966)**. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, São Paulo, 2014.

STOLF, Maria Raquel. **Entre a palavra pênsl e a escuta porosa**: [investigações sob proposições sonoras]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.

O dito e o não-dito: gestos desenhados como ato de resistência.

José Carlos Suci Júnior¹

RESUMO

A reflexão presente parte da investigação do processo criativo e da produção artística para ponderar acerca de ações triviais e objetos cotidianos, propondo mostrar a potência presente na banalidade para a discussão da sua importância através da prática de registros pela linguagem do desenho e objetivando a resistência do papel crítico da arte perante às questões cotidianas que cercam o indivíduo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: desenho; processo de criação; trivialidade; gesto.

Pensar e analisar o processo de criação e produção de um artista inclui a indagação de quais elementos e referências estimulam e instigam o criador para realizar seus trabalhos, bem como identificar quais seriam, portanto, os componentes presentes na sua caminhada de reflexões, projetos e execução de um trabalho artístico. Maria Cecília Salles, referência brasileira da crítica genética nos ajuda a entender, após anos de investigação no âmbito da criação de artistas, escritores, músicos, arquitetos, acerca das provocações geradoras desse processo criativo:

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (2013: 61)

Devo apontar que essas imagens citadas pela pesquisadora vêm de duas grandes direções a meu favor: dos gestos humanos observados no cotidiano e dos gestos humanos assistidos nas ficções audiovisuais. Essas pequenas ações rotineiras, propulsoras de minha pesquisa, são também discutidas pela crítica de arte que abordam a produção aqui apresentada e que auxiliam no desenvolvimento desse pensamento, sublinhando esses “atos mezinhos e irrelevantes, (que faz o) corpo de obra ganhar potência pela sistemática prática” (GIOIA, 2015) e defendendo a possibilidade de, por intermédio do gesto individual e objetos tão banais,

¹ Doutorando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista.

“enxergar em uma obra como essa, intimista e calcada em gestos do cotidiano, uma tradução de uma situação política, no sentido daquilo que diz respeito a muitos” (DUARTE, 2009). No entanto, não procuro reproduzir ou retratar o cotidiano e seus elementos banais apenas com o objetivo de inserir questões corriqueiras no âmbito da arte (como bem realizou a *Pop-Art*, por exemplo), mas abordar pequenas ações gestuais, com a interação, em alguns casos, com objetos, de modo irônico, debochado e com aspectos informativos que transitam entre o explícito e o implícito, o dito e o não-dito, afim de suscitar reflexões acerca do lugar subjetivo e resistente do indivíduo na sociedade contemporânea, através do desenho.

Importante dizer que não se deve confundir esse tratamento de elementos triviais (eixo principal da minha pesquisa e produção) com aquelas abordagens que visam a sensibilidade através do entorno e dos detalhes rotineiros (como é trazido por produções cinematográficas como “*Le fabuleux destin d’Amélie Poulain*” [O Fabuloso destino de Amélie Poulain], dirigido por Jean-Pierre Jeunet em 2001, por exemplo, onde a personagem se atenta às formas das nuvens ou às sensações táteis advindas de um saco cheio de grãos), mas ao contrário, perceber nos “microgestos” e pequenos eventos constituintes da dinâmica cotidiana uma força possível para a discussão de sentimentos e posicionamentos diante de si próprio e do mundo.



Figura 1. Júnior Suci. Sem título. Grafite sobre papel, 20 x 20 cm, 2008. Fonte: www.juniorsuci.com

Neste primeiro exemplo (figura 1), o ato de encostar o dedo polegar junto aos outros quatro dedos da mão, gesto corriqueiro para representar uma forma circular, assume outro aspecto quando acompanhado da frase “Posso foder quem eu quiser”: sugere, nessa junção, o gesto que faz alusão à forma da masturbação masculina. O trabalho sem título, realizado igualmente com materiais tão simples (grafite sobre papel), em pequena dimensão, é vinculado ao que é tomado como banal e ganha tom de registro emergencial, como algo urgente a ser captado e congelado no tempo fluido, acelerado e desamparado da contemporaneidade. A sutileza da forma propõe uma temática polêmica sobre o desejo velado, a imaginação e o prazer sexual, no espaço de uma sociedade dotada de moralismo e tabus.

Recebemos gestos rotineiramente e os repetimos ao longo do tempo num modo mecânico de hábitos e superstições. Transfigurar esses elementos da pequenez gestual numa imagem de arte promove um movimento de ressignificação e questionamento, portanto, de nossos próprios gestos realizados no cotidiano. Atentar-se a essas microações é responsabilidade minha, como artista, na intenção de suscitar reflexões sobre a importância dessas situações triviais em nosso comportamento, sensibilidade e atuação. Na dinâmica da proliferação de gestos expansivos e circulação de imagens múltiplas e saturadas, os trabalhos em pequenos formatos que apresentam microeventos corporais são possibilidades de manter resistência às ações cotidianas que transformam a si e ao outro.



Figura 2. Júnior Suci. Assim falei melhor. Impressão e grafite sobre papel, 70 x 100 cm, 2015. Fonte: www.juniorsuci.com

Do mesmo modo, tal situação gestual é trazida pelo trabalho “Assim falei melhor”, de 2015 (figura 2). Aqui, o gesto humano aparece através da fotografia (que também tem seu papel de registro urgente, em tempos de câmeras portáteis de celular) acompanhado de um “desenho de objeto”. Colocar as mãos em torno da boca para se fazer ouvir melhor, usando o corpo como ferramenta na ausência de uma ferramenta que o auxilie nessa função, é algo corriqueiro, visto e praticado. A ação gestual apresentada, desacompanhada pelo objeto que cumpre o papel de ampliação do som – e, portanto, da fala do indivíduo – se coloca como gesto aparentemente banal na tentativa de ganhar lugar no processo das reivindicações e posicionamentos dos sujeitos cuja visibilidade é barrada e censurada. Fazer-se ouvir sem megafone e utilizar-se do próprio corpo para tal fim coloca em discussão os pequenos gestos cotidianos que são possíveis de se realizar no intuito de se posicionar perante o outro – e o mundo.

Nesses dois primeiros trabalhos, as nuances daquilo que não foi dito mantém seus rastros nos próprios gestos expostos. Retirar elementos tomados como símbolos diretos de provocação (o pênis, como parte do corpo que deve ser velada e o megafone, tão presente em protestos e manifestações de oposição) e cuja semântica se movimenta,

nesses casos, numa direção certa em relação ao que se propõe abordar, é um possível caminho para assegurar concepções trazidas pelos trabalhos perante a prática das leituras literais e (talvez por conta disso) opressoras e fiscalizadoras. Na ausência de seus componentes simbólicos centrais, alvos de possíveis censuras, o discurso se mantém resistente.

O cineasta polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996) traz, em seu filme “*Trois couleurs: Bleu*” [A liberdade é azul], de 1993, o tipo de ocorrência gestual que, em suas pequenas dimensões e movimentos, se mostra tão usual para discutir questões maiores às demandas humanas. Sobre a cena em que a personagem principal deste trabalho mergulha um cubo de torrão de açúcar em sua xícara de café e passa por um tempo observando-o, ele explica:

Isto é um torrão de açúcar que vai cair no café. Qual o significado dessa obsessão por *closes*? Simplesmente para tentar mostrar o mundo da personagem do ponto de vista dela, para mostrar que ela olha as pequenas coisas, as coisas próximas. Nos concentramos nos detalhes para mostrar que ela não se preocupa com o resto, que ela tenta restringir seu mundo, tenta fechá-lo sobre si mesma e sobre o ambiente que a cerca (...). Mostramos em *close* o torrão de açúcar se impregnando de café para mostrar que nada daquilo que a cerca a interessa. Nem as outras pessoas, nem as outras coisas (...) Só lhe interessa o açúcar, e ela se concentra nisso de propósito para rejeitar tudo o que ela recusa (...). Para que serve um mero torrão que se impregna de um prosaico café? Para nada exceto se for um instante na vida da personagem, dessa personagem que embebe o torrão e o observa para rejeitar a oferta que lhe fez o homem que a ama (2006).

Ora, essa atenção a essa pequena coisa (o torrão e sua impregnação pelo líquido do café), nas palavras do cineasta e a partir do que coloco em discussão no presente texto, levanta a importância de tratar desses elementos para abordar condições especificamente humanas. Essa relação entre pequenas ações “não-funcionais” concretamente, objetos e itens presentes ao redor e o estado sensível e emocional do sujeito também se faz presente em cenas de sua obra “*La double vie de Véronique*” [A dupla vida de Véronique], de 1990, e sobre a qual a atriz Irene Jacob comenta:

Muito da ação consistia em olhar para uma luz. Às vezes Véronique desperta, ela vê uma luz e se aproxima (...) um reflexo no espelho! Às vezes, a ação era essa. Essas coisas enchem nosso cotidiano e já não as notamos. Claro que se nos perguntam o que fizemos, não dizemos que olhamos o reflexo do sol ou as gotas de água que descem sobre uma janela, mas falamos de coisas que fizemos. Mas o cotidiano está repleto de intuições, de pressentimentos de solidão, às vezes de momentos intensos de plenitude. Sentimo-nos plenos, animados, e, às vezes, vazios, ociosos e, portanto, muito receptivos (...) às pequenas coisas que podem acontecer no exterior. Eu acho que, afinal (...) Krzysztof quis fazer um filme sobre isso, sobre coisas que não se filmam, seus sentimentos, suas intuições. As pequenas coisas que são, afinal, a grande força motriz que acabamos fazendo, mas que são difíceis de retratar e difíceis de filmar. (2005)

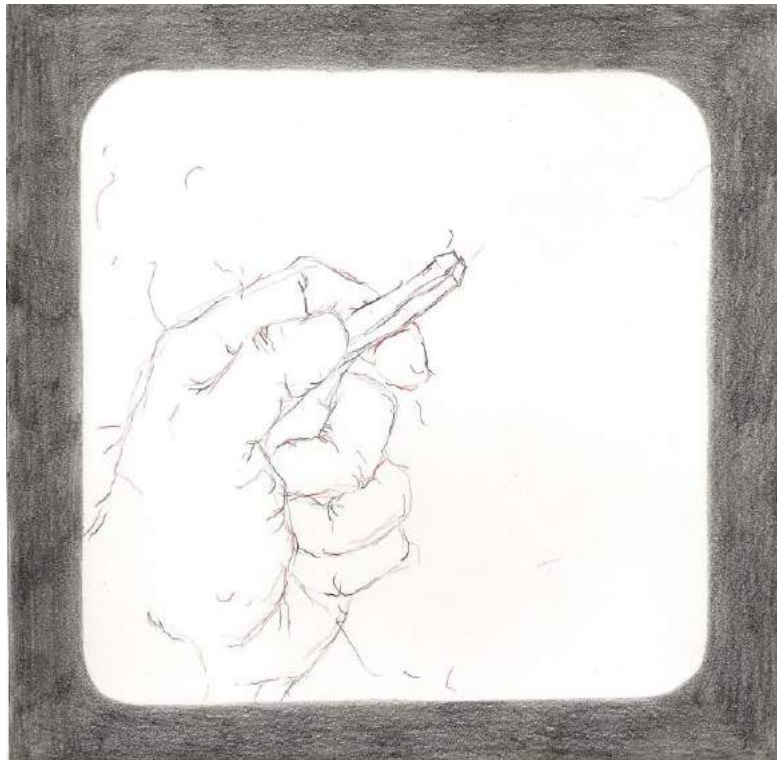


Figura 3. Júnior Suci. Testei minha paciência I. Grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2012. Fonte: www.juniorsuci.com

Essa relação do *close-up* e das pequenas – no entanto – fortes banalidades tratadas pelo cineasta pode ajudar a pensar meu processo de criação em desenho. De modo semelhante à ação da personagem acima mencionada, em “Testei minha paciência I” (figura 3), trabalho produzido em 2012, temos o corpo do sujeito trazido numa ação comum: portando uma pequena pinça prestes a cumprir sua função no mecanismo de abrir e fechar através do uso da mão. Proponho aqui traçar um paralelo com a personagem que mergulha toda sua atenção num torrão de açúcar, já que pincelar pequenos ciscos ou remover minúsculas partes por meio desse objeto requer concentração e observação minuciosas para a ação cabível ao contexto da ideia que a imagem nos possibilita em nível interpretativo. O desenho desse exercício de gesto, remetido ao título do trabalho, nos coloca a pensar que, mesmo funcional, a posta ação também cumpre um papel emocional: a do treino da paciência, do bem-estar, da resistência à pressa e à própria aceleração temporal. Na contramão da euforia contemporânea, virtual e capitalista, manipular pequenos objetos tão pouco elaborados tecnologicamente possibilitaria, então, uma pausa de reflexão acerca do próprio corpo e

do controle mental. Tais ações, no descompasso do ritmo atual, promove outros níveis de conduta perante uma sociedade que se mostra intolerante, impetuosa e violenta.

Fernanda Pequeno coloca acerca da minha prática artística:

“E é exatamente aí que reside a sua capacidade crítica, pois nas aparentemente desprezíveis ações que (...) pessoalmente marca em pequeninos papéis, parece caber muito da intensidade da vida e da arte” e também “a grandiosidade dos pequenos gestos que (...) realiza e “registra” cotidianamente não os confina à diminuta dimensão dos papéis utilizados. Ao contrário, essa vida em miniatura, em plano-detelhe, muitas vezes soa mais reluzente do que a vida real” (2011).

Em outro caso semelhante, o desenho “Objeto secreto I”, da série “Meus Grandes Segredinhos” (figura 4), de 2011, também traz essa relação entre o corpo do sujeito e objetos para a discussão da importância da trivialidade e de gestos que, no limite, passam despercebidos na contemporaneidade, e impulsiona o ato de reflexão do indivíduo e seus espaços, bem como do fazer artístico.

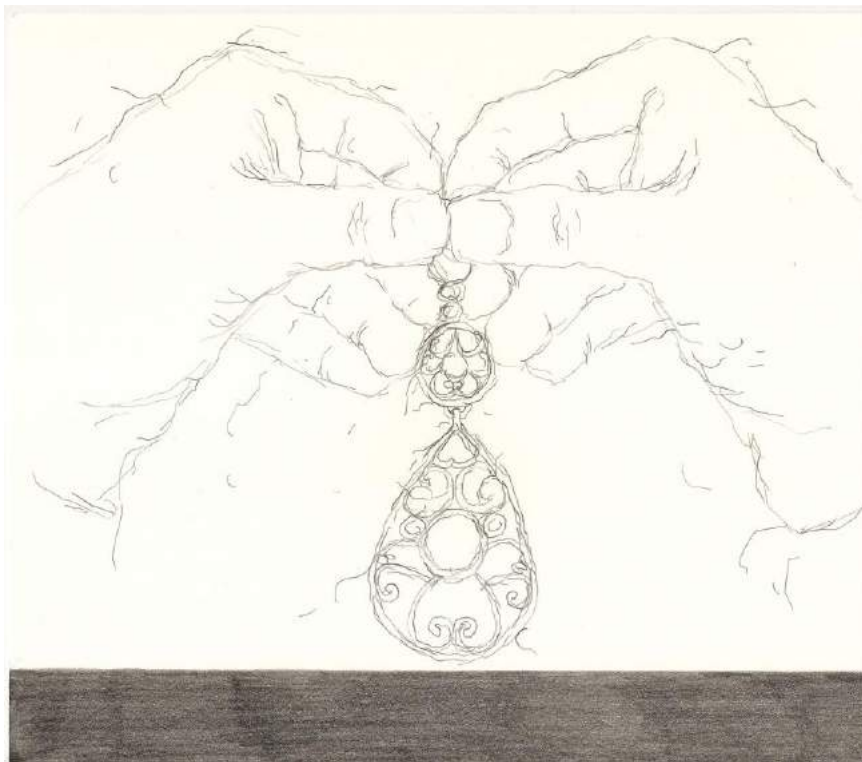


Figura 4. Júnior Suci. Objeto Secreto I, da série Meus grandes segredinhos. Grafite sobre papel, 21 x 24 cm, 2011. Fonte: www.juniorsuci.com

Nesse trabalho vemos um objeto sendo apresentado pelas mãos do indivíduo através de um enquadramento subjetivo. A tarja horizontal é inserida, numa referência ao formato fílmico e numa opressão ao espaço da forma – as tarjas cobrem espaço vazio

e diminuem o lugar da ação registrada.

Diante da poética recorrente na imagem anterior e tendo como principal ponto de partida na realização desta, vale destacar o filme *Copie Conforme* [Cópia Fiel], de Abbas Kiarostami, realizado em 2010. Num determinado momento do filme, a personagem principal sai a passear com seu amante e ganha de presente um par de brincos, comprados numa barraquinha de rua. Passa, assim, o dia todo usando o acessório ao lado de seu acompanhante secreto, até o momento em que, quando precisa retornar à sua casa – e, portanto, à vida real e rotineira ao lado do marido – ela retira os brincos para guardá-los e escondê-los. Como se o objeto fosse testemunha de seu adultério e suas conversas, trajetos e ações realizadas secretamente durante o dia, além do próprio fato de ter chegado ao seu corpo através de um amante proibido. É preciso, assim, escondê-lo e silenciá-lo. O ato de esconder bilhetinhos, presentinhos, fotografias e quaisquer elementos significativos (porém cúmplices de situações particulares, íntimas e até secretas) é um gesto recorrente no cotidiano real e na ficção do cinema.

Contrários aos dois primeiros trabalhos aqui postos, nestes dois últimos desenhos a presença do objeto simbólico se faz presente. No entanto, a parcela de discurso implícito é guardada no mistério que esses objetos trazem no contexto da imagem. Não é possível saber do significado exato de cada um dos objetos apresentados através de poses e posturas que beiram o artificialismo, mas o título direciona a leitura para o segredo, talvez trivial, que cada um carrega. Cúmplices de uma história ou de um momento de rotina, esses elementos guardam uma história e exerce um papel significativo na conduta (permeada por paciência ou adultério, assuntos tão caros, mesmo que diversos, no interior de nossa sociedade atual) do sujeito que os apresenta. Fernanda Pitta comenta que

“[o] simbolismo dos objetos é o que menos importa, já que sua carga semântica é variada, como não poderia deixar de ser nos dias de hoje. O que parece importar é o gesto que passa ao ato. A centelha que anima e que faz acontecer” (2011).

Partindo desse pensamento, o trabalho não é explícito em termos de linearidade ou da ideia de causa-e-efeito. Pelo contrário, cada espectador pode se reconhecer em algumas das situações ou objetos apresentados a partir de seu repertório pessoal e de sua memória afetiva com as pessoas, os espaços e consigo mesmo. “Reagimos ao gesto com extrema atenção e poder-se-ia dizer que o fazemos segundo um elaborado código que não está escrito em lugar nenhum, que ninguém conhece, mas que todos compreendem” (SAPIR, 2010 apud DAVIS, 1979: 19).

A importância de estimular a sensação própria de cada espectador (papel da própria arte contemporânea) na projeção de si próprio ao outro, por meio de componentes facilmente reconhecíveis e compreendidos no cotidiano (no presente caso) promove a reflexão acerca dos miúdos atos do dia-a-dia. Como defende Jacques Rancière,

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores (2012: 25).

Considerar aspectos fundamentais naquilo que é despercebido no cotidiano, mas ao qual os indivíduos estão, de uma maneira ou outra, submetidos em suas rotinas, é o cerne dessa pesquisa artística que parte da própria produção prática de imagens. No exercício de equilibrar o dito e o não-dito, os trabalhos propõem apresentação sutis, em pequenos formatos, mas que guardam a tensão do discurso no gesto apresentado e nas linhas hesitantes. Como afirma Luisa Duarte acerca dessa produção:

Essa capacidade de extrair do mínimo uma reflexão sobre o macro é uma característica da arte contemporânea. Se a modernidade buscou em modelos universais seus motivos de reflexão e suas buscas por “soluções”, a contemporaneidade testemunha outra estratégia. Abordagens universais perdem sentido, soluções gerais também. No lugar da dinâmica moderna, ganha força a aproximação paciente e atenta que sabe ver ali, no mais próximo e cotidiano, os sintomas de uma cultura e suas doenças e, por que não, o solo no qual correm suas possíveis brechas. Brechas que signifiquem alguma dose de resistência, crítica e poesia diante de um mundo sôfrego por uma saúde e equilíbrio *fakes*, que, se por fora brilham e sorriem, por dentro tremem assustados e ansiosos (2009).

E é a partir dessa investigação das operações envolvidas nos processos de criação e produção artísticas que reflete os caminhos que os trabalhos podem seguir na busca pela resistência da expressão e da permanência da crítica sobre o mundo contemporâneo, que verificamos a abordagem de grandes questões que rondam o indivíduo de hoje desenvolvida através da forma sutil, das sugestões, de elementos triviais e da ausência de significantes fechados e diretos. Pequeno (2011) contribui com essa ideia ao analisar essa produção: “[...]é exatamente aí que reside a sua capacidade crítica, pois nas aparentemente despretensiosas ações que Júnior Suci pessoalmente marca em pequeninos papéis, parece caber muito da intensidade da vida (...)”. Seguindo na contramão das imagens produzidas na contemporaneidade nos sistemas de

comunicação e informação, onde os signos simbólicos são explícitos, seriados e múltiplos, e em oposição às explosivas ações que propõem demarcação dos espaços de fala e expressividades, parece valer a ocupação de fendas situadas entre as complexidades atuais e a simplicidade de elementos triviais que habitam a rotina. Pois é nessa pequenez atenciosa que o gesto registrado, apesar de hesitante, é marcado e fortalecido.

.

Referências bibliográficas

DAVIS, Flora. A comunicação não-verbal. São Paulo: Summus, 1979.

DUARTE, Luisa. Sorrindo por fora, estilhaçando por dentro. São Paulo: Catálogo da exposição II Mostra de Exposições realizada no Centro Cultural São Paulo, 2009.

GIOIA, Mario. Ineficiências. São Paulo: Galeria Virgilio, 2015.

JACOB, I. Reencontro com Irène Jacob. MK2 S.A.:2005. 1 DVD extras.

KIESLOWSKI, K. A lição de cinema de Kieslowski. MK2 S.A.: 2006. 1 DVD extras.

PEQUENO, F. Minhas pequenas vitórias. Rio de Janeiro: Catálogo da exposição realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos, 2011.

PITTA, Fernanda. Necessidade do objeto. São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Mariantônia, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

OS LIMITES DO ESPAÇO EXPOSITIVO E SEUS DESBORDAMENTOS PATAFÍSICOS

O objetivo da escrita é compreender como a ação educativa patafísica (característica desdobrada ao longo do texto) transcorre historicamente a potência de desbordamento pelos limites sócio-espaciais de acesso às galerias e espaços museológicos. Qual a linha das condições do espaço expositivo que se faz vetor de acolhimento à experiência estética? O questionamento será desdobrado, a partir de suas limitações como lugar e condições de acesso, no entanto, serão tocadas experiências à borda disso, principalmente a partir dos interlocutores históricos de tais experiências: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape.

A compreensão dos limites sócio-espaciais está intimamente ligada ao acesso elitizado da arte e às composições do próprio campo no que diz respeito à experiência, dotada de equívocos com a formação do público. Contudo, contaremos o desbordamento como linha de contato, como encontro possível no espaço entre, traçando a experiência da borda e seu desbordamento mediador. Entre a obra e o espectador, o corpo e o espaço, o bloco de sensações e as desdobras, se conjugam ação educativa e práticas artísticas.

O campo da arte contemporânea, em especial no Brasil, desde as décadas de 1960 e 1970, apresenta uma produção de arte participativa e/ou colaborativa, nas quais o público é agente produtor da obra ou do sentido artístico. Artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, já em 1966, diziam que o “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p.79). Suas obras/experiências como Caminhando, os Parangolés e Divisor, problematizam e impulsionam questões que, ainda hoje, implicam no movimento de desterritorialização e reterritorialização no campo das artes, tencionando as relações dos atores envolvidos nos processos artísticos. Conforme Luiz Guilherme Vergara (2013, p.65) estas produções artísticas, como o Divisor de Pape

já apontava para o fim do primado das artes visuais, dando lugar ao que apresentamos como microgeografias dos encontros, esculturas caminho (caminhadas coletivas à deriva); proposições artísticas com formato de aula e escolas de arte; intervenções coletivas; fóruns; [...]

Nesse movimento de “desterritorialização da arte” (Id. Ibid) pode-se encontrar diferentes questões e conceitos que hoje tencionam o campo da arte, como por exemplo, a virada social¹, a estética relacional², a curadoria pedagógica³, etc. Tais conceitos aproximam-se e afastam-se compondo uma trama que relaciona e tenciona o campo

artístico, político, social e educacional, provocando um alargamento das fronteiras e a permeabilidade dos campos, reterritorializando, a própria arte como campo potente para tais atravessamentos. Uma arte *pós-autônoma* como preconiza o filósofo Nestor Garcia Canclini⁴ que acontece ao intersectar com outros campos.

Assim, Canclini nos propõe a pensar que o êxito da arte reside no lugar da iminência, pois é justamente aí que pode haver uma relação possível com “o real” tão oblíqua ou indireta. Para o autor “as obras não simplesmente ‘suspendem’ a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser” (CANCLINI, 2012, p. 19 e 20). Então pode-se

Essa suspensão explorada pela mediação *artísticapatafísica*, lança-se na incerteza do voo do besouro para uma ética spinozista, daquilo que pode produzir os encontros, aumentar e/ou diminuir nossa potência de agir. A Ética de Spinoza (2010) desarticula o sistema de julgamento e os valores transcendentais, então nos apropriamos da exposição, experiência artística, movimentando questões do campo da arte, do social e político. Por uma espécie de ativação do gesto, uma gestologia do espectador disparada na proposição, que acontece pelo movimento corporal e do pensamento deslocamos imagens, processos, cheiros, traços: desterritorialização deleuziana.

O devir do encontro instaurado nas práticas artísticas está como referência para as proposições patafísicas: ações de caminhar e cortar do papel, do balançar do corpo, do suspender o tecido branco. As mediações artísticas residem na possibilidade das relações, dos encontros que a arte e o próprio campo rompem e criam. Assim, para que a arte possa acontecer na experiência, o mediador, o “[...] artista é como um espectador dedicado a esperar que o acidente aconteça” (CANCLINI, 2012, p.36).

A metodologia do encontro para as mediações patafísicas tende experimentar, estudar, movimentar a exposição e conversar com o artista; num movimento pouco linear, pré-exposição, mas constitutivo de uma abordagem coletiva como proposição artística a partir de tais encontros e atravessamentos.

Entendemos, então, que as mediações, enquanto proposição estruturada, tendem a moverem-se pelos pontos de inflexão no contato com os grupos de visitantes. Isto porque os procedimentos do encontro independem da proposição de mediação em específico, já que “as coisas nunca passam lá onde se acredita, nem pelos caminhos que se acredita” (DELEUZE, 1998, p.12 e 10). Os encontros enquanto “devires são orientações, direções, entradas e saídas” (Id. Ibid).



Imagem 1: Patafísica: mediadores do imaginário, Mediação da exposição/defesa de mestrado de Carolina Morais Marchese, “Uma intenção (além do visível): desenho”– Galeria Casa Paralela - Acervo do Grupo Patafísica, 2014

Então, “a pergunta não é o que é arte, mas o que ela pode fazer?” (POPELARD, *Ce que fait l'art*, 2002. Apud CANCLINI, 2012, p. 209). A experiência numa exposição de arte transborda e desborda a própria arte, a intenção do artista, do curador, do mediador. A autoria se perde numa mediação produzida pelo encontro, a galeria, a exposição, o(s) artista(s), o(s) mediador(s), os visitantes deslizam nesse “entre”, cada um tira seu proveito encontrando ao outro num mesmo instante em suspenso. Como se a mediação fosse a busca pelo tempo-espço em que o ato da criação e o “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012) se esbarram. O choque do ato criativo está para a proposição de “uma trama ontológica específica feita da multiplicidade de forças em movimento de atração e repulsa” (ROLNIK, 1996, s/p). Desafia os corpos em devir, espectadores de si, a emanciparem-se no que Jacques Rancière denomina uma “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (2010, p.57) quando discute a “eficácia estética”. Este encontro, dado por um choque, alterna formas lineares de experiência tocando às relações do plasma estratosférico em seu cerne de enunciação

política, porque autorreferencia a experiência, porque desconstrói hierarquias de saberes, porque dispõe novos encontros:

A política é a prática que rompe a ordem da política que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da intervenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. (Id. Ibid. p.59-60)

Entender a experiência artística como prática de vida, transformando lugares e obras, requerer da arte uma “arte ambiental” (OITICICA, 1986, p.80), uma disponibilidade para quem chega, onde há a possibilidade de uma exploração, de algo desconhecido. Canclini ao perguntar quando se reúnem ou se perdem os requisitos para que algo seja avaliado como arte, encontra na resposta de Ricardo Piglia a seguinte afirmação: “um escritor escreve para saber o que é literatura” (Apud CANCLINI, 2012, p.60 e 61). Acreditamos, como Piglia, que pela experiência se pode tocar as coisas e ser tocado por elas. Pelas dobras da arte presentes no cotidiano, nas mediações, na incerteza das relações, que a arte dá ressonância às vozes que procedem de diversos lugares da sociedade e as escutam de modos diferentes de outros, fazem dela algo distinto dos discursos políticos, sociológicos ou religiosos (CANCLINI, 2012). Nessa teia singular, composta de elementos espaciais e temporais que a arte encontra-se como “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p.184).



Imagem 2: Patafísica: mediadores do imaginário, Mediação da exposição “Metamorfoses e Heterogonias” de Walmor Corrêa, Galeria A Sala/UFPel – Acervo do Grupo Patafísica, Carolina Rochefort, 2011

O meio do caminho

A mediação patafísica começa quando acaba, cá desdobramos o ponto de desbordamento como que aproximando o objetivo primeiro da potência de tais interlocuções históricas no campo da experiência. A mediação acaba e põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas, texturas, cores, cheiros, sabores, dores liberadas da representação, deslocadas nos fluxos e nas intensidades. Após a mediação “reterritorializa-se”, como quem houve uma música em outra língua e, atravessado, coloca a orelha no ventre, nos pulmões (DELEUZE, 2007). O que do encontro se imprime no corpo, o que dele se torna *quase imagem*, o que se vê depois do encontro já é aquilo que nos imprimiu. Das marcas impressas no corpo promovidas pelos embates construímos imagens hápticas, elaboramos formas e deformamos o vivido, criamos de nós e com os outros formas alteradas, deformações de estar, de perceber e tramar a experiência, a potência de agir no mundo.

Com isso, a Patafísica, que consiste no estudo das exceções, tenta explicar um universo que o saber dominante não ensina a ver e destaca duas noções fundamentais: i) *Jogo*, que deve substituir a relação metafísica do relativo e do absoluto; ii) *Errância*, que deve ultrapassar a oposição metafísica do verdadeiro e falso, do erro e da verdade (Id. Ibid–grifos do autor). De carona no voo do besouro estamos naquilo que seria o método de mediação para o grupo que enuncia esta escrita, - a surpresa como condição *patafísica* - trabalhar na possibilidade do que o encontro com a arte e com as pessoas pode produzir. Então, reafirmamos a ideia de que a mediação poderia ser menos informativa e mais participativa, construída na conversa a partir dos saberes, partilhando pensamentos, pontos de vista e afetações. Estamos todos público, colocados no corpo a corpo, sem uniformes, misturados entre eles, entre mediadores, entre informações, desejos, perguntas, proposições. Nas mediações há um único bloco, um plasma estratosférico em composição de diferentes vetores, ou seja, heterogêneo em intensidade e sentido num mesmo plano de ação. Nesta condição de trabalho em intensidades diferentes, produz-se o inesperado, momento em que besouros lançam voos. Pela metodologia do encontro “as ‘questões’, o ‘problema’, o ‘objeto’, o ‘sujeito’ não estão aí, nunca são dados, devem ser inventados de novo, ainda estão por vir [...]” (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p.36). Deleuze, para construir o conceito “acontecimento” o caracteriza como “qualquer coisa que acabou de passar ou que vai se passar, simultaneamente, jamais qualquer coisa que se passa” (DELEUZE, 1969, p. 79). E

nessa presunção desejante acontece o acontecimento que não quer ligar o real e o virtual, está em suspenso para ser tocado entre o espaço e o tempo.



Imagem 3: Patafísica: mediadores do imaginário, Mediação da exposição “Você fez tudo e muita mais para me fazer feliz”, de Adriane Hernandez, Bianca Dornelles e Thiago Reis, Galeria Casa Paralela–Acervo do Grupo Patafísica, 2013.

Haveria de ser entendido que instante suspenso é esse, o da pergunta, o da descoberta, o da surpresa - ou o tempo do revés de tudo isso?! O ritornelo existencial patafísico se faz sem juízo de valor, sem dicotomia, mas como um colapso epidérmico dos participantes do encontro: arrepio dos espaços de arte. Um salto espaço temporal da sacralização e da profanação para habitar-construir espaços temporalizados abertos e sem defesa; repetir a fórmula galiléica da constituição de um espaço infinito e infinitamente aberto (FOUCAULT, 1984). Assim, em uma mediação patafísica se constrói e acontece um espaço epidérmico, um espaço entre. Como pele estamos entre a arte, a ciência, o público, entre camadas. Entre a galeria, a cidade, o quadro, a calçada. Nem lá, nem cá. A mediação patafísica brota nesse arrepio, nos encontros, quando procuramos, já foi.

Uma mediação artística, uma mediação propositiva: contribuições patafísicas

Depois dos encontros, no caminho de volta, nas ações cotidianas - e também naquelas inesperadas - temos a possibilidade de habitar um outro corpo, uma outra “corporgrafia” (JACQUES, 2008). Se a mediação aconteceu, promoveu agenciamentos, deixou a possibilidade de resignificação-reterritorializaçãodo que dela se permitiu enquanto traço, enquanto marca do contato com os outros e consigo mesmo: outros corpos rostos, olhares, cheiros do que são-eram-estão os mesmos.



Imagem 4: Patafísica: mediadores do imaginário, Mediação da exposição “Pequenos Mapeamentos de Espaços Experienciados” de Kelly Wendt, Galeria A Sala, 2016 – Acervo do Grupo Patafísica

A conformação patafísica para o encontro habita os entre-tempos sensoriais que delineam, como limites da mancha da aquarela, a visita à exposição. Não existe um tempo do relógio, a *patafisização* está na ordem da presencialidade desejante, uma temporalidade Aion. Talvez, por isso também dizemos que o encontro começa antes mesmo de adentrarmos na SALA. As estruturas pré-existentes da composição da expografia vigente herdaram a lógica pragmática burguesa para destituir este ‘além de’ proposta no movimento coletivo.

Os patafísicos percorrem junto com o grupo de visitantes o fluxo da cidade, o caminho caminhado, redescobrimo esse território na autorreferenciação e, para além disso, na potencia do território da arte que transborda a galeria. Este percurso, que é impregnado de regras e determinações de convivência, é tencionado pelo Grupo. Nos jogamos na atmosfera urbana e compomos nosso plasma nas virtualidades desse avoar-mergir-caminhar atentos aos agenciamentos: ao que está por vir, às vontades em silêncio que adentrarão o organismo galeria, mediação, obra e, ainda, ao universo emergido de um pensamento artístico no processo anterior a este movimento. Movimento de impulso, dado no fluxo individual e coletivo, que em seu ritornelo (DELEUZE, 1997) desterritorializa o lugar de si, do outro, do grupo, no deslocamento mesmo, no acontecimento do caminho, no que é devir, que acontece entre os lugares. Quando termina um lugar e começa o outro, qual o limite? A mediação provoca os caminhantes que tencionam ruas e desconfiam de seus passos, tropeçam no caminho caminhado, que

é o mesmo, só que outro. Neste deslimite os acontecimentos possuem um envolvimento, uma dobra (DELEUZE, 1991) uma redobra que sugerem outras espacialidades.

Quando estas alterações ocorrem, dobrando, mapeamos que tipo de pulsões constam neste encontro que é composto em unidade com espaço, obra e o já traçado plano imanente do artista expositor. A identificação da gestualidade vigente no encontro diz muito das pressuposições *patafísicas* para o ato de encontrar, que não estão atrelados à listas de visitantes mas à uma dada pulverização pluridirecional de subjetivações compostas constantemente.

O mediador é intercessor⁵ de dobras, de saber o que se sabe e ir na direção do que não se conhece. De uma voz *patafísica*: “Existem momentos em que o mediador percebe que sua ação não foi desperdiçada; e que ele é tomado de surpresa: nos dedicamos tanto para que o espectador seja tocado que às vezes esquecemos que estamos sendo afetados em tempo integral” (MORRONI, 2014, p. 24 e 25). Reafirmando o dissenso da atuação de uma ação educativa que se forma para garantir informações, os patafísicos são caçadores e a própria caça de atravessamentos - ou ainda, o atravessamento caçado.

E então, e aí, e depois... desborda-se

Na retomada do percorrido na linha, é pela metodologia dos encontros que intentamos o voo de outros besouros. Concebendo os espaços da arte como espaços de vida, para além da presença do corpo, no atrito de tudo o que cada corporalidade traz consigo. Na medida que a mediação provém do encontro exterior com outros modos existentes, ela se explica pela natureza do corpo, imagem confusa envolvida no nosso estado (DELEUZE, 2002). E então, a inclinação dos métodos *patafísicos* é para esta subjetivação. Guattari define a subjetividade dando suporte à esta concepção de um pensamento para a singularização no coletivo:

[...] vários pontos coexistem para um determinado indivíduo ou grupo, sempre engajados em vários processos lineares distintos, nem sempre compatíveis. As diversas formas de educação ou de "normalização" impostas a um indivíduo consistem em fazê-lo mudar de ponto de subjetivação [...](DELEUZE & GUATTARI, 1995, pg.55)

Um encontro com a arte pode ser um encontro consigo e com a subjetividade de cada presença. A mediação patafísica é por si um Lá e um Não Lá de um contato e de uma ausência em marca. Quando retornamos para a escola, para a cidade, para rua pulsa nos corpos afetados uma potencia de retorno, de um reviver e um sobreviver: coisas partidas ao longe, mas que persistem, diante de nós, próximas de nós, a fazer sinal de sua ausência (DIDI-HUBERMAN, 1997). Uma sobrevivência contida na perda do encontro,

acontecida “confabulando com o vivo, em conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitado por uma população estranha a si, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência” (PRECIOSA, 2010. p. 36).

Os mediadores patafísicos são aqueles corpos profundos de desejo, sensíveis à física, à química, às misturas dos materiais, dos outros corpos, dos seus corpos. Por isso, eles desejam acontecimentos, misturas... Corpos desbordantes.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BISHOP, Claire. Avirada Social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro. ano 9. v.1 n.12 p. 145-155, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006.
- CANCLINI, Nestor G. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**, trad. Maria Paula G. Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.
- CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. São Paulo/Rio de Janeiro: Funarte. 1986/1987.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**, trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34. 2013.
- _____. **Francis Bacon: A lógica da sensação**, Equipe de trad. Roberto Machado (coordenador). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.
- _____. Ao criar a patafísica, Jarry abriu caminho para a fenomenologia.
- In: _____. **A ilha deserta e outros textos** Trad. Hélio Rebello Cardoso Júnior. - Textos e entrevistas (1953-1974). Organização: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006. Cap. 9, p. 103–107.
- _____. **Diálogos/Gilles Deleuze, Clair Parnet**, trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta. 1998.
- _____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, VHS, 459min. 1997.
- _____. **A Dobra - Leibniz e o Barroco**, trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Editora PAPIRUS. 1991.
- DELEUZE, Gilles. e GUATARRI, Felix. **Mil platôs 2 - capitalismo e esquizofrenia**, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995.
- JACQUES, Paola. (2012) **Elogio aos errantes**. - Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>.
- MORRONI, Yuri. **Para quando esquecermos de**. Pelotas, 2014. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais – Bacharelado). Universidade Federal de Pelotas (UFPEl).
- OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (org). **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.
- PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade-Sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina editora da UFRGS. 2010.
- RANCIÈRE. Jacques. **O espectador emancipado**, trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

- _____. (2005). **A partilha do sensível: estética e política**, trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Eixo Experimental, Editora34 (org.).
- ROLNIK, Suely. (1996) Toxicômanos de identidade subjetividade em tempo de globalização. Reelaboração de artigo publicado no caderno “**Mais!**” da Folha de São Paulo. São Paulo. Disponível em <<http://docplayer.com.br/23425627-Toxicomanos-de-identidade.html>>. Acesso em 17/06/2017.
- SPINOZA, Benedictus. **Ética**, trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2010.
- TADEU, Tomaz.; CORAZZA, Sandra.; ZORDAN, Paola. **Linhas de Escrita**. Belo Horizonte: Autentica. 2004.
- VERGARA, Luiz Guilherme. Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea: Acontecimentos solidários de múltiplas vozes. **Visualidades**, Goiânia v.11 n.1 p. 59-81, 2013.

¹Termo utilizado por Claire Bishop para designar projetos artísticos de artistas que “[...] usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida”. In: BISHOP, 2008. p. 147.

²Teoria desenvolvida por Nicolas Bourriaud, que entende que a esfera das relações humanas e seu contexto social seriam o horizonte teórico de muitas práticas artísticas contemporâneas, “mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” In: BORRIAUD, 2006. p. 19.

³Termo desenvolvido por Pablo Helguera e amplamente debatido na proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul com relação à discussão da arte como prática social e os vínculos da arte contemporânea com a educação (Transpedagogia).

⁴Conforme Canclini: “Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas baseadas em *objetos* e a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética.*” (2012, p.24, grifos do autor).

⁵Buscamos o sentido em Deleuze, um pensamento intercessor, ou experiência intercessora é que coloca em movimento, que mantém-se vivo, pois não é estagnado. “O essencial são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas - para um filósofo, artistas ou cientista, para um cientista, filósofos ou artistas - mas também coisas plantas até animais como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série, se não formamos uma série estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê.” (DELEUZE, 2013, p.160).

Rembe: vozes fronteiriças

Durante meu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais, intitulado *(D)espacio*, realizei uma pesquisa-mergulho nas águas fluidas mas conturbadas da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. O salto para este mergulho foi minha vivência entre países, durante a infância atravessando semanalmente a ponte entre Brasil e Paraguai, habitando de um e do outro lado e construindo ao longo desse percurso outras continuidades e territórios, mais abertos e fluidos, sempre em redesenho e readequação. Os questionamentos e aberturas que emergiram desta pesquisa de conclusão de curso são o ponto de partida para a pesquisa de mestrado em andamento, intitulada *Rembe*, que está sendo desenvolvida na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), desde julho de 2017. Neste artigo, busco compartilhar algumas reflexões e produções artísticas envolvidas na construção dessa dissertação, que ainda está em processo de desenvolvimento e aprofundamento.

Entre as indagações e possibilidades que continuaram a me mover enquanto artista-pesquisadora resultantes de *(D)espacio*, as questões que envolvem o espaço sonoro fronteiriço e suas línguas atravessadas se mostraram repletas de complexidades e de possíveis desdobramentos teóricos e poéticos.

A voz das fronteiras que temos como a mais reconhecível é aquela nascida com o conceito de “estado nacional”, consolidado no século XIX. Mas é curioso quando reparamos a polifonia de outras vozes (...) vindas de outras alfândegas, menos nítidas e oficiais, que se debatem sob a voz da cartografia predominante. (COUTINHO, 2003, p. 69).

Nesse encontro tríplice aproximam-se os idiomas oficiais dos três países: português, no Brasil; espanhol, na Argentina; e espanhol e guarani, no Paraguai. Porém, nessa zona de fronteira, o português, o espanhol e o guarani se misturam de maneira fluida, intrincada e subjetiva, resultando em outras vozes, essas “menos nítidas e oficiais”: no *portunhol*, a mistura entre português e espanhol, no *jopara*, que resulta da mescla entre espanhol e guarani, e ainda em diversos usos dos *guaranis*. Tais usos dos idiomas e das sonoridades fronteiriças desenham, com linhas trêmulas e vacilantes, línguas do meio, da margem, da fronteira, pois não seguem normas pré-estabelecidas e acontecem no próprio falar, em um movimento fluido de criação constante, com diferentes graus de mistura e influência.

Nesses contornos incertos instauram outras sonoridades, (des)territorialidades, *entre-lugares*, configurando um espaço sonoro múltiplo, híbrido, onde coabitam distintas vozes. Além das aproximações e encontros, há também confrontos e apagamentos resultantes dessas relações, pensando que a zona de fronteira “convoca a figura do encontro, no duplo sentido de reunião e choque que tem o termo”. (ESCOBAR, 2007, p. 28).

O título da pesquisa de mestrado em questão, *Rembe*, é um termo em guarani, que significa tanto lábios e boca, quanto orla, litoral, margem, limite, fronteira (ASSIS, 2008). Esse termo é acionado no trabalho enquanto conceito norteador que move e perpassa toda a produção poética e teórica. Dessa forma, *Rembe* reúne investigações, reflexões e produções artísticas que exploram aproximações e atravessamentos possíveis entre fala e fronteira, som e espaço, corpo e entorno, anatomia e geografia. Este processo se dá sob a influência da condição fronteiriça, em especial do espaço sonoro e das línguas atravessadas da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, podendo também gerar desdobramentos que vão além desse território.

Boca/lábios como borda, imagem como margem. As fronteiras aqui são entendidas como potências estéticas, éticas e políticas, que impulsionam a produção de trabalhos artísticos que proponham territórios vacilantes e em devir, habitados por múltiplas vozes. As produções artísticas apresentadas a seguir, *Inundação*, *Entre* e *Yvy apy* envolvem questões de língua e território, entrelaçando corpo e fronteira, mas também tratam de invisibilidades, de silenciamentos e apagamentos. O processo de construção dos dois trabalhos, o primeiro ainda durante a pesquisa *(D)espacio*, mas que é retomado na dissertação, e o segundo desenvolvido já durante o processo de construção desta pesquisa, foram movidos por línguas, contextos, territórios e situações que estão ausentes dos espaços de enunciação e visibilidade, entendendo sua potência política e poética e importância histórica e cultural que não podem ser ignoradas.

Inundação

Pensar sobre as zonas limítrofes entre Brasil e Paraguai, na região da tríplice fronteira com a Argentina, é visualizar territórios inundados. Desde a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu realizada durante o período ditatorial e finalizada na década de 1980, uma barreira foi imposta ao curso do rio Paraná, controlando o fluxo de suas águas. O alagamento desse imenso território afetou propriedades rurais, retirou famílias de suas terras, isolou comunidades, impactou a vida animal e causou extinções e

alterações permanentes no ecossistema local e regional, causando um impacto ambiental e social profundo na região. O impacto da construção da hidrelétrica pode ser sentido até hoje nas cidades que ficam às margens do “Lago de Itaipu”, corpo d’água formado artificialmente e que se estende até 150 quilômetros ao norte da barragem.

Porém, o maior impacto foi sofrido pelas comunidades indígenas da região, o que pode ser comprovado pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade, de 2014, um documento produzido com o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das graves violações de direitos humanos praticadas no Brasil no período de 1946 a 1988. No texto 5 do volume II do relatório, seção dedicada à apuração das violações de direitos humanos dos povos indígenas, a construção da hidrelétrica de Itaipu é trazida como exemplo da política de remoções como prática corrente naquele período, a fim de viabilizar empreendimentos em áreas com presença indígena.

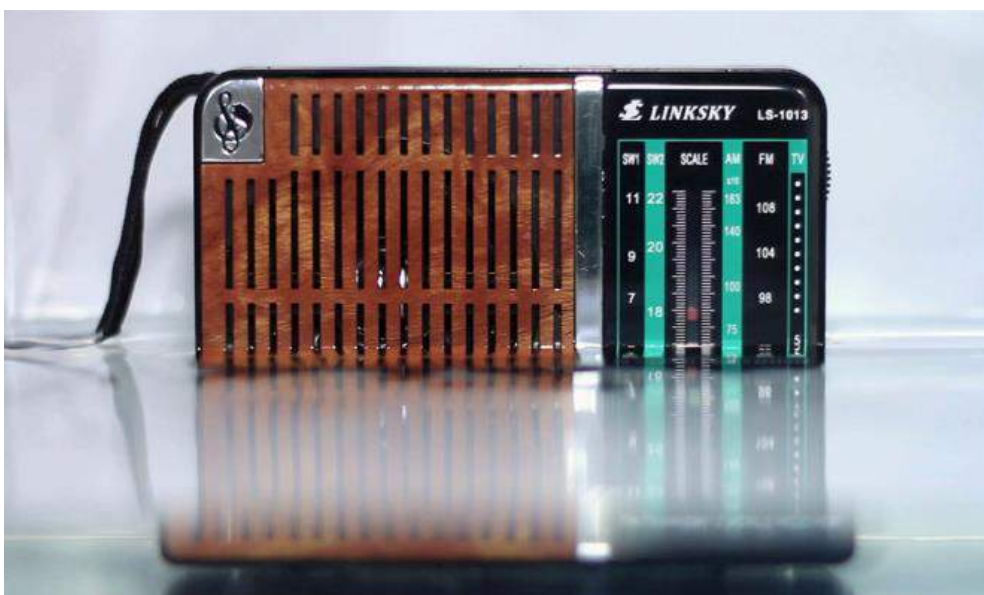
O texto indica que ao longo de todo o processo de construção da hidrelétrica de Itaipu, “a Funai subordinou-se aos interesses do Incra e do IBDF sobre as terras ocupadas pelos índios, não aplicando a legislação indigenista em vigor num claro alinhamento à orientação do regime militar” (BRASIL, 2014, p. 218). São citados relatórios da Funai e do Incra prévios à construção da usina que desconsideravam a presença indígena na região ou que diminuía a sua relevância, além de laudos que lançaram mão de “critérios de indianidade” que negavam a identidade dos Guarani, reduzindo o número de famílias que teriam direito à terra. Todo esse processo culminou com a remoção violenta e ilegal dessas populações de seu território.

A situação se encaminhou em 1982 para a remoção e confinamento dos Guarani numa exígua faixa de terra à beira do lago de Itaipu, sem qualquer paridade em tamanho e condições ambientais com o território ocupado anteriormente, o que também violava a legislação indigenista vigente. Nesse local, a população guarani foi acometida por surtos de malária e doenças decorrentes do uso de agrotóxico pelos colonos vizinhos, surtos esses que dizimaram parte da população (BRASIL, 2014, p. 218).

Além das graves denúncias presentes no relatório, denúncias estas que são feitas pelas comunidades indígenas há décadas em uma luta constante pela sua dignidade, houve ainda com a construção da barragem o desaparecimento do Salto das Sete Quedas, um conjunto de cachoeiras localizado na cidade de Guaíra, no Paraná. O local era um importante ponto turístico para esta cidade, porém, possuía uma relevância ainda maior para as comunidades indígenas, para as quais as quedas possuíam outros

significados. Essa importância ficou clara através da leitura do diário de viagem criado por Claudia Washington e Lúcio de Araújo durante o projeto *Trânsito à Margem do Lago*, quando realizaram uma deriva pela região às margens do lago de Itaipu, anotando conversas com moradores que encontravam pelo caminho. Em um dos relatos ouvidos durante a deriva, o Salto de Guaíra é citado: “das submersas Sete Quedas, mencionou o som que elas proporcionavam: para os Guarani, tratava-se da voz de Tupã. Com o surgimento do Lago, seu deus se foi” (WASHINGTON&ARAUJO, 2015, p. 118).

O alagamento, o silenciamento dessa e de outras vozes e a violência implicada neste ato motivaram a produção do vídeo *Inundação*². Para o vídeo, gravei uma série de entrevistas com moradores de regiões da tríplice fronteira, em um falar sobre e sob a existência fronteiriça, com línguas e existências atravessadas. Além disso, registrei paisagens sonoras dessas territórios de borda, incluindo o som de rios, pontes, estradas, entre outros. As entrevistas e as paisagens sonoras foram editadas, colocadas em relação e em superposição, resultando na faixa sonora *Entre*³.



Inundação, 2015.
 Vídeo, 1920x1080, 4:29 min. c/ áudio.
 Still do vídeo. Vídeo disponível em <https://vimeo.com/160748188>
 Fonte: acervo próprio.

No vídeo *Inundação*, as vozes e sons fronteiriços da faixa sonora *Entre* ecoam de um rádio e se esforçam para continuar a existir e a ressoar em um espaço que é gradativamente invadido pela água. Enquanto as falas apontam uma multiplicidade de experiências, línguas e existências fronteiriças, a água que é barrada e impedida de seguir seu fluxo se impõe como força esmagadora, homogeneizante e silenciadora.

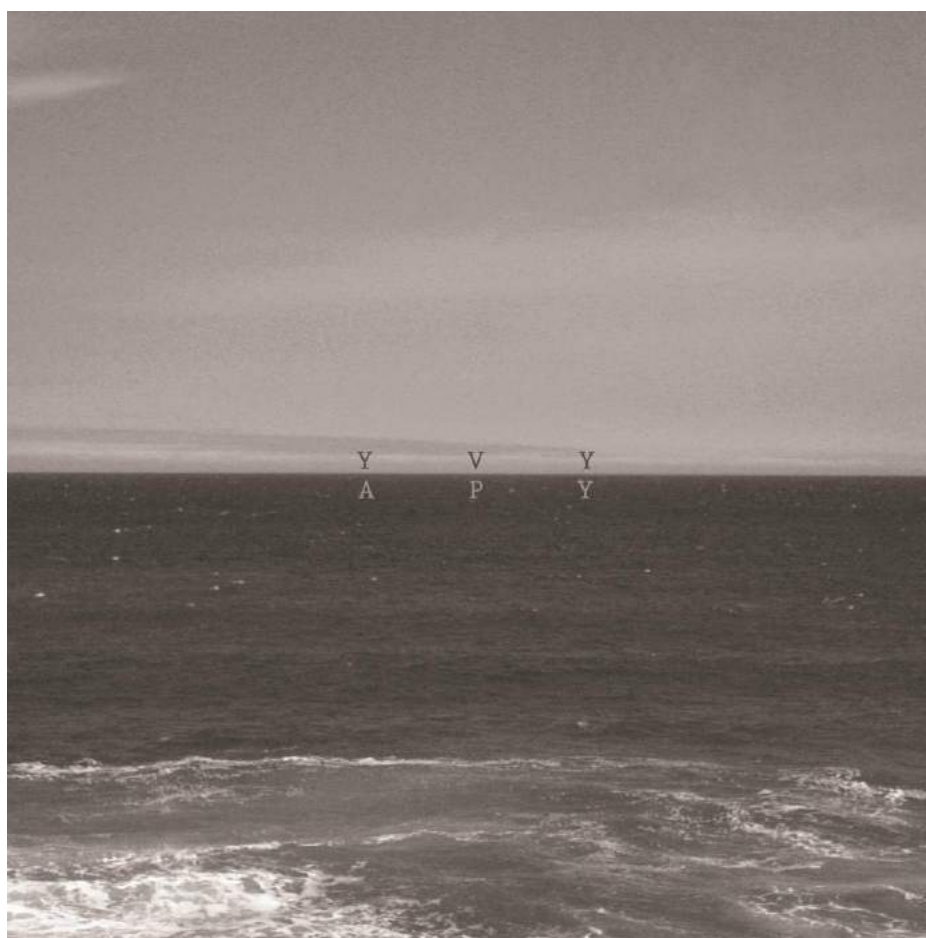
Yvy Apy

Durante a pesquisa (*D*)*espacio* realizei algumas viagens aos países da fronteira, onde não é raro escutar o guarani e o *jopara*, principalmente no Paraguai. O guarani pertence à família linguística Guarani-Tupi que engloba as línguas faladas na América pré-colombiana pelos povos que viviam a leste da Cordilheira dos Andes. Por estar presente no território antes da colonização europeia é um idioma que perpassa diversos desses países, unindo os territórios cindidos. O conceito Guarani abrange uma pluralidade de modalidades linguísticas e é atualmente falado por aproximadamente 10 milhões de pessoas. No Paraguai, essas modalidades do guarani são faladas por seis etnias que são os Chiriguano(s), os Tapiete(s), os Pai Tavyterã(s), os Avakatuete(s), os Mbyá(s) e os Ache Guayaki(s), e no Brasil pelos Nandéva(s), Mbyá(s) e Caiuá(s). Além disso, o chamado guarani paraguaio é língua oficial do país, juntamente com o espanhol, e é falado por mais de 80% da população, incluindo a variação que mistura espanhol e guarani, o *jopara*⁴.

Mesmo tendo vivido no Paraguai e na tríplice fronteira, não falo nem compreendo o idioma guarani. Isto porque, no início dos anos 1990, quando cursei os primeiros anos do ensino fundamental no Paraguai, o ensino deste idioma não fazia parte do currículo escolar, sintoma de uma longa história de repressão ao idioma e às comunidades indígenas, iniciada com os colonizadores espanhóis e passando pela ditadura do general Stroessner, que durou até 1989. O uso do guarani em sala de aula era desencorajado e até mesmo reprimido, a fim de ensinar o idioma espanhol sem a influência do *jopara*, da mistura com o guarani. O que restou foi o aprendizado de palavras soltas ouvidas nas brincadeiras, nos intervalos, nas fugas da sala de aula.

Além desse contato na infância, estabeleci uma relação com esta língua através do dicionário Guarani-português, material que se tornou uma importante fonte de estudos e produção poética. Não foi fácil encontrá-lo, já que a sistematização do idioma e o acesso a esses materiais, especialmente no Brasil, é algo relativamente recente e ainda não tão difundido. De fato, o Paraguai foi reconhecido como país bilíngue na Constituição de 1992, mas somente com a Lei de Línguas, de 2011⁵, foi estabelecida uma legislação específica para cada idioma. Atualmente, o guarani tem sido sistematizado e passou a fazer parte dos currículos escolares, porém há ainda o desafio de sistematizar uma língua com longa tradição oral e que possui tantos usos cotidianos e múltiplas variantes, como o *jopara*.

Mergulhei no estudo desse dicionário, cruzando termos, estudando as partículas que compõe as palavras, tentando acessar a lógica de pensamento própria do idioma (tal qual sistematizado). Desse estudo, surgiu o título e o conceito norteador dessa pesquisa, *Rembe*, com todas as suas implicações poéticas. Também a partir desse material produzi o trabalho *Yvy apy*, um cartaz inicialmente desenvolvido para a Revista de Literatura Palavra nº 7, do SESC nacional, que possuía como tema Brasil - Fim/fins de mundo⁶, e que agora passa a compor a produção poética desta dissertação.



Yvy apy (horizonte/fim do mundo), 2017.
Revista Palavra 7, SESC.
Fonte: acervo próprio.

Yvy apy significa fim do mundo, mas também horizonte, e se relaciona com a busca dos Mbyá(s) pela terra sem mal, que estaria no litoral, além do horizonte, no fim do mundo. Olhar o horizonte para os Mbyá(s) e possuir acesso ao litoral, algo crucial para essas comunidades, possui um outro significado, cria um outro território. A união de imagem e palavra busca sintetizar essas reflexões, aproveitando o potencial da própria palavra, que pode ser percebida também como imagem quando não acessamos

seu significado. Há uma sonoridade presente no cartaz, nas águas do mar que quebram nas pedras, na palavra que, caso lida, revela outras pronúncias, sotaques, fonemas. O fim também aponta para as pontas, para as bordas, para as margens, tanto territoriais, englobando as fronteiras do país e os territórios distantes dos grandes centros, quanto para as populações e línguas à margem, para a multiplicidade.

Conclusão

Estas reflexões partem do meio de uma pesquisa e de práticas artísticas que engendram as noções de espaço e de fronteira, de onde desdobram questões sobre encontro/confronto de culturas, (in)visibilidades, o minoritário e o hegemônico, as sutilezas das traduções e das misturas de idiomas. O território fronteiriço é complexo e não cessa de apontar possíveis desdobramentos e questionamentos, alguns deles levantados no processo de construção dos trabalhos *Entre*, *Inundação* e *Yvy apy*. Nestas produções, o silenciamento, a repressão e a consequente necessidade de dar visibilidade a outras falas e existências entraram em jogo. Há ainda muitos outros desdobramentos possíveis nas relações entre fala e fronteira a serem pesquisados e aprofundados ao longo do período de produção dessa dissertação, levando em conta a complexidade destas relações e seu enorme potencial político, poético e estético.

Notas

¹ (*D)espacio* foi apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2015, sob orientação da Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf, e consiste em uma caixa de publicações de artista contendo textos, publicações sonoras e videográficas, fotografias, cartões postais, registros de ações, documentos, entre outros trabalhos-proposições.

² *Inundação*, 2015. Vídeo disponível na íntegra em <https://vimeo.com/160748188>.

³ *Entre*, 2015. Faixa sonora disponível em <https://soundcloud.com/ensaioaudiovisual/entre>

⁴ Todas as informações contidas nesse parágrafo sobre o guarani e suas modalidades linguísticas estão presentes no Dicionário Português-Guarani, Guarani-Português (ASSIS, 2008, p. 47).

⁵ Texto completo da Lei de línguas do Paraguai disponível em <http://www.cultura.gov.py/marcolegal/ley-de-lenguas-n%C2%BA-4251>. Acesso em 12 de julho de 2018.

⁶ A Revista Palavra é uma revista de literatura distribuída nacionalmente nas dependências do SESC. A Revista Palavra 7 do qual o cartaz *Yvy Apy* faz parte é a edição de 2016/2017.

Referências

ASSIS, Cecy Fernandes de. *Ñe'ëryru: avañe'ẽ-portuge/portuge-avañe'ẽ. Dicionário: guarani-português/ português-guarani*. São Paulo: Cecy Fernandes de Assis. Edição própria, 2008.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório/ Comissão Nacional da Verdade. *Violações de direitos humanos dos povos indígenas*. v. II. Brasília: CNV, 2014. p. 203-262.

COUTINHO, Marcelo. *Deambulações sobre o contorno*: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas. In: Revista Item.6 – Fronteiras. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003, p. 66-72.

ESCOBAR, Ticio. *Margem de diferença*: a respeito do Programa Três Fronteiras. In: Três Fronteiras – 6ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

WASHINGTON, Claudia; ARAÚJO, Lúcio de. *À margem de itaipu*. In: Piseagrama, número 7, abril de 2015. p. 116-119.

ENSAIOS VISUAIS

PROPOSTA DE APRESENTAÇÃO DE ENSAIO VISUAL PARA 13º CICLO DE INVESTIGAÇÕES PPGAV: [REDACTED]

TÍTULO DO ENSAIO: $2 + 2 = 5$

DADOS TÉCNICOS:

Categoria: Videoarte

Formato: digital vídeo/ Canon T3i

Link: https://www.youtube.com/watch?v=lhW4A79_Zuo

Duração: 4:55 min.

Softwares utilizados: Sony Vegas e Audacity

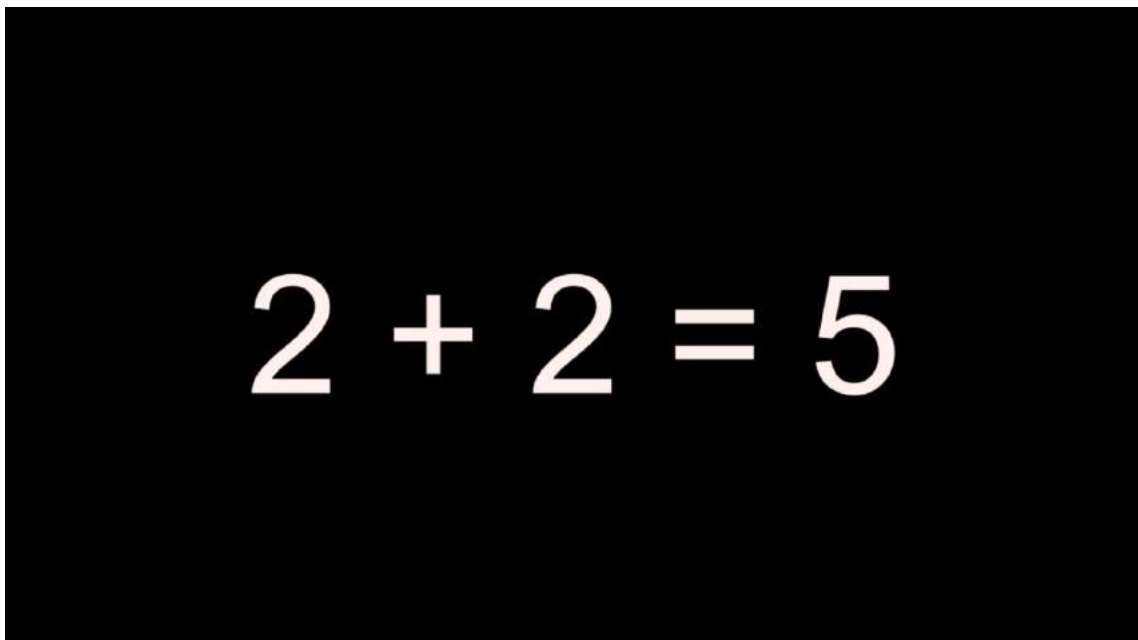


Figura 1: Frame do vídeo “ $2 + 2 = 5$ ”



Figura 2: Frame do vídeo “2 + 2 = 5”



Figura 3: Frame do vídeo “2 + 2 = 5”

$$2 + 2 = 5$$

SINOPSE DO ENSAIO VISUAL

Contexto e possibilidades de leitura:

Este ensaio visual trata-se de um vídeo manifesto contra o golpe de Estado no Brasil que ocorre oficialmente desde o ano de 2016, quando um presidente ilegítimo juntamente com uma equipe de assessores golpistas, toma o poder à força contra a vontade da maioria da população, que dois anos antes havia elegido de forma democrática a primeira presidenta do país.

Procura-se estabelecer uma relação entre o título ($2 + 2 = 5$), que faz analogia às ideias de George Orwell na obra “1984”, e o processo que se desenrola de forma ditatorial desde então em nosso país.

Relação do trabalho com o tema proposto

“ $2 + 2$ ” = 5 trata-se de um slogan da obra literária “1984” de George Orwell, publicado pela primeira vez em 1948. Neste caso, referia-se a um exemplo de dogma falso, no qual a sociedade distópica inventada por este autor era obrigada a acreditar por imposição do Estado totalitário do qual ninguém poderia discordar. Assim, naquela sociedade, dizer que $2 + 2 = 4$, seria caso de prisão, afastamento da vida pública, sob pena de quem o dizer ser considerado um louco, por cometer um “crime de pensamento”.

George Orwell usou este conceito antes mesmo da publicação do livro 1984, durante sua atuação como correspondente de guerra para o jornal da BBC de Londres, período no qual se familiarizou com métodos de propaganda nazistas.

Em um ensaio chamado “Lutando na Espanha” publicado em 1943, o autor defendeu que a teoria nazista negava a possibilidade de que algo absoluto como a verdade pudesse existir, com o objetivo de criar uma atmosfera opressiva, na qual os líderes e classes dominantes controlavam tanto o futuro como o passado. Deste modo, se um líder dizia que um dado evento não havia ocorrido, então, por mais que existissem provas concretas do fato, criar-se-iam modos de afirmar que o evento não aconteceu, e aquilo então se tornava a verdade oficial.

Por fim, o conceito tratou-se de uma metáfora para afirmar que, se um líder ou classe afirmavam que dois e dois eram cinco, nada poderia ser mais verdadeiro, e ponto final. Orwell dizia assustar-se mais com essa perspectiva do que com as bombas usadas nas guerras que aconteciam em grande parte da Europa naquele período.

Em 1984, estabelecendo analogia com a estratégia nazista, o autor cria um Estado imaginário no qual um partido político ditador anunciava que dois e dois eram cinco, e todos deveriam acreditar, portanto, era inevitável que toda uma sociedade concordasse tacitamente com as ideias impostas. Ali, a heresia das heresias tornou-se senso comum, e o mais aterrorizante era não saber mais distinguir entre o certo e o errado. Afinal, como sabemos que dois e dois são quatro? Ou que a força da gravidade funciona, de fato, se a mente é algo tão facilmente controlável?

Assim, proponho pensarmos em possíveis analogias entre o conceito $2 + 2 = 5$ e o golpe desferido contra a maioria da população do Brasil, que havia elegido democrática e legalmente uma presidenta, e agora se vê há dois anos diante de um regime de “verdades” controladas por um governo ilegítimo, apoiado por uma mídia golpista, que manipula as informações conforme interesses cada vez mais escusos, e censura descaradamente diversos tipos de iniciativas de desmascaramento do processo em curso.

O vídeo pretende suscitar algumas reflexões a respeito do ciclo permanente de golpes de Estado que fazem parte da história do Brasil. O gotejar que não cessa, a conta que não fecha, o dinheiro que vai pelo ralo, ou que não se sabe pra onde vai, o tempo que passa e a permanência da população em um estado de choque e imobilização.

Que possíveis relações podemos estabelecer entre o vídeo, as ideias de George Orwell e a situação de Golpe de Estado em nosso país, com outros regimes de governo autoritários e suas estratégias de censura e controle social?

Estas são algumas das hipóteses de leitura do audiovisual, sendo que a proposta do ensaio visual é suscitar conversas com o público após a exibição do vídeo, seguido de uma breve apresentação de uma resenha do livro “1984”, comparando às conjunturas políticas, midiáticas e sociais as quais estamos vivenciando no Brasil atualmente.

Referências

ORWELL, George. **1984**. 29ª ed. São Paulo: Ed. Companhia Editora Nacional, 2005.

ORWELL, George. **Lutando na Espanha: homenagem a Catalunha, recordando a guerra civil e outros textos**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

SILVA, Matheus Cardoso. **O último homem da Europa: a luta pela memória no universo não ficcional da obra de George Orwell, 1937-1939**. [dissertação]. Universidade de São Paulo, 2010.

A VISTA DE UM PONTO: DESCOBRINDO FLORIANÓPOLIS, AO ENCONTRO DO ACASO

*Algo se produz, entre o olhar e o mundo, que não é simples representação,
mas se dá à reprodução artística: a presença da paisagem.
(PEIXOTO, 2004. P.174)*

O presente ensaio visual trata de experimentações em percursos poéticos e estéticos na cidade de Florianópolis/SC, em que a cidade na sua estrutura física compartilha referências, elementos e símbolos passíveis de compor a memória coletiva na perspectiva social, política e cultural. *Descobrindo Florianópolis ao encontro com o acaso* é uma pesquisa em andamento que explora os percursos cotidianos pela cidade e busca desdobrar diferentes discursos extra-ordinários e neste ensaio traz um destes encontros: *a vista de um ponto*, a narrativa visual do encontro com um monumento público em que a partir da narrativa em imagem desloca o senso comum e propõe outras possibilidades para o imaginário social dentro do aspecto histórico, político e cultural de cerceamentos e opressão.

Juntamente com os discursos, as imagens fazem parte do que se convencionou chamar de “imaginário social”, este vasto campo de representação do real que, se com ele não se confunde, é, ao mesmo tempo, o seu outro lado. Enquanto representação, a imagem evoca e presentifica um ausente no tempo e no espaço, atribuindo-lhe um sentido. Logo, essas imagens não são literais ou reflexos do real, mas simbólicas ou metafóricas. (SOUZA; PESAVENTO, 1997. p. 05)

No caminhar na cidade, entre idas e vindas, caminhos se transformam em vários. Na angústia de tentar encontrar-se, perde-se, as pegadas são o vestígio de um possível encontro. É prestar a tenção nos detalhes que os olhos usualmente não veem. A paisagem muda, e os olhos tentam ficar atentos. Tudo que não nos é cotidiano soa como algo extraordinário.

Ao se propor estar atento para o novo, colocando-se disponível para olhar, nos permitimos a estar curiosos a perceber a paisagem. Como ter um olhar atento, crítico nos lugares que já nos soam banais e cotidianos? Este questionamento norteia a experiência dos percursos na cidade em busca das narrativas visuais que desobedecem aos imaginários sociais estabelecidos, criando outros possíveis discursos de contravenção. Talvez esse seja a grande experiência: possuir corpo de viajante todos os dias. Se permitir estar curioso a perceber a paisagem, permitindo o encontro do corpo ao acaso.

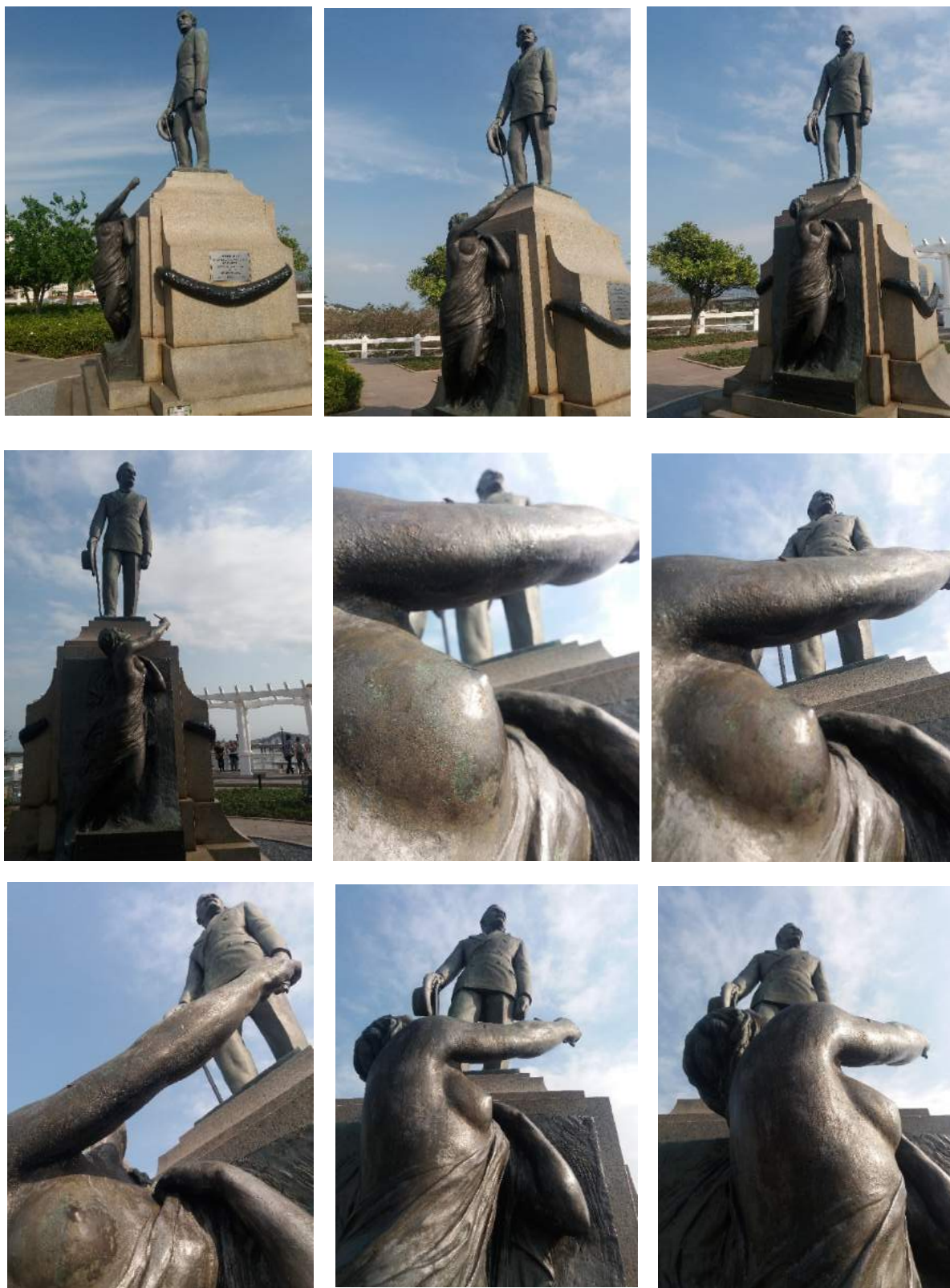


Figura 1 – A vista de um ponto, 2017. Fotografia

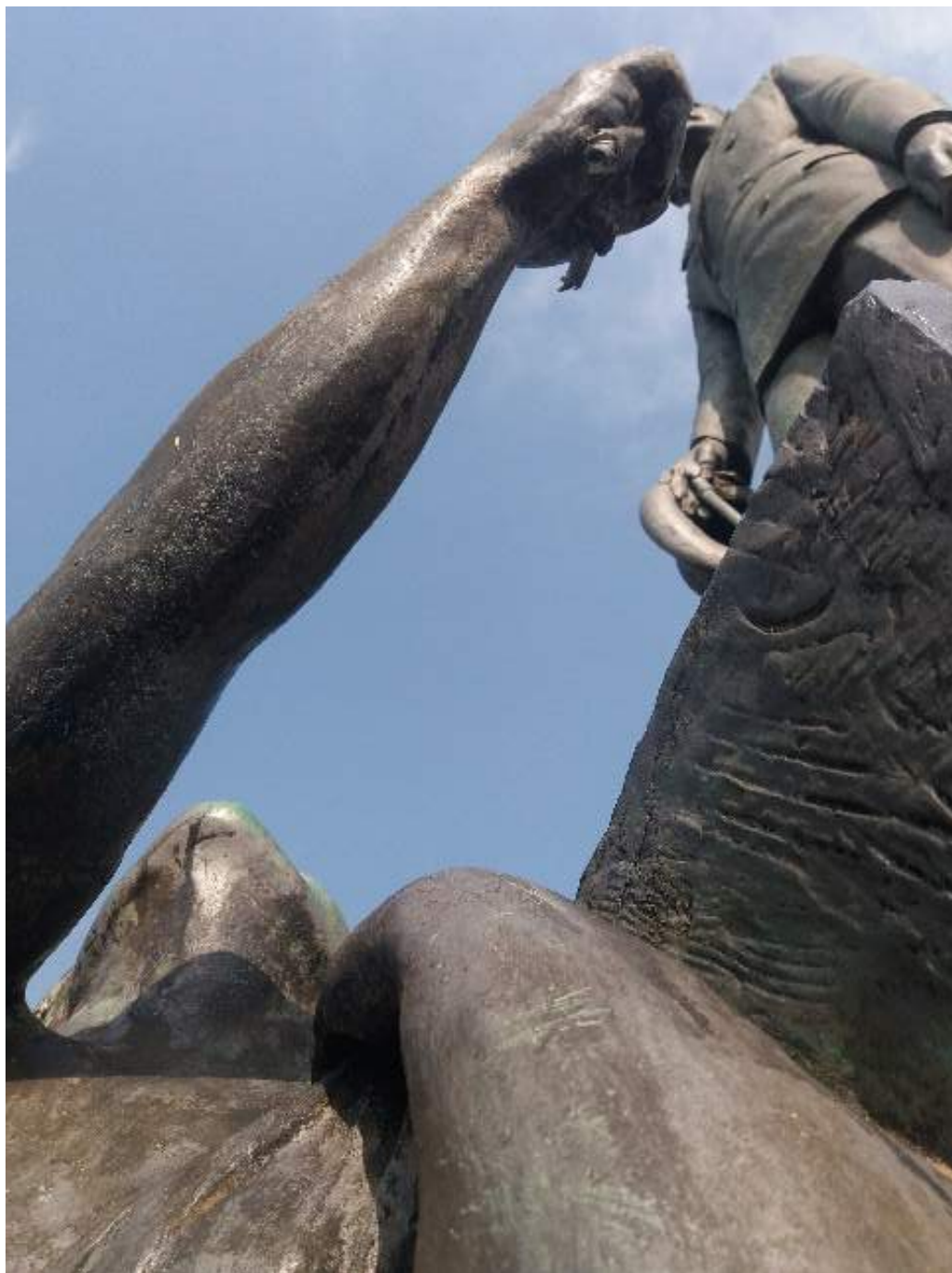


Figura 2 – A vista de um ponto, 2017. Fotografia.



Figura 3 – A vista de um ponto, 2017. Fotografia.

“Esse senhor provavelmente foi alguém dito por muitos, muito importante. Se não fosse assim não estaria retratado em uma estátua e num pedestal. Essa representação de estar no alto me parece de fato para enaltecer. Esse senhor parece sério levando em consideração suas vestimentas e pose, terno bem cortado acompanhado com a bengala e chapéu. Vestimentas de requisito mínimo para um senhor da sociedade e de boa índole. Mas e o que mais acontece ali? Vejamos, existe uma moça, nua desvairada aos seus pés, clamando por alguma coisa que não sabemos. Amor? Respeito? Ajuda?

Ele olha para cima e ao horizonte, parece não se importar.

Ao percorrer a cidade e seus montantes de informações, passamos correndo pela arquitetura que nos cerca e muitas vezes – na maioria delas – sem questionar – olhar perceber. Os monumentos públicos são parte da paisagem. São engolidos pelo olhar naturalizado e vira parte do todo. Não sabemos o que é, para que serve, quem foi e nem ao menos o porquê está onde está.

Uma frase muito conhecida entre ditos populares parece revelar muito: “tudo é um ponto de vista” e aí acrescento “ou a vista de um ponto”.

A moça desvairada seminua aqui está em meu olhar ressurgindo com a força de seu corpo e querer, em seu movimento, com lindeza soqueia esse senhor esnobe de quem nem queremos saber.

Avenida Hercílio Luz, no mirante para a Ponte Hercílio Luz.

Centro, Florianópolis / Verão 2017.

Ps: Não tive vontade de saber mais sobre esse senhor (Hercílio Luz), queria saber dela.”

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo; Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella. **Cidade, cidadania e imaginário**. in PESAVENTO, Sandra J.; SOUZA, Célia (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2008

CAMPBELL, Brígida. **Canteiro de obras, deriva sobre uma cidade habitada por práticas artísticas no espaço urbano**. Escola de Belas Artes UFMG. Belo Horizonte, 2008.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Marca D'agua, 1996.

***Arte Ocupação* como laboratório de voz e a voz como recusa à censura¹.**



Documentação da oficina Imagin(ação): narrativas poético-políticas para estados de crise: atelier-oficina para manifestações-exposições-ópera

A proposição *Arte Ocupação* é uma experiência de leitura, inserção, produção e trabalho mútuo nas escolas ocupadas do Paraná em 2016², que foi concebida,

¹ Ana Emília Jung/PPGAV - ECA/USP.

² No segundo semestre de 2016, as ocupações secundaristas emergem rapidamente e tomam o país tornando-se o palco da maior onda de protestos de estudantes secundaristas do mundo². Sem a cobertura da mídia, mas com pautas definidas (contra o desmonte e a precarização do ensino público, que inclui a aprovação da PEC 241, a qual congela os investimentos públicos por 20 anos, contra uma reforma do ensino médio proposta e organizada por agentes de instituições privadas da educação, contra a proposta de “Escola sem partido”, entre outras), os secundaristas posicionam-se e tornam-se protagonistas da luta em nome do sistema público de educação. Na esteira das insurgências de junho de 2013 (que começou com o movimento *Tarifa Zero* contra o aumento no preço do transporte público), e das ocupações nas escolas secundaristas de São Paulo em 2015 (que tinham outras pautas, estaduais, como por exemplo a reorganização escolar executada por Geraldo Alckmin e a *Máfia da Merenda*), as ocupações de 2016 espelharam também movimentos revolucionários internacionais, tais como a Primavera Árabe, que aconteceu no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 2010 e depunha contra as condições de vida e as ditaduras políticas de países daquelas regiões, o movimento *Occupy*, de 2011, em Manhattan, nos Estados Unidos, que depunha contra o poder financeiro e o responsabilizava pela crise mundial e pela discrepante desigualdade social, ou ainda o 15-M, também chamado Indignados na Espanha, também de 2011, que reivindicava mudanças radicais no aparato democrático e na representação política daquele país.

Assimiladas algumas ferramentas e inventadas outras, o que os alunos secundaristas fizeram nas ocupações de 2016 no Brasil foi montar de forma bastante orgânica e horizontal um novo modo de atuar na política, resgatando o espaço público como território público.

interrogada e ampliada a partir de um vínculo prático e vivo com o cotidiano das ocupações. Por meio de intervenções diretas, realizou oficinas, ações, relatos, debates, roteiros, entrevistas, traduções de textos, reuniões e finalmente produziu trabalhos, audiovisuais e sonoros, constituindo uma rede de ações/situações que problematizam a experiência desse agrupamento voluntário³. Durante o tempo desse acontecimento e do espelhamento mútuo entre artistas, alunos e professores, surgiu um léxico próprio que acabou por se tornar seu eixo condutor:

Estar-ali
Dimensão psicológica
Fala-posição
Ser-político
Desejo-ação
Ocupar e existir
Arquitetura-situação
voz

Este léxico é fundado nesse contexto, quando as ocupações tomam posição publicamente e passam a se organizar num novo modo de fazer política, de relação entre ações artísticas e evento político, que denominamos como um *namoro-trança*. Um namoro no qual as 3 partes se atravessam – o *Arte Ocupação*, as ocupações e as práticas modais⁴ – para coincidir num processo comum, de onde surgem efeitos que

Articulando as questões práticas a partir de um modelo colaborativo de gestão, que se delineou nas assembleias, jograis, aulas públicas, manifestações, tarefas diárias, arrumações e consertos das escolas, na execução da segurança e num sistema de comunicação, os secundaristas rapidamente ganharam autonomia, que refletiu na aquisição de um determinado vocabulário político, novo e instituinte. Ainda foram alvos da tentativa de criminalização do movimento por parte da mídia e de parte da sociedade, que insistiam em chamá-los de “invasores”, em clara tentativa de desmoralizá-los, alegando que as ocupações eram a desculpa para, por exemplo, o uso de drogas ou sexo livre. Eles também estiveram expostos aos ataques de movimentos reacionários como o MBL (*Movimento Brasil Livre*) e ainda ao aparato jurídico do Estado, que os apontou como ameaça à ordem e como sinônimo de prejuízo a milhões de jovens que não poderiam fazer o *Exame Nacional do Ensino Médio* (ENEM), devido ao espaço físico ocupado.

³ As proposições podem ser vistas em: www.artocupacao.com

⁴ Prática modal é tomada aqui como a invenção de modos de organizar as relações, a produção e a cooperação em projetos que unem práticas sociais e ativismo artístico.

reverberam em diferentes esferas – a arte, a política, o ativismo – ao mesmo tempo em que se articulam com a produção social.⁵

É assim que o *Arte Ocupação* ocupa as ocupações percebendo-as por meio do que chamamos de **condição-ocupação**, termo que especifica o tempo além do fato histórico, mas em sua possibilidade de ser um devir de cada sujeito ali implicado. Trata-se de uma condição de onde surgem os embates que traçam a cartografia de nossa experiência, a dizer, a **transformação da dimensão psicológica do sujeito** que participa de uma ocupação.

Quando as ocupações começam, o que está colocado é um vetor que aponta para o fora, uma reivindicação bastante pontual para certas instâncias da sociedade. Mas, durante as ocupações, o tempo corre diferente e por isso rapidamente constrói-se, em estado de urgência, uma cena inédita que dê conta daquele espaço-tempo provisório, num estar junto acima de tudo. Assim, no exercício para falar o imprescindível, pontuar o fundamental e colocar-se por inteiro, os corpos chocam-se, resvalam-se e enfrentam-se. A linguagem expande-se. Todos são afetados, contaminados e, conseqüentemente, o que em princípio se direcionava para este fora, gira e passa a demarcar também um dentro, num deslocamento para uma **arquitetura-situação** de construção de comunidades em espaços improváveis.

Tornar visível a posição a partir da qual o sujeito fala é um também um trabalho de alteridade, um trabalho de implicar-se na **fala-posição** do outro. O jogo exercitado do que é comum [x] singular afina os princípios constitutivos do **estar-ali** nas ocupações. Só assim, nesse refinamento, é possível um eixo reflexivo de compreender-se naquilo que se compreende.

Dessa percepção, nasce uma outra questão que nos interessa nesse processo que é a da apropriação do desejo como força de ação. Esse **desejo-ação** é enfim o que articula a potência das ocupações como acontecimento, não puramente como fato histórico, mas fundamentalmente como a inscrição efetiva, a médio e a longo prazo do **ser-político**. Nesta matemática comum, constitui-se o nosso assunto das ocupações, ou assim dizendo, a sua **voz**.

Para Paul Zumthor a **voz** que emana de um corpo e a paisagem psicossocial que a emoldura definem poesia vocal. Logo, como momento cristalizador da dinâmica corpo, voz e paisagem, somos remetidos à noção de performance apontada por ele

⁵ RAUNIG, Gerald. *La industria creativa como engano de masas* em EXPÓSITO, Marcelo *et al. Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Coleção Mapas nº20, *Traficantes de Sueños*, Madrid, 2008. Tradução nossa.

como um *saber-ser* no tempo e no espaço presentes⁶. Como aquilo que “(...) realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”.⁷ É desse modo que o *Arte Ocupação* infere sobre o interesse sobre o que as vozes, na *condição-ocupação*, realmente atualizam, no espaço do “entre”, entre ocupar e, finalmente, fundar comunidade, entre *ocupar e existir*, funcionando consequentemente em dois níveis; um primeiro nível, perceptivo, que estremece o corpo e faz vibrar, ativando o que Suely Rolnik chama de *corpo vibrátil*⁸, força do mundo que em contato com nossa subjetividade processa um devir-outro em nós mesmos. Neste caso específico da experiência vocal, também diz respeito ao que Zumthor chama de *ressurgência*, um reconhecimento interno das energias vocais da humanidade “que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”.⁹ E um segundo nível de funcionamento, de construção de cidadania, no qual “dizer é agir”¹⁰.

Nessa matemática, entre a ressurgência e a construção de cidadania, a *voz* na *condição-ocupação* parece atualizar a recuperação desta dimensão da energia viva, do grito pulsional, mais físico e orgânico que intelectual. A *voz* como ritual de interação humana, como recuperação de um lugar na comunidade e no mundo e também como responsabilidade. Responsabilidade, como designada por Rosalind Deutsche, como a habilidade do sujeito em responder ao outro uma “não indiferença”. Uma autoconvocação que possibilita a configuração de uma esfera verdadeiramente pública viabilizando a construção de um espaço de alteridade onde é possível aparecer para um outro e responder a sua aparição. Nessa habilidade de resposta – *respons(h)ability*¹¹ – entra em jogo um espaço para a diferença, ou seja, uma construção de um espaço democrático que aqui referimos como esfera pública. Se para Deutsche a condição pública de uma obra de arte não é sua predeterminação como pública, mas “a operação de criar espaço público ao transformar qualquer

⁶ ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Editora Cosac Naify, coleção Portátil nº 27, São Paulo, 2007, p. 34.

⁷ *Ibid*, p. 35.

⁸ ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

⁹ Diz ele: “faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas”. Em ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Editora Cosac Naify, coleção Portátil nº 27, São Paulo, 2007, p.18.

¹⁰ *Ibid*, p.56.

¹¹ DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. Concinnitas 15, ano 10, volume 2, Rio de Janeiro, 2009, p.177. Em tradução de Jorge Menna Barreto.

espaço que essa obra ocupe no que se denomina esfera pública”¹² o *Arte Ocupação* o exercita pela fala, na voz que se dirige ao outro.



Colar de Chaves, vídeo, 2'31", 2018

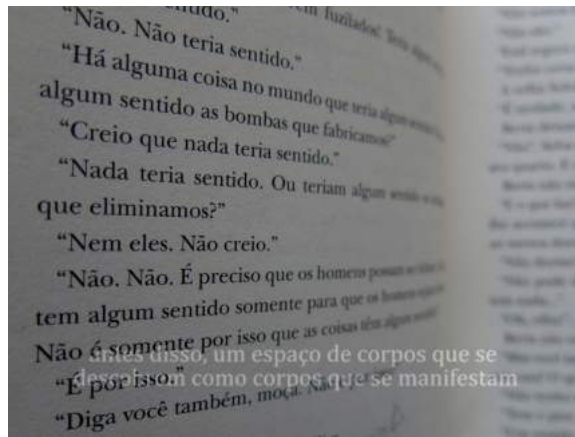


A Revolução Francesa, instalação multimídia, 6'32", 2018



Mato, vídeo em tela plana de TV com fone de ouvido, 3'46", 2018

¹² *Id. Sobre “público”* em CAPDEVILA, Esther (cord). *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA Publications, 2010, p. 251. Tradução nossa.



Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam,
instalação audiovisual, 4'17", 2018

Nós, do movimento estudantil,
Nós, do movimento estudantil,
estamos aqui hoje
estamos aqui hoje
ocupando
ocupando...

Quando eu cheguei devia ser tarde,
Quando eu cheguei devia ser tarde,

já tinham dividido tudo
já tinham dividido tudo

pelos outros e seus descendentes.
pelos outros e seus descendentes.

tudo medido,
dividido tudo a régua e compasso...

*...Acabou-se a resistência passiva,
o exílio interior,
o conflito por subtração,
a sobrevivência.*

A gente tá começando.
Em vinte anos, a gente teve tempo pra ver.
A gente entendeu direitinho.

A gente viu, entendeu.
entendeu.
Os métodos e os objetivos.
Os métodos e os objetivos.
O destino que ELES reservam para nós.
que ELES reservam para nós

E o que ELES nos negam.

O que ELES nos negam
O estado de exceção. As leis que colocam a polícia, a administração, a magistratura acima das leis.
COMO FAZER?
Não o que fazer.
Como fazer?
COMO desertar?
O que se passa entre os corpos numa ocupação é mais interessante que a própria ocupação!

Jogral (trecho recortado). Proposição Sonora, 9'45''

Jogral é uma proposição sonora que tem seu texto final baseado em três fontes diferentes:

– Jogral criado pelos alunos que ocuparam o Núcleo Regional de Educação em Curitiba, no dia 31/10/2016, em reação à determinação da justiça de reintegração de posse e desocupação de 25 escolas estaduais + trecho do poema *Primeira manhã* de *As Quatro Manhãs* (1915-1945) do artista e poeta português Almada Negreiros + trechos do *Manifesto Anarquista do grupo Tiqqun – Orgão Consciente do País Imaginário*^{III}.

Ele foi executado no dia 1º de abril de 2017 no pátio e no auditório da Reitoria da UFPR por cerca de 30 pessoas, as quais tinham estado, direta ou indiretamente, envolvidas com as ocupações no Paraná. A peça sonora foi performada para ser gravada e seu áudio passou a integrar o acervo de proposições do *Arte Ocupação*. Para o Ciclo ele deve ser executado a partir do áudio gravado com leitura de texto.

Considerações finais

Considerando que o propósito da censura é a manutenção de um estado já em vigência, no caso do *Arte Ocupação* a voz é a matéria que põe em movimento um laboratório de subjetividades. É a partir deste eixo que as imagens, pegadas, esboços, foram elaborados, para finalmente construir algo que pode levar a compreender esse momento para além do fato histórico (fato incontestável da coisa), para além de sua documentação, mas deve funcionar antes de tudo como convocação, chamamento e

desvelamento, possibilitando outros modos de percepção e de identificação, outros modos de recusar-se a imobilidade.

Uma estrutura transformável, que se fez borda nas ocupações, é o que as faz passarem de evento sócio-político para este algo a mais que se projeta em outros possíveis; que transborda e esgarça o sentido do ambiente, germinando outros usos e condições e reformulando o *estar ali* nas escolas e universidades de prática disciplinar para “indisciplinar”. Se supostamente nas ocupações a primeira imagem é de luta com finalidade específica, subterraneamente, para além disso, se está ali também para outros fins, nem tão objetivos. E são estas as outras transformações, que dali descendem, que possibilitam a configuração de novos modos de subjetivação. Uma subversão à finalidade da escola para um estado anarquista, no sentido de recuperar a lógica de um estar ali pelo desejo, cumprindo um imperativo íntimo. Desses sentidos falamos das ocupações como campo experimental, pois lá imperaram novas formas de organizar as relações, o ambiente, os afetos e, a partir disso, reorganizaram também o mundo externo. E como voz que alcança o outro e por isso recusa-se a censura.

ARTE - PRA QUÊ E PRA QUEM?

Hand made 2018/68 – 50 anos de contracultura

1. Sinopse

No centro do pátio interno de uma escola de ensino médio e profissionalizante são colocadas duas cadeiras escolares.

Para delimitar o espaço das cadeiras e isolar os objetos, os diferenciando dos demais, é feito um quadrado no piso com fitas adesivas vermelhas.

Acima das cadeiras são instaladas duas lâmpadas em spots que devem ficar acesas durante a noite com o foco de luz sobre as cadeiras.

Uma placa é pendurada sobre as cadeiras com um desenho de uma mão em gesto de solicitação.

O objetivo é estimular uma reflexão sobre educação, ensino e aprendizagem, buscando estabelecer um nexos entre discurso histórico, forma, conceito, e linguagem visual.

O resultado é impossível de ser mensurado e avaliado sem contar com o registro de deslocamento do público diante da instalação, podendo agregar valor e significados imprevisíveis nos desdobramentos das ações.

TABELA COM DESCRIÇÃO DE ESTRUTURA MATERIAL USADA NA PRODUÇÃO:

Material	Equipamentos	Serviços:
Tela de impressão serigráfica 90x60cm	Furadeira	Eletricista
Impressão em Papel Vegetal 80x60cm	Chave de fenda	Limpeza
MDF 90x60cm	Alicate	Marceneiro
Carretel de linha Nylon 80	Rolo para pintura	Pintor
1 lt de Tinta PVA Branca	Chaves de teste	Serigrafia
2 Lâmpadas PAR20		
2 Spot de alumínio		
2 cadeiras novas		
4 parafusos com buchas 5cm		
Fita TAPE vermelha		
Tinta hidro TSA preta		

2. Relato do experimento



Fig. 1 - Serigrafia usada para impressão na placa bandeira.

No dia 2 de maio de 2018 foi realizada no pátio interno do Instituto Federal de Fortaleza uma atividade artística relacionada aos cinquenta anos das manifestações estudantis de Paris em 1968. A atividade consistiu na instalação de duas cadeiras escolares (sendo uma de aluno e outra de professor) posicionadas ao centro do pátio, uma a frente da outra, isoladas por fitas de marcação no piso com advertências para não tocarem nas cadeiras. Uma placa com a ilustração de uma mão aberta e de um pequeno texto: “Hand made – 50 anos de contracultura” foi fixada acima das cadeiras. A instalação contou com uma iluminação especial e uma pequena estrutura para garantir a segurança da atividade por três dias. Todos os custos e despesas foram assumidos pelo proponente, cabendo ao IF apenas a liberação de duas cadeiras, o espaço físico, e os serviços de eletrotécnicas e marcenaria. Não foi possível fazer o registro visual das ações (performances), pois a instalação foi retirada, por ordem da direção de ensino, logo no primeiro dia, depois de um incidente envolvendo a explosão de tambores com cloro de piscina em frente ao pátio na tarde do dia dois de maio. Consequentemente, o episódio deixou alguns alunos em pânico. Sabe-se que o fato não tinha nenhuma relação com a instalação, no entanto, no dia seguinte não havia mais cadeiras, e os spots de iluminação não foram devidamente ligados como previsto no projeto. Por isso não foi possível fazer o registro visual, e a DIREN – Direção de Ensino se negou a fornecer as imagens da câmera de segurança do pátio para que pudesse ser feito uma avaliação do processo. Nem a explosão e nem os motivos da retirada da instalação foram esclarecidos.

3. ⁱQuando é arte?



Fig.2 – Pátio interno do Instituto Federal do Ceará (Fotografia 02/05/2018)

O mais interessante no processo criativo é a expectativa do encontro com a coisa, o aprendizado, o saber e a comunicação com o público através da divulgação da descoberta. Nesses dias estranhos o medo tem sufocado e impedido o fazer, ou até mesmo quando o “não fazer” tem sido encarado como a própria criação, como arte de não fazer nada, sobrevêm à consciência o aviso de que o mundo não necessita de mais coisas, já passou a estação das flores e ninguém viu.

As pessoas em geral não estão interessadas em saber o que você está pensando. – Como, ou em que nível de abstração se pode levar a um bom termo esta assertiva?

– ⁱⁱ É interessante falar sobre literatura embora por vezes se sinta uma falsa consciência dominar o diálogo. Como se não fosse próprio àquilo que se pensa. E esta propriedade, que nos escapa nas citações, seria a autenticidade que nos autoriza a pensar.

ⁱⁱⁱ**O que veio primeiro a escrita ou a fala? A imagem ou a palavra?**

Não há dúvidas de que a escrita antecedeu a fala, e que a fala sendo a articulação de um sistema de signos linguísticos é, portanto, posterior à convenção de tais signos. A imagem enquanto signo antecede a palavra. Primeiro se desenhou a imagem de um animal para depois aprender a escrever o signo deste animal, e na sequência emitir um som para identificar este signo oralmente.

O interesse pela produção de imagem parece ser algo estranho ao governo da lógica. A língua é um sistema que se basta, suficiente em si, para descrever toda e qualquer visão de mundo. Mas se esta proposição for absolutamente verdadeira o que dizer dos estudos de Carl Jung, confirmados por Nise da Silveira, quando se ocupava com análises de imagens produzidas por pacientes que não conseguiam falar de suas memórias?

Recorrendo a uma história da arte notemos que durante a idade média as imagens ocupavam um papel importante na vida social. Nem toda família podia ter uma bíblia em casa, mas podia visitar igrejas onde algumas passagens do sacro ensinamento eram esculpidas ou desenhadas no interior das catedrais. Na alta idade média a técnica de representação foi aperfeiçoada e a arte visual ganhou maior destaque na vida social.



Fig.3 – Pátio interno do Instituto Federal do Ceará (Fotografia 02/05/2018)

O desafio da arte tem sido, desde então, despertar o interesse do público para ela e em seguida despertar o interesse para o assunto que está sendo apresentado.

^{iv}Percepção, imaginação e sentimentos estão imbricados em um mesmo jogo. Perceber é dar nomes aos sentidos que foram provocados em um corpo, é, inevitavelmente, imaginar respostas e alternativas que apontem para uma solução de problemas da consciência. Em geral, quando é uma consciência infeliz, buscamos relacioná-la a acontecimentos recentes. Notícias ruins, desentendimentos amorosos, dificuldades financeiras etc...

A arte contemporânea estar repleta de manifestações de consciências nem sempre alegres e aprazível.

Dor ritualizada, esforço físico, concentração para além dos limites normais de tolerância foram atributos dos acionistas vienenses, sem dúvida. Todavia, em grau e contexto diferenciados, podem nos remeter também a uma série de ações empreendidas por outros artistas na década de 1970, em diferentes partes do mundo (MELIM, p. 18).

Toda e qualquer pessoa se sente apta a produzir discursos e obras de arte, legitimando uma falsa ideia de universalização da arte. Isso porque o objetivo da arte já não é mais o de levantar grandes questionamentos filosóficos, e sim divulgar, propagar e entreter.

A arte multimídia surgida recentemente, para dar apenas um exemplo, reage ao mundo da mídia que sabidamente não existia na modernidade clássica. Desde a sua origem as mídias são globais, suprimindo com isso qualquer experiência cultural regional ou individual. Elas alcançam todas as pessoas e se ajustam a qualquer um, razão pela qual o consumo de informação e entretenimento num alto nível técnico e de baixo conteúdo tornou-se a sua principal finalidade. Nisso rebate o conceito corrente de arte (BELTING, p. 28).

4. Diversidade teórica na formação acadêmica

Em que planeta se ensina arte na infância ou na adolescência? Em que país os loucos e doentes crônicos usam arte como terapia? Todos podem fazer arte? Como ela surge? É conquistada? É inventada? É instruída? Pra quê ou para quem ela é útil? Arte para nos salvar da verdade, ou, arte para nos aproximar da verdade?

O que entendemos por arte é possível de ser ensinado?

Compreendendo o ensino como sendo planejamento e o aprendizado como assimilação seria mais correto afirmar que o trabalho do artista-educador é promover a sensibilização para às artes?

É possível que tenhamos no caso do desenho, como um exemplo, o ensino de uma maneira de olhar a realidade. Seria como ensinarmos uma pessoa com retina saudável a diferenciar cores e formas. Instruímos a desenhar com a mesma didática que a professora de caligrafia nos ensina a escrever, traduzindo para o iniciante como ele deve realizar o movimento correto para chegar a um resultado previamente idealizado.

A sensibilização artística é um preparativo para que o aprendizado em arte aconteça. Este dependerá não só do grau de interesse do educando, como também das condições ambientais. O papel do artista-educador é não deixar adormecer o desejo no educando, buscando sempre animar o espírito ávido de realização com expectativas de produção e vontade de aprender.



Fig.4 - Fig.2 – Pátio interno do Instituto Federal do Ceará (Fotografia 02/05/2018)

A experiência estética é antes o resultado de uma busca subjetiva por um objetivo que satisfaça a vontade, o interesse, ou seja, o devir. Um ser pensante, afetado por um mundo de ideias, encontra na arte a expressão material para o que foi sentido de maneira puramente abstrata. Chamamos de *Catarse* quando a ideia se transforma em um ente, possuindo uma materialidade, um sentido que a justifique, quando temos um objeto (coisa) a que se pode atribuir o adjetivo substantivado chamado arte. *A estética considera a obra de arte como um objeto de uma percepção sensível*

[...]. Essa percepção sensível é vista hoje como uma vivência, uma experiência psicológica (LACOSTE, Jean. "A Filosofia da Arte, p. 81).

Quando um objeto de arte é fonte de inspiração para as ideias de outro ser pensante que não aquele que o produziu, dizemos que há ali uma admiração (*ad* [prefixo] + *mirar* [verbo]), uma tendência de aproximar nosso olhar para uma determinada direção.

Uma cadeira é uma cadeira, não pode ser outra coisa.

O propósito de colocar as duas cadeiras no centro do pátio ia além do resgate da memória histórica daquilo que se sabe, pelos registros nos livros de história, ser a primeira greve estudantil que se teve notícia no mundo. A ideia era apresentar o objeto fora do contexto rotineiro das salas de aula, dando destaque a simbologia das cadeiras. Mas de que maneira um objeto posto ao acaso pode despertar interesses tão significativos? Como estabelecer o encontro entre o signo e o significado, considerando a intersubjetividade do público (alunos do IFCE)? Alguns destes questionamentos podem ser esclarecidos buscando uma interpretação do que afirma TEIXEIRA: *[...] Uma informação estética não se preocupará com a excessiva abertura da forma proposta e pode mesmo, pelo contrario, fazer dessa abertura ao máximo seu objetivo principal* (TEIXEIRA. 2010. p. 156).

Pouco se pôde concluir deste experimento, ficando algumas questões em abertas pelos motivos já expostos no relato do experimento.

Fazendo um balanço qualitativo da atividade atribuindo conceitos globais, foi positivo a realização de um experimento no campo expandido do ensino e da aprendizagem em artes visuais, seria preciso falar de pedagogia e políticas educacionais de uma maneira mais pormenorizada para avaliar todos os aspectos negativos da instalação e permanência da atividade. Assumindo o risco de trazer para o texto uma linguagem panfletaria e de caráter meramente denunciativo é fácil evidenciar o excesso de controle político por parte da direção de ensino que buscou regular aquilo que por sua natureza é irregular, o processo criativo em artes, dificultando o acesso às informações e esclarecimentos necessários para o bom desenvolvimento da atividade. Podemos deduzir que houve um boicote institucional à atividade, mas

não podemos saber o que motivou esse boicote ficando a contingência como obstáculo para o dialogo honesto sobre a atuação artística no campo da educação.

5. Considerações finais

O presente texto é uma investigação em processo, não constitui adesão a um posicionamento teórico ou ideológico definitivo por parte de seu autor, não determina, ao contrário, expõe duvidas, problematiza, apresenta algumas inquietações e incômodos que devam ser encarados numa perspectiva acadêmica, e não política, pois todas as divergências acadêmicas são divergências políticas, mas nem toda divergência política é uma divergência acadêmica.

ⁱ Há um texto com esse título, publicado em 1984 pelo filosofo americano Nelson Goodman, nele é abordado as questões de critérios para reconhecimento de um trabalho artístico.

ⁱⁱ No ensaio “Experiência e Pobreza” Walter Benjamin diz que tem se tornado cada vez mais raro encontrar bons contadores de histórias.

ⁱⁱⁱ No primeiro capítulo de “Os elementos de semiologia” Roland Barthes descreve uma relação dialética entre língua e fala na visão de Maurice Merleau Ponty.

^{iv} Levi Vigotski, em Psicologia da Arte, sugere iniciar a leitura das artes pela teoria do sentimento e da imaginação e não pela teoria da percepção, visto que esta se inicia na sensação estética, mas não se conclui. (VIGOTSKI, P. 250)

BIBLIOGRAFIA

- MELIN, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar Editora. 2008.
- BELTING, Hans. O fim da historia da arte – uma revisão dez anos depois. São Paulo. Ed. Cosac Naify Portátil, 2012.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. São Paulo. Ed. Cultrix, 2012.
- VIGOTSKI, Levi. Psicologia da Arte. Ed. Martins Fontes. 2001.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e politica. Ed. Brasiliense. 1994.

Caderno de cartas de um exílio em Estágio 1

É chegado o momento da partida, sair do lugar de estudante para experimentar provisoriamente este outro espaço-tempo. Habitar e transitar por Estágio 1 traz para todos os envolvidos uma sensação de exílio. Eu, agora professora, orientadora deste componente curricular obrigatório de uma Licenciatura em Artes Visuais, me sinto voltando a um território já visitado. Trago lembranças, temores, carinhos, sou outra, não tão estrangeira. Olho ao redor e sinto estranhezas e familiaridades. Não estou só! Chegam comigo os mais novos exilados: artistas-estudantes, estudantes-estagiários-artistas? Gente que nunca esteve por aqui. Estamos todos juntos, uma vez por semana neste lugar, mas desconhecemos como cada um e cada uma está vivenciando esta experiência. O que se passa do outro lado de cá? Quais angústias? Quais prazeres? O que não é dito na sala de aula? O que não cabe na sala de aula? Do que temos vergonha? Do que temos medo?

Um caderno de cartas circulou pela turma de Estágio 1 da Licenciatura em Artes Visuais da UFPE no primeiro semestre de 2018. Entendendo o Estágio 1 como um lugar de onde se escreve, de onde se tem algo a contar para quem está do lado de fora. Cada semana uma pessoa o levou para casa e enviou ali dentro a sua carta. Foi-se criando assim um relatório de estágio coletivo, escrito, desenhado, rasurado, subversivo, sujo, desabafado, fora das regras da ABNT, mas cheio de afeto: vida/arte/educação.

Recife, de março a junho de 2018

REMETENTE: Estágio I, 2018-1

DESTINATÁRIO: UFPE - Recife - BRASIL
Licenciatura em Artes Visuais
de março a junho - PE

3 de fevereiro de 2018, ESTÁGIO I

Hase estive vasculhando recordações antigas
nessas neste lugar. Voltar é sempre caminhar
né, mas confesso que não esperava me ver
aqui novamente. ~~Está~~ tudo tão diferente,
eu mudei tanto; a cidade, o estado,
o sotaque, a posição na sala de aula.
Estar em Estágio I como professora, como
professora-artista, artista-professora, tentando
entender a ordem dos fatores, tentando
lidar ~~com~~ meus temores. Sim, ainda acre-
dito na desordem natural ~~das~~ das cores,
que num ciclo em movimento se misturam
e são, por aquele momento, um todo só.
Foi através das cores que comecei a dançar
neste mundo da licenciatura. Entendi com
elas que, mesmo minha dupla tendo me aban-
donado, eu não estou só. Não é mesmo
fácil estar neste lugar de passagem, o
Estágio parece um lugar-viagem. Quem
é viajante, quem é morador, quem é visitante?
Aqui, mesmo planejando os passos, andamos
sob o desconhecido. O chão move-se nos
convida à dança, essa que já está, que
sempre esteve, dentro de cada um. Aquele

velha história de ser ~~uma~~ criança,
também. Aqui, de novo, nesta zona
de confronto, burocracias e prazos
tentam ~~acabar~~ ~~com~~ sempre acabar com
o brincadeira. É preciso ~~se~~ lembrar
que elas não são o rio, são a beira.
~~Quanto de uma criança Brechtiana~~
~~deixa com elas~~ E, tipo aquela
frase de Brecht que eu não sei decorar.
Nunca fui tão com isso de decoração!
~~Quanto de uma criança Brechtiana~~
~~deixa com elas~~ ^{se cheguei} acreditei na arte, na educa-
^{ção} ~~ação~~, nesse encontro salubre e profundo,
no que ele tem de mais cotidiano,
vernacular... Tá, chega de me ~~prolongar~~
prolongar. Esta carta é um começo,
um meio de conversa, pra contar
como me sinto aqui neste reencontro com
o Estágio I. Sim, tá tudo tão diferente
me vejo ~~se~~ junto de um tanto de
gente. Vontade que daí de executar,
o que será que se sente no outro
lado de cá...

Com carinho,

ps: desculpa as rasuras

9 de março de 2018, ESTÁGIO I

??????

Esse ano tá se mostrando cada vez mais intenso, no meio de um tanto de coisa, me encontro laque, no Estágio I. No primeiro ~~contato~~ contato eu fiquei desaperada: um monte de prazo, carga horária, planejamento. ~~Eu não sabia o que estava fazendo.~~

~~Eu não sabia o que estava fazendo.~~ Fiquei pensando que não ia dar conta de tudo o que ~~me~~ me está sendo cobrado. É engraçado como na vida tem vezes que as coisas mudam ~~de~~ de forma de uma hora pra outra, né?

Eu permaneço meio estressada, ansiosa (com as observações, o estar na escola), sem tempo e um pouco assustada. Uma rotina de "não ter tempo", que eu sempre achei absurda e injusta, tá ~~me deixando mais difícil~~ deixando mais difícil ^{em} que eu me encante com as coisas bonitas da vida ~~e~~ e isso me assusta. ~~Eu não sabia o que estava fazendo.~~

~~Eu não sabia o que estava fazendo.~~ Me assustava? Hoje eu fui na escola que vai rolar todo o bafado e um questionário no coração surgiu. Eu espero que tudo dê certo. Mas já tá dando, né?

Cheia de esperança,
(K K K K)

Marcela Dias

Sábado, 17 de março de 2018

Estágio I

O ano mal começou. Ainda assim, tanto já se passou. Ainda assim, meu estágio ainda não começou. Estou ansiosa e um pouco temida (não me sinto lão capaz) sobre este momento de entrar na sala de aula. Efe parece uma responsabilidade larga minha estar ali na frente, tudo gerir lo, acabar palavra tem minha de alguma forma pode ter suas consequências, e não tem volta.

Essa coisa tá rotina de "não ter tempo", também está passando por isso, e ficando bem confusa! Essa "rotina" tem meu com minha mon te, mas sei que preciso resistir e manter meu equilíbrio.

Espero estar palavras em um momento de inertizar, de vazio e de gritos de crias ou oneas brinco na casa. Como fica difícil pensar com tanto barulho! Seria que na sala de aula vai ser assim? me pergunto.

Eu só conheci o estágio mais
se que vou ter experiências im-
braveis, sejam boas ou ruins. Eu
sinto conforto em estar em
uma sala de aula outra vez,
dessa vez do outro lado, espero le-
var/trocar algo com eles sempre.
meu desejo é ser uma professo-
ra que os faça brincar como um
unicórnio fofinho de asas.

Xau ♥ Desculpem eu gosto de rosa.
XOXOXOXOXOXOXOXOXOXOXOXOXOXOXOX



↓
advances

curiosa e esperimentista

Kí eia ♥

Olha eu aqui, mais uma che-
gando pra compartilhar esse momen-
to que mistura tantas sensações,
e Estágio I.

É realmente bem estranho me ver novamente na sala aula, embora os alunos me chamem de professora, às vezes, porque na maioria das vezes é aquela tia), mas eu acho tão estranho ser chamado de professora, talvez porque na verdade, quando pequena eu dizia a mim mesma, "nunca vou querer ser professora", "aff professor sobre demais", "Deus me livre da sala de aula", e olha eu já estou aqui, no meio de uma licenciatura, mas está sendo algo que eu tô curtindo, ao mesmo tempo que também não está sendo fácil lidar com a falta de tempo, mas tô caminhando de passinho em passinho, conhecendo um novo terreno, bem como uma

Segunda, 30 de Abril de 2018.

Caro leitor, devo informar que meus
dias tem sido ~~malucos~~... Muita gente que
vendo me ensinar a pescar enquanto eu
tenho tempo de assar o peixe.

✓ Tenho percebido o prejuizo dos meus
atrasos e desorganização. Tenho falado de
mais e ouvido mais ainda.

Estar numa escola feita a Aplicação
me mostra o q-ão a minha própria
educação foi precária, mas eu tenho
gostado. Especialmente me chama
atenção os alunos pobres e as diferenças
entre eles e os alunos mais ricos. Fico feliz
em vê-los tendo uma oportunidade
de educação como essa, no mesmo tempo
que temo pelo que possam sofrer. Há racismo,
há discriminação social, mas também existe
amor, e é nisso que acredito.

Recebo de amor através de abraços e palavras carinhosas, isso é o que me dá energia pra seguir.

Não tenho medo da rejeição, tenho medo de não fazer a diferença, de não conseguir ver por a bolha social, mas estou ansioso e poder tentar.

W. beid⁹ Pros
Laves!

Loyce Fierman

segunda, 07 de Maio de 2018

Oi Estágio I, tô curtindo você, podemos marcar para fazer algo mais vezes? Se lá, tomar um sorvete, mudar o mundo, mudar o mundo tomando sorvete? <3 Se juntas aousamos imagina juntas? ! ! ! Sério, vejo muito potencial quando nos encontramos. Nunca imaginei que você seria tão sedutor e me provocaria desse forma, acho que a gente pode mudar... Talvez n o mundo de fora, mas nossas formas, acho que é isso que me faz sentir interesse por você, tu é cheio de detalhes e eu acredito nas pequenas mudanças - mudanças

Então, já tem algumas
semanas que a gente vem se
encontrando, nos meus melhores
dias da semana, terça e quinta

Quarta-feira, 9 de maio de 2018.

Estou aqui na aula de geografia do 8º B. Ele está explicando sobre países desenvolvidos que roubaram os subdesenvolvidos. Primeira vez que vejo aturama dedicada, com o livro na mão, participando. Será que foi por conta da bronca que o prof. deu? Será que foi por todo mundo tirou nota baixa na prova e aprenderam? Ou será que foi uma aula interativa, com a integração com mapas falando de dinheiro e vendas?

Ah, mas apesar de tudo tem uma menina preta lá no canto esquerdo da sala está distraída. O livro tá aberto mas ela nem toca nele. Está olhando para um boyzinho que acho que ela gosta dele. Abre o caderno e desenha vários corações. O que será que ela está pensando

do? Não para de ver e desenhar fotos. Acho que ela está com saudade. Porque eu me identifico tanto com essa menina? Será que entãmbém estou sendo ela neste momento?

Mexo me alugar, lembro fotos desenhando o melhor ângulo para tirar escondido...

também me deu umas piscadinhas para o estagiário de geografia, saímos ontem! A guia dele de Oxalá chama atenção dos meninos. Um falou "Deus me livre!"

O professor de geografia fala que a África acabou de se livrar, anos 90.

Será que somos livres?

Será que a menina se livrou do boyzinho que ela não para de



E isso, é.

o sentido é a gente

que dá!

gente.

porque a gente
está a gente
e coisa de

Eu escrevo
porque alguém
me ensinou,
me explicou,
me corrigiu.
com que os
ordens para
para a minha
com a minha

Estágio 1, Tu não tem sentido. Tu
não tem sentido a minha falta
quando eu entre muda e não
colada com tua assinatura no meu
papel? Tu não tem sentido como eu
sou né? Aliás, não sou né. Estou né.

coisa de saber
para onde quer
caminhar.
E aí quer
caminhar.

COMO TU PODER SER

abandonada com classe vestida com

com a cor-
tina trans-
parente com
que vestem
os professores

Aliás, não sou
palavra.
Não sou
porque não
fazer coisa
em casa

ESTÁGIO 1

Olha,
eu fiz um
mapa.
Parece né?

Essa casa do
tesouro me
diz que o
tesouro são
as pistas.

EU JÁ ACHEI QUE
PODERIA CAÇAR
TESOUROS.

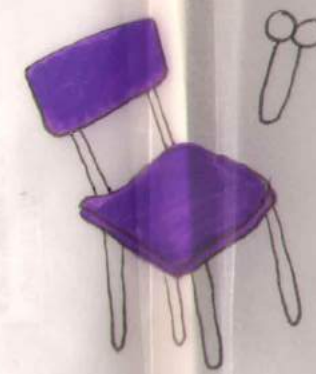
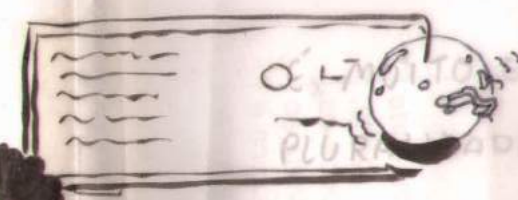
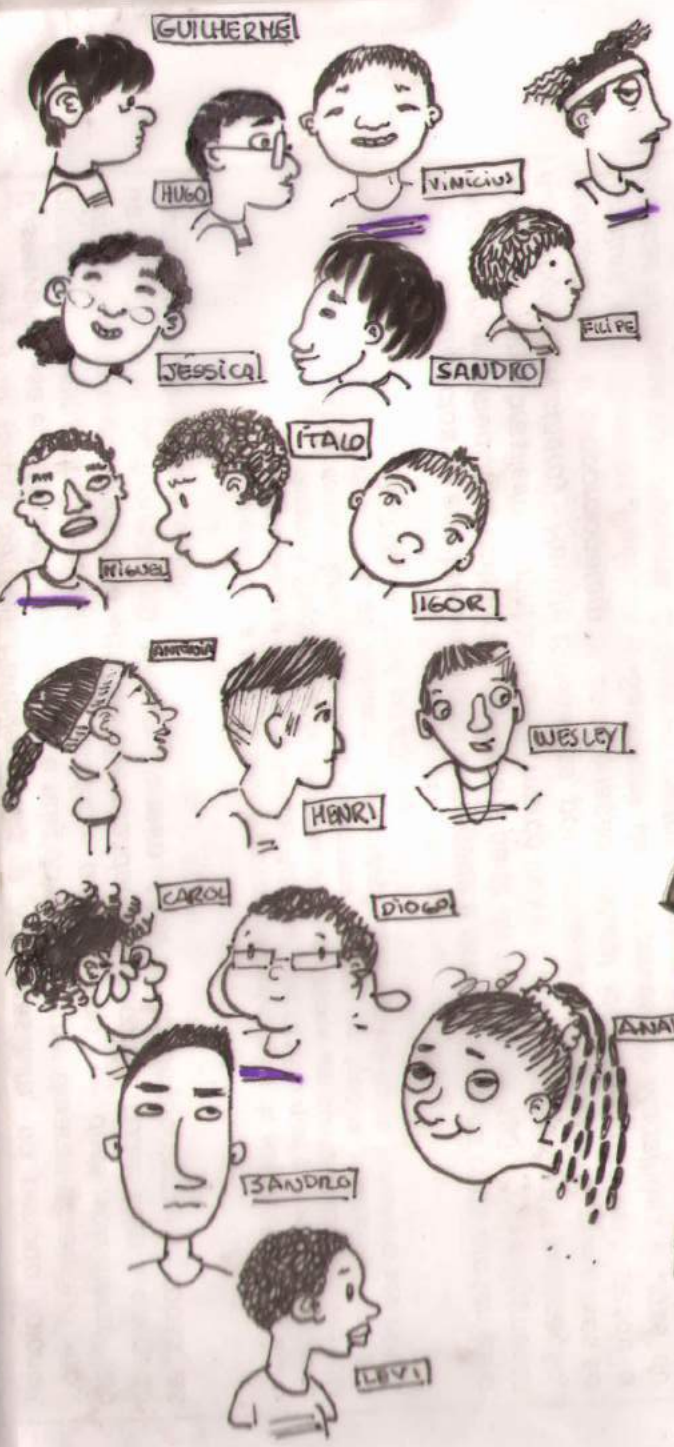
MAS, NO PRIMEIRO
TESOURO QUE EU
ENCONTREI,
encontrei também
o fim da casa.



ESTÁGIO I,
que bobagem essa coisa de ter certeza.
Um tesouro-certeza. Ainda sou a criança
boba que acredita que a felicidade está
num brinquedo - numa boneca ou numa
corda de pular, não por enxergar um objeto,
mas o quanto dele me faz sonhar.

mas vamos

PARAR SENTO SENTO SENTO E QUICO SEM PARAR



CRESCAM

A OBRIGADO DE DENIZE É ENSI-
NAR. A SE VOCÊS É
AVANÇADO! AGORA
TAMOS TIRAR UMA
SOLUÇÃO.

A TIA DA
SECRETARIA
DE EDUCAÇÃO



LIVRO
DE MENINA
LIVRO DE
MENINO

ÂNGELA
A BIBLIOTECÁRIA



A PROFESSORA
DO MAL



VOCÊ É BOM
FICHO, TIO

ESSE HIT É CHICHETE NA SUA MENTE VAI

ENTENDIMENTOS SEM TER QUE
POPAR OS SENTIMENTOS, ME SINTO
RESPONSÁVEL POR ISSO TALVEZ POR
JÁ TER SIDO MUITO PODADA E
POR ME AUTO PODAR TAMBÉM.
ENFIM, TODO ESSE PROCESSO
ENVOLVENDO O ESTÁGIO¹ ETC
TEM ME FEITO ENCONTRAR
LADOS MEUS QUE EU NÃO
SABIA QUE TINHA E ESPERO
CONTINUAR ME ENCONTRANDO
CADA VEZ MAIS.
SOU GRATA.

Eu fico me perguntando todo
tempo, pra que serve
estudar? E também me
pergunto pra que serve uma
licenciatura. Será que só pra
ter emprego? Será que só
pra se achar na vida? E
quem é que se acha?
Penso hoje, depois do estágio
que estudar só serve mesmo
pra merendar e fazer amigos.
E que a licenciatura serve
pra tudo, menos ensinar.
A troca na escola ou
entre as humanidades independe
do teu curso. Depende
mesmo é do teu fluxo.
Gente que saiu da escola
faz tempo, volta pra achar
o que? Gente que trabalha

Ensaio Visual: Corpo em risco: grafias de apagamento e invasão no corpo feminino

Autora: Inaê Pereira Gouveia Coelho
Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais



Série Tudo risco, logo corpo / 2018
Guache e grafite sobre monotipia / 29X42 cm

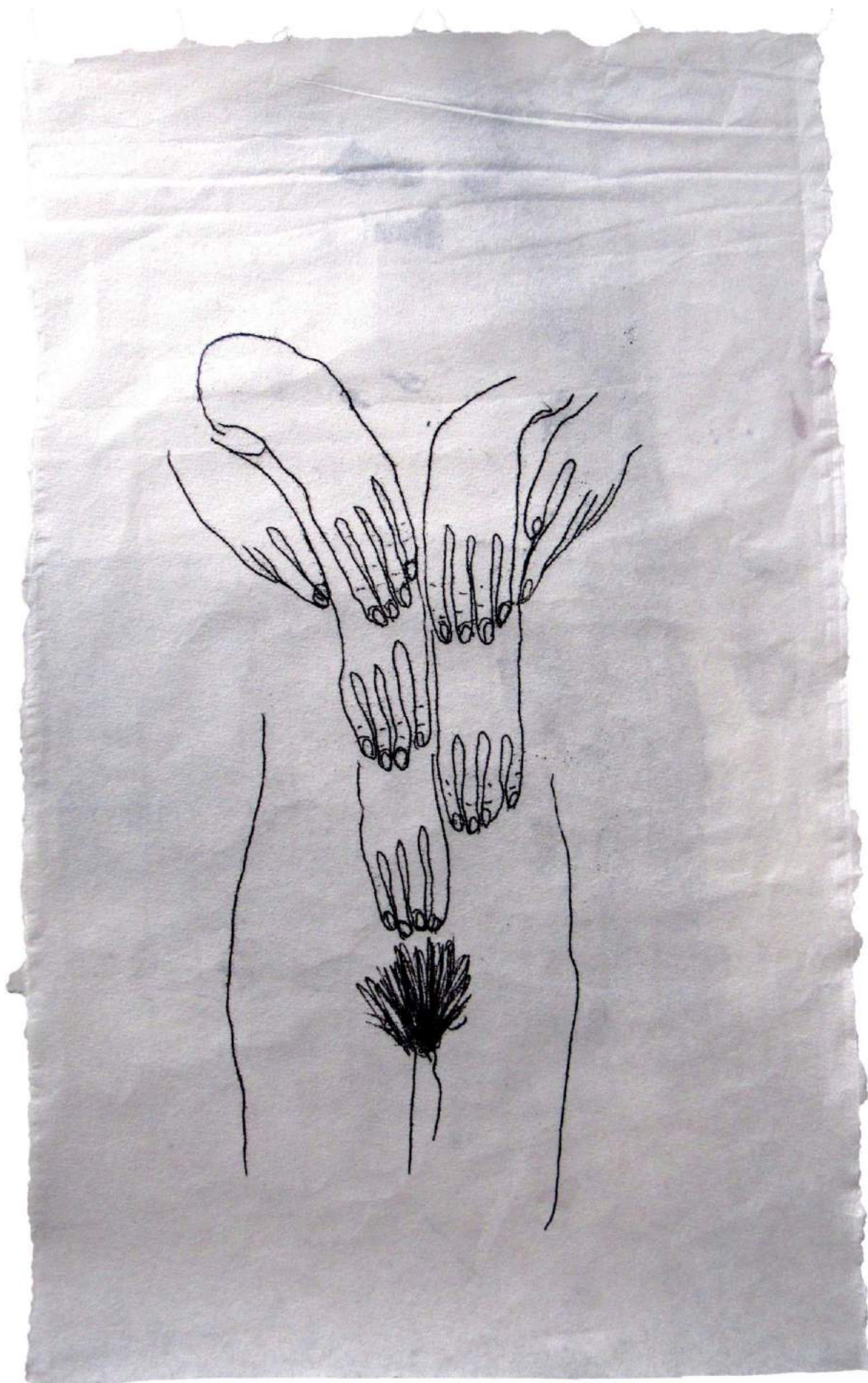


Série Tudo risco, logo corpo / 2018
Monotipias / 29X42 cm cada

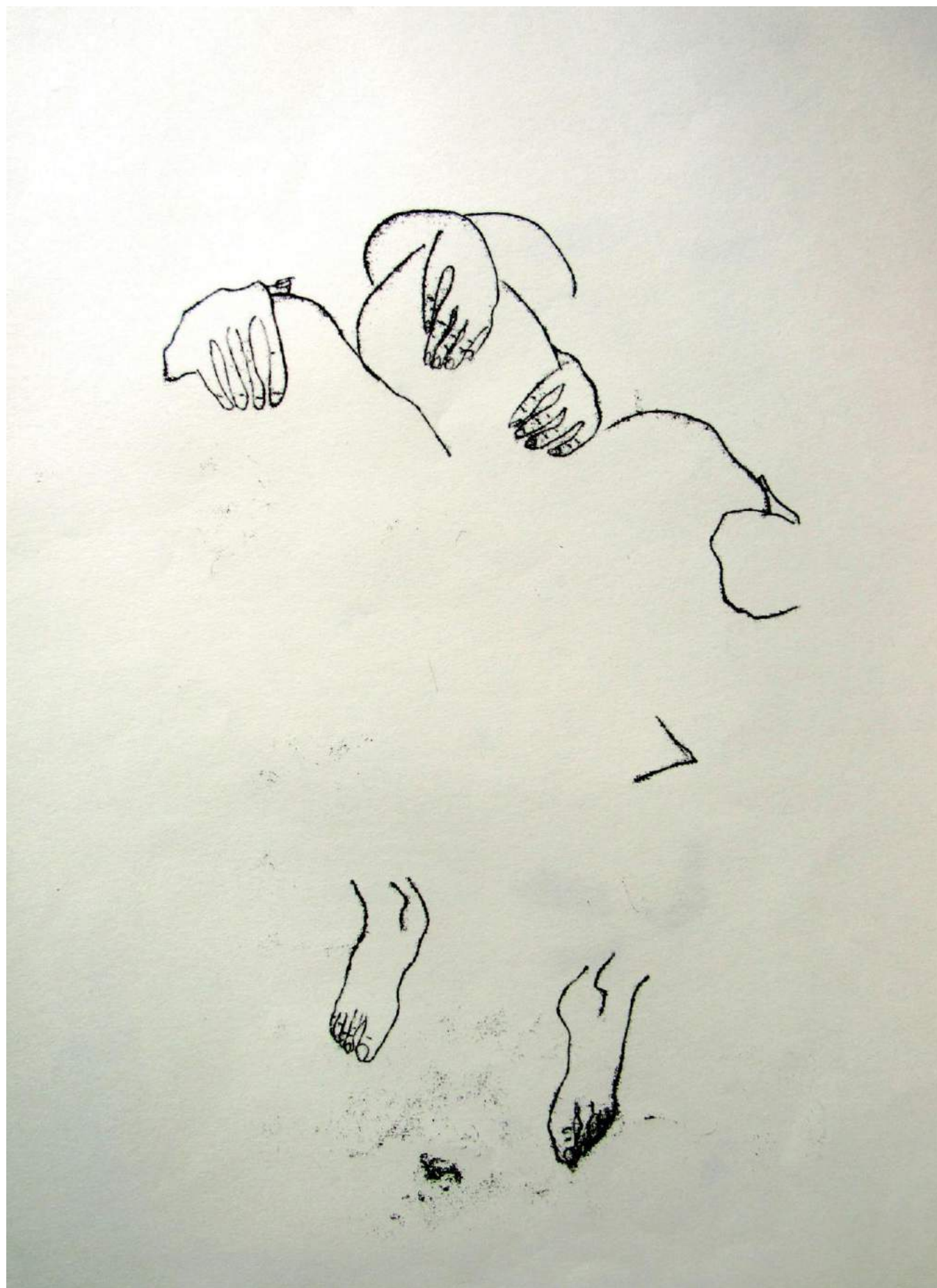


Série Delito (em andamento)

Monotipia / 18x25cm



Série Delito / 2018
Monotipia sobre papel arroz



Série Delito / 2018
8X25cm



Série Delito / 2018
Desenho e manipulação digital

Sinopse do ensaio

Nestes trabalhos, mãos agêneras executam ações em corpos; corpos alheios ou corpos donos das mãos. Estas tentam alcançar espaços e podem ser mãos ameaçadoras, que seguram e deformam as figuras, ou cobrem o rosto e corpo, ou apertam, ou manipulam, mas não necessariamente penetram. São mãos múltiplas e não têm intenção de parecerem reais, são formas recorrentes acima de um corpo. Elas dialogam com os corpos através de interações, podendo ser lida como violentas, apesar do prazer implicado na imagem de uma mão que percorre um corpo nu. As mãos também podem estar isoladas desse espaço, apontando périplos do corpo. As implicações desse apontar percorrem o julgamento e a moralidade.

Os trabalhos deste ensaio, retirados da série *Tudo risco, logo corpo*, propõem-se como espaços de experimentação de diálogo da artista com o espectador a partir de uma desconstrução de corpos que sugerem equívocos, anatomias e sugestões, se utilizando da linha imprecisa e das texturas da técnica da monotipia e do desenho, além da materialidade da tinta intervindo sobre essas construções. A partir de uma tentativa de reconstrução da imagem, criam-se narrativas que distorcem essas estruturas anatômicas, implicando diversas interpretações de prazer ou invasão. Por meio de sugestões imagéticas, procura-se ativar sentidos e tensionar questões em torno das relações íntimas e das implicações da violência e invasão sobre o corpo.

Apresentação

As questões que envolvem a arte produzida no século XXI estão permeadas pela temática da violência. Nesse âmbito, muitos artistas se utilizam do tensionamento entre as relações corpo/cultura para abordar a emergência da violência no erótico. Nessa perspectiva, a proposta de trabalho que ora apresentamos se insere nesse contexto, visto que as indefinições dos produtos artísticos contemporâneos criam efeitos de apagamento e analogias em relação à crise que se faz sentir atualmente.

Diante disso, o tensionamento proposto nos trabalhos apresentados neste ensaio visual pretende dialogar com o enfrentamento de questões dentro de relações íntimas, onde os limiares entre a invasão, o prazer, a violência e a violação se estabelecem como pontos de discussão e colocação material no trabalho. Essa reflexão acontece a partir da materialidade matricial do

desenho e da sugestão das formas e do gestual. Ao utilizar mãos e pés como protagonistas da linguagem e vocabulário do corpo, estas constituem-se metonimicamente como as principais vias do ensaio para a percepção do espectador das obras.

No protagonismo indicado neste percurso artístico, o corpo feminino ocupa o espaço de objeto de pesquisa e mãos e pés indicam um campo de força motriz das interpretações externas, um pedaço sem gênero de estruturas que se entrecruzam na obra e na percepção do espectador. A partir do momento em que se colocam mais de duas mãos ou pés em um suporte, o espectador é convidado a solução de uma relação que se cria nessa imagem. A escolha de um fazer artístico que contempla o “corpo em pedaços” pode ser entendida de acordo com o pensamento de Henri-Pierre Jeudy (2002) que afirma: “a angústia do desmembramento do corpo trama contra si mesma por uma maneira de tratar como objeto de arte a parte do corpo separada” (p.101). O jogo mental de implicação de temáticas sexuais e da violência na formulação do espectador é o cerne da questão do trabalho, de acordo com o seguinte trecho:

Bataille propõe que “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites” inscrevendo a atividade erótica nos domínios da violência. A fusão dos corpos corresponde a violação das identidades, dissolução de formas constituídas das individualidades. Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo - de duração individual- amplia sua significação (BATAILLE, 1987, apud MORAES, 2002, p.41).

Diante das reflexões expostas, conclui-se provisoriamente que a questão da repartição dos corpos, da desestruturação de uma narrativa do erotismo e da criação de uma ambiguidade interpretativa são aspectos desafiadores para os artistas e as produções da arte contemporânea, podendo ser ampliado para outras esferas do amplo espectro que constitui a pesquisa em arte contemporânea.

Referências

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo Como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MORAES, Eliane Roberto. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Laoutrèamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002



Marcha-lenta / objeto para performance
perfil esponjoso e conector de corrente
30x15x5cm
2017



Marcha-lenta / foto-performance

2017

Marcha-lenta

Dado o ponto de partida a vivência de um corpo-feminino restringido na amplitude do seu movimento locomotor. Como poderia então revisar e flexionar o comum ato do caminhar.

Marcha-lenta é um objeto visual e para uso em performance. O trabalho propõe a relação corpo e objeto. Apresenta-se em uma forma mole e cinza, com encaixes rígidos que delimitam o gesto de entrada para o corpo. Veste-se como meias, envolto em ambos tornozelos, cria-se uma borda que limita a abertura e prolongamento da passada. Resvala o chão quando no corpo cabe e carrega marcas do uso, como fissuras na sua materialidade, tal como a pele.

O objeto revê a docilidade de um laço. A peça tende a revisar a estrutura do corpo uma vez que opera na alteração do estímulo motor, no ritmo e na repetição do caminhar. Durante a performance o corpo adentra uma espécie de transe motor, efeito do reduzir das forças e ritmo habitual que movem os pés. O material utilizado apesar da qualidade maleável, no corpo atua enrijecendo-o. A duração da experiência provoca cansaço e desconforto físico já que a conjunção objeto e corpo age na resistência e contração de ambos. Após o término da ação, confluem as sensações de libertação motora e nostalgia do objeto.

Vejo a ação e a performance como auto-investigação corporal e fonte de interação com o outro (sujeito e objeto). Procuro entender sobre o comportamento do material enquanto tensão e dilatação a fim de experimentá-lo junto com a energia que move o corpo. A duração da experiência é determinante pois com ela procuro reativar zonas corporais através da ação que tem como eixo a contra-ação, contenção e a resistência.

Liége Budziarek Eslabão

Notas sobre o processo de “Panorama”

Construído em 1989, o Conjunto Habitacional Panorama é o maior condomínio popular de Florianópolis. Em seus 800 apartamentos, distribuídos em 41 blocos, vivem cerca de 5 mil pessoas. As fotografias e os vídeos caseiros de seus habitantes, desde os registros mais antigos até os mais atuais e efêmeros de celular, constituem *Panorama*, que busca o que há de comum e singular no cotidiano dos que ali vivem e compartilham os mesmos corredores, escadarias e as vistas de suas janelas. Através do encontro dessas imagens com as memórias dos moradores, o filme também investiga, sob a ação do tempo, as diferentes formas de representação de si e as transformações íntimas e sociais ao longo dos últimos trinta anos.

O Conjunto Habitacional Panorama, localizado na antiga região do Pasto do Gado, no bairro Monte Cristo, limite continental da cidade de Florianópolis, é um projeto emblemático de habitação social. O maior condomínio popular da cidade, construído em finais de 1980, responde por um décimo de todas as unidades construídas pela COHAB/SC naquela década. No entanto, para mim e para as milhares de pessoas que moram lá, o Panorama é, sobretudo, o lugar onde vivemos.

Morei em três de seus oitocentos apartamentos ao longo da minha vida. Lá conheci pessoas muito diversas, de várias origens, crenças e com alguma estratificação social: de taxistas a jogadores de futebol, de analfabetos a professores universitários, vindos do oeste paranaense ou de mais longe, da Bahia, do Haiti, e também nativos da Ilha de Santa Catarina. Somos como uma pequena população, e como toda população, povoados de histórias.

Panorama quer contá-las a partir das narrações já presentes em filmes de família e também de relatos orais registrados durante a coleta deste material. Juntos, formarão uma rede de narrativas que atente para as relações entre suas identidades, memórias, tradições e as culturas e conjuntos em que estão imersas.

Constituir o filme com as imagens conservadas pelos moradores, imagens produzidas ao longo de gerações, em lugares distantes, é fazer com que as contingências de suas vidas determinem a forma do *Panorama*. Não se trata de um filme *sobre* as pessoas, mas de um filme partilhado *com* elas em todas as suas instâncias de realização, um filme que começou a ser feito quando a mais antiga das fotografias guardadas em algum dos 41 blocos foi tirada - sabe-se lá por quem, sabe-se lá em que ocasião. Os moradores do Panorama são os personagens do filme apenas quando produtores ou participantes de suas narrativas, imagens e memórias.

Cada fragmento é uma parte do filme. Mesmo a diferença nas texturas dos registros, variando nas fitas VHS e naqueles de diversos dispositivos digitais, constituirão uma qualidade do filme, tão similar nesse aspecto variável, cambiante e precário à memória humana e às suas formas de lembrar, esquecer, reter e deixar passar.

Vídeos de família remontam ao antigo gênero de Retratos da pintura renascentista, ao mesmo tempo em que situam-se dentro da revolução social que desde o surgimento do cinematógrafo foi almejado. Não é exagero: quando por ocasião de seu surgimento, em 1895, podia-se ler no jornal francês *La Poste*: “Quando esses aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida”.

E

como toda fotografia diz sempre mais do que aquilo que mostra, também encontraremos a história do país inscrita nestes registros, em suas lacunas e vãos, naquilo que vemos ao fundo, no que invade inadvertidamente o quadro. Essas imagens dirão algo sobre como uma parte do país atravessou as três décadas de sua redemocratização. Afinal, é uma boa coincidência que a obra do Conjunto Habitacional Panorama tenha terminado em 1989, o ano da primeira eleição direta para presidente da república depois da ditadura militar. Em seu trigésimo aniversário, o filme terá algo a nos dizer sobre isso.

Atualmente, os registros domésticos raramente se equilibram na corda bamba que separa, de um lado, o interesse meramente familiar e de outro a imagem espetacular propagada pelas redes sociais. Apropriar-se desse material e transpô-lo ao universo do cinema, escavar dentro de sua multiplicidade aqueles registros que são de interesse partilhar, oferecê-los ao mundo, será estimular nas pessoas sua capacidade de fabular a própria história e revê-la com os olhos do presente. O registro oral vem intensificar esse estímulo. Ademais, este gesto de partilha modificará o destino dessas imagens - muitas relegadas ao fundo dos guarda-roupas, em fitas VHS que já não podem ser reproduzidas; outras, mais numerosas, dispersas em linhas do tempo virtuais ou em pastas virtuais.

Nestas migrações de imagens familiares à imagens de cinema, do passado ao atual, da escuridão à luminosidade, as imagens devem conservar a marca de seu tempo e sua intimidade original. Impregnadas pela ternura e pelas intenções daqueles que filmam a fim de conservar o que se vive, a alegria das cerimônias, e lutar contra o desaparecimento da infância, contra o esquecimento das férias, elas testemunham tão fortemente a duração vívida do instante que sua migração para a história coletiva não as deve apagar. Estaremos atentos para que essa inserção em um fluxo comum preserve esse sabor do instante e da singularidade, para que essas imagens façam parte da história privada e da história comum. Como todos nós.

Também é possível falarmos de outra migração, de ordem imaginária. O Panorama é visto com desconfiança em Florianópolis. A má conservação de alguns de seus blocos, sua proximidade com comunidades e viadutos sob os quais se consome crack à luz do dia e a presença eventual de traficantes dentro do condomínio contribuem para isso. Em maio deste ano, a Polícia Civil de Santa Catarina batizou de *Operação Panorama* uma de suas ações. Com a recente onda de violência, muitos apartamentos foram postos à venda e morar no Panorama deixou de ser bem visto.

Panorama é, assim, um filme marginal, como o Panorama, à margem da auto-estrada, à margem das luzes da cidade, como essas imagens à margem da história e que as transporta das bordas para o centro. É um filme em trânsito

como toda lembrança, como todos os habitantes do subúrbio, um filme impregnado pelo risco, pelo correr do tempo, pelo que acontece fora do palco dos grandes acontecimentos, dentro dos corpos que crescem, diante daqueles que partem enquanto um século termina e outro surge.



Vista aérea dos 41 blocos do Panorama, obtida através do googlemaps.

Panorama tem por tema central a vida dos moradores do Conjunto Habitacional Panorama: suas formas de viver, de registrar, conservar e narrar memórias e histórias. Suas origens e migrações, seus aparatos de registro, suas residências, amizades, profissões, modos de se relacionar com a cidade, com os vizinhos.

Falar sobre a vida dos moradores do Panorama através de seus auto-registros será também abordar a vida privada durante os trinta anos do período de redemocratização e o direito à moradia, uma das questões mais graves do Brasil, pela limitação de suas políticas habitacionais para a população de baixa renda, das quais o Panorama é um exemplo significativo em Santa Catarina.

Florianópolis é um dos 80% dos municípios brasileiros em que existe déficit habitacional, fato diretamente associado às mortes por hipotermia e às tragédias coletivas decorrentes de deslizamentos de terra (lembre-se do Morro do Bumba, em Niterói, em que uma comunidade fora erguida sob um antigo depósito de lixo cujo desmoronamento matou 247 pessoas) ou decorrentes de acidentes em habitações inadequadas, como o recente incêndio do edifício Wilton Paes de Almeida, no Largo do Paissandu em São Paulo.

O Conjunto Habitacional Panorama, segundo maior condomínio popular do Estado de Santa Catarina, possibilitou a muitos a realização do sonho da casa própria e um espaço para atravessar, com relativa segurança, as últimas três décadas. Não fosse por ele, muitas famílias viveriam em sub-habitações ou teriam uma vida mais difícil, sujeita ao pagamento de aluguéis e às variáveis que isto pode acarretar.

Ao mesmo tempo, o Panorama testemunha o descaso com que o Estado geralmente lida com o déficit habitacional de sua população: os terrenos baldios que se estendiam ao seu redor e nos quais previa-se duas expansões do conjunto (Panorama II e Panorama III), foram ocupados por comunidades sem-teto. Será possível perceber essa modificação perversa da paisagem através das vistas das janelas, bem como o contraste com o desenvolvimento do setor privado da habitação, uma vez que do outro lado da BR-282, à vista sul do Panorama, dezenas de arranha-céus foram erguidos ao longo desses trinta anos, modificando radicalmente os bairros do Kobrasol e de Campinas na cidade vizinha em São José.

Se este aspecto da marcha dos tempos será percebido ao redor do condomínio, dentro dele poderemos percebê-la nas novas configurações familiares e também nas modificações das mobílias e eletrodomésticos. Novas formas de consumo, a revolução digital, a abertura neoliberal, à expansão do crédito; também a participação em cerimônias e manifestações públicas, desde desfiles militares até movimentos contra ou a favor do impeachment e da greve dos caminhoneiros, tudo isto constitui tema residual do filme, inevitavelmente abordado no fluxo de suas imagens: a vida dos personagens se confunde com os destinos de nossa época.

Quanto à linguagem audiovisual, consistirá em relacionar os fragmentos de vídeos e fotografias coletados em blocos, de forma a destacar, alternada e transversalmente, os aspectos singulares e coletivos da vida dos moradores do Panorama. Apenas em parte esta linguagem está pré-estabelecida, já que seus procedimentos narrativos decorrem de um dispositivo que, embora claramente delimitado, está sujeito às contingências do material coletado. O dispositivo: um documentário realizado a partir das imagens familiares dos moradores do Panorama e da coleta de vozes realizadas durante a produção do filme.

Como a música, o cinema lida sobretudo com o tempo. Será através de arranjos temporais que iremos constituir esses blocos: os coletivos, com imagens de tempo mais curto, escolhidas por sua proximidade e capacidade de ressonância, por uma associação fácil (seja por alto ou baixo contraste); já as pessoais ou familiares através de imagens mais lentas, criando um tempo mais dilatado nos quais se possam perceber traços singulares e que também propiciem uma apreensão mais íntima dos destinos e origens desses moradores.

As entrevistas serão realizadas a partir das imagens dos moradores e de minhas próprias memórias. Essas vozes devem criar novas possibilidades de significado para as imagens, sem contudo determinar seus sentidos: as imagens familiares são lacunares e uma montagem que excluísse isto seria problemática. Uma referência de banda sonora pela disposição dos elementos acústicos (e em muito sentidos também de montagem), é o filme biográfico de Jonas Mekas, *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2001), no qual o cineasta lituano costura imagens captadas desde 1960, eventualmente fazendo reflexões prosaicas ou filosóficas sobre os arranjos da memória e as possíveis configurações da vida. É verdade que estas filmagens não têm som direto: mas às vezes o que escutamos é apenas o silêncio desses registros.

Gostaria de exemplificar o modo como um dispositivo opera na determinação de um filme a partir de dois documentários brasileiros contemporâneos com os quais *Panorama* guarda relações de proximidade e também afastamentos.

Pacific de Marcelo Pedroso (2009) é composto integralmente por imagens de registros amadores de famílias à bordo de um cruzeiro para Fernando de Noronha. Este controverso documentário, acusado de ridicularizar a classe média ou ao contrário elogiado pela humildade de ceder espaço à verdade dos sentimentos de seus personagens, demonstra que a chamada a Alta Definição da imagem não é um atributo essencial ao cinema e também como novas possibilidades de registro fílmico podem influir sobre o comportamento.

Em *Edifício Master* (2002), Eduardo Coutinho entrevista os moradores de um único condomínio de Copacabana. Desta forma, o diretor abre mão de modelos de representação que reduzam as pessoas à sua classe, ao mesmo tempo em que compõe uma obra multifacetada sobre a classe média carioca. Alguns dos procedimentos presentes em outros filmes do documentarista, estão presentes neste filme e também operam de forma constitutiva: como seu modo de conduzir as entrevistas, amparando em pesquisa prévia e escolha dos personagens levando em consideração sua capacidade de narrar.

Por outros motivos, *Panorama* também pode ser associado a duas tradições do cinema documentário, a poética e a ensaística. Os documentários poéticos, ou sinfônicos, remontam ao início do século. Esses filmes se desenvolveram ao mesmo tempo que a tradição didático-expositivo do documentário, se opondo a esta ao valerem-se das imagens do mundo histórico para enfatizar o estado de ânimo, o tom e o afeto de eventos naturais e de metrópoles, através do arranjo rítmico e plástico de seus fragmentos. Um exemplo desta tradição, referência para a montagem dos blocos temáticos de *Panorama*, é *A chuva* de Joris Ivens (1929).

É possível perceber nos filmes ensaísticos, que surgem em meados do século XX, uma estrutura que remete a uma “cine-escritura” de pensamentos. Em muitos deles, ocorre a apropriação de imagens de arquivo com o intuito de ressaltar os limites e transbordamentos da experiência individual. Nestas suas migrações de um filme a outro, frequentes nos filmes de Agnès Varda, estas imagens mantêm algo de seu contexto original e ressaltam os diversos

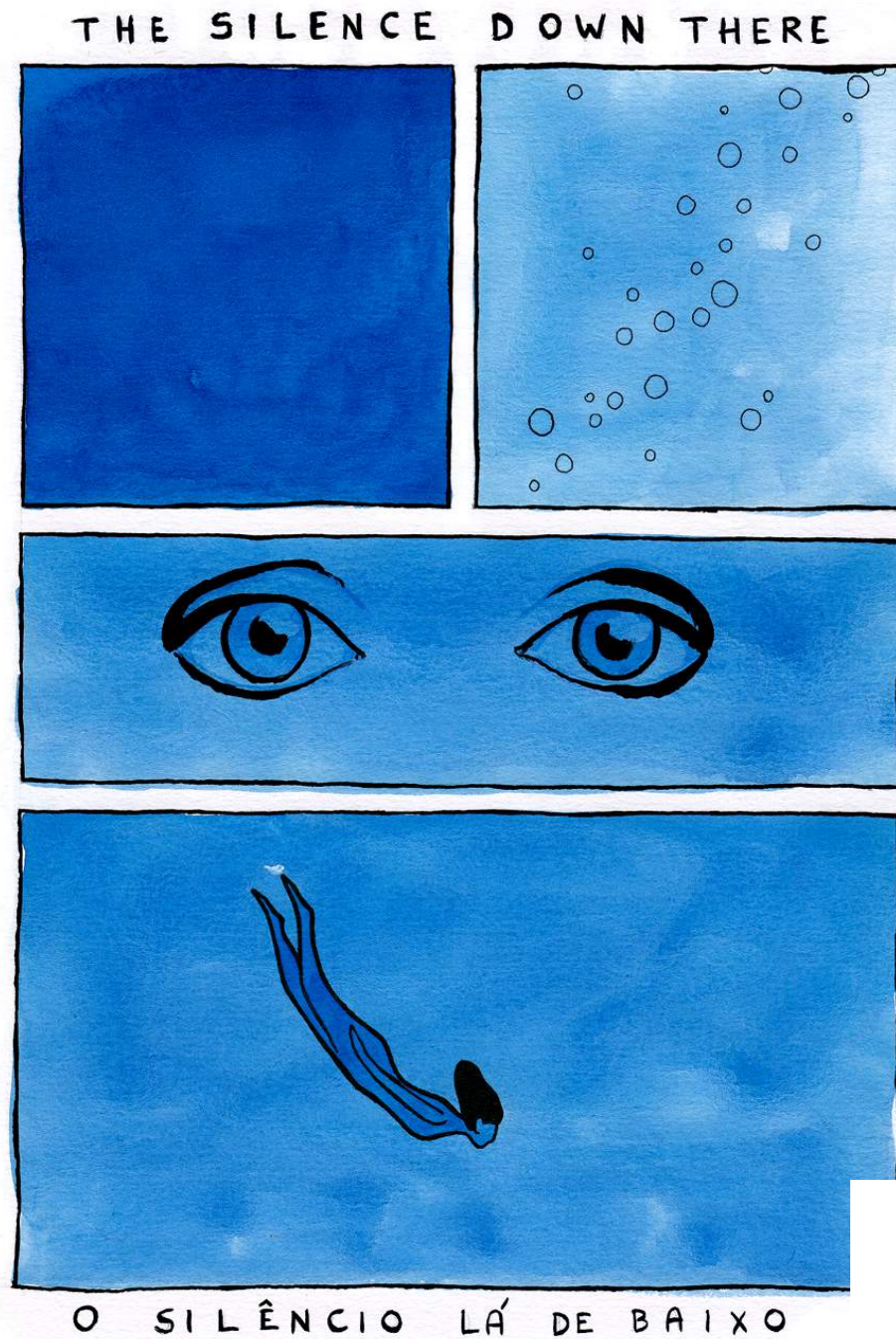
pontos de vista, e as influências ou determinações destes nas imagens registradas. Um exemplo brasileiro e contemporâneo desta prática é *No intenso agora* de João Moreira Salles (2017), onde o documentarista parte de imagens realizadas por sua mãe em uma viagem à China. Estas imagens, sem som sincrônico, são entrelaçadas com diversos registros das manifestações de maio de 1968 em Paris e em outras partes da Europa.

Por fim, seria possível mencionar como referência a obra de artistas e cineastas como Péter Forgács que realiza filmes inteiros a partir de imagens de arquivo familiares, com a intenção de integrar as histórias privadas na história comum. Em *The Maelstrom - a family chronicle* (2008), Forgács faz uso de vídeos caseiros de uma família holandesa realizados antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Olivier Smolders em *Mort a vignole* (1998) revisita as imagens de arquivo de sua própria família para refletir sobre a passagem do tempo e as formas de conservação da vida na imagem, valendo-se de uma narração autobiográfica e reflexiva, também pode ser elencado como referência estética para a linguagem e procedimentos narrativos de *Panorama*.

Panorama relaciona-se com o tema do ciclo por

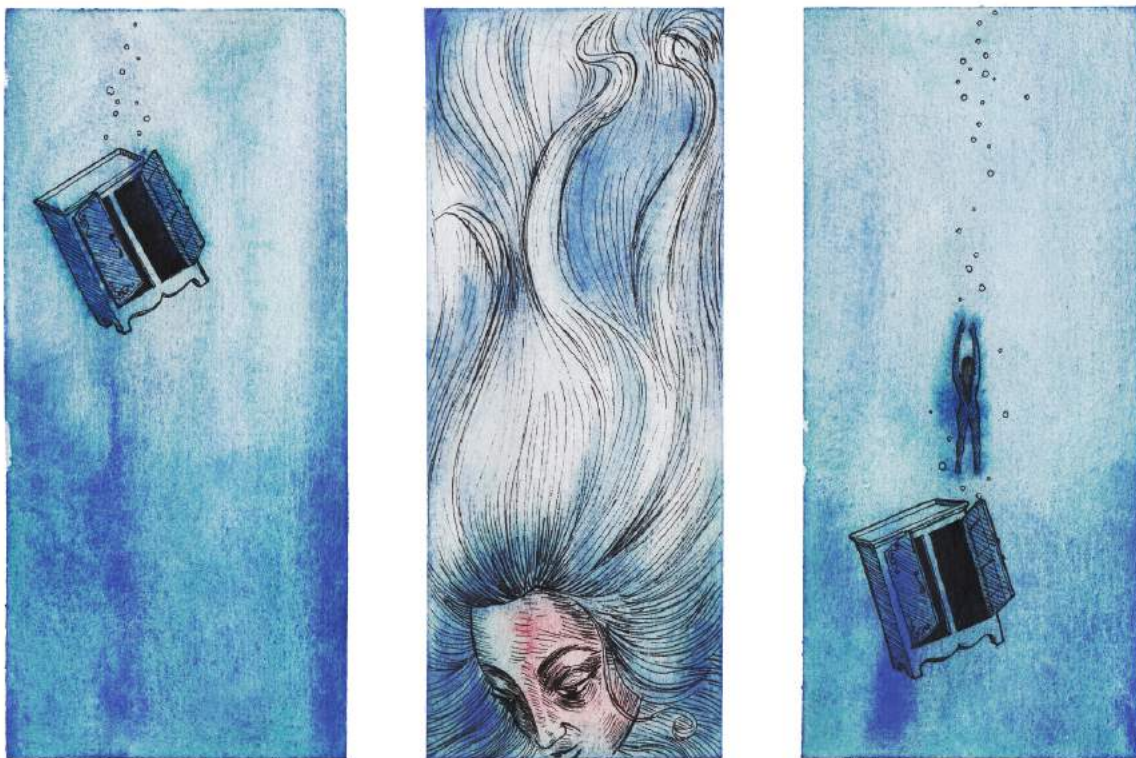
Ciclo:

O SILÊNCIO LÁ DE BAIXO - NOTAS DE UM PROCESSO
CINEMA DE ANIMAÇÃO, ARTES VISUAIS E ESCRITA DE SI



FAM
EPA

O silêncio lá de baixo, 2015, quadrinho A4, nanquim e aquarela.



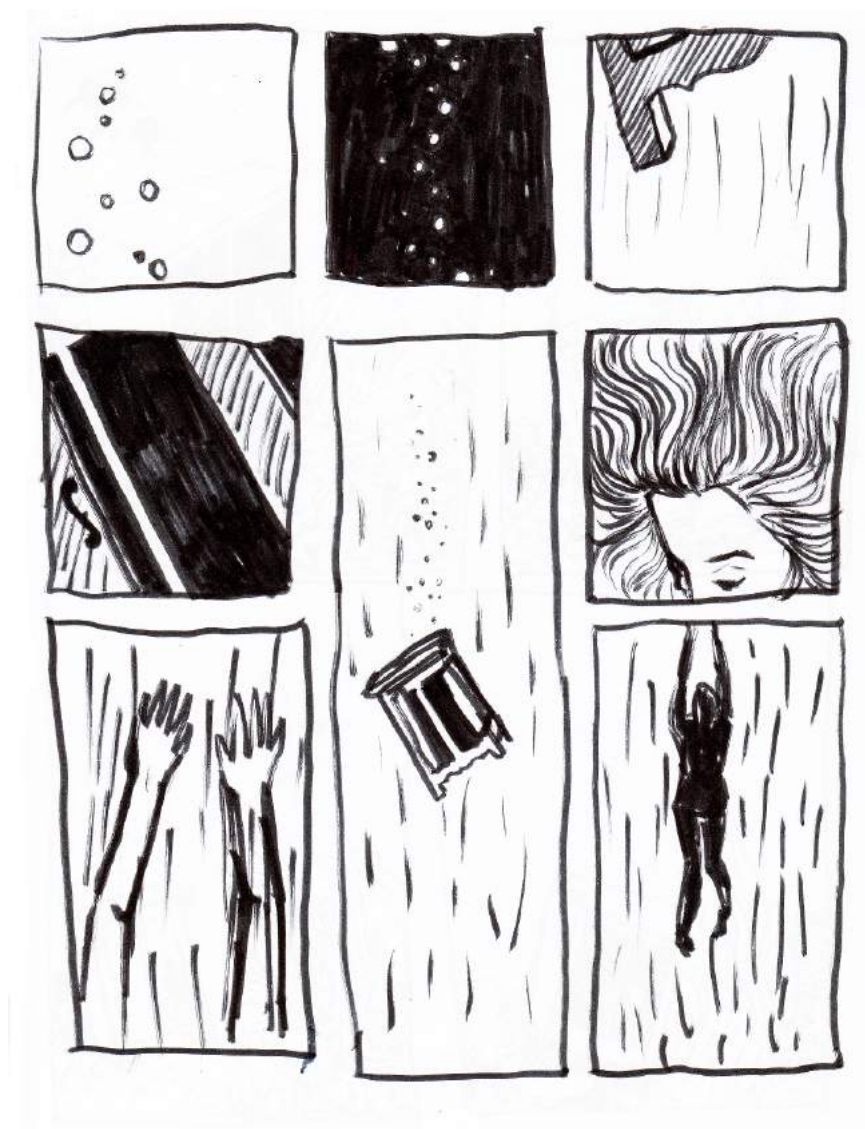
Naufrágio, 2015, A4, aquarela e nanquim.

O silêncio lá de baixo é um filme de animação experimental que estou produzindo durante o mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina na linha de Processos Artísticos Contemporâneos sob orientação da professora Silvana Macêdo. A entrada no programa se deu no segundo semestre de 2017, ou seja, neste momento estou no meio do percurso do projeto. Assim, através desta proposta de Ensaio Visual, desejo compartilhar as etapas alcançadas e em desenvolvimento, assim como os próximos passos a serem dados na execução do filme e da pesquisa. O filme terá cerca de 1 minuto e meio, até o presente momento já conta com *animatic* (espécie de pré-visualização bruta da animação), algumas cenas animadas e uma parceria estabelecida para design de som e trilha sonora. O projeto surgiu de inquietações diante de determinados traços de minha personalidade e o consequente encontro com a assexualidade¹ e demissexualidade². Isso gerou uma narrativa autobiográfica

¹ Um assexual é alguém que não experiencia atração sexual. Diferentemente de celibato, que é uma escolha pessoal, assexualidade é uma parte intrínseca de quem somos. Assexualidade não faz nossas vidas piores ou melhores, nós apenas enfrentamos um conjunto de desafios diferentes dos da maioria das pessoas sexuais. Há uma considerável diversidade entre a comunidade assexual; cada pessoa assexual experiencia coisas como relacionamento, atração e excitação de formas diferentes. Assexualidade está apenas começando a ser o tema de pesquisas científicas. Fonte: AVEN <https://www.asexuality.org/?q=overview.html> (tradução livre) Acesso em: 20 jun. 2018.

² Alguém que sente atração sexual somente após um laço afetivo ser formado. Esse laço não precisa ser necessariamente romântico. A demissexualidade encontra-se na escala cinza da assexualidade. Fonte: AVEN <https://www.asexuality.org/?q=general.html> (tradução livre) Acesso em: 20 jun. 2018.

visual que ganhou corpo e tornou-se um *storyboard*³, assim estava plantada a semente para minha primeira animação autoral. A investigação conceitual do percurso tem se dado através de aproximações com a *escrita de si*, de Michel Foucault, e escritos feministas de autoras que seguem a mesma linha como Judith Butler e Margareth Rago. Num movimento que parte do micro em direção ao macro, e a partir do meu lugar de fala, busco abordar a discussão sobre a assexualidade e a pressão causada pela normatividade heterossexual vigente, apoiada nos escritos de Foucault. E num movimento inverso, do macro para o micro, empoderada por estudos feministas, busco demonstrar como a minha narrativa, a “escrita de mim”, valida e abre espaço para outras falas minoritárias.



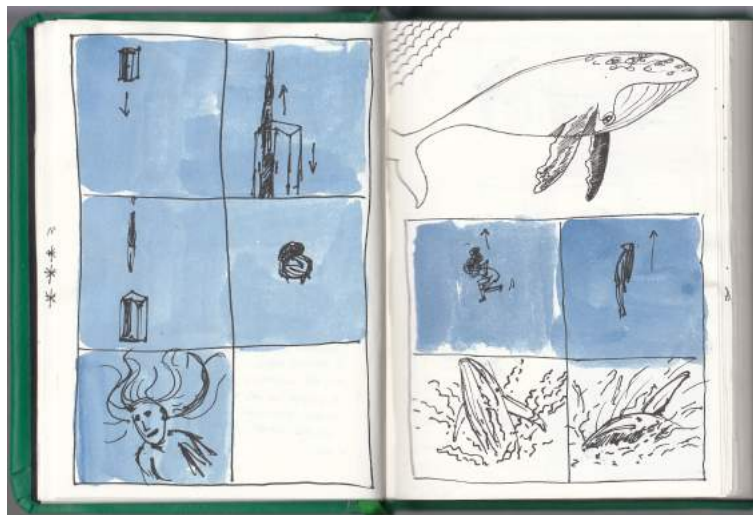
Sem título, página de caderno de desenho, 2015, nanquim.

³ O *storyboard* é a ordem sequencial de painéis (ou imagens individuais) que ilustra e sustenta o impulso da narrativa; (...) O *storyboard* é também uma ferramenta de visualização, em pré-produção, que ajuda a definir o visual de um filme. (BRACEGIRDLE apud WELLS, 2012, p.86 - tradução livre) Junto com o *animatic*, consiste no ponto de partida para o filme e servirá de referência durante toda a produção.

O filme surge como uma narrativa visual bastante subjetiva sobre o meu encontro conceitual com a assexualidade e especialmente a demissexualidade, numa tentativa sensível e intimista de dar maior visibilidade para um assunto tão pouco discutido e a um nicho tão desconhecido de pessoas. A principal fonte que trata diretamente da assexualidade no Brasil é a tese de doutorado da Profª Drª Elisabete de Oliveira, *“Minha vida de ameba”: os scripts sexo-normativos e a construção social das assexualidades na internet e na escola*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, USP, em 2014. A partir de entrevistas Oliveira tece um panorama histórico do surgimento do termo assexualidade e contextualiza similaridades e diferenças na trajetória de pessoas assexuais de diversas idades, dando ênfase ao período em que estiveram na escola.



Sem título, 2015, A4, nanquim e aguada de nanquim.



Sem título, primeiro esboço de *storyboard* em caderno de desenho, 2015, nanquim e aquarela.

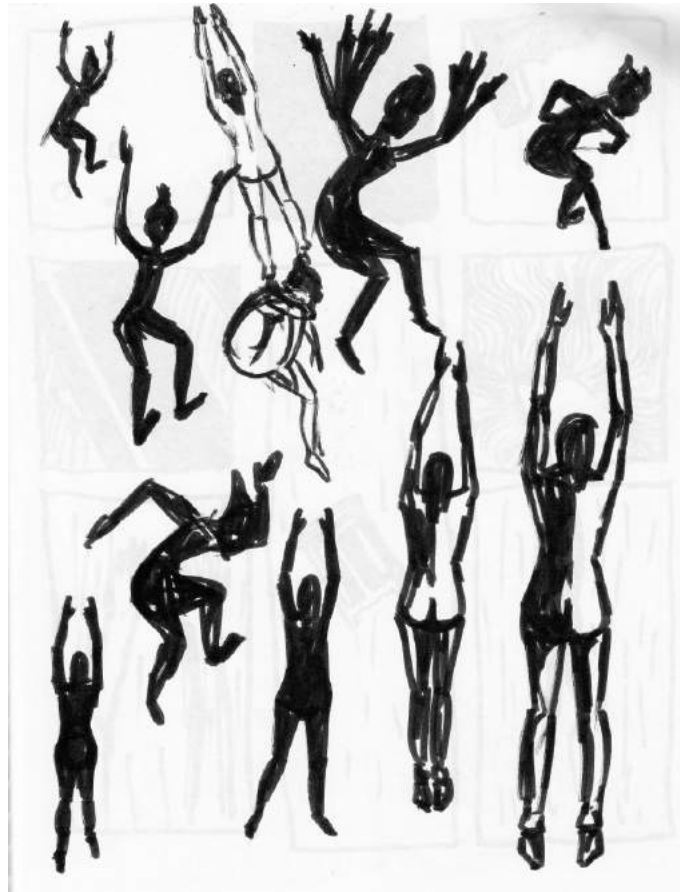
Para dar conta desta proposta trago o desenho como linguagem expandida, revelando a centralidade do mesmo para animação: o desenho sai do papel e ganha movimento tornando-se cena, tornando-se filme, indo para a tela, para a parede. Ao aliar tal possibilidade a uma narrativa fugidia e não linear vou ao encontro de uma perspectiva experimental e desconstrutora a ser explorada nas imagens em movimento e que devemos à videoarte e ao cinema experimental. Natalia Brizuela, em seu livro *Depois da Fotografia*, assinala “que a porosidade das fronteiras entre as artes, as práticas e os meios é provavelmente mais evidente hoje nos espaços de exibição de arte.” (2014, p.45) Porém considero essa porosidade ainda mais instigante nos espaços de *produção* de arte. Este projeto nasce da inquietação da *artista-animadora* ou *animadora-artista*⁴ que busca expandir seus campos de atuação borrando limites e definições da prática artística, produzindo a partir de diversos lugares e referências, propondo confluências.



Imagem *still* de *animatic* de “O Silêncio lá de baixo”, 2018.

⁴ Aqui faço referência ao termo *artista-etc* proposto por Ricardo Basbaum no texto *Amo os artistas-etc*, publicado em *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

Em relação a questão da assexualidade e da demissexualidade, duas grandes motivações atuam como elementos provocadores do projeto. Primeiramente a descoberta e aceitação pessoal que se deram ao longo de um ano de pesquisas e trocas em sites, redes sociais e outras comunidades virtuais criadas para pessoas assexuais interagirem mais facilmente. Em seguida, a percepção de uma existência deslocada, invisível. A necessidade do encontro e da troca nesses ambientes virtuais, nos quais passei a interagir, se dá essencialmente por um apagamento cotidiano imposto a essa comunidade. Assim, o projeto consiste numa tentativa de abordar essa questão tão delicada e pouco notada, essa fuga de uma normatividade tão aceita e cristalizada em nossa cultura ocidental. Em sintonia com o tema da tarja preta proposto nesta 13ª edição do Ciclo de Investigações de Artes Visuais - PPGAV, minha proposta de Ensaio Visual trata de algo que escapa e por vezes nem mesmo é reconhecido. Ao abrir o processo de produção e pesquisa do projeto busco iniciar conversas, ampliar olhares e escutas, expandindo assim, as possibilidades do mesmo. Quais as sensações, quais os espasmos e debatimentos inevitáveis de uma resistência tão discreta e invisível, à parte, estranha à persistência dos estímulos sexuais onipresentes e corriqueiros do cotidiano? O que disso pode vir a tona num processo criativo?

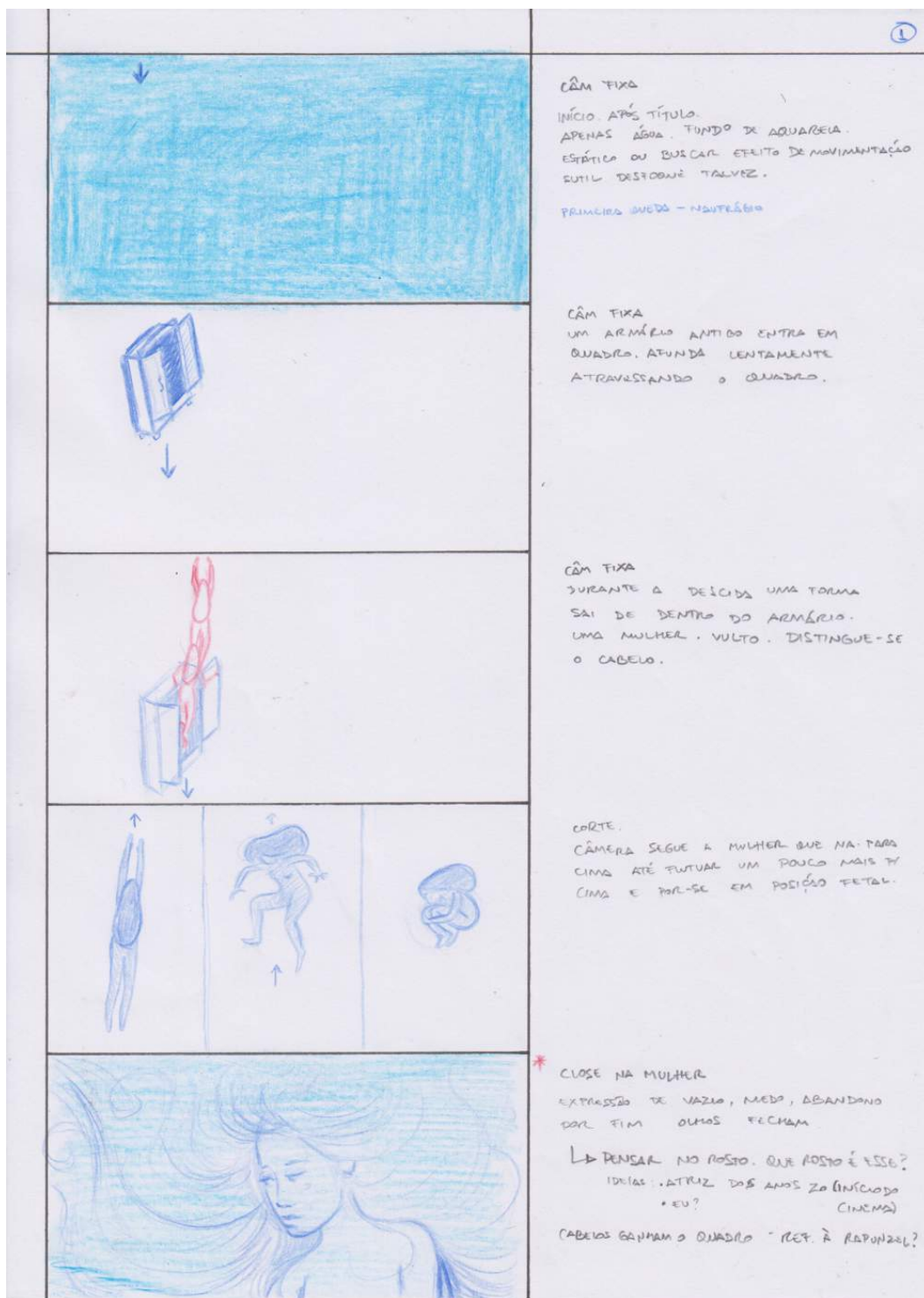


Sem título, página de caderno de desenho, 2015, nanquim.

Link para *animatic*:

https://drive.google.com/open?id=1LpJ48rqa5mQ_UjiDeYIHbRA832W0Xo4t

Destaco que, em caso de aprovação, uma versão atualizada do *animatic* também será exibida durante o Ensaio Visual, esta terá as cenas animadas até a respectiva data.



Página 01 do storyboard de "O Silêncio lá de baixo", 2017, A4.



Sem título, 2015, 10x15cm, aquarela e nanquim.

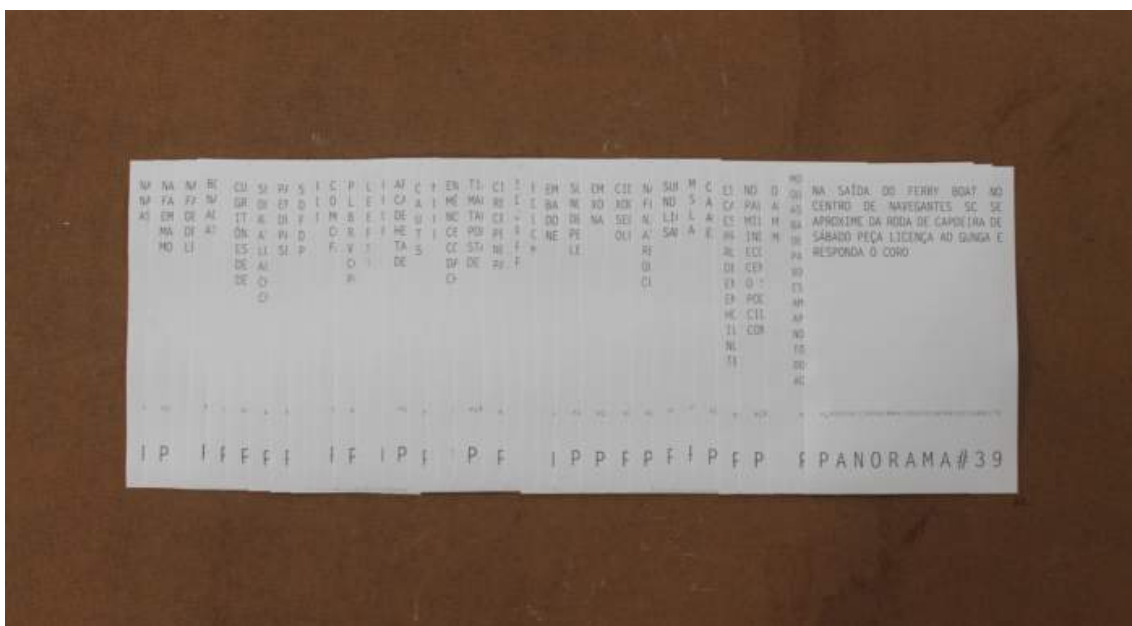
Referências

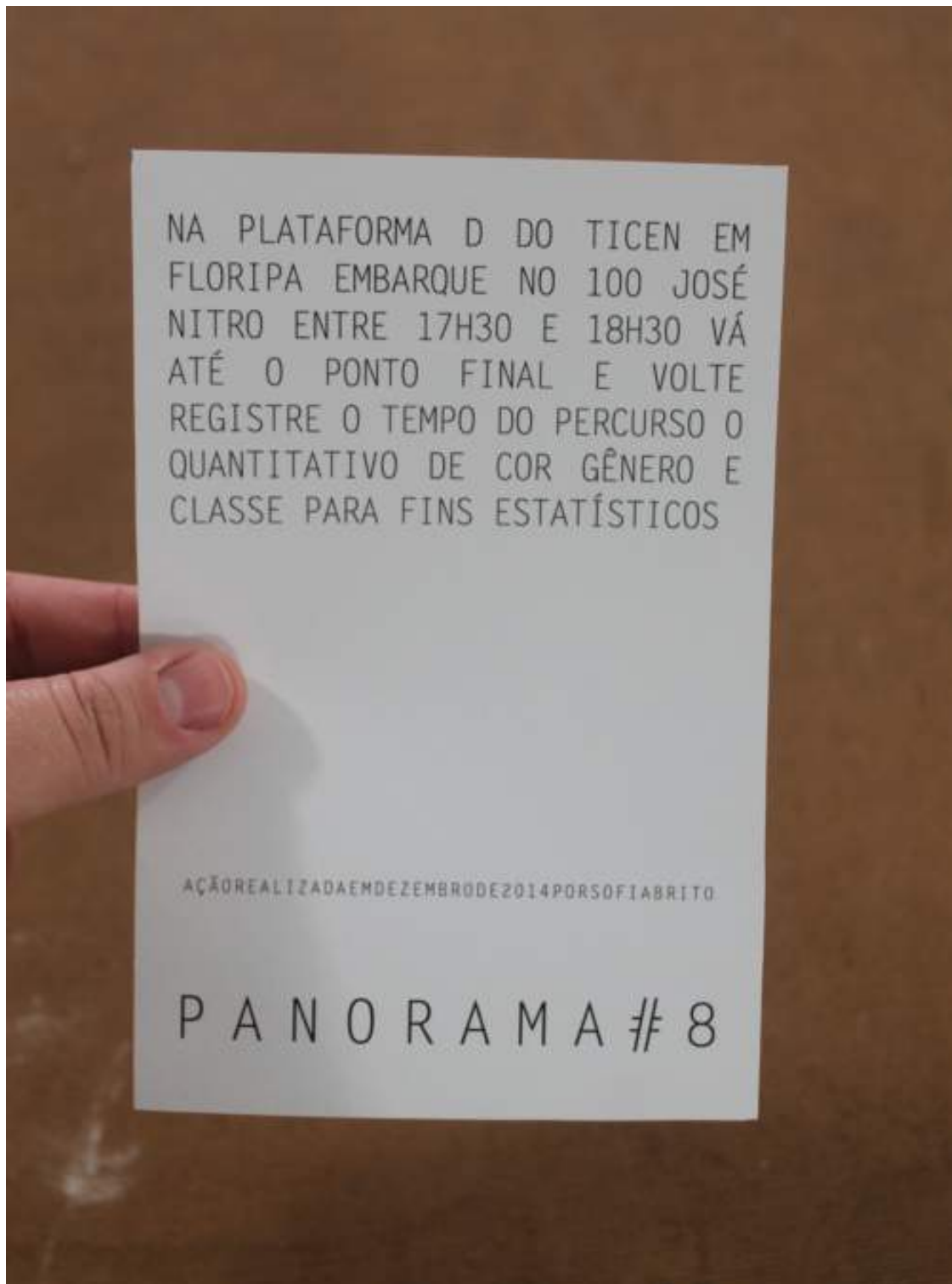
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: **Ética, Sexualidade e Política / Michel Foucault**; org. Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se – Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- WELLS, Paul. **Desenho para animação**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

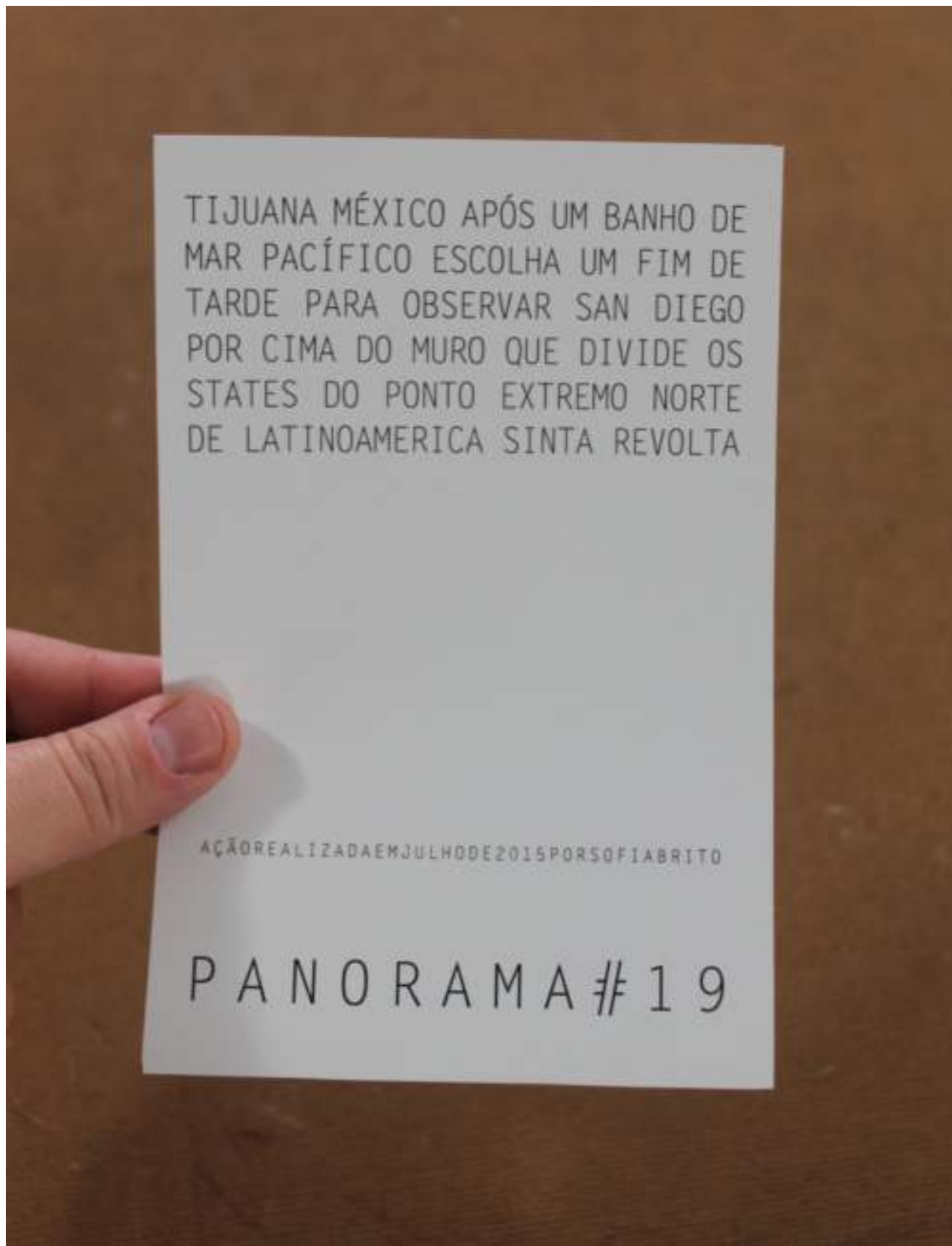
PANORAMAS

A série Panoramas é composta de 40 instruções de ações na cidade que vem sendo realizadas desde 2014 até hoje. O formato desta série foi pensado a partir dos decretos conceituais denominados “Aqui é Arte”, de Paulo Nazareth, e o título oferece uma homenagem aos panoramas de Victor Meirelles, pintor paisagista do século XIX, com destaque na referência da obra “Vista Parcial de Desterro, atual Florianópolis”, 1851 (aproximadamente). A compreensão de que a cabeça pensa onde os pés pisam (Frei Betto) é essencial no processo de composição destes trabalhos, que buscam nas ações em espaços públicos um meio de acesso à percepção da realidade concreta (e não aparente) do cotidiano nas cidades e também uma estratégia de inserção. Pisa-se onde se quer compreender, onde se enfrentam as contradições. As ações-instruções dos Panoramas propõem um caminhar lento acompanhado de um olhar demorado para cidade, um atravessamento de certezas e a tentativa de ocupação de espaços conhecidos-desconhecidos. Provocada pelo processo de Francis Alÿs, que tem a caminhada como prática poética e costuma encenar paseos - passeios que resistem à sujeição do espaço comum, esta série busca cavar brechas no meio urbano e registrar os passos do/a artista caminhante. Alÿs reconfigura o tempo à velocidade de um passeio, fazendo referência à figura do flâneur, originária da obra de Charles Baudelaire e desenvolvida por Walter Benjamin e “a incessante observação o levou a se questionar sobre seu papel no contexto urbano, o quanto pertencia a ele ou poderia participar de sua dinâmica” (LAURENTIIS, 2014, p.85). Este espírito atravessa o processo dos Panoramas, que tem a cidade como cenário principal de atuação. O teórico David Harvey utiliza-se da definição de cidade de Robert Park, partilhando de uma percepção dialética homem-cidade na construção e reconstrução de si e seu entorno, quando compreende que a cidade é a “tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade o homem reconstruiu a si mesmo.” (HARVEY apud PARK, 2012, p. 73). Nesta condição vulnerável de (re)construção de si e do seu entorno, o/a artista assume o processo dos Panoramas como uma possibilidade de conduzir seu corpo pelos trajetos urbanos. Harvey segue esculpindo as características da cidade contemporânea, afirmando que vivenciamos hoje uma fragmentação da experiência urbana focada em nichos de mercado e apoiada em uma aura de liberdade de

escolha – ainda que condicionada à renda: “vivemos progressivamente em áreas urbanas divididas e tendentes ao conflito [...] Os resultados são indelevelmente cáusticos sobre as formas espaciais de nossas cidades, que consistem progressivamente em fragmentos fortificados, comunidades fechadas e espaços públicos privatizados mantidos sob constante vigilância”. (HARVEY, 2012, p. 81) Desde os anos 80, o sistema financeiro tem se inovado e sua relação com o processo de urbanização desempenha um papel sofisticado e decisivo para a sobrevivência do modo de produção capitalista. Sobre a mercantilização da cidade e da experiência na cidade, Harvey nos esclarece que “a qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana.” (HARVEY, 2012, p.81). A proposta dos Panoramas se opõe à experiência turística, invasiva e predatória do espaço e busca contribuir para a reflexão acerca das possibilidades que os processos artísticos podem abrigar na disputa simbólica da cidade, partindo da ocupação individual de um corpo que realiza uma ação em seu entorno. Em uma conversa com Benjamin Buchloh, Martha Rosler destaca a importância de construirmos novas práticas de comunicação com o entorno quando afirma que “todos [os artistas] compartimos un impulso para desarrollar formas de comunicación más complejas, al contrario que el «fotógrafo paracaidista» que aterriza en cualquier lugar, toma fotografías de una crisis u otra y se larga, cosa que en todo caso tiene como resultado una valoración del fotógrafo”. (ROSLER, 2009, p. 27). Assumindo o suporte do múltiplo, a potência do trabalho consiste na possibilidade de propagação dessa experiência em instruções que provocam o desdobramento de outras tantas ações-reflexões orientadas para o contexto da cidade, em um elogio aos pés que pisam a terra-asfalto todos os dias.







REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- HARVEY, David. *O Direito à Cidade*. Lutas Sociais, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012.
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17 – 2008. Tradução de Jorge Menna Barreto.
- LAURENTIIS, Clara Barzaghi. *Francis Alÿs: olhar para a cidade a partir de uma prática artística*. Ecopolítica, São Paulo, n.9, p.85-90, mai./ago. 2014
- ROSLER, Martha; BUCHLOH, Benjamin H.D. *Conversación*. Barcelona: MACBA, Quaderns Portàtils, no 18, 2009.

PANORAMAS

PROPOSTA

A série *Panoramas* é composta de 37 instruções de ações na cidade que vem sendo realizadas desde 2014 até hoje. O formato desta série foi pensado a partir dos decretos conceituais denominados “Aqui é Arte”, de Paulo Nazareth, e o título oferece uma homenagem aos panoramas de Victor Meirelles, pintor paisagista do século XIX, com destaque na referência da obra “Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro”, 1851 (aproximadamente). A compreensão de que *a cabeça pensa onde os pés pisam* (Frei Betto) é essencial no processo de composição destes trabalhos, que buscam nas ações em espaços públicos um meio de acesso à percepção da realidade concreta (e não aparente) do cotidiano nas cidades e também uma estratégia de inserção. Pisa-se onde se quer compreender, onde se enfrentam as contradições. As ações-instruções dos *Panoramas* propõem um caminhar lento acompanhado de um olhar demorado para cidade, um atravessamento de certezas e a tentativa de ocupação de espaços conhecidos-desconhecidos. Provocada pelo processo de Francis Alÿs, que tem a caminhada como prática poética e costuma encenar paseos - passeios que resistem à sujeição do espaço comum, esta série busca cavar brechas no meio urbano e registrar os passos do/a artista caminhante. Alÿs reconfigura o tempo à velocidade de um passeio, fazendo referência à figura do flâneur, originária da obra de Charles Baudelaire e desenvolvida por Walter Benjamin e “a incessante observação o levou a se questionar sobre seu papel no contexto urbano, o quanto pertencia a ele ou poderia participar de sua dinâmica” (LAURENTIIS, 2014, p.85). Este espírito atravessa o processo dos *Panoramas*, que tem a cidade como cenário principal de atuação. O teórico David Harvey utiliza-se da definição de cidade de Robert Park, partilhando de uma percepção dialética homem-cidade na construção e reconstrução de si e seu entorno, quando compreende que a cidade é a “tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade o homem reconstruiu a si mesmo.” (HARVEY apud PARK, 2012, p. 73). Nesta condição vulnerável de (re)construção de si e do seu entorno, o/a artista assume o processo dos *Panoramas* como uma possibilidade de conduzir seu corpo pelos trajetos urbanos. Harvey segue esculpindo as características da cidade contemporânea, afirmando que vivenciamos hoje uma fragmentação da experiência urbana focada em nichos de mercado e apoiada em

uma aura de liberdade de escolha – ainda que condicionada à renda: “vivemos progressivamente em áreas urbanas divididas e tendentes ao conflito [...] Os resultados são indelevelmente cáusticos sobre as formas espaciais de nossas cidades, que consistem progressivamente em fragmentos fortificados, comunidades fechadas e espaços públicos privatizados mantidos sob constante vigilância”. (HARVEY, 2012, p. 81) Desde os anos 80, o sistema financeiro tem se inovado e sua relação com o processo de urbanização desempenha um papel sofisticado e decisivo para a sobrevivência do modo de produção capitalista. Sobre a mercantilização da cidade e da experiência na cidade, Harvey nos esclarece que “a qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana.” (HARVEY, 2012, p.81). A proposta dos *Panoramas* se opõe à experiência turística, invasiva e predatória do espaço e busca contribuir para a reflexão acerca das possibilidades que os processos artísticos podem abrigar na disputa simbólica da cidade, partindo da ocupação individual de um corpo que realiza uma ação em seu entorno. Em uma conversa com Benjamin Buchloh, Martha Rosler destaca a importância de construirmos novas práticas de comunicação com o entorno quando afirma que “todos [os artistas] compartimos un impulso para desarrollar formas de comunicación más complejas, al contrario que el «fotógrafo paracaidista» que aterriza en cualquier lugar, toma fotografías de una crisis u otra y se larga, cosa que en todo caso tiene como resultado una valoración del fotógrafo”. (ROSLER, 2009, p. 27). Assumindo o suporte do múltiplo, a potência do trabalho consiste na possibilidade de propagação dessa experiência em instruções que provocam o desdobramento de outras tantas ações-reflexões orientadas para o contexto da cidade, em um elogio aos pés que pisam a terra-asfalto todos os dias.

IMAGENS

Observação: Nas imagens abaixo foi suprimido o nome do/a artista em respeito às condições estabelecidas no edital. No trabalho original aparece o nome do/a artista.

PANORAMA #0

MORRO DO MOCOTÓ FLORIPA SUBA PELA
QUEIMADA VÁ ATÉ O TOPO E ENCONTRE
AS CASAS DA COHAB OS APÊS ONDE O
BARRANCO TERMINA AO LADO DO POSTE
DE LUZ POSICIONE-SE PARA OBSERVAR A
PAISAGEM NO INVERNO ENTRE 16H E 17H
VOCÊ PODE ASSISTIR A CIDADE
ESCURECENDO E OS CARROS SE
AMONTOANDO PARA SAIR DA ILHA
APROVEITE PARA CONTAR OS PRÉDIOS À
NOROESTE E ADMIRAR AS PONTES
TOMADAS PELO ACÚMULO FAÇA UMA FOTO
DO CARTÃO POSTAL LUZES IRÃO SE
ACENDER AO SEU REDOR

AÇÃO REALIZADA EM JULHO DE 2014 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 0

Publicação | tamanho A6 | 2014

PANORAMA #2

NO CENTRO DE FLORIANÓPOLIS
PALÁCIO CRUZ E SOUSA PROCURE
O MILITAR SILVÉRIO E PEÇA QUE
ELE INDIQUE O BANCO CIRCULAR
QUE DÁ ECO POSICIONE-SE NO
PONTO CENTRAL DO BANCO-ARENA
E TESTE O SOM MICROFONADO QUE
SÓ VOCÊ PODERÁ OUVIR
EXPERENCIE A CIDADE SEU CORPO
E SUA AÇÃO CONTE PARA ALGUÉM

AÇÃO REALIZADA EM SETEMBRO DE 2014 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 2

Publicação | tamanho A6 | 2014

PANORAMA #3

ESCOLHA UM DIA NUBLADO E VÁ ATÉ
CACUPÉ FLORIANÓPOLIS NA ESTRADA
GERAL QUE COSTEIA A PRAIA
LOCALIZE O TRAPICHE EM RUINAS NO
MAR AO FUNDO A ILHA DE RATONES
SENTE-SE NA AREIA E ENQUADRE A
PAISAGEM O TRAPICHE EM
CONTINUIDADE COM A LINHA DO
HORIZONTE AMBOS SUSTENTAM A ILHA
PERMANEÇA ALI COM AS NUVENS
CINZAS O FRIO E SEU TEMPO DE
FOLGA

AÇÃO REALIZADA EM OUTUBRO DE 2014 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 3

Publicação | tamanho A6 | 2014

PANORAMA #13

SUBA O VULCÃO NEVADO DE
TOLUCA NO MEXICO EN MARZO NO
PERÍODO DE DEGELO SINTA-SE
ABRAÇADA PELO FRIO QUE
DERRETE A LEMBRANÇA DE CASA

AÇÃO REALIZADA EM MARÇO DE 2015 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 1 3

Publicação | tamanho A6 | 2015

PANORAMA #19

TIJUANA MÉXICO APÓS UM BANHO
DE MAR PACÍFICO ESCOLHA UM
FIM DE TARDE PARA OBSERVAR
SAN DIEGO POR CIMA DO MURO
QUE DIVIDE OS STATES DO PONTO
MAIS ALTO DA AMÉRICA LATINA
SINTA REVOLTA

AÇÃO REALIZADA EM JULHO DE 2015 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 1 9

Publicação | tamanho A6 | 2015

PANORAMA #20

EN TIJUANA BAJA CALIFORNIA
MÉXICO FAÇA UMA CAMINHADA
NOTURNA POR ENTRE AS CALLES
DO CENTRO ENTRE NOS BARES
CONVERSE COM AS PESSOAS DANCE
DANCE DANCE E ESPERE OS
DOLARES CHEGAREM ATÉ VOCÊ

AÇÃO REALIZADA EM JULHO DE 2015 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 2 0

Publicação | tamanho A6 | 2015

PANORAMA #25

LA HABANA CUBA NO MALECÓN
ESCOLHA UM LOCAL CONFORTÁVEL
ENTRE 17H E 18H E SENTE-SE
PARA OBSERVAR O MAR ESCUTE
SINTA O CHEIRO DE SUA TERRA
E TOME UMA DECISÃO

AÇÃO REALIZADA EM JULHO DE 2015 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 2 5

Publicação | tamanho A6 | 2015

PANORAMA #28

CIDADE DO MÉXICO DE ESCOLHA
UM DIA PARA MAPEAR O BAIRRO
EM QUE MORA INDICANDO AS RUAS
CONHECIDAS E DESCONHECIDAS
FAÇA UMA LISTA

AÇÃO REALIZADA EM SETEMBRO DE 2015 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 2 8

Publicação | tamanho A6 | 2015

PANORAMA #31

PALHOÇA VALE VERDE CAMINHE
POR ENTRE OS MORROS E OS
MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO
ENCONTRE A PALETA DE CORES
DAS CASAS E TERMINE SEU DIA
EM UMA VIAGEM DE ÔNIBUS ATÉ
FLORIPA SINTA SEU LUGAR

AÇÃO REALIZADA EM AGOSTO DE 2016 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 3 1

Publicação | tamanho A6 | 2016

PANORAMA #32

SENTE-SE NO TRAPICHE DO
CENTRO DE NAVEGANTES SC EM
FRENTE AO RIO ITAJAÍ E
AGUARDE FIQUE ATENTO À BUZINA
DOS REBOCADORES E LOGO VOCÊ
PODERÁ ASSISTIR A UM NAVIO
CHINÊS CARREGADO DE
CONTAINERS CRUZANDO A SUA
PAISAGEM

AÇÃO REALIZADA EM ABRIL DE 2017 POR (ARTISTA)

P A N O R A M A # 3 2

Publicação | tamanho A6 | 2017

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

HARVEY, David. *O Direito à Cidade*. Lutas Sociais, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17 – 2008. Tradução de Jorge Menna Barreto.

LAURENTIIS, Clara Barzaghi. *Francis Alÿs: olhar para a cidade a partir de uma prática artística*. Ecopolítica, São Paulo, n.9, p.85-90, mai./ago. 2014

ROSLER, Martha; BUCHLOH, Benjamin H.D. *Conversación*. Barcelona: MACBA, Quaderns Portàtils, no 18, 2009.

Pão e pureza

Pão e pureza foi uma ação comum surgida no âmbito da ocupação/exposição **vestígio-contágio** no Memorial Meyer Filho em 2016.

Vestígio-contágio previa uma contínua ocupação do MMF por oito artistas visando a produção conjunta ou influenciada de obra — e mantinha-se aberta à visitação. Como explica a equipe curatorial, “A proposta da residência parte de duas ideias que se interligam: a ideia de vestígio, daquilo que sobra no presente do passado, e dos rastros dos objetos, dos espaços com os quais convivemos, tanto em vigília quanto no sonhar: somos feitos de ruína (Benjamin) e desejo (Barthes). A própria linguagem é também um imenso repositório dos resíduos de muitos outros que já pronunciaram as palavras que nos circundam: em cada uma há o eco das vozes de todos aqueles que as tiraram dos seus lugares de dicionário para comporem a dança do cotidiano”.

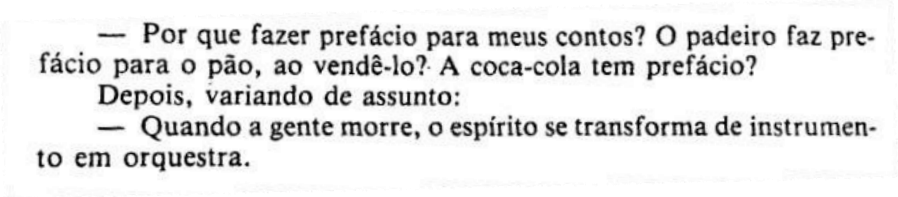
Ocorre que na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, situada ao lado do MMF, no segundo pavimento de um prédio que abriga no térreo o Arquivo Histórico Municipal, um fotógrafo insistiu em seu direito de realizar uma exposição para a qual havia sido selecionado em um edital municipal, edital posteriormente cancelado por suposta falta de verba para realizar o pagamento do pró-labore do artista. Com as fotografias já impressas, o cerimonial contratado e os convites distribuídos, o artista abriu mão do valor (cerca de R\$2.500,00) e montou sua exposição. Na véspera da abertura, entretanto, o espaço foi fechado à corrente e cadeado.

No dia da abertura, todo o prédio amanheceu fechado. O acesso das/dos artistas de vestígio-contágio foi igualmente proibido. Depois de alguns dias, ele foi reestabelecido — porém sem acesso público.

Além de nosso repúdio, este cerceamento, que ademais cria uma das relações desta comunicação com o tema do ciclo, levou-nos a pensar sua real implicação, uma vez que antes dele apenas os conhecidos dos/das artistas haviam visitado o espaço. Neste contexto, o grupo decidiu por algumas ações que pudessem reverter este isolamento — uma delas, “Pão e pureza”. Deve-se esclarecer que, neste meio tempo, um dos artistas foi recebido pelo secretário de cultura. Outra entrou em contato com a OAB. Seja por isto ou

pela concordância do fotógrafo de retirar suas obras da Vecchietti, o acesso foi novamente facultado ao público.

Um artista propôs, então, fazer uma vernissage em que se servisse pão e coca-cola. Isto porque à porta de entrada do Memorial, havia sido colocado como capacho um fragmento de conversa entre João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade,



— Por que fazer prefácio para meus contos? O padeiro faz prefácio para o pão, ao vendê-lo? A coca-cola tem prefácio?
Depois, variando de assunto:
— Quando a gente morre, o espírito se transforma de instrumento em orquestra.

transcrito pelo poeta mineiro em seu livro *O observador no escritório* e ampliado em folha A3:

“Pão puro?”, alguém perguntou. “Pão e pureza!”, outra pessoa respondeu. Ao invés de uma divulgação pelas redes sociais, decidiu-se por uma panfletagem à entrada do prédio. Criou-se um panfleto da forma mais simples: a colagem da logo do guaraná catarinense sobre um papel de pão, com as demais informações escritas à mão.

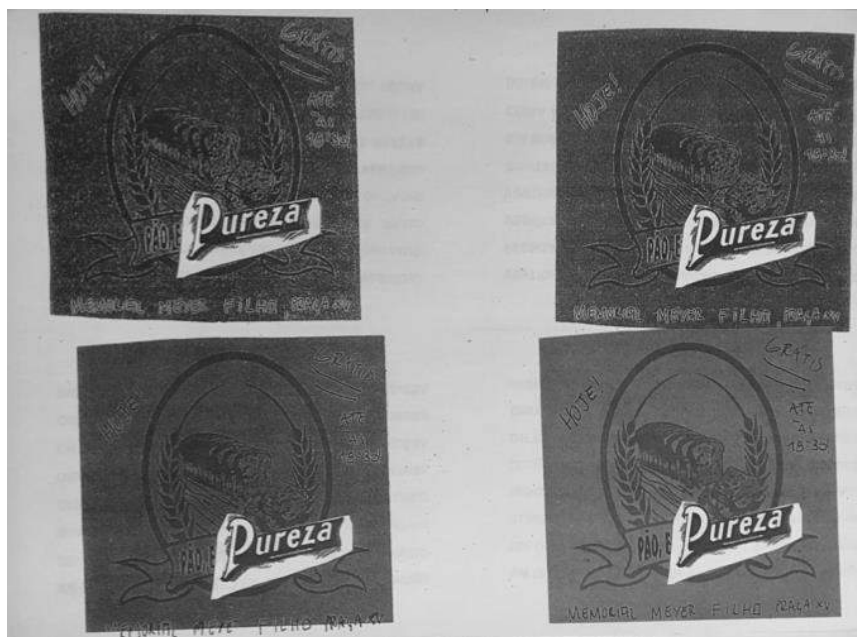


Imagem digitalizada das matrizes do convite para a ação “Pão e pureza”.

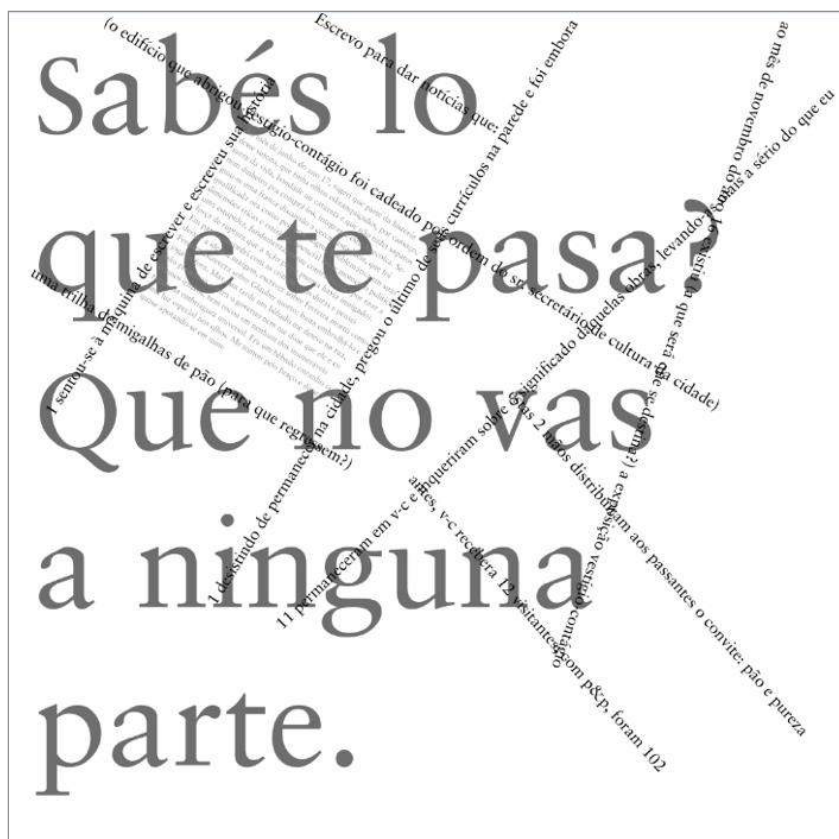
Dezenas de pães e alguns pares de litros do refrigerante foram colocados no espaço expositivo. Um artista saiu para panfletar a ação, enquanto uma artista e um artista ocupavam o espaço, produzindo suas obras.

A panfletagem à entrada do prédio foi recebida com indiferença pelos passantes. O artista então percorreu a praça XV distribuindo panfletos e convites. Uma pessoa em situação de rua que terminava de almoçar, ouviu o convite e perguntou se tinha mesmo pureza. Dezenas de outras pessoas que já haviam recebido o panfleto prestavam atenção no diálogo. “Então vambora”, ele disse e se levantou. Esta ação influenciou muitas outras, entre as quais:

- uma pequena multidão seguiu o homem em direção ao espaço;
- o artista panfletário, sabendo que não havia pão ou pureza suficientes correu ao mercado;
- a artista e o artista que estavam no espaço receberam os visitantes;
- a segurança e um gestor do espaço ficaram assustados e inquiriram o artista panfletário que entrara pela porta carregando pães e purezas;

- uma trilha de farelos de pão se formou da exposição à porta de saída do prédio;
- um dos visitantes sentou-se à uma máquina de escrever e datilografou fragmentos da história de sua vida até sua migração para Florianópolis;
- outro, que havia desistido de tentar a vida na cidade e ia embora naquela mesma tarde, aproveitou-se das fitas isolantes deixadas por um artista na ocupação e emoldurou na parede o último currículo que trazia consigo na tentativa de se tornar pizzaiolo;
- os visitantes perguntavam o significado das obras, arriscando-se a interpretações;
- um dos artistas envolvidos transformou esta experiência em um trabalho inédito que aguarda a impressão da próxima publicação da *anecoica*.

Neste trabalho, as ruas do entorno do prédio viram linhas que noticiam o acontecido; a praça XV, um parágrafo onde o artista discorre sobre a recepção às suas primeiras ideias de ocupação da *anecoica* com o relato desta ação; e em primeiro plano a frase que um morador de rua disse ao protagonista da novela *La trégué* do uruguaio Mario Benedetti.



Sabés lo que te pasa?, 21x21cm, 2017.

É o relato desta experiência que se gostaria de comunicar neste Ciclo.

PONTO DE FUGA – UM DIÁRIO DE (TRANS)BORDO



Figura 1 - Capa do caderno-diário de estágio, 2018.

Sinopse do ensaio

*“Força é abolir o abstrato,
Encarnar poesia física,
Apreender coisa real,
Planificar o finito;”¹*

Apresento, neste ensaio, os diversos *pontos de fuga*, observados durante um semestre de estágio curricular na Educação Básica, nos últimos anos do Ensino Fundamental, numa escola pública na periferia onde resido, no município de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. Enquanto estudante de licenciatura em Artes Visuais de uma universidade pública eu percebo, nas anotações presentes neste caderno-ensaio, que “Força é abolir o abstrato” da educação pautada na transferência de uma cultura hegemônica, reforçada nas referências oferecidas, como um roteiro para ser alguém possuidor de mais e melhor conhecimento, em sala de aula. Ao tratar de minha experiência enquanto educadora de artes visuais em formação, neste ensaio não posso deixar de ser o sintoma de um corpo periférico que aprendeu, nos mesmos moldes educacionais, a demarcar a distância com que se elaboram artes e artistas atribuindo-os certo local de privilégio. Não posso deixar de perceber que “encarnar a poesia física” é investigar-se, reconhecer os vestígios alienantes do passado escravocrata brasileiro deixado nas vielas da periferia, o qual estimula, ainda hoje, com seus desejos consumistas, o sonho de ascender de classe social, encapando indivíduos com modelos prontos de fazer e pensar.

¹ Murilo Mendes, *Murilograma a João Cabral de Melo Neto*, Poema do Livro *Convergências*, 2014.

Não dá para “apreender coisa real” se a educação com que se faz a autonomia da classe trabalhadora, pouco aprende a “planificar o finito”, pouco sabe de si própria, sua identidade, sua história. Provocar o aprendizado pela experiência é o grande desafio do educador, já que a sala de aula pautada na exatidão numérica da nota aprova e desaprova semestralmente os estudantes. Ponto de fuga, título deste caderno-ensaio, foi a primeira lei que aprendi ao desenhar, há dez anos, na qual todas as paralelas convergem a um mesmo ponto, lei geométrica, para um desenho exato. Aos poucos, ao encontrar outros pontos de fuga invisíveis no caminho, tais como atravessar a cidade cotidianamente em trechos periferia-centro, pude desaprender as regras do meu traço. Pude aprender o traço do caminho.

Este caderno-ensaio tem o comprimento de minhas mãos, desaprende o traço acostumado, aprende outros significados possíveis do ponto de fuga. Tem páginas dobráveis que combinam as possíveis visões diferentes a partir de cada dobradura, desenhos, relatos de estágio, poesia, traços e fita isolante.

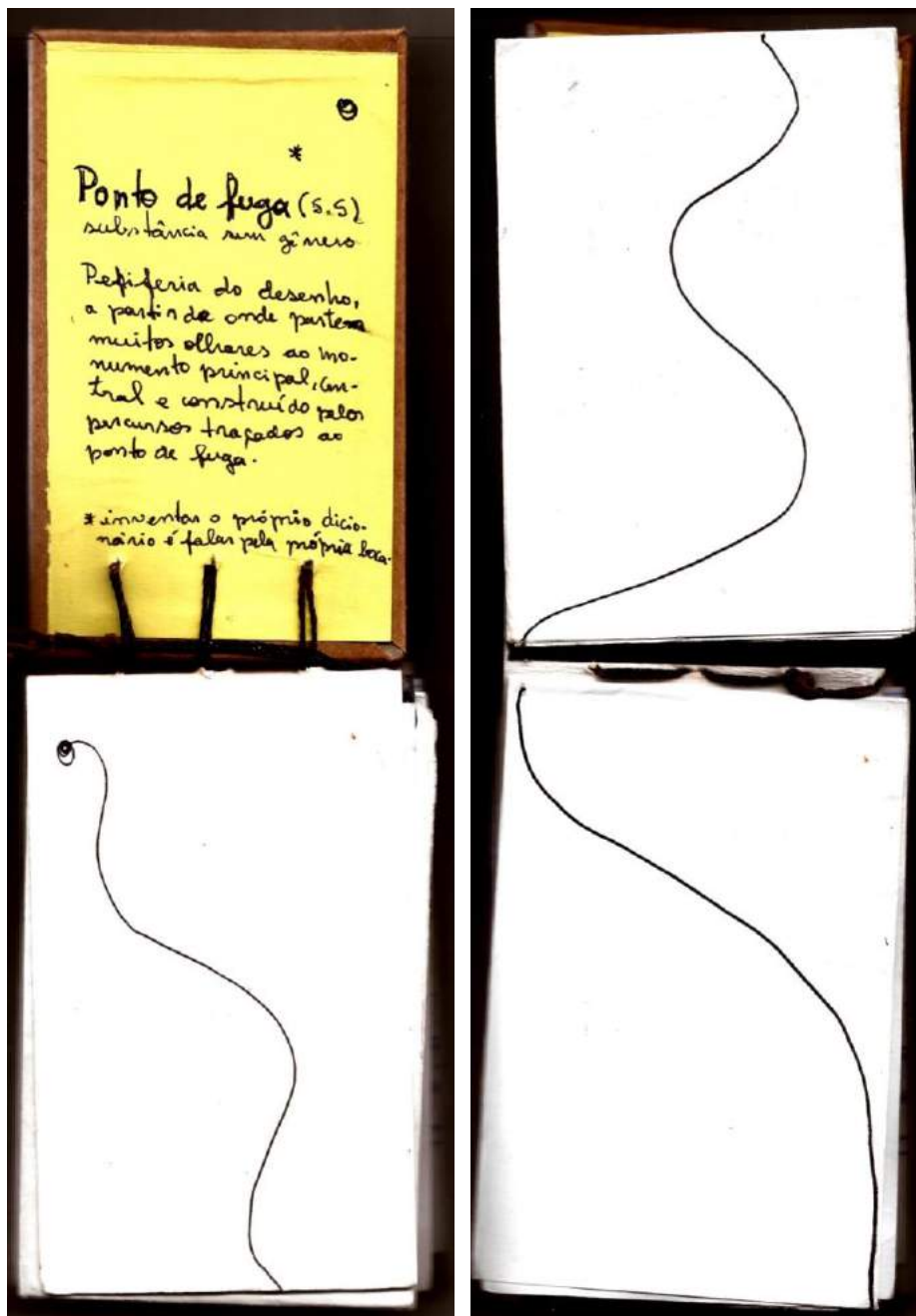


Figura 2 e 3 - Contracapa e primeiras folhas do caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

Justificativa – O ponto de fuga e a tarja preta: como não condicionar o olhar?

“Sou professor a favor da luta constante contra qualquer forma de discriminação, contra a dominação econômica dos indivíduos ou das classes sociais. Sou professor contra a ordem capitalista vigente que inventou esta aberração: a miséria na fartura. Sou professor a favor da esperança que me anima apesar de tudo. Sou professor contra o desengano que me consome e me imobiliza.”²

Reaprender a olhar, aprender a desaprender. Este diário de (trans)bordo, é o atravessamento, ‘através de’ (trans), uma marinheira de primeira viagem (bordo) que, embora de sonhos antigos sobre uma outra educação possível, foi formada na Educação Técnica Profissionalizante. Estudante de escola técnica e, por este motivo, vestida com tarjas pretas, proibida de sua própria realidade desde a sala de aula até o primeiro trabalho numa indústria de emborrachados. Aprender a ser máquina para operar outra máquina.

Intervir no mundo, como inspira Paulo Freire (2015), não nega o “desengano que me consome e me imobiliza”, é, portanto, força alimentada pelo descontentamento. Pois a educação que deveria servir ao educando nos parece prestar contas às classes dominantes, em suas resoluções reduzidas dos fatos históricos, e no senso crítico empobrecido baseado na meritocracia. É urgente raspar as tarjas pretas, as proibições in-visibilizadas, embora potentes, do olhar sensível, é preciso tomar o re-aprendizado possível dos nossos pontos de fuga, para traçar trajetórias entre um eu-mercado para um eu-presente-no-mundo.

Este ensaio é escrito e ilustrado pela história de quem vê outra educação possível, ainda que seja uma visão partindo da prática de um estágio acadêmico, em uma escola pública, sem recursos materiais para a aula. Este caderno, do tamanho de minhas mãos, foi também o tamanho de outras mãos que o fizeram com suas histórias e compartilhamentos.

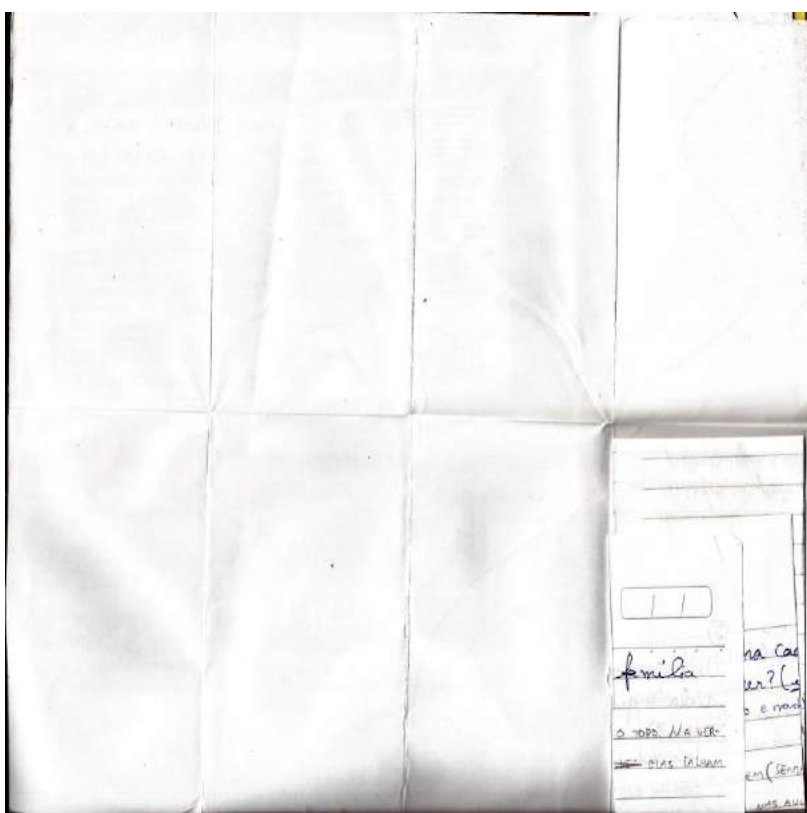


Figura 4 – Dobras e dobras de experiências silenciadas do caderno-diário Ponto de Fuga, 2018.

² Paulo Freire, recorte de *Ensinar Exige Compreender que a Educação é uma Forma de Intervenção no Mundo*, do livro *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*, 2015. p. 100 –101.

1) Qual a separação (limite) entre família e escola?

A família educa para si, a escola deveria educar para o todo. Na verdade, ambas deveriam ensinar para a vida, mas ~~elas~~ elas falham um pouco.

A escola é um lugar que não é família nem deveria ser trabalho. Utopia onde se coloca o mundo ou alguma parte dele (matéria) em questão.

No final, dentro de nós tudo acaba se misturando.

- outra que a participação é de retirar importância quando o objetivo é acompanhar e dar suporte ao desenvolvimento do aluno sem a intenção de pôr a individualidade de e a do professor na boca de ensinar.

2) Um corpo sentado numa cadeira de sala de aula o que pode aprender? (e melhor manter a ordem?)

↳ tudo e nada?

↳ na ordem de quem?

DEVERIAM EXISTIR MOMENTOS DE ORDEM (SENTADO) E MOMENTOS DINÂMICOS (CORRENDO, EM PÉ, DEITADO) TAMBÉM NAS AULAS, NÃO SÓ NO RECREIO

Um corpo sentado pode dormir, viajar através de filmes internet, conversar com outros corpos e vozes, ~~se~~ também. A ordem pode ser tática de (des)organização?

3) Como planejar um PPP (plano político pedagógico) que diga respeito à realidade do cotidiano dos estudantes?

↑ "pre-dizer"

(QUANDO VOCÊ DESCOBRIR ME DIZ)... (MATACHO QUE OBSERVA AS REALIDADES DOS ALUNOS É UM COMEÇO)

Participação de decisões, assembleias?

DO QUE FAZEM (COMEÇO)

Figura 5 – Questionário aberto à turma da graduação de Licenciatura em Artes Visuais para compartilhamentos de visões sobre uma educação emancipadora, 2018.

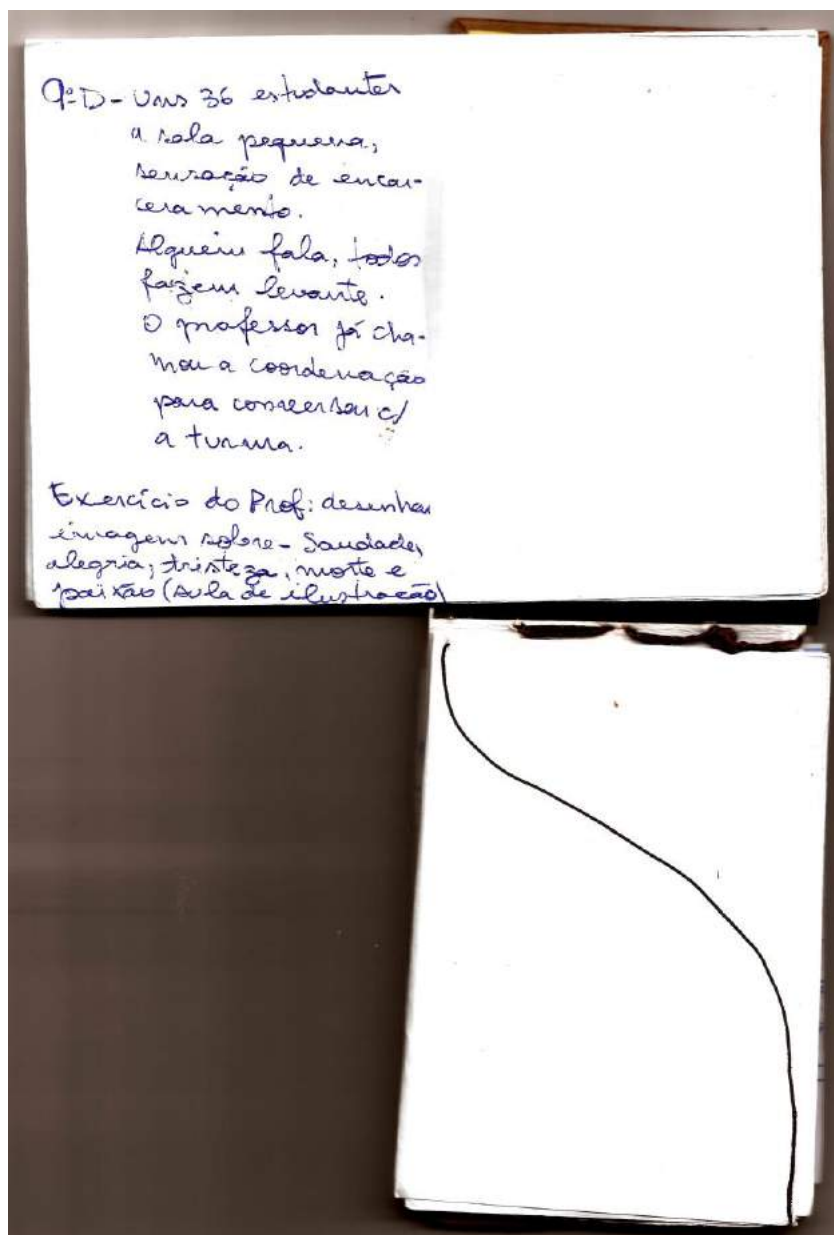


Figura 6 – Sensações compartilhadas no caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.



Figura 7– Acima: 'Grades?'
Abaixo: 'Eu sou a Beira'
caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

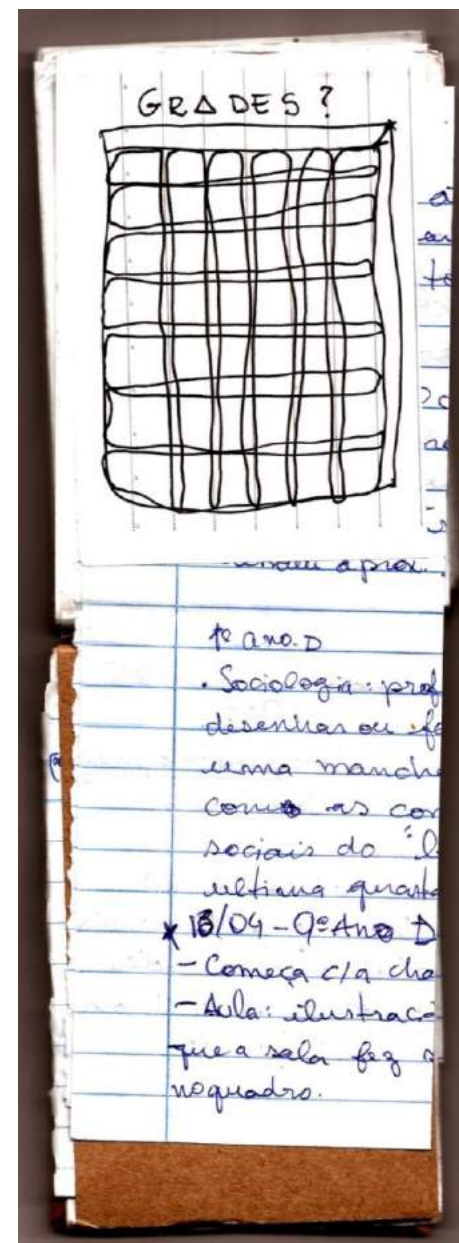


Figura 8– Acima: 'Grades?'
Abaixo: Rabiscos da observação
do estágio,
Ponto de Fuga, 2018.

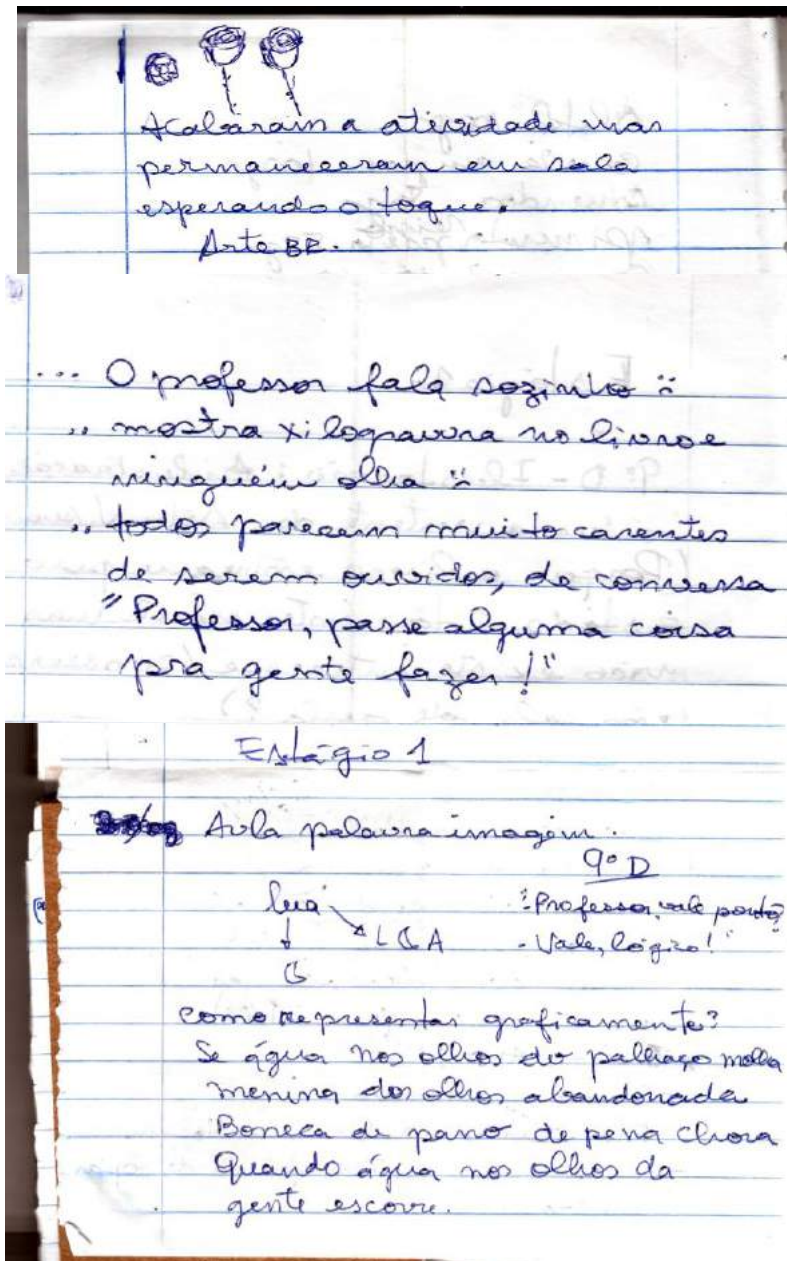


Figura 9– Anotações no caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

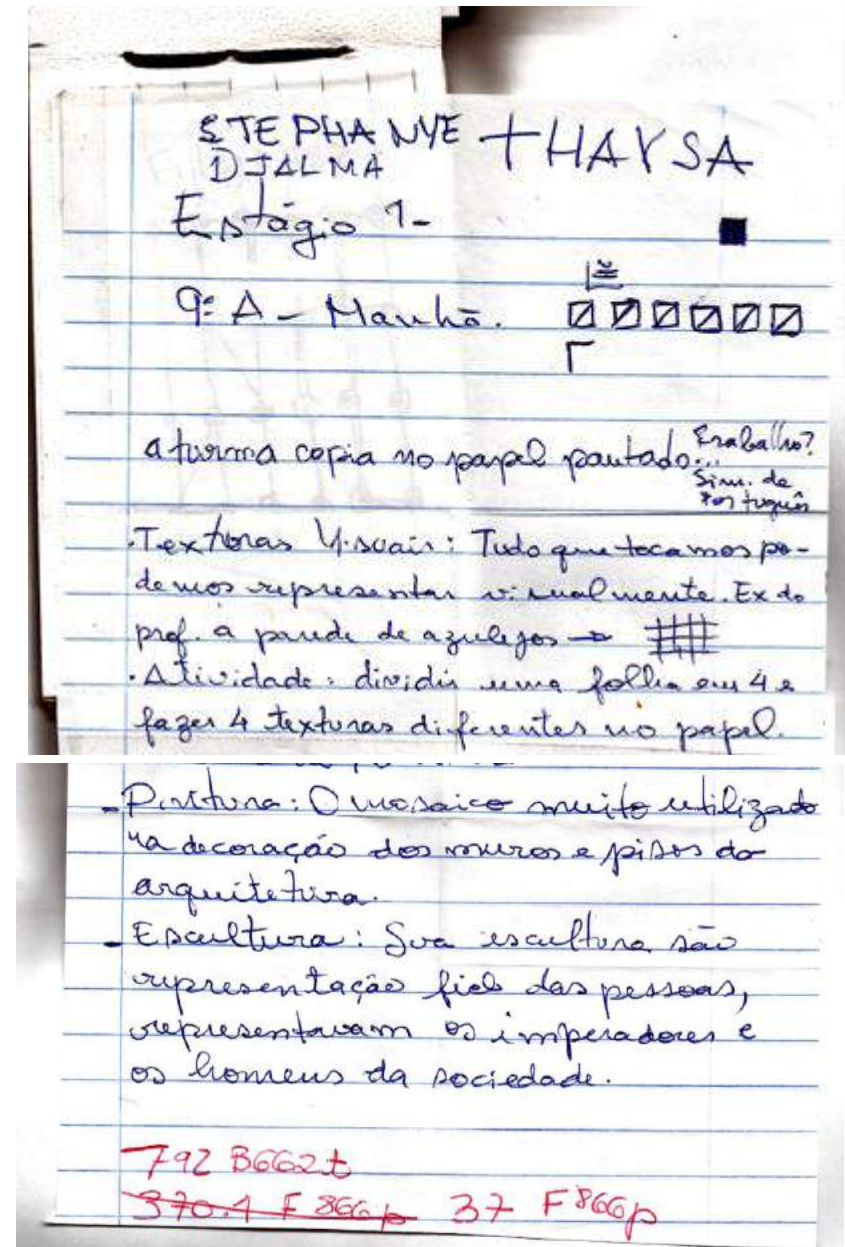


Figura 10– Anotações no caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

Estágio 1.

9º D - Ilustração: A ilustração é uma recente das Artes Visuais. (Porque o livro entregue pelo Estado é tão interessante mas não existe interesse/concursos em sala de aula?)

Do escrever no quadro o silêncio vai chegando, é preciso cópia?

→ O 9º A não tem livro.

Coisas que funcionam	Coisas que não funcionam
- Copiar no quadro	1- fazer chamada
- Ameaças tiras da sala	2- "palavras descoladas"
- Mas não funciona no ciclo	3- dar aula de * "escolas artísticas"

9º A. (Mas funciona p/ o professor quando ele está sem forças, cansado etc) - Tu tá entendendo alguma coisa? eu entendo pouco dele explicar.

* No meu ponto de vista.

* Baseada na atenção dos estudantes.

Figura 11- Anotações-Observações e 'coisas que funcionam', no caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

PONTO DE FUGA

Para onde vai o pensamento quando sentimos saudade do sonho que tivemos da gente.

FILEIRAS?



Figura 12- Ponto de Fuga e 'Fileiras?' no caderno-diário de estágio Ponto de Fuga, 2018.

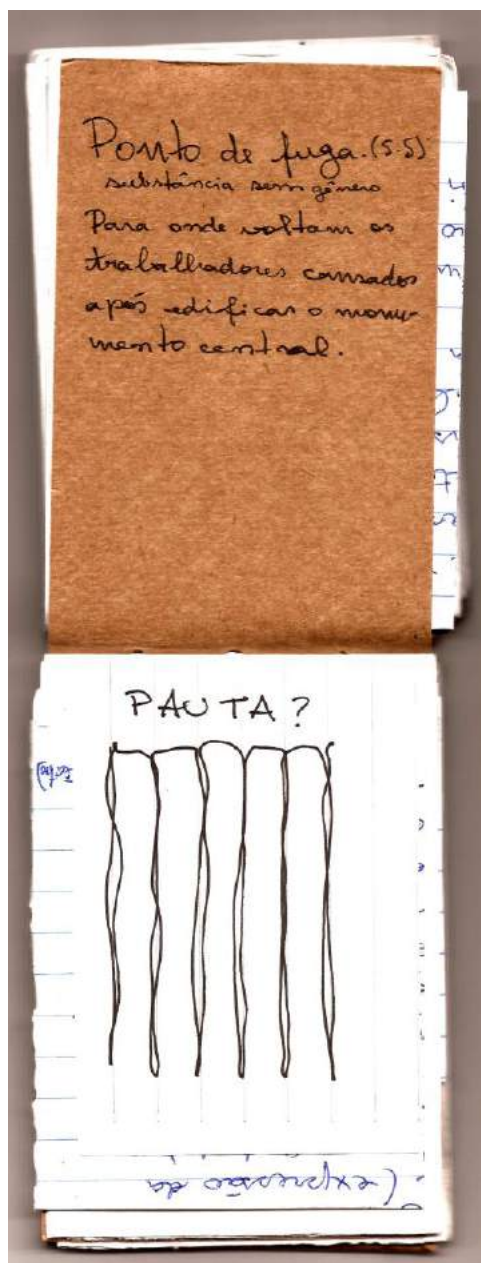


Figura 13– Ponto de Fuga e ‘Pauta?’
 no caderno-diário de estágio Ponto de
 Fuga, 2018.



Figura 14– ‘Viver à margem da
 276
 margem de lucro?’ no caderno-diário
 de estágio Ponto de Fuga, 2018.



Figura 15– Vista posterior do ‘Viver à
 margem da margem de lucro?’ no
 caderno-diário Ponto de Fuga, 2018.

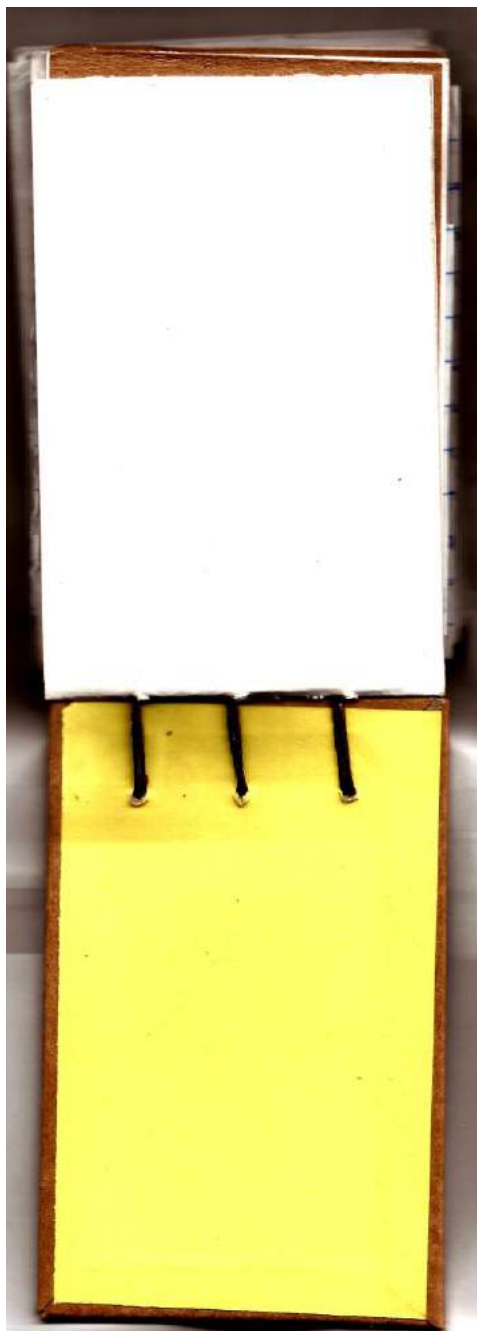


Figura 16 e 17 – Capa, contracapa e últimas páginas do caderno-diário Ponto de Fuga, 2018.

Referências

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2015. p. 100-101.

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 115.

PROCESSOS ~~0000100-15.2018.701.0000~~ - UM ENSAIO VISUAL

Me. Jussara Cristina Marangoni

SINOPSE

O ensaio visual *Processos*, tem como base de pesquisa e suporte material o livro *Grandes Julgamentos - O processo dos venenos* (BERTIN, sem data). Trata-se de um ensaio para a criação de uma nova narrativa com forte carga visual realizada em um livro sobre a história de processos judiciais.

RELAÇÃO TRABALHO/TEMA

Em todos os momentos da História da Humanidade, o artista fez uso de sua sensibilidade e expressão para refletir sobre o que está ocorrendo. Salles (2004) afirma que os artistas descrevem os momentos de criação como um percurso que vai do caos ao cosmos, onde as várias possibilidades de ideias vão sendo selecionadas e combinadas (SALLES, 2004).

A ideia do ensaio visual *Processos* foi a de utilizar páginas de um livro como matéria prima e suporte do trabalho para criação de uma obra de arte. O livro foi escolhido pela narrativa existente no mesmo, relatos históricos sobre julgamentos, e que veio corroborar o tema que está sendo pesquisado plasticamente: tarjas, costuras e supressões dentro do campo da arte visual.

Uma mesma realidade pode ter várias interpretações e as intervenções que são feitas nas páginas atuam sobre o todo criando assim uma nova narrativa. Ler é, anteriormente a qualquer análise de conteúdo, uma operação de percepção, de memorização e de identificação de signos. (JOUVE, 2002)

O movimento do olhar é “sacádico”, ou seja, não linear e uniforme, mas entre saltos e pausas que acabam permitindo a percepção (JOUVE, 2002). Esse ensaio visual parte da leitura de processo sacádico de um livro, através das intervenções plásticas para a criação de uma nova narrativa, rearranjada poeticamente por conversas estabelecidas entre a combinação das páginas e supressão de textos (tarjas pretas).

Esse ensaio visual trabalha com a utilização de várias linguagens que podem ser classificados em zona híbrida, em algum lugar na interseção, na fronteira e nos limites das outras atividades artísticas. (VENEROSO, 2012)

A utilização de alguns recursos plásticos é feita com o intuito de dar sentido a essa nova narrativa, criar uma releitura unindo conversas longínquas no texto através dos elementos:

1. Linhas pretas que carregam o princípio do conceito de bordar (unir pelas bordas e delimitar margens), portanto elemento que delimita e confina todas as informações dentro do mesmo.
2. Tarjas pretas reforçam a ideia do cerceamento da informação, subtraindo da leitura tudo o que não pode ser mostrado.
3. Tarjas brancas entram como espaços que tudo acolhe, funcionando como área livre para o desenho, como possíveis campos para imagens, mas também como texto velado, suprimido de maneira suave.

A tarja preta suprime, censura, mas também se torna o elemento material para a criação de uma nova experiência discursiva, reforça as ligações entre os discursos, momentos e ações.

O encontro de várias linhas é utilizado para suprimir elementos mas que contraditoriamente buscam a aproximação com outros, infringindo os limites impostos pelas tarjas pretas, criando novas relações.

As ilustrações funcionam ou como reforço narrativo ou são utilizadas para causarem estranhamento nas relações estabelecidas, abrindo assim a possibilidade de escape de limites impostos. Tensão entre o que se quer dizer e o que está se dizendo.

A combinação desses elementos é o que conduz todo o ensaio visual: uma narrativa constituída de submissões, opressões e rearranjos. “O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra...na cadeia contínua do processo criador” (SALLES, 2004, pg19).

REFERÊNCIAS

BERTIN, C. (supervisão) Grandes Julgamentos: O processo dos venenos. São Paulo: Otto Pierre Editores Ltda, sem data.

JOUBE, V. A leitura. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

VENEROSO, M. do C. de F. Perspectiva do livro de artista: um relato. UFMG: Belo Horizonte, v.2, n.3, p10-23, mai.2012

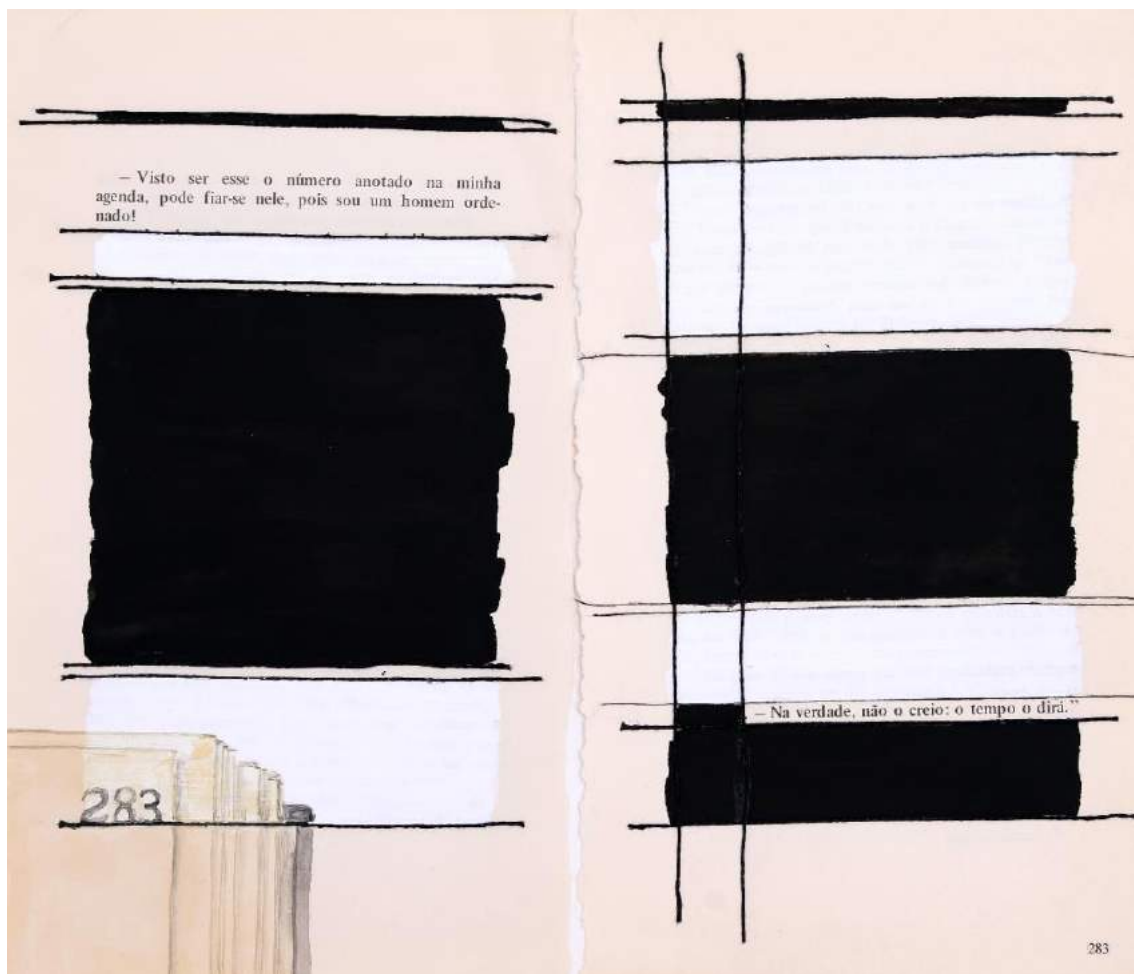
<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/32/32>. Página visitada em 27/07/2018.



PROCESSOS ~~0000100-15/2018-701-0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

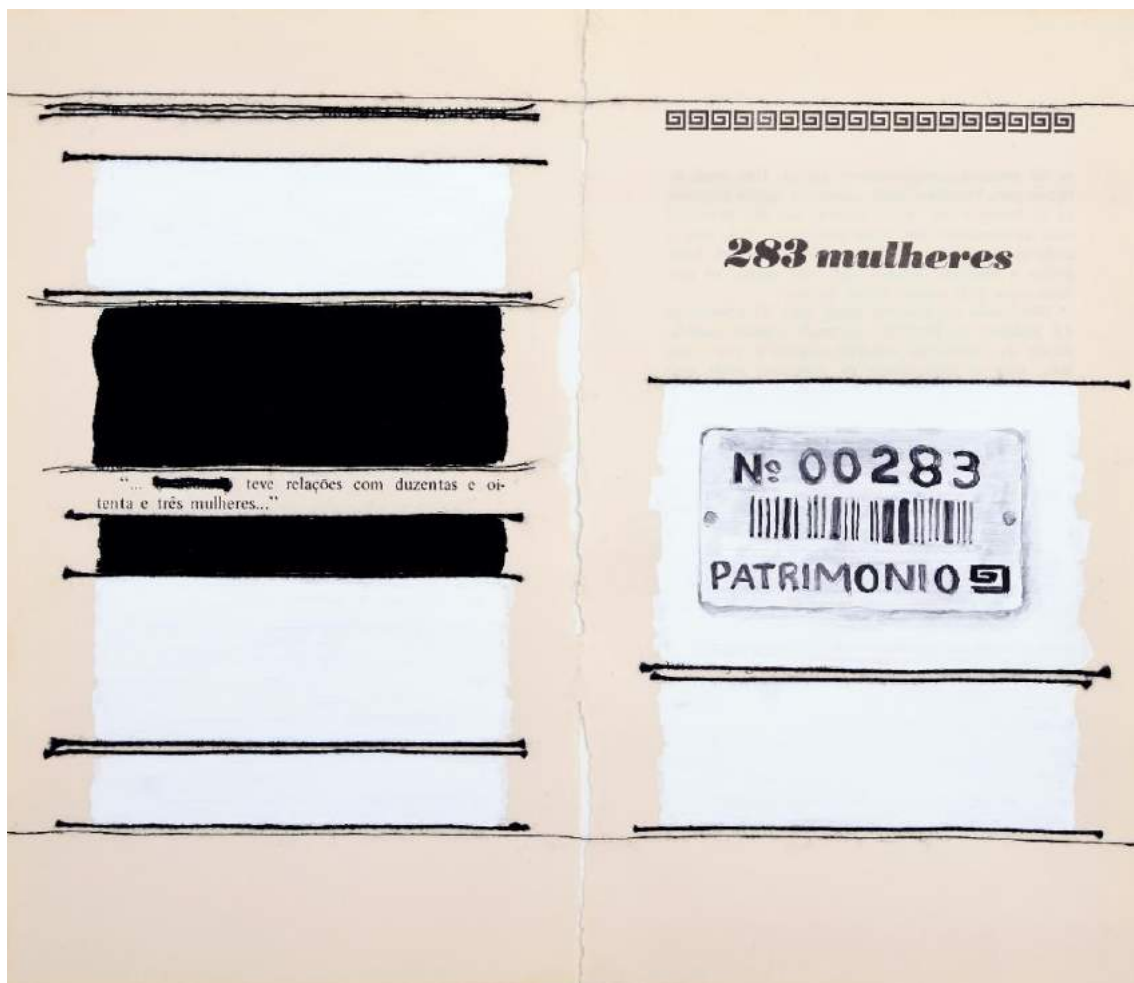
19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-19.2010.701.0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

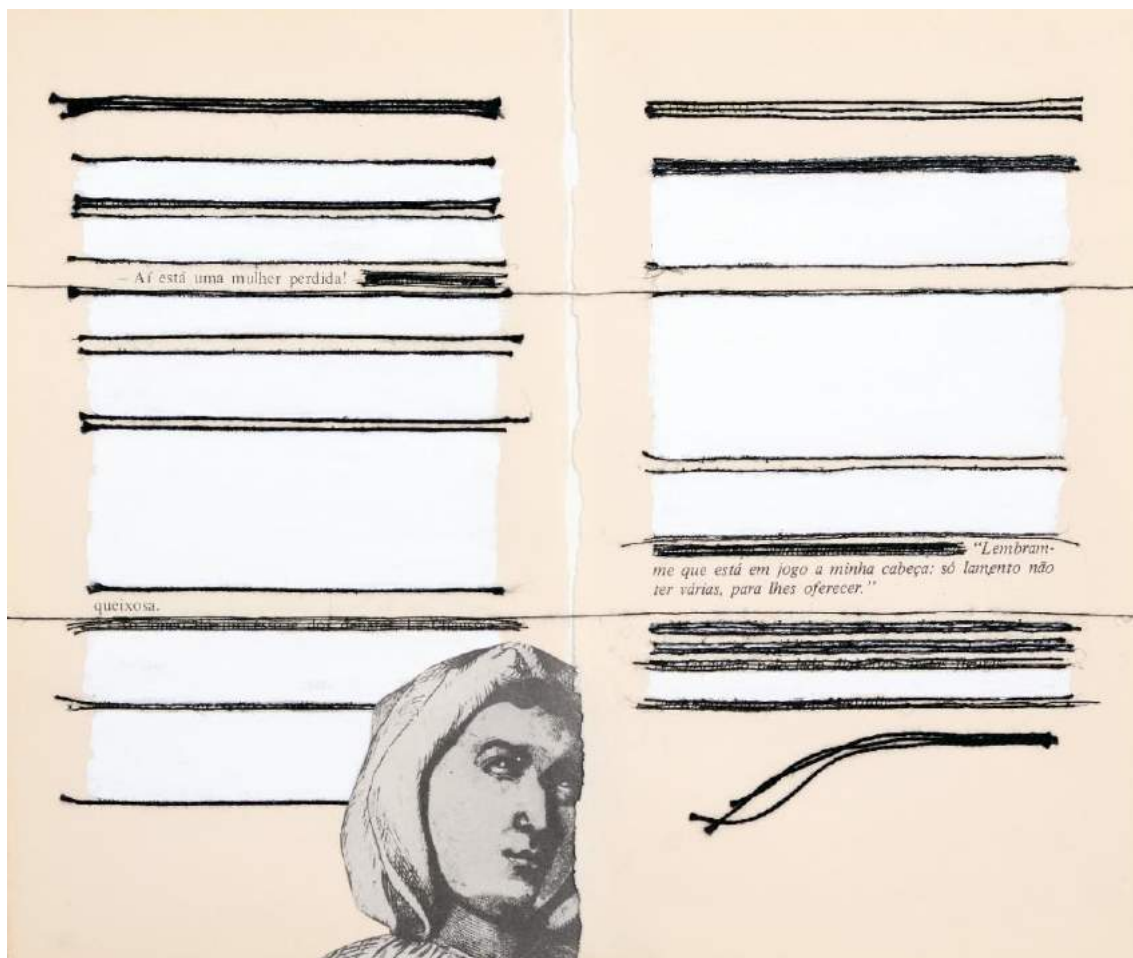
19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-19.2010.70110000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

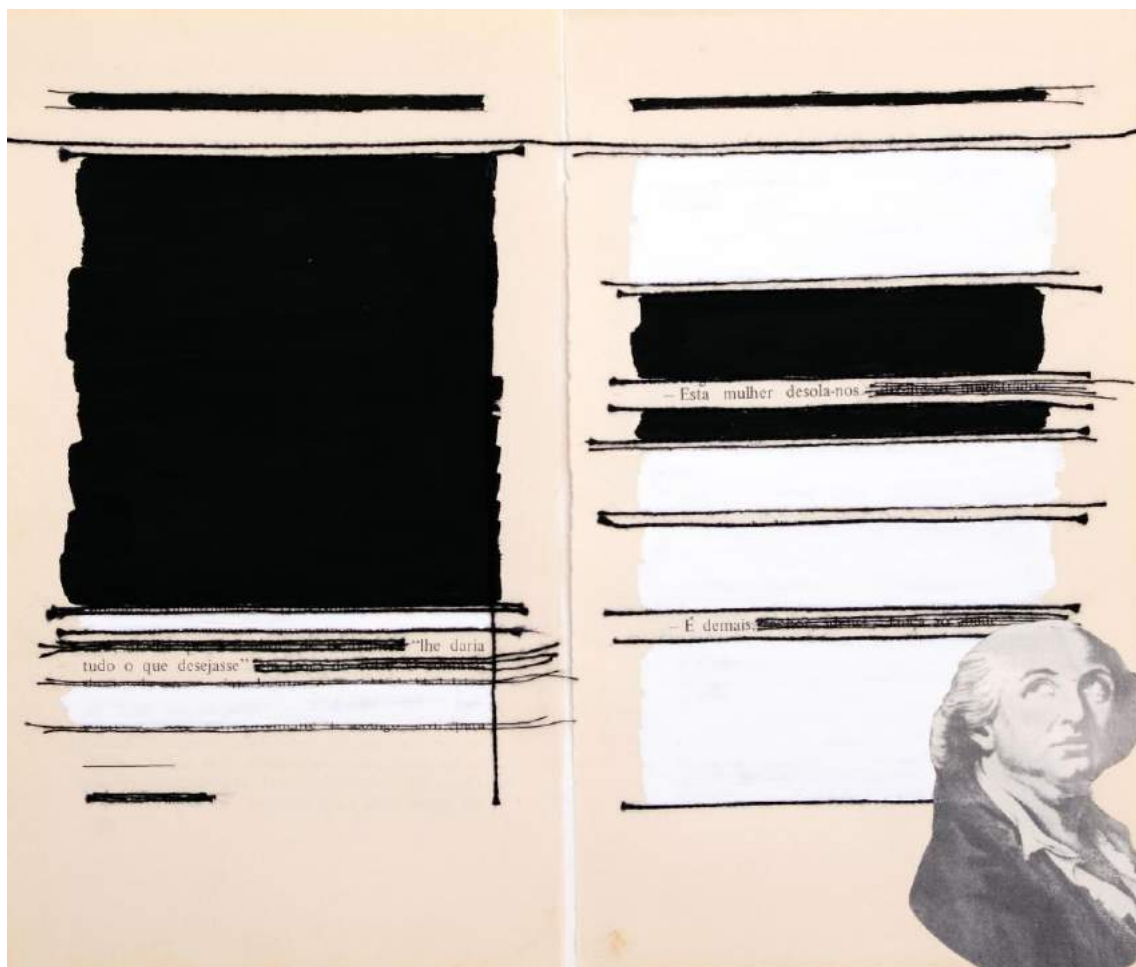
19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-15.2016.701.0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

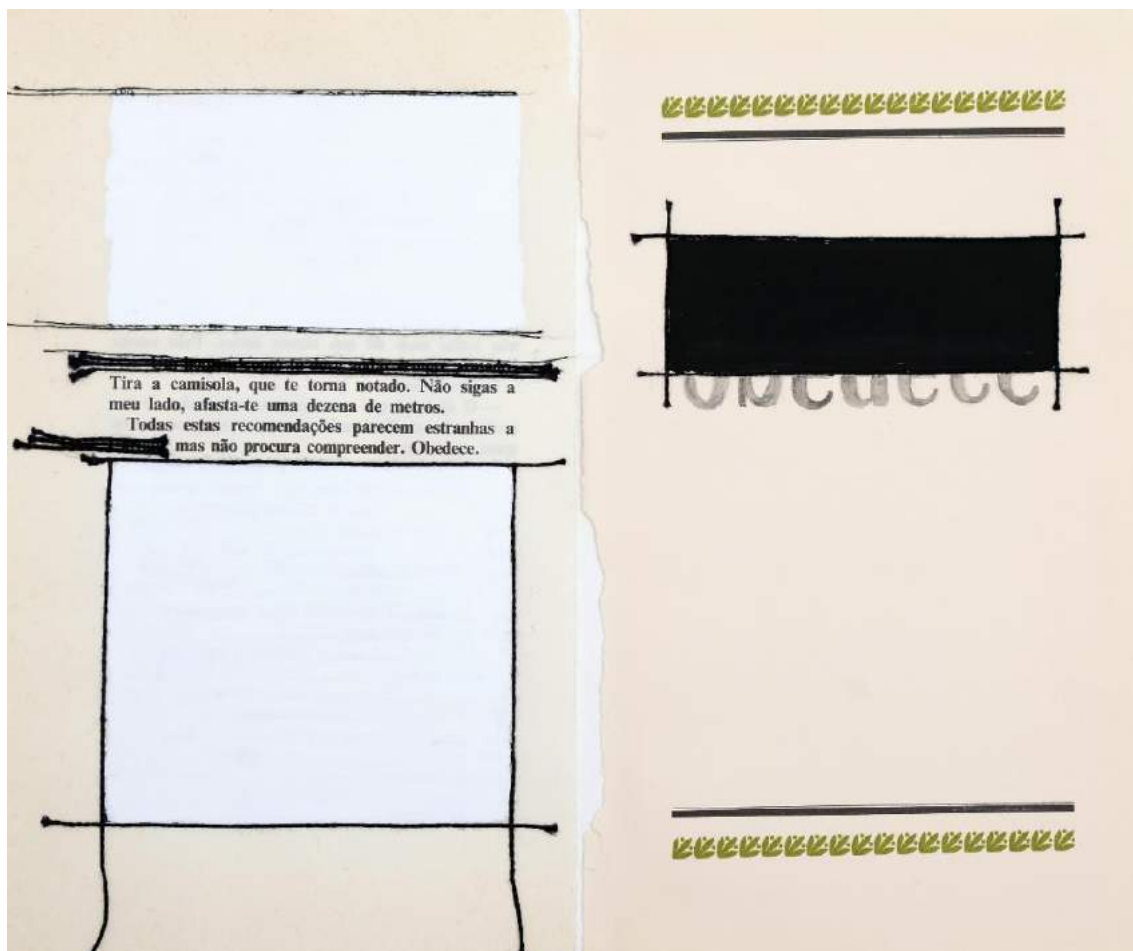
19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-19.2018.7.011.0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

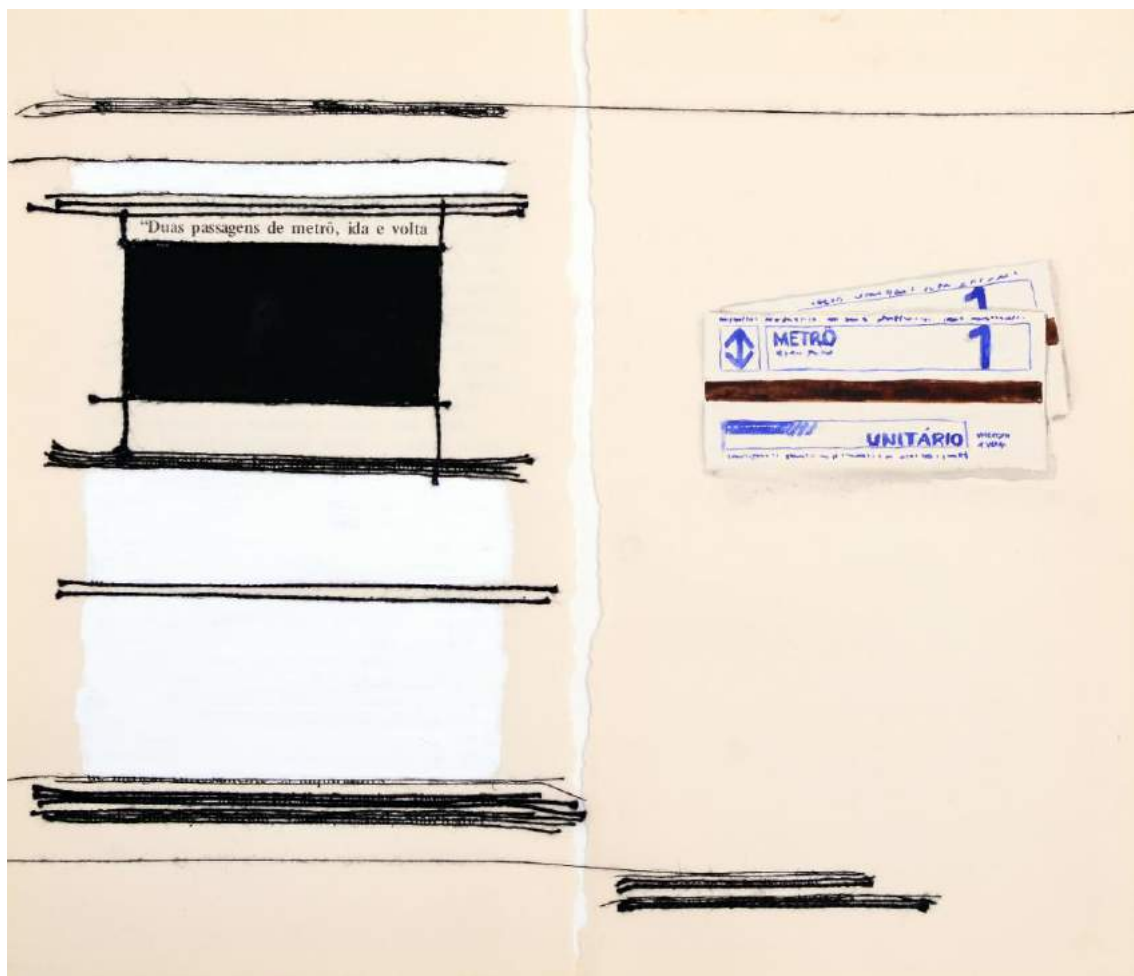
19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-13.2018.701.0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-19.2010.70110000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

19,5 x 23 cm



PROCESSOS ~~0000100-15.2018.761-0000~~. 2018

Técnica mista sobre papel

19,5 x 23 cm

A group of students in school uniforms are gathered in a hallway. The students are wearing blue and white checkered shirts and blue scarves. One student in the foreground is holding a black folder or book. The background shows a red door and a stack of papers on a shelf.

QUANDO O MAR É MAIS







A man in a dark t-shirt with "POLICIA MARITIMA" printed on the back is walking away from the camera. He is wearing a dark cap and light-colored jeans. He is holding a dark object in his right hand. In the background, a group of people are seated in a dimly lit room, possibly a theater or a large hall. The lighting is low, with a strong blue/purple hue. A microphone stand is visible on the right side of the frame.

**POLICIA
MARITIMA**









QUANDO O MAR É MAIS

Rafael Schultz Myczkowski

O presente Ensaio Visual apresenta fragmentos das filmagens de um processo artístico. Por meio da comunicação deste ensaio, procuro expor parte da minha pesquisa sobre práticas artísticas em contexto comunitário a partir do registro, por mim realizado, de uma apresentação teatral empreendida junto às pessoas da localidade de Esposende, em Portugal. O espetáculo intitulado *Quando o Mar é mais* resulta da criação coletiva do projeto comunitário AMAReMAR, promovido pelo Município de Esposende. Tendo como perspectiva a afirmação desta comunidade litorânea e sua relação com o mar, o teatro comunitário é tido como espaço privilegiado de diálogo e de criação coletiva, e sustenta o protagonismo dos indivíduos e da comunidade onde vivem, fortalecendo o empoderamento desses sujeitos. Com a coordenação de Hugo Cruz e Susana Madeira, o projeto desenvolveu-se durante um trabalho intenso de nove meses, focado na formação e incentivando a autogestão do grupo pelos participantes. Aberto à participação de todas as idades e pessoas, a criação artística norteou-se pelo equilíbrio entre ética e estética, buscando a afirmação da arte como colaboradora para o desenvolvimento comunitário com vistas ao fortalecimento social. Neste sentido, os processos teatrais neste contexto são uma importante contribuição para a discussão e criação de trabalhos dessa natureza em todas as formas de manifestações artísticas. O projeto procurou afirmar a relevância de práticas que são construídas para a comunidade, pela comunidade e, portanto, sobre temas referentes a própria comunidade. A primeira apresentação do espetáculo *Quando o Mar é mais* aconteceu às margens do Rio Cávado, em Esposende, no dia 3 de junho de 2017.

REFERÊNCIAS

MUNICÍPIO DE ESPOSENDE. Esposende evoca o Mar e as suas gentes num espetáculo com cerca de 120 pessoas com a água como cenário. Disponível em: <http://www.municipio.esposende.pt/frontoffice/pages/708?news_id=4013> Acesso em: 23 de maio de 2018.

AMAREMAR. Página oficial da comunidade AMAReMAR. Disponível em: <<https://www.facebook.com/comunidade.amaremar/>> Acesso em: 05 de junho de 2018.



Sessão / Seção feminista
Sarah Uriarte







sessão / seção feminista, 2018
fotografia, 16 fotos + múltiplo tamanho A3

Sessão / seção feminista

O trabalho Sessão / seção feminista é pensado dentro de uma série de trabalhos que investigam relações entre a fotografia e a performance, trazendo gestos de habitar e entendendo que estes acontecem vinculados a noções de tempo, individual e coletivo. O próprio espaço se constitui na relação com o corpo, que é físico, mas também político e poético. Permeiam estas relações os procedimentos de coleta, registro e ideias de arquivo e inventário para investigar o corpo, o espaço e a construção da identidade. O corpo da mulher, construído socialmente, vinculado a normatizações, borra estas próprias fronteiras dos espaços. Afinal, este corpo é público ou privado? A autonomia sobre o próprio corpo se constitui uma estratégia emancipatória do feminismo e consequentemente da artista quando habita espaços e memórias, carregados de construções individuais e coletivas.

Se os movimentos sociais vem pensando e estruturando nossas narrativas sobre o corpo, os padrões ou necessidade de eliminá-los e os modos de existência das mulheres, a arte reside num espaço instável, num entre. Discutir as linguagens artísticas e suas potências é, por vezes, um caminho secundário de onde chegamos a estas mesmas questões. Se olharmos para um contexto histórico podemos perceber que o espaço que as mulheres ocupam na arte vem sendo seriamente discutido e repensado, em geral no que significa estruturar condições de existência em uma área pensada

propriamente para homens. Assim, "produzir um autorretrato significava conciliar o conflito entre o que a sociedade esperava das mulheres e o que esperava dos artistas. O problema para as mulheres – e desafio – é que os dois grupos de expectativas eram diametralmente opostos." (BORZELLO, 2016, p. 35)¹

Neste trabalho, performance consiste no simples ato de fechar as janelas e reabri-las, e quando o faço, minha caligrafia transforma o frontão que identifica aquela entrada. Ao longo de toda a ação é evidente minha presença na imagem, em uma espécie de autorretrato onde pessoalmente encerro um ciclo e inicio outro. Ainda hoje, se pensarmos uma cidade como Itajaí, esta relação entre homens e mulheres que atuam nas artes visuais é totalmente desproporcional.

Sessão / seção feminista é feito na Casa da Cultura Dide Brandão, local que frequento desde a infância. A construção da Casa da Cultura Dide Brandão se deu em 1912 para abrigar uma escola estadual, o que aconteceu até a década de 80. Nos moldes de Santa Catarina, a casa contém duas entradas, chamadas secções: a feminina e a masculina. Se hoje já abolimos esta divisão de espaços físicos por gênero, me interessa pensar se não a perpetuamos de outras maneiras, especialmente no

¹ BORZELLO, Frances. Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits. Londres: Thames & Hudson, 2016.

circuito artístico. Daí a ideia de fechar a secção feminina e instaurar uma sessão / seção feminista, neste lugar que hoje ocupa grande parte da produção artística da cidade.

Inicialmente projetado na própria janela em sua primeira exibição, Sessão / seção feminista transformou-se em um múltiplo, para que seja possível instaurarmos várias sessões feministas por onde passarmos. Assim o gesto poderia expandir-se para além da Casa da Cultura, reativando e questionando diversos espaços que ocupamos e onde talvez estas questões não estejam tão bem resolvidas quanto nos fazem querer pensar. Uma maneira de aumentar a voz e a projeção de questões urgentes dentro, fora e em todos os entres que habitam o mundo da arte.

Só depois
que se se



só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

só depois do golpe é ■
que se sente o corte ■

O ensaio visual *Só depois do golpe é que se sente o corte* (2016 -) explora a gestualidade como potência criadora de sentidos que norteiam uma reflexão sobre os acontecimentos que permearam o golpe parlamentar de 2016 no Brasil, as vivências da greve e ocupação da reitoria da UNICAMP¹ no mesmo ano e os retrocessos que continuam a ecoar em termos sociais e culturais. A pesquisa parte da condição instável que afeta tanto as subjetividades como o cenário político e institucional contemporâneos e se lança a trabalhar a materialidade e o gesto através da fotografia e do vídeo.

Manipular vidro para perfurar espaço_

A série investiga as aproximações entre as fragilidades do corpo e das instituições, assim como as fraturas inerentes ao movimento de resistência quando se propõe a ocupar espaços. Os gestos compõe uma semântica própria e como enfatiza Jean Galard, se avizinham da poesia pois extrapolam a funcionalidade. Nesse sentido, o gesto se assume como possibilidade de comunicação poética ou talvez circunscreva o sintoma de um silenciamento. Quando lhe é privada a palavra o gesto rompe, perfura o espaço como um movimento involuntário do corpo, tornando-se assim todo boca. O teórico Giorgio Agambem argumenta que o gesto é:

O gesto é a poesia do ato.
Jean Galard

(..) na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo,

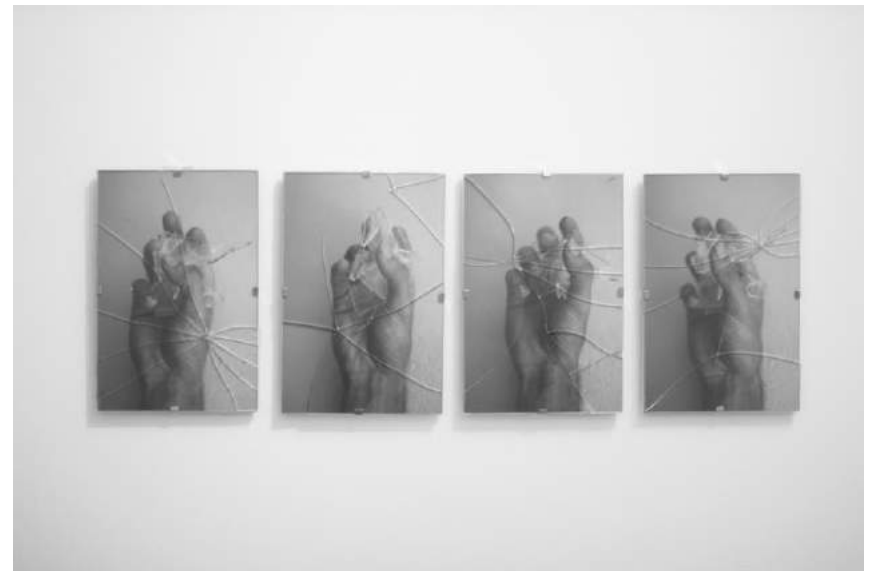
¹ Destaque para o movimento vitorioso do Núcleo de Consciência Negra e Frente Pró- Cotas pela inclusão de cotas étnico-raciais e indígenas no vestibular da UNICAMP

que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar (AGAMBEM, 2008)

Mesmo sob a mordada (*gag*) ou sob *falha de memória* - como se o golpe de 64 não fosse suficientemente vivo na sociedade brasileira, aqui a sombra da ditadura persiste mais pela falta de construção de uma memória - existe uma urgência em se fazer resistir, ou mesmo em ser ouvido. Desse modo, o presente ensaio visual cria ressonâncias com a imagem da tarja preta, essa que tem percorrido os espaços da arte, da política e do corpo.

Só depois do golpe é que sente o corte I, 2016
fotografia, vidro
40x15cm







Só depois do golpe é que sente o corte II , 2017
Fotografia



Só depois do golpe é que sente o corte III , 2018
Frames de vídeo

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, n. 4, p. 9-14, 2017. Disponível em : < <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/731/687>>. Acesso em: 04 de Jun de 2017.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves.. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. Tempo, 14 (28), p. 125-145. 2010.

GALARD, Jean; DE BARROS, Mary Amazonas Leite. Beleza do Gesto, A: Uma Estética das Condutas Vol. 7. EdUSP, 1997.

PADRÓS, Enrique Serra. Ditadura brasileira: verdade, memória... e justiça?. 2012.

TECENDO MEMÓRIAS e AUSÊNCIAS: a arte como resistência e sobrevivência.

1 Introdução

Esta pesquisa em poéticas visuais tem o propósito de demonstrar o percurso da produção de um texto articulado a uma obra autoral. Busca tecer uma rede, entrelaçando artistas que atuaram na construção da resistência no período da Ditadura Civil-Militar, com os que hoje resgatam as memórias daqueles tempos. Intenta elaborar uma narrativa utilizando o conceito de História de Walter Benjamin, na relação construída entre passado e presente, e conforme as abordagens de memória, ausência, resistência e sobrevivência, de Georges Didi-Huberman, relacionada à figura do vaga-lume. Concomitantemente, pretende conceber uma obra autoral que dialogue com estes conceitos e com a produção de artistas de referência (Gustavo Germano, Leila Danziger). O propósito deste trabalho é, por intermédio da arte, recuperar memórias, lamentar ausências, registrar sobrevivências e animar resistências.

A pesquisa em questão apresenta um relato sobre a conjuntura do momento histórico que vivemos no Brasil, contextualizando a história dos "anos de chumbo" (período de 1964-1985) e as distintas manifestações artísticas, nas diferentes linguagens, que naquele momento representaram resistência à Ditadura Civil-Militar, apresentando obras contestadoras. Relaciona a produção de artistas, naquele período, com as exposições havidas recentemente, após a instituição da Comissão Nacional da Verdade (2011). Quatro exposições recentes demarcam a relação entre arte e política: "Ausências" (2015); "Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina" (2017-2018); "Resistir É Preciso" (2014); "Não Matarás" (2017). As duas primeiras foram realizadas no Memorial da Resistência, em São Paulo; "Resistir é Preciso", no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) do Rio de Janeiro; e "Não Matarás", no Museu de Arte Moderna, em Brasília.

Neste processo, a elaboração da obra e do texto está intrinsecamente ligada, acontecem de forma simultânea, em permanente diálogo. Jean Lancri (LANCRI, In: BRITES e TESSLER, 2002) define o procedimento do pesquisador em artes plásticas, enfatizando a necessária articulação entre a pesquisa poética e a construção teórica, entre o conceitual e o sensível, a razão e o sonho. Como aponta Lancri, o trabalho plástico engendra-se ao teórico de tal forma que ao longo do processo um modifica o outro, e a construção se faz neste processo dialético.

Esta pesquisa dialoga com os teóricos que trataram dos conceitos de memória, ausência, resistência e sobrevivência, articulando-os aos artistas de referência, que apresentaram obras que tratam dos mortos(as) e desaparecidos(as), vítimas da Ditadura Civil-Militar. Ao longo de toda a narrativa, construo trajetória e poética singulares e obras autorais que aludem ao momento histórico e às possibilidades de resistência.

2 Desenvolvimento

Neste ano de 2018, o AI-5¹ completa 50 anos, e vivemos um período de grande retrocesso em relação às liberdades individuais, inclusive com manifestações favoráveis à intervenção militar. Em contrapartida, penso que a arte deve acender seus lampejos, como vaga-lumes sobreviventes, recordando para os que esqueceram, e mostrando para os que não viveram, o que representou na vida das pessoas a Ditadura Civil-Militar.

Em tempos de exceção, onde direitos são retirados, faz-se imprescindível que a arte e todas as demais atividades humanas representem, façam, exerçam resistência. O conceito de resistência aqui utilizado encontra-se amplamente discutido por Didi-Huberman em "A Sobrevivência dos vaga-lumes". O referido autor fala em resistência da arte a uma ordem vigente, como fagulhas contrapondo-se aos holofotes do fascismo, usando a metáfora dos vaga-lumes como luzes fugidias que aparecem na escuridão da noite, para iluminar e alentar a humanidade. "Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado." (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.160). Ou seja, a resistência perdura, e apesar de tudo existe um espaço de oposição. Vaga-lumes somos todos os que emitimos luzes intermitentes e frágeis na escuridão que nos cerca, inventando na noite escura a magia destes voos coletivos e amorosos. Somos os inquietos seres reluzindo delicada e afetuosamente.

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda -mas de onde?- seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.45).

Esta pesquisa busca a visibilidade de um período e seus personagens. Almeja revisitar, homenagear, lembrar os(as) desaparecidos(as) durante a Ditadura no Brasil, de 1964 a 1985, período de 21 anos de duração de uma página escura e sangrenta da nossa história, conectando suas ausências com a dolorosa e infinita espera de seus familiares.

¹ Ato Institucional nº 5 - editado em 13 de dezembro de 1968, suspendeu liberdades individuais, eliminou o equilíbrio entre os poderes e deu atribuições excepcionais ao Presidente da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 02 jul. 2018

No Relatório da Comissão Nacional da Verdade², constam 434 vítimas fatais, sendo que destas, 243 desaparecidos(as), cujos corpos não foram entregues aos seus familiares. Considerando apenas as mortes relacionadas a ações da Comissão, acredita-se que 8.350 indígenas foram mortos em decorrência de ação direta de agentes governamentais ou de sua omissão³. Muitas outras mortes podem ter ocorrido naquele período.

Para Didi-Huberman (2017, p. 67), "[...] a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. Depois, que a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente." Assim, a pesquisa discute os retrocessos recentes relacionados à arte, como por exemplo no episódio da exposição “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, relacionando-os com o revisitar memórias que remontam ao período autoritário. Como o anjo de Walter Benjamin, ao ser impulsionado para o futuro, não pode deixar de se assombrar com as tragédias do passado, que se amontoam sob seus pés (BENJAMIN, 1994). Dentre tais memórias e leituras, encontro artistas que trabalham com a temática da Ditadura Civil-Militar, com os quais dialogo na sequência.

Para a exposição “Ausências” (2015) Gustavo Germano (1964) produziu uma série de 14 dípticos de fotografias retratando 12 famílias brasileiras vítimas da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e 2 famílias argentinas (1976-1983). Germano coloca lado a lado duas fotos, a primeira cedida pela família do desaparecido que registra um momento de convivência nos anos de 1964-1985 e a segunda produzida pelo fotógrafo, 30 anos depois, com as mesmas pessoas e nos mesmos locais da primeira, evidenciando a ausência. Esta segunda foto marca “a dolorosa presença da ausência do ser querido” (Gustavo Germano). Como um vagalume tratou em sua poética a questão dos mortos e desaparecidos políticos, revolvendo o passado sangrento e dando-lhe visibilidade para que seja percebido por todos e não apenas para familiares e organizações de direitos humanos.

Essa nova arte da memória e de inscrição crítica, terapêutica dos traumas, está voltada não para uma cura do esquecimento, mas para a construção de uma memória ativa, na qual os elementos traumáticos do passado são ressignificados e se tornam ímpeto para a ação política

² A Comissão Nacional da Verdade foi criada em 2011, com a finalidade de apurar violações de direitos humanos durante o Regime Militar de 1964 a 1988. Foram ouvidas vítimas, testemunhas e agentes da repressão. Em 2014 a comissão entregou seu relatório final.

³ Cap. V: Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas (p.199) Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>. Acesso em 02 julho 2018

no presente. [...] Mais do que nunca precisamos deles para angariarmos forças para restaurar um horizonte sob este céu tão cinza e esta paisagem tão desoladora de nosso presente. (SELIGMANN-SILVA, 2017)

Esta pesquisa conecta-se ao trabalho de Germano ao atentar para a memória destas ausências e convidar à participação pessoas, ligadas ou não, aos(as) desaparecidos(as) vítimas da Ditadura. Almejo construir uma obra que resgata a memória destes desaparecidos e desaparecidas, não apenas pelo bordado de seus nomes, mas também pelas biografias disponibilizadas às bordadeiras e ao bordador envolvidos.

De forma distinta Leila Danziger apresenta um trabalho delicado com as memórias. Participou da Exposição “Hiatus”, que aconteceu em 2017/2018 no Memorial da Resistência em São Paulo, com a obra "Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do Povo Brasileiro]". Neste trabalho apresenta fotografias dos mortos e desaparecidos, e livros censurados durante a Ditadura. Sobre esta exposição e sobre o resgate de memória, Seligmann-Silva fala: "[...] devemos pensar que as memórias são *construídas* de diferentes formas: elas podem ser encobridoras da violência e das injustiças, ou podem ser reveladoras delas e se transformar em um ímpeto para mudanças e para uma outra cultura ética." (SELIGMANN-SILVA, 2017)

Esta pesquisa articula-se ao trabalho de Danziger e aos aspectos discutidos por Seligmann-Silva, ao tentar desvelar as violências cometidas, reverenciar as memórias e as trajetórias pessoais dos desaparecidos e desaparecidas naquele período. Envolvi cinquenta e nove bordadeiras e um bordador, além de alguns grupos de bordado de cidades localizadas em nove estados do Brasil. Foram encaminhados os tecidos a serem bordados acompanhados das 243 biografias e do projeto de pesquisa. A leitura destas biografias sensibilizou olhares para a resistência, a tristeza, a memória e a ausência daqueles(as) que foram vítimas da Ditadura, conforme os relatos que tenho recebido. Neste sentido, ao mobilizar pessoas para estas histórias e para a construção da obra, trouxe à luz o passado sombrio, apontando possíveis caminhos de ações coletivas de resistência.

Em 2014, no CCBB do Rio de Janeiro, realizou-se a exposição "Resistir É Preciso". Sérgio Ferro e Antonio Benetazzo foram representados nesta exposição organizada pelo Instituto Vladimir Herzog. Em 2017, no Museu Nacional de Brasília, na exposição "Não Matarás", o artista plástico José Zaragoza doou quadros e esculturas que fez durante a Ditadura para o Museu, retratando seu repúdio aos "anos de chumbo", mostrando a indignação com a tortura e as restrições às liberdades de expressão.

As quatro exposições acima citadas foram instigantes para construção desta pesquisa que anseia dar visibilidade aquele momento histórico, e aos seus personagens.

O trabalho de reconhecer o passado e suas memórias tortuosas, caminha para contrapor-se ao apagamento, ao esquecimento daquele momento e aponta para o desejo de resistência e transformação.

Nos anos da Ditadura muitos artistas travaram lutas e construíram obras de resistência. Aracy Amaral falando sobre a arte dos anos 1964 a 1980 demonstra um panorama da arte naqueles anos, e como artistas de diferentes áreas reagiram à censura. Em sua análise tece um panorama da criação artística durante a Ditadura, e como a arte foi afetada e reagiu, produzindo resistências à ordem vigente. Muitos artistas plásticos se inspiraram na "intensa vibração no meio teatral, vanguardista e polêmico" (AMARAL, 2006, p. 321) e formaram depois de 1964 o grupo Opinião. Este grupo realizou a mostra "Opinião 65", com artistas brasileiros e estrangeiros.⁴ Na abertura, Hélio Oiticica apresenta os "Parangolés", a exposição é considerada um marco no sentido de aproximação das artes plásticas com as questões políticas e sociais.

3. Trabalho autoral

Nesta pesquisa busco tanto a compreensão da memória da resistência durante os períodos mais funestos da nossa história, quanto o resgate dos que acreditaram ser "vaga-lumes", seguindo o conceito de Didi-Huberman, que faiscaram pelas trevas das lutas, das prisões e torturas, e lançaram o alicerce para um período de maior liberdade, hoje ameaçada. Todas estas pessoas desaparecidas não deveriam ser vistas como anônimas, porque cada uma delas é possuidora de um nome, que a ação arbitrária e cruel dos militares tentou apagar. Cada qual fez parte de um grupo familiar, estudantil, profissional, existiu enquanto pessoa única. Suas mortes não passaram pelos rituais de despedida, que se materializa no velório. Um momento onde os familiares, as pessoas próximas, se reúnem na presença do corpo, para chorar suas tristezas. No caso dos desaparecidos durante a Ditadura, existe a ausência de um corpo a ser velado, como lembra Chico Buarque na música Angélica "[...] só queria embalar meu filho, que mora na escuridão do mar". Para estes familiares, além da convivência permanente com a ausência do seu ente querido, fica a ausência de uma despedida material, concreta, com o agravante da imaginação acerca da forma como foram mortos, das torturas descritas pelos sobreviventes. O velar, que pode significar o acender as luzes para o encontro do caminho da eternidade, para algumas religiões, é também a iluminação daquele corpo que vai se fixar como saudade. Sem um corpo a ser velado, a morte deixa de ser real. Por um lado, alimentando a fantasia, ilusão de um retorno; por outro, o tormento eterno

⁴ A exposição aconteceu em 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi organizada por Ceres Franco e Jean Boghici e participaram vinte e nove artistas, treze europeus e dezesseis brasileiros.

de imaginar as crueldades sofridas pelo filho, filha, irmão, irmã, pai, mãe, amigo, amiga.

A proposta deste trabalho é evidenciar essas ausências, marcando coletivamente uma espécie de velório/acalanto onde se pretende lembrar os mortos, suas lutas, a maneira como construíram a resistência frente à Ditadura Civil-Militar no Brasil. Relembra-los, nominá-los, e expor o vazio presente nessas famílias, de cujo ventre foram arrancados brutalmente. O trabalho autoral pretende resgatá-los, iluminá-los dando visibilidade aos seus nomes, biografias e a maneira como foram arrebatados da vida. Essas luzes no momento da construção da obra se acendem, e simbolizam a resistência possível naquele momento, que tem mostrado características assustadoramente semelhantes ao tempo atual.

Para esta pesquisa basta uma centelha, longe de ser a labareda que gostaria. Tento conectar o conceito de faísca de Didi-Huberman, que certamente se refere a Walter Benjamin quando utiliza a metáfora do vaga-lume, pois coincide com Benjamin quando trabalha o conceito de lampejo:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido... Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo... Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...] O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer." (BENJAMIN, 1994. p. 224/225)

Almejo despertar este passado que vem sofrendo apagamentos sistemáticos, ao nomear os 243 desaparecidos e desaparecidas vítimas da Ditadura Civil-Militar, e ao trazer a discussão sobre esta história pretendo colocar a arte como instigadora de olhares, para que situações semelhantes não se repitam e para que descansem em paz os que morreram.

O trabalho denominado "...Só queria embalar meu filho..." (alusão à música de Chico Buarque) consiste de uma instalação, cujas dimensões são 150 x 350 x 600 cm. Compõe-se de um suporte de madeira para uma rede, onde estarão amarradas 243 pequenas almofadas brancas de 30 x 30 cm. Em cada uma delas está costurado um recorte de tecido, tricoline de algodão de cores diversas, na medida de 20 x 20 cm. Nestes tecidos bordados por diversas bordadeiras estão os nomes das vítimas da Ditadura no Brasil.

Os bordados pretendem expressar a diversidade e singularidade dessas pessoas comprometidas com a resistência, lampejando suas luzes fugidias na escuridão daqueles tempos. Para expressar estas diferenças, foram feitos por muitas mãos, num trabalho coletivo de bordadeiras e bordador, que se sensibilizaram e contribuíram espontaneamente, respondendo a um chamado de uma página criada no *facebook*. Além dos nomes, data de nascimento e morte, bordadeiras e bordadores realizaram homenagens singulares aos desaparecidos(as). As pequenas almofadas foram amarradas pelas pontas para formar uma espécie de colcha, aludindo aos lampejos. A colcha se configura de forma aberta, espera o prosseguimento do trabalho, sugerindo que estes 243 desaparecidos foram os reconhecidos pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade, porém o número pode ser muito maior, basta considerarmos os índios, quilombolas e camponeses que nesse período foram duramente massacrados.

De frente para esta rede estarão manequins vestidos de preto, fazendo referência às mães, pais e familiares enlutados e eternamente em busca do corpo que lhes foi negado. Essas ausências vão se construindo como afetos compartilhados, despedidas, saudades e memórias. A rede vazia alude ao ninho que se mantém em espera eterna, narra o que existiu e já não existe. Os manequins expressam neste luto o *slogan* das Madres de Plaza de Mayo – "todas por todas" –, cuidando daquele ninho vazio, na incansável busca de seus amados.

A homenagem aos desaparecidos marca a representação dos mortos com seus rastros, com as pegadas que deixaram no mundo. Dançam os tecidos enfeitando a rede, em sutis balanços, homenagem aos ausentes, em celebração aos presentes.

Para além da singularidade do pesquisador, este trabalho se pretende coletivo. "Quando perdemos a capacidade de nos indignar com as atrocidades cometidas contra outros, perdemos também o direito de nos considerar seres humanos civilizados." (HERZOG, in MAGALHÃES, 2013, p. 3)



"... Só queria embalar meu filho..." 2018. Objeto escultórico, suporte de madeira, rede coberta de tecidos, colcha composta de 243 bordados de 20x20 cm. Bordados executados voluntariamente por bordadeiras de diversas cidades do Brasil, 150 x 350 x 600. Em construção.



"... Só queria embalar meu filho..." 2018. Objeto escultórico, suporte de madeira, rede coberta de tecidos, colcha composta de 243 bordados de 20x20 cm. Bordados executados voluntariamente por bordadeiras de diversas cidades do Brasil, 150 x 350 x 600. Em construção.



"... Só queria embalar meu filho..." 2018. Detalhe. Em construção.

4. Conclusão

Esta pesquisa traz a discussão teórica e a construção de uma obra autoral, protestando contra todas as atrocidades cometidas, buscando tornar visível, a importância que teve cada um dos que se rebelaram nos "anos de chumbo".

Para a realização da obra criei uma página no *facebook*, colocando as indagações da pesquisa e solicitando às bordadeiras e aos bordadores que se sensibilizassem com o tema, que contribuíssem espontaneamente, bordando um dos 243 nomes dos desaparecidos. Em poucos dias, inúmeras bordadeiras de diversas cidades do Brasil se conectaram à proposta e a mágica se fez, muitas histórias surgiram. Contam da proximidade com o tema, ou por terem familiares na lista dos desaparecidos, dos presos políticos, ou por terem feito parte da Comissão Nacional da Verdade, e de situações de exumação de corpos de desaparecidos(as). Concluo que o engajamento na proposta se deu principalmente por questões políticas e pessoais relacionadas à resistência, e certamente na parte criativa. Estas bordadeiras espalharam sementes nas redes sociais, que estão construindo uma obra coletiva dando visibilidade aos que a Ditadura Civil-Militar pretendeu apagar. São inúmeros vaga-lumes lampejando pelo país. Entre 27 de junho a 24 de julho, a página "Tecendo Memórias e Ausências" alcançou duas mil pessoas, tendo 144 seguidores.

Walter Benjamin nos mostra a necessidade de revisitar o passado para construir o presente. Os conceitos de memória, ausência, resistência e sobrevivência discutidos por Didi-Huberman apontam às possibilidades de resistência conectando aos tempos sombrios. O trabalho pretende resgatar a memória daqueles que sonharam impossíveis sonhos, e acreditaram e lutaram por eles. Que esta faísca ilumine olhares e dê o

descanso digno aos que morreram na busca incessante, na luta incansável pela criatividade, liberdade e igualdade de direitos.

4 Referências

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ªed. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

HERZOG, Vladimir in: MAGALHÃES, Fábio (org.) **Resistir é preciso**. São Paulo: Editora Instituto Vladimir Herzog. 2013.

GERMANO, Gustavo. **Ausências**, 2015. Fotografias. Disponível em:
<<http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/default.aspx?c=exposicoes&ide xp=189&mn=47&friendly=Exposicao-Ausenc>> Acesso em: 28 de maio de 2018

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da 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: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Disponível em:
<<https://revistacult.uol.com.br/home/a-obra-de-arte-como-espaco-critico-de-acao-na- era-fundamentalista/>>. Acesso em: 28 de maio de 2018

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Disponível em:<<http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/10/hiatus-a-memoria-da-violencia- ditatorial-na-america-latina-marcio-seligmann-silva/>>. Acesso em: 28 de maio de 2018.

Um corpo sem direito a palavra.

O processo criativo se fundamenta em pesquisas teóricas e práticas acerca dos fluxos de informações/*fake news*/conhecimento na sociedade contemporânea. A pesquisa sobre a “verdade” iniciou em 2003 tendo a morte como objeto principal de estudo e passou por constantes transformações visuais e teóricas. Em 2006 um fato relevante e que impactou todo o processo criativo desta trajetória enquanto artista foi falecimento da minha mãe, Diva. Com formação religiosa e embasada em suas crenças, ela acreditava que o corpo de uma pessoa morta deveria ser velado um dia e uma noite inteira, não importando a hora de seu falecimento.

Esse fato, em sua perspectiva ritualística, me faz realizar, no velório de minha mãe, uma série de fotografias de detalhes sutis da morte com o título: “*Portador da Verdade*”. A obra repercute e reverbera o tema inicial sobre a morte, ampliando-o para debates e pesquisas direcionados para o que “é a verdade”.

Em 2013 a pesquisa é tomada por um novo olhar: compreender como o “Sistema da Verdade” (Verdade Apresentada e *Fake News*) opera no indivíduo e rege a si mesmo. Minha vivência como Homem Negro¹, levou a aprofundar os estudos que filosofam sobre a relação entre “Palavra, Conhecimento, Verdade, Felicidade e Sociedade”. Do estado “Natural” para o “Estado Civil” e, conseqüentemente, por que não fui incluído.

A cada instante a arte modifica o “Outro”, modifica o “EU”, e abre novas perspectivas de leitura rompendo assim, os paradigmas e preconceitos. O “Eu” é o “Outro”, o “Outro” não sou “Eu”, pois não existo!

Mas a experiência da vida não se compõe só das experiências que eu pessoalmente fiz, de meu passado. Vai integrada também pelo passado dos antepassados que a sociedade em que vivo me transmite. A sociedade consiste primariamente num repertório de usos intelectuais, morais, políticos, técnicos, de jogo e prazer. Ora, para que uma forma de vida – uma opinião, um comportamento – se converta em uso, em vigência social, é preciso “que passe tempo” e com isso que deixe de ser uma forma espontânea da vida pessoal. O uso *tarda* em formar-se. Todo uso é velho. Ou, o que é igual, a sociedade é, primariamente, passado e relativamente ao homem tardígrada. De resto, a instauração de um novo uso – de uma nova “opinião pública” ou “crença coletiva”, de uma nova moral, de uma nova forma de governo -, a determinação de *o que* a sociedade em cada

¹ “Negro_a. Preto. Que pertence à raça negra. Escuro. Fig. Triste, lúgubre, lutuoso. Horrendo. Funesto. Maldito, execrável. Adverso, inimigo. Escravo. Fig. Sombras, Trevas.” MAGALHAES, Alvaro. Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado, 1963, p. 2735.

momento *vai ser* – depende do que foi, o mesmo que a vida pessoal.²

Logo, nasci sem voz, sem ouvir, sem poder pensar, pelo simples fato de ser “Preto”. Um corpo sem direito a palavra por uma herança histórica da escravidão no Brasil. A ausência se faz presente e, aponta a retenção de conhecimento para silenciar o questionamento e a razão.

A primeira e, em um sentido, a única regra da razão, é aquela de que a fim de aprender, você deve desejar aprender, e com tal desejo não se satisfazer com o que você já se inclina pensar, seguindo-se um corolário que é digno de ser inscrito em todos os muros da cidade da filosofia: *Não bloqueie o caminho da investigação*.³

Desta forma, somente o conhecimento⁴ pode superar uma verdade histórica do colonialismo apresentada como verdade, racismo⁵, uma história que meus antepassados não participaram com palavras, com *Cogito*, “penso logo existo”⁶. Com efeito, a tomada de consciência do homem sobre si mesmo leva ao conhecimento de sua existência.

Devemos ter cuidado, porque as palavras não são capazes de dizer aquilo que verdadeiramente deveriam dizer. A filosofia quer dizer a verdade. A filosofia quer atingir e exprimir a verdade no seu sentido mais venerado. A filosofia quer conhecer e enunciar o bem supremo. Porém, para fazê-lo dispõe apenas de uma linguagem finita, humana, uma linguagem que é pequena diante da grandeza de seus propósitos. Por isso, é preciso ter cuidado com as palavras, porque elas podem conter uma pretensão vã, podem parecer dizer algo, do qual estão demasiado distantes⁷.

² VITA, Luís Washington. *Momentos Decisivos do Pensamento Filosófico*, 1964, p. 482.

³ IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*, 1992, p. 69.

⁴ “o conhecimento é o que se está formando, e não o que é.” RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Tradução Brenno Silva, 1957, p. 174.

⁵ “Raça, entendida nessa perspectiva biológica, por incrível que pareça é ainda hoje um conceito poderoso e persiste como construção histórica e social; matéria-prima para o discurso das nacionalidades e marcador social de diferença que identifica e classifica pessoas e situações. Significativo é o Hino da República, que um ano e meio após a abolição da escravidão entoava: ‘Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre país!’. A memória anda sempre às turras com a história e é tão com frequência ‘curta’. Nesse caso, padecemos, mesmo, é de amnésia geral (e contagiosa)”. SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, 2018, p. 409.

⁶ “Para Descartes, o *cogito ergo sum* (“Penso logo existo”) é o primeiro princípio da filosofia, inaugurando uma revolução que consiste em partir da presença do pensamento e não da presença do mundo”. JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*, 2006, p. 48.

⁷ PALACIOS, Pelayo Moreno (Org.). *Tempo e razão. 1600 anos das Confissões de Agostinho*, 2002, p. 33.

Assim as imagens carregam um vazio que solicita novas experiências, novos pensamentos, novas palavras. Um desejo de levar o espectador a lugares que o mesmo nunca esteve, ou o receptor levar o artista a um lugar em que ele nunca imaginou e, essa ação gera a descoberta de um “Outro” pensado no interior de si mesmo.

Portanto a imagem como experiência é a não imagem⁸, pois se for imagem não gera o pensamento. É o impensado que formula novos pensamentos, que por meio da investigação, codifica a imagem e faz brotar o conhecido.⁹ A imagem produzida é um meio para se chegar a um pensamento e sensação antes impensado(a) e, por ser impensado(a) não tem relação com o velho, já que não existe o antes mas somente o próximo, pois não há regras de conduta do sentir, do pensamento. O que se estabelece então, é o novo *por si*¹⁰. Vejamos como esta análise é tratada na pesquisa poética a seguir.



Série Ordem e Progresso – Direito das Obrigações | 2018 | Fotografias | 80 x 120 cm | 1/10 |

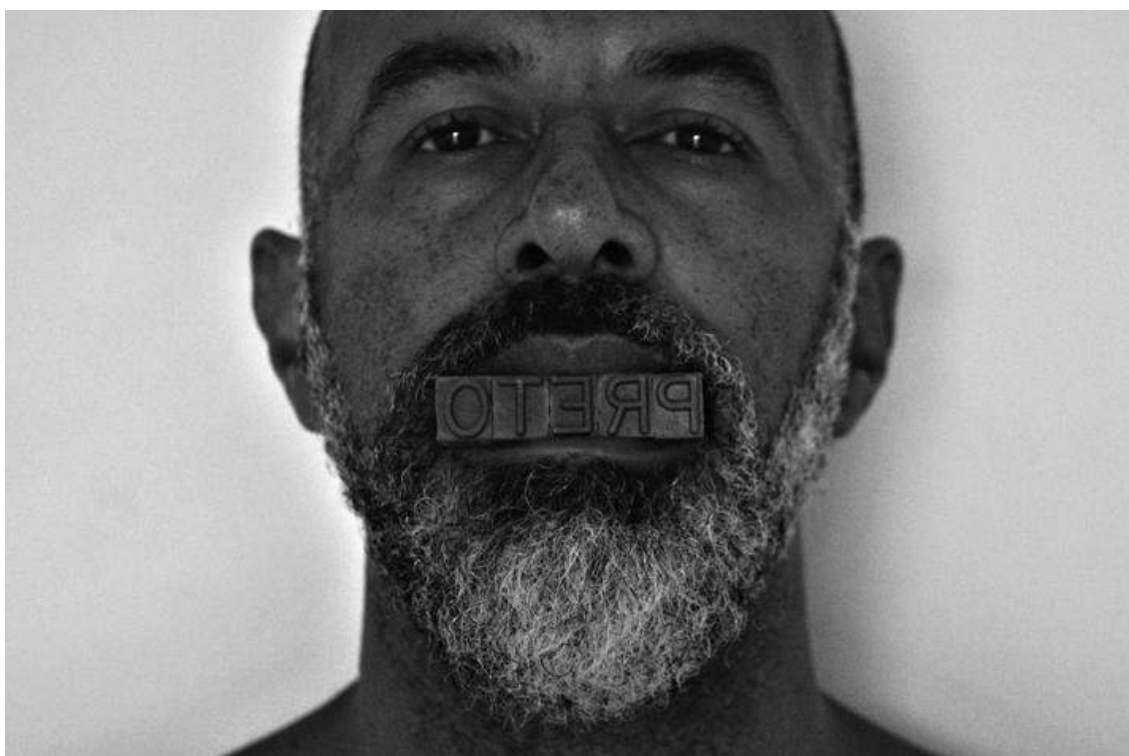
⁸ “O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível passível* de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica.” KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, 2012, p. 130.

⁹ FERRERA, Lucrecia D’Aléssio. *Leitura sem Palavras*, 2000, p.31.

¹⁰ “Expressão que traduz as expressões latinas *a se e per se*, significando a existência de algo em razão de sua própria essência, em virtude de sua própria natureza, sem causa externa”. JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*, 2006, p. 221.



Série Ordem e Progresso I | 2018 | Fotografias | 80 x 120 cm | 1/10 |



Série Palavras Tomadas | 2018 | Fotografias | 80 x 120 cm | 1/10 |

11

¹¹ Série Palavras Tomadas São fotoperformances onde me autofotografo, isolado em meu apartamento, com letras de carimbos antigos usados para identificar sacos de café que eram exportados.

Mata

Montada com letras infláveis douradas de 70 cm de altura fixadas na parede. Moldura desenvolvida com moldes e carimbadas com tinta preta direto na parede. As palavras VIADO, PUTA, PRETO e TRANS irão formar essa moldura com o efeito SURPRESA da obra: de longe as palavras formam apenas os desenhos da moldura e de perto são identificadas com seu significado, TORNANDO VISÍVEL O INVISÍVEL.

Dimensão: 120 cm x 600 cm

PRETO VIADO PUTA TRANS



Detalhe



Mata | 2018 | Instalação | 120 x 600 cm |



Viado | Preto | 2018 | Objeto | 35 x 50 cm |

¹² Roupa “Tip Top” carimbado com a palavra Preto/Viado e impermeabilizado. Fixado direto na parede.

NEGROS Arte no Brasil

Livro Arte no Brasil cortado a laser com a palavra NEGROS.

Dimensão: 29 cm altura X 25 cm largura x 4 cm profundidade. Livro sobre 1 mesa de camelo dobrável | Mesa: 70 cm altura X 50 cm largura X 70 cm de comprimento |



A glorificação do Império

Página do Livro Arte no Brasil cortado a laser com a palavra NEGROS.

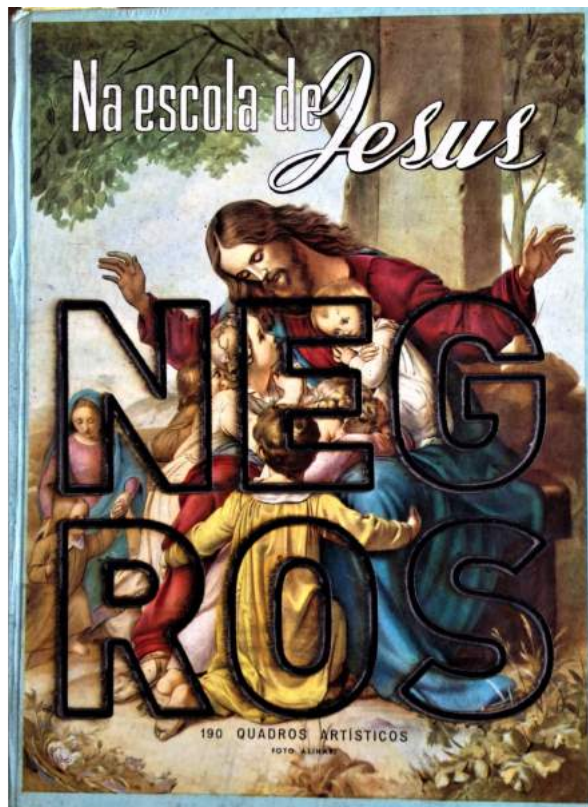
28 cm X 47,5 cm



NA ESCOLA DE JESUS - NEGROS

Livro Na escola de Jesus marcado a laser com a palavra NEGROS | objeto | 2018

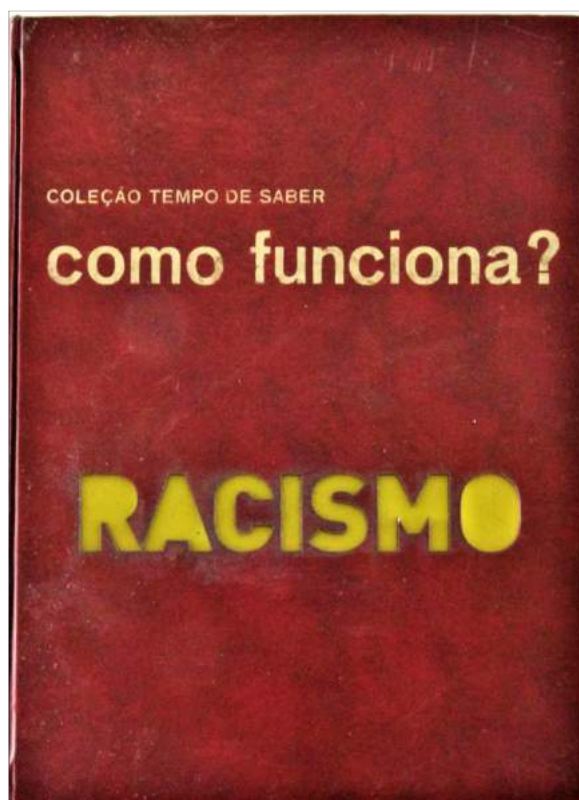
Dimensão: 27,5 cm altura X 20,5 cm largura x 2,5 cm profundidade



COMO FUNCIONA ?

Livro Coleção Tempo de Saber – Como Funciona? cortado a laser com a palavra RACISMO e colado | objeto | 2018

Dimensão: 27 cm altura X 20 cm largura x 2,5 cm profundidade





Série O Lugar que não pertencço I | 2018 | Fotografias | 80 x 120 cm cada | 1/3 |

13



Série O Lugar que Pertencço I | 2018 | Fotografias | 80 x 120 cm | 1/3 |

14

¹³ Pesquisa em andamento onde busco lugares que esculturas/bustos não estão mais presentes em praças, permanecendo somente o pedestal. Discute o lugar que não pertencço/representado.

O Visível do Invisível

Projeto *O Visível do Invisível*, premiado no Edital Elisabete Anderle/2014, Intervenção Urbana/Instalação/Ação de Arte que se apropriou de muros, praças e calçadas de 15 cidades do estado de Santa Catarina para expor 12 fotografias das séries* “*Preto de Alma Branca*” e “*Branco de Alma Preta*”.

Metáfora sobre a vida e a constituição do ser negro, os autorretratos evocam a dimensão de uma verdade histórica negada pela sociedade brasileira. Trauma pouco discutido, a escravidão segue como negada, embora a comprovada invisibilidade dos negros e o furor conservador contrário à implantação de uma política afirmativa nesse campo.

*No ano 2013, realizei uma Fotoperformance, onde, isolado no estúdio, pinto o próprio rosto de branco e na sequência choro lágrimas pretas. Em uma segunda Ação, com o rosto pintado de preto, choro lágrimas brancas.



Disponível:

<http://ovisiveldoinvisive.wixsite.com/ovisiveldoinvisivel>



¹⁴ Pesquisa em andamento onde busco lixeiras de casa/prédios/instituições. Discute o lugar que a sociedade “coloca/imagina” a pessoa Negra.

Bike Galeria

O Projeto Bike Galeria - *A Dúvida da Verdade*, consiste em realizar intervenções urbanas de Artes Visuais, Exposição/Ação, palestras e workshop de fotografia, pelo artista "XXXXX". Para isso o artista utiliza uma bicicleta triciclo, se desloca pelas cidades, estaciona em praças, mercado público, calçadão, universidade, escolas, etc., monta uma galeria e dialoga com o público sobre as questões da vida e da arte a partir das suas fotografias expostas.



Projeto patrocinado pelo Município e Secretaria de Cultura e Turismo de Joinville por meio do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura – Simdec 2015.



BIBLIOGRAFIA:

- FERRERA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem Palavras**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.
- JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MAGALHAES, Alvaro. **Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1963,
- PALACIOS, Pelayo Moreno (Org.). **Tempo e razão. 1600 anos da Confissões de Agostinho**. São Paulo: Loyola, 2002.
- RUSSEL, Bertrande. **História da filosofia ocidental**. Tradução Brenno Silva. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- VITA, Luís Washington. **Momentos Decisivos do Pensamento Filosófico**. São Paulo: Edições Melhoramento, 1964.
- SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

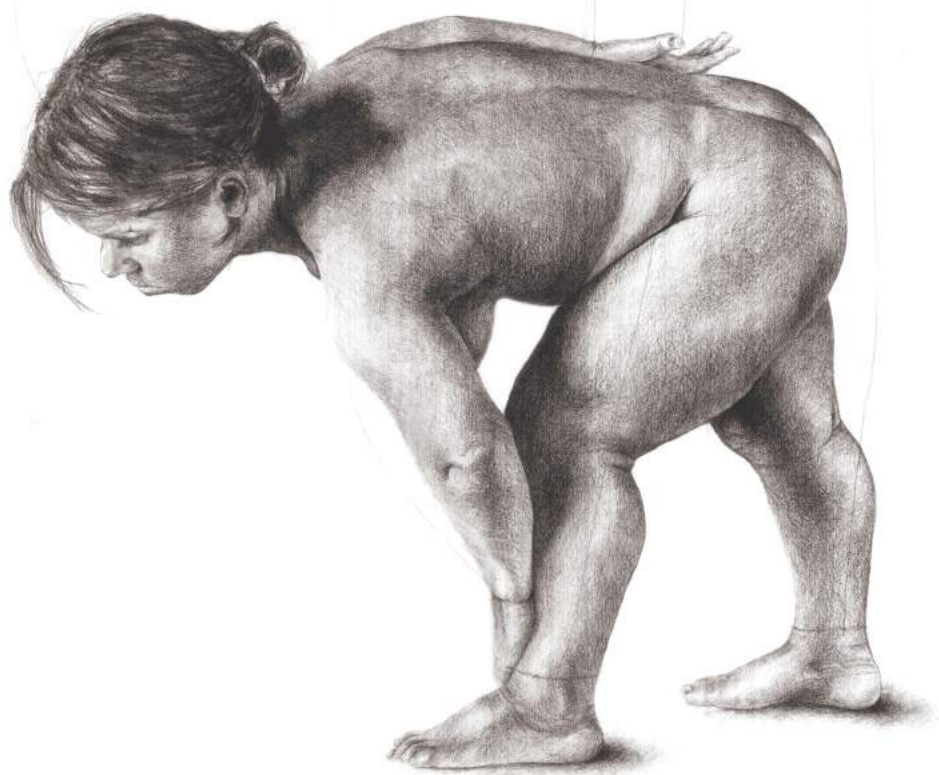


Série VALE DA ESTRANHEZA

desenho, lápis grafite s/papel 59,4 cm x 42cm, 2013-2017.













VALE DA ESTRANHEZA

Este ensaio visual surge de uma série de desenhos de observação de figura humana feitos a partir de modelo vivo intitulada *Vale da estranheza*. Recentemente este conjunto de trabalhos esteve em exposição no Museu de Arte de Santa Catarina na mostra Desterro Desaterro, onde foram expostos entre o período de maio a julho de 2018 nove desenhos que por sua vez, também devem compor este ensaio.

A ideia do trabalho surgiu em 2012, quando fui fazer um curso de desenho de observação a partir de modelo vivo e percebi que, durante as aulas, quando o modelo que estava posando era instruído a ficar em determinada posição, as mãos e os pés sempre pendiam para baixo, por mais rijos que estivessem os membros. A impressão que me causava é que houvesse fios amarrados nas extremidades dos braços e das pernas, como se os modelos fossem marionetes controladas.

Após uma série de estudos, consegui desenvolver o domínio técnico que me permitia colocar em ação minha proposta inicial, que era desenhar marionetes hiper-realistas como as que eu via durante as aulas de desenho. Recorri a modelos que posassem para mim e comecei a criar a série *Vale da estranheza*. A intenção era que fossem pessoas fora dos padrões considerados ideais: pessoas absolutamente comuns, como as que vemos nas ruas todos os dias. Utilizando lápis grafite e o recurso técnico do *sfumatto*, no qual o grafite não deixa marcas de hachura aparente no desenho, fui acrescentando também fios nas extremidades. Estes eram feitos com lápis de ponta bem fina e dura, de modo a ficarem quase imperceptíveis, da mesma forma como eu enxergava as marionetes nos modelos que posavam em aula.

De acordo com esta proposta de criar marionetes hiper-realistas, a série foi denominada *Vale da Estranheza*, termo criado em 1970 e que advém de um estudo de medição emocional na relação dos seres humanos com a robótica. O precursor deste estudo foi o engenheiro de robótica Masashiro Mori, que identificou através de um gráfico a relação de afeição que os seres humanos poderiam criar em contato com os robôs. Ao que parece os humanos reagem bem aos bonecos semelhantes a eles próprios, mas não reagem tão bem quando a semelhança é demasiado próxima. Esta aversão chega a um sentimento extremo, tido como um espécie de repulsa intensa, que Mori representou através de um gráfico no qual o momento da repulsa cria uma imagem semelhante a um vale, que ele denominou *Vale da estranheza*.

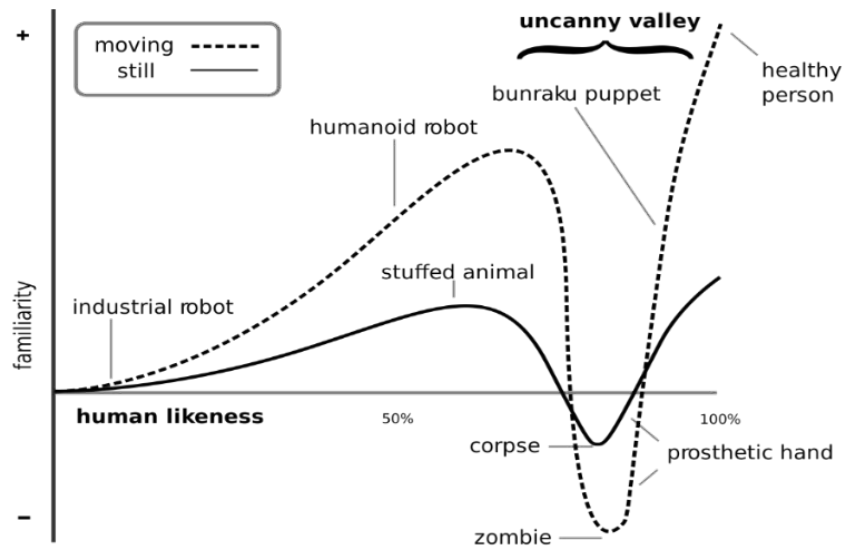


Fig. 01 – gráfico criado por Massashiro Mori (the uncanny valley).

O trabalho traça algumas relações entre o comportamento humano submetido ao acaso e os avanços tecnológicos, que pode induzir a uma falsa ideia de controle: a tecnologia expande as criações ao campo do desconhecido, não havendo uma forma de exercer controle absoluto. Conforme o filósofo Paul Virilio não há um controle total, o acaso está presente nestas criações e cada tecnologia específica gera um acidente específico. Virilio exemplifica, que com a invenção do barco foi a invenção dos naufrágios, a invenção da máquina a vapor e da locomotiva foi a invenção dos descarrilamentos, a invenção da auto-estrada foi a invenção dos capotamentos. Com o advento da tecnologia, precisa-se pensar instantaneamente a substância e o acidente. Sendo a substância tanto o objeto como seu acidente. O lado negativo da tecnologia e da velocidade foi censurado. Os técnicos tendem somente a positivizar o objeto, percebe-se que a evolução da máquina pode representar a involução da humanidade, cada tecnologia gera um acidente específico. No caso da robótica, podemos afirmar que a invenção da afeição foi também, a invenção da repulsa.

Utilizo também as ideias de Roger Caillois sobre o jogo, ao pensar nesta série de trabalhos. Ele afirma que o jogo se forma e se movimenta através da energia gerada por duas forças contrárias: de um lado a *paidia*, a força do caos, da improvisação, da alegria livre, e do outro a tração do *ludus*, que representa as regras, estabilidade e controle. A tensão gerada entre essas forças é o motor que considera indispensável para o desenvolvimento do jogo. A *paidia* atua como um estado elementar do ser humano, que compõe os primeiros instintos, proliferando a agitação imediata e desordenada, o impulso inicial que está presente tanto no ser humano quanto nos animais. Já o *ludus* submete a *paidia* à intervenção de regras, a uma

submissão ao cálculo e suas combinações, que dá origem ao que podemos chamar de civilidade. Embora sejam características antagônicas de uma mesma atividade, criam uma relação de interdependência para o bom andamento do jogo. Sem a *paidia*, o *ludus* pode se tornar tédio puro, e a *paidia* sem o *ludus* arrisca um perigoso descontrole.

Neste propósito de levantar algumas questões que abordam a relação do acaso e o controle, apresento esta série de desenhos na intenção de questionar uma das falsas ilusões que a modernidade nos trouxe, a tecnologia, baseada no conhecimento e na sua aplicação, seria capaz de gerenciar as incertezas e diminuir a dependência que temos da sorte, porém o estado de certeza é somente o produto de uma imaginação fantasiosa, auxiliada, estimulada e alimentada pelos horrores da incerteza, não podemos prever o resultado de nenhum de nossos movimentos, mas podemos calcular a probabilidade de os resultados serem positivos, assim como inversamente também podemos calcular a probabilidade de serem negativos, optando por um tipo de ação que torna o sucesso mais provável que o outro somente. Uma vez que não estamos lidando somente com marionetes ou até mesmo robôs, mas seres humanos.

A série de desenhos *Vale da Estranheza* é composta atualmente por nove desenhos de observação e o suporte utilizado é um papel tamanho A2 (420 mm x 597mm) sulfureado de baixa gramatura (63g/m²), geralmente utilizado para a produção de croquis e outros desenhos rápidos. Este tipo de papel normalmente adquire com a passagem do tempo um aspecto amarelado, um processo que já se percebe em alguns dos desenhos.

Referências

- CAILLOIS, Roger. Man, play and games. Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- MORI, M. Bukimi no tani (the uncanny valley). Energy. vol. 7, no. 4, pp. 33–35, 1970.
- VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. Guerra Pura: A militarização do cotidiano. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

