



IVSPMAV

Convergências na
Arte Contemporânea

ANAIS do IV Seminário de Pesquisa
do Mestrado em Artes Visuais

APOIO:



ANAIS DO IV SPMVA: Convergências na Arte Contemporânea - UFPel Publicação anual do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV - UFPel) - Pelotas - RS - Brasil.

Editora e Gráfica da UFPel

R. Alberto Rosa, 62 - CEP: 96010-770 - Pelotas/RS - Fone/Fax: (53) 3284-5513 - E-mail: cearte.ufpel@gmail.com - Home Page: www.ca.ufpel.edu.br

Editoração Eletrônica

Paula Weber
Luiza Alves de Macedo Tavares

Identidade Visual

Paula Weber

Coordenação e Organização

Nádia da Cruz Senna
Ursula Rosa da Silva

Comissão Executiva

Nádia da Cruz Senna
Ursula Rosa da Silva
Lislaine Sirsi Cansi
Paula Weber
Fabrício Gerald Lima

Comissão Científica

Angela Raffin Pohlmann
Alice Monsell
Eduarda Gonçalves
Fabrício Gerald Lima
Lislaine Sirsi Cansi
Nádia Senna
Renata Requião
Paula Weber
Ursula Rosa da Silva

Reitor

Mauro Augusto Burkert Del Pino

Vice-Reitor

Denise Petrucci Gigante

Chefe de Gabinete

Margarete Marques

Pró-Reitor da Graduação

Álvaro Luiz Moreira Hypolito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Luciano Volcan Agostini

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Denise Marcos Bussoletti

Diretora do Centro de Artes

Ursula Rosa da Silva

Coordenadora do PPGAV

Angela Raffin Pohlmann

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

S471a Seminário de Pesquisa em Artes Visuais (4. : 2015 : Pelotas) Anais do IV
SPMAV – Seminário de Pesquisa em Artes
Visuais [recurso eletrônico] : convergências na arte contemporânea,
de 22 a 24 de abril de 2015, Pelotas, RS / comissão organizadora
Nádia Senna, Ursula Rosa da Silva – Pelotas: UFPel, 2015.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 22 a 24 de abril de 2015.

ISSN

Inclui referências.

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

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Arte-educação.
4. Estética. 5. Memória. I. Cansi, Lislaine Sirsi, org. II. Weber, Paula,
org. III. Lima, Fabrício Geraldo, org. IV. Título: Convergências na arte
contemporânea.

CDD 710

GT: Interfaces e Visualidades

Mediação: Adalberto Geovani Nunes Corrêa

Adalberto Geovani Nunes Corrêa

Projeto Mão Dupla: Itinerância Entre Produção, Pesquisa e Estágio Docência05

Adrise Ferreira de Souza

Fotógrafa Menor, Professora Menor: Possibilidades de Transgressões 11

Tatiana Palma Guerch

Arte, TIC e Dispositivos Móveis na Educação 19

Paulo Vítor Silveira dos Santos

Jogando Journey: Algumas Relações Entre Games e Artes Visuais27

Muriel Paraboni

Nas Dobras da Imagem35

Bettina Wieth Gonçalves

Relações entre a Composição e o Enquadramento Fotográfico42

Rafael Fagundes Cavalheiro

Arte, Estética e Comunicação: Novas Possibilidades de Interação e Compartilhamento na Pós-Modernidade50

Cíntia Medianeira Bitencourt de Lima e Ceila Teresinha Bitencourt de Bittencourt

O Híbrido na Arte Contemporânea: Presença Poética58

GT: Artista/professor/pesquisador

Mediação: Fabrício Gerald Lima e Lislaine Sirsi Cansi

Fabrício Gerald Lima

Narrativas Lúdicas na Educação Fundamental66

Sandro Silva de Andrade

Quadrinhos, Som, Imagem e Silêncio: Um Portal para o Lúdico74

Cassius André Pietro Souza

Monstruário: o Livro do Monstruoso Sensível81

Paula Weber

Inquietações sobre a Educação88

Marge Peixoto

Precursos da Escolinha Municipal de Arte (Pelotas/RS)94

André Winter Noble

Sobre o Decalque, sobre Diagraphanés101

Paulo Roberto Costa Cruz Junior

Caligrafiasnom: Graffiti, Caligrafia e Escrita Visual109

Mariza Fernanda Vargas de Souza

Ações e Reflexões no Processo de Criação 116

Pablo Campos López

A Permanência da Memória Pictórica na Obra de Iberê Camargo, uma questão atual que concerne à conservação de Bens Culturais: Caracterização Físico-Química de Materiais na Série “Carretéis”124

Lislaine Sirsi Cansi

Lugar de Tensão 131

GT: Poéticas do devaneio

Mediadora: Lislaine Sirsi Cansi

Ana Paula Parise Malavolta

Arte e Loucura: Percursos de Experimentações Estéticas139

Maria Stella Weikamp Martinelli

Arte e Saúde: Promoção de Subjetividades no CAPS Infantil145

Sabina Vallarino Sebasti

O Retrato Pictórico e o Espelho de Jacques Lacan151

Ricardo Henrique Ayres Alves

Linha da Vida: Entre Designios e Experiências153

Amanda Basilio Santos

Cerzindo Temporalidades: Inspiração Clássica e Medieval na Escultura de Kris Kuksi165

GT: Arte, Intimidade e Identidade

Mediadora: **Jéssica Batista**

Jordan Ávila Martins

O Cotidiano [Re]Descoberto: O Livro De Artista e as Experiências Estéticas173

Jéssica Batista

Atrás Da Porta: Narrativas Visuais Íntimas para Tecer um Corpo-Palavra178

Alexandra Kern Assumpção

A Mestiçagem de Imagens (Trans)Feridas a partir dos Meios Mecânicos e Manuais185

Raphael Carneiro Vargas

O Nu Orgânico e a Indústria Cultural191

Ana Carolina Sampaio Zdradek

Narcisismo contemporâneo: o selfie e a construção de identidades na adolescência195

Fabiana Lopes de Souza

A Cultura Visual e a Construção Identitária dos Alunos de uma Escola Pública203

Roberta Mendes Machado

A/R/Tografia como espelho e narrativa dos adolescentes: a arte de (d)escrever através de imagens209

GT: Poéticas do espaço

Mediadora: **Paula Weber**

Carla Borin Moura

Ver a Marambaia e Concebê-la a partir de suas Transformações217

Fabício Marcon

Cartões de Deslocamento225

Flávia Leite Azambuja

A Vestimenta do Corpo e a Poetização do Percurso233

Mariana Binato de Souza

Atuações Artísticas Híbridas e Coletivas no Espaço Urbano239

Gracia Casaretto Calderón

A Construção da Poética de Auto-Paisagem: Considerações Iniciais sobre o Processo247

Carolina Prediger Koester

Intervenção Urbana E Xilogravura: Um Diálogo com os Espaços na Cidade255



ANAIS DO IV SPMVAV

Convergências na Arte Contemporânea

A coordenação e a turma do ano 2014 do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV-UFPeL) apresentam os Anais do IV Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - UFPeL: Convergências na Arte Contemporânea, ocorrido durante os dias 22, 23 e 24 de Abril de 2015, no Centro de Artes da UFPeL.

Os trabalhos da comunidade de pesquisadores, artistas, professores e estudantes que participaram do evento foram norteados pelo tema “Convergências na Arte Contemporânea”, o qual compreende a hibridização de processos, estratégias metodológicas, questões de formação e linguagens.

APOIO:



PROJETO MÃO DUPLA: ITINERÂNCIA ENTRE PRODUÇÃO, PESQUISA E ESTÁGIO DOCÊNCIA

ADALBERTO GEOVANI NUNES CORRÊA¹
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPEL

CLAUDIO TAROUÇO DE AZEVEDO (ORIENTADOR)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPEL

O Projeto Mão Dupla foi impulsionado por uma proposta de micro intervenção, se desenvolveu através de uma produção prática em audiovisual junto a seis colaboradores, permanece disponível para visualização e compartilhamento na internet, e vem sendo abordado de maneira prática e teórica dentro de uma disciplina na qual realizo o estágio docência. Em forma de relato, neste texto tento contextualizar o surgimento, a execução, os métodos, os resultados obtidos até esta publicação e os novos rumos que este projeto poderá trilhar.

Palavras-chave: Projeto Mão Dupla, Intervenção, Audiovisual

Projeto Mão Dupla

Como idealizador do Projeto *Mão Dupla*², busco salientar a dupla autoria em trabalhos artísticos, aqui especificamente na linguagem audiovisual. Uma metáfora literal como título. É um trabalho feito por duas mãos, e também, a partir das duas linguagens, o *áudio* e o *video*. A mão de quem recortou um fragmento de tempo a partir da linguagem *video*, e a mão de quem compôs a sonoplastia para esse fragmento/video a partir da linguagem *áudio*.

Partindo do prefixo *micro*, com base em minha produção audiovisual e trabalhando com a ideia de *intervenção* - no campo da arte -, este projeto de micro intervenção se divide em dois momentos: pessoal e coletivo. O primeiro, que está relacionado a produção de seis trabalhos para os quais contei com a colaboração de seis convidados, um para cada trabalho, sendo esta a primeira intervenção - *pessoal*. O segundo momento, se deu quando parte dessa produção foi apresentada aos colegas da disciplina de Poéticas Audiovisuais, vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, sendo a primeira exibição e experiência obtida a partir dessa segunda etapa de intervenção – *coletiva*.

¹ Adalberto Geovani Nunes Corrêa é mestrando na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPEL; Bolsista pela Fundação de Amparo a Pesquisa no Rio Grande do Sul – FAPERGS; Sua pesquisa e poética transitam no campo da arte abordando questões referentes a percepção, experiência, escuta, olhar, cotidiano, temporalidade e espacialidade, as novas mídias e formatos de produção e exibição fora do circuito instaurado pelo sistema da Arte.

² Toda a minha produção audiovisual relacionada a pesquisa Estado de Escuta está disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL0mUKAaTPs_kKPLNvZGIIhoo5eEqLZFGA

Como proposta à turma, os projetos de microintervenção dos alunos deveriam estar relacionados ao conteúdo da disciplina, tecendo então, a partir das *Três Ecologias* de *Félix Guattari*³, algumas relações e atravessamentos da teoria com a prática dessas intervenções.

Essa microintervenção se deu em função de uma vontade gerada pela minha pesquisa de mestrado. Como seria produzir em dupla? O que os resultados apontariam contra ou a favor desta vontade? A coautoria estaria dentro da pesquisa a partir de então, ou, seria uma produção paralela a minha produção individual após todos os processos analisados em tentativas de compreendê-los?

Neste momento, a ideia foi trabalhar uma possível diluição da autoria dentro da minha produção audiovisual, propondo assim, que convidados criem sons ou imagens para um trabalho em dupla autoria. Especificando a estes convidados, caso necessário, o que de fato abrange minha pesquisa, e vontades com o Projeto Mão-Dupla.

Após definir os convidados, apresentei a proposta, e seis aceitaram participar. Cada um destes convidados fez dupla comigo. Com alguns trabalhei o vídeo, com outros o áudio. Dividi o projeto em duas categorias e dois grupos: a três deles solicitei vídeos para que eu musicasse, a outros três entreguei vídeo para que fossem musicados. Quem cede o vídeo tem como objetivo mostrar algo a alguém - como se estivesse andando junto, apontando para um cenário, tema, objeto, etc... -, a fim de provocar nesse alguém uma sensação. Quem recebe o vídeo, tem como objetivo assistir e musicá-lo. Para experienciar de maneira integral neste projeto, participei das duas instâncias.

Produzi três vídeos sem som, e direcionei a três dos convidados. Um para cada um. Pedi para que produzissem a sonoplastia destes vídeos, baseado na experientiação que tivessem ao assistir o vídeo. Ou seja, musicar a imagem baseado em sua percepção de algo visual.

Recebi três vídeos, dos outros três convidados, um de cada um. Apesar do estranhamento e surpresa em cada um dos vídeos, criei o som também a partir do que senti a ao vê-los.

Por tratar das especificidades, das particularidades em cada uma das relações de amizade que tenho por cada um, nesse caso, sinto por estas pessoas algo novo ou renovado, mais intenso e mais verdadeiro, gerado e nutrido através dessa articulação artística. Estas pessoas se propuseram ao novo, a ideia de *devoir* de quem cede algo ou

³ Félix Guattari (1930 - 1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês.

de quem sente algo, a outrarem-se em dupla, saindo do sossego de seus territórios para se tornarem desterritorializados nesta intervenção.

Em nenhum momento expliquei ou induzi os convidados a fornecer ou obter algum resultado sonoro ou visual para me satisfazer. Assim como quem cede um vídeo surpreende seu companheiro, quem cria o áudio surpreende ao devolvê-lo, ao assisti-lo completo. Lida com o tempo de quem espera, de quem demora e de quem provoca. Lida com a *produção de subjetividade* de dois indivíduos em um único suporte. Na condição de produzir com as duas situações, três pessoas me mostraram visualmente locais e situações que talvez jamais se repitam no fluxo da minha vida, e outras três pessoas, apresentaram-me sonoridades surpreendentes de situações que foram criadas pelo fluxo de suas vidas. São *transversalidades* geradas por conteúdos, atmosferas que se misturaram para criar uma nova atmosfera, a do coletivo.

Esta etapa do projeto se encontra relacionada ao pensamento de Guattari acerca desse assunto:

A ecosofia social consistirá, portanto, em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc. [...] A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções "comunicacionais", mas também, por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade. Nesse domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais, mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microssociais quanto em escalas institucionais maiores (1990, p. 15 e 16).

A partir dessa compreensão de que há uma necessidade de mudança no coletivo, e que essas práticas de experimentação são necessárias, observei o primeiro resultado após a apresentar o Projeto *Mão Dupla* aos colegas nessa disciplina. Todos, após assistirmos quatro vídeos prontos, teceram a partir de seus pontos de vista, considerações a cada um dos vídeos, e também, conexões entre as sensações sentidas em cada um deles. Senti que de uma maneira *micro* a intervenção aconteceu primeiramente em mim, depois, com esse pequeno grupo de colegas, me fazendo crer que ao disponibilizar via internet todos os vídeos, e realizando algumas apresentações e publicações deste material, apesar de *micro* a intervenção passa para um nível global, já que compreende um compartilhamento entre redes cada vez mais alargado.

Apostando dessa maneira no audiovisual como um dispositivo duplo – visual e sonoro -, que lida com o espaço e o tempo do espectador, possibilitando a imersão a partir da percepção em diferentes graus, diferentes maneiras em diferentes indivíduos.

O Projeto *Mão Dupla* surge e acontece baseado nestes diversos apontamentos citados até então, e nada mais são do que cruzamentos obtidos de experimentações

entre a técnica, as práticas e as teorias. Algo que parte de um *indivíduo* para o *coletivo*, do *local* onde se encontram. São atravessamentos que Guattari expõe como *Ecologias* mental, social e ambiental. Meu projeto se localiza na *ecologia mental* no que tange somente a criação e idealização, e também, minha produção de subjetividade a partir do que esse projeto me propicia. Caminha em direção à *ecologia social* a partir do momento que proponho uma parceria de trabalho em dupla a seis convidados, e amplia esse nível *social* à medida que esse trabalho é apresentado e compartilhado a outros. Fazendo com que dê certa visibilidade a *ecologia ambiental*, que torna aparente um local geográfico de onde esses trabalhos foram produzidos, em dupla, por estes indivíduos. Ao final, se tornam dispositivos de provocação a percepção. Seguirão evocando a *subjetividade* de outros indivíduos, assim como daqueles que participaram como agentes promotores, permitindo *transcultural* suas bagagens, acionadas a partir de suas vivências e experiências de mundo.

Atravessamentos, desdobramentos, multiplicidade, transversalização, são potências que somente a ferramenta arte teve, tem e terá. Ser utilizada para *harmonizar* ou *contestar* o presente, propiciar novos rumos, novas possibilidades, comportamentos e ideais para o modelo de sociedade vigente. Creio que o *paradigma ético-estético* do autor trate dessa responsabilidade. Ou precisamente da responsabilidade de quem produz algo, e, para quem isso é produzido. No campo da arte os dispositivos podem ser variados, quem está habilitado de fato é quem usa corretamente da *ferramenta arte* para propor mudanças em prol de mentes, sociedades e ambientes futuros.

Ao retomar este projeto como base para apresentação de um conteúdo no estágio docência - na disciplina de Atelier de Artes do Vídeo⁴, ministrada junto ao meu orientador - , especificidades já contidas no trabalho, mas não observadas, motivaram novas ideias e perspectivas. A reprodução do conteúdo do projeto para esta turma também incentivou novos debates e discussões sobre a percepção do sujeito em relação ao som e a imagem - que já me interessava anteriormente -, mas, as questões relacionadas a técnica e a tudo que estava entre a pré e a pós-produção destes audiovisuais foram as novidades e descobertas alcançadas através desta troca, nunca antes tratadas. Novamente a potência contida nesta intervenção se fez para mim e para todos. Ou melhor, àqueles que de certa forma se manifestaram, intuíram, imergiram, emergiram, fruíram, expressaram e sentiram algo em relação a esta produção, questionando e possibilitando que eu expressasse uma diversidade de ideias relacionadas aos processos criativos, as questões técnicas, aos

⁴ Disciplina optativa, oferecida no Curso de Graduação em Artes Visuais - Bacharelado, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

formatos de compartilhamento, ao posicionamento e localização social-cultural-geográfica como artista-pesquisador, aos referenciais artísticos e teóricos que tecem relação com minha pesquisa, e ainda, as sugestões e probabilidades para futuras produções.

O retorno que obtive, tanto oral, quanto por escrito, está sendo fundamental para uma nova compreensão do caráter experimental desta pesquisa, e também, da necessidade de que estas experimentações construam e me ajudem a traçar uma metodologia mais ampla, alargada, que contemple essa diversidade de fatores citados anteriormente. Este projeto foi apresentado e, junto ao orientador, definido como proposta de avaliação dos alunos desta disciplina, o que me faz crer que novas práticas, inquietações, intervenções acontecerão ao analisar as produções a serem desenvolvidas.

A ideia de itinerância, associada ao título deste texto, é dada para algo que se apresenta com um caráter nômade, que perspectiva o novo, que constrói o trajeto a partir da própria caminhada, que revisita cada passo, e nas descobertas, hoje estão as motivações para novas inquietações. Quando este tipo de trajeto, apesar de individual, pode ser construído pelo coletivo como no Projeto Mão Dupla, essa itinerância se faz presente em cada um de nós.

Associado ao pensamento de Deleuze⁵ que diz:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; 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. (Deleuze, 1988, p. 156)

Como *intercessores* – emissores ou receptores, de maneira direta ou indireta – somos responsáveis pelas relações e fronteiras que criamos, forjamos, construímos e destruimos, a sós ou acompanhados, e a grande potência na construção de um ambiente ideal -pensando *o mental, o social e o ambiental* - está em produzi-las juntos, estreitando as relações, as compreensões e se utilizando do veículo arte para dar *forma* a este *informe*.

Em um *Estado de escuta*⁶, no fluxo destas poéticas audiovisuais, permaneço em atenção com o *porvir*.

⁵ Gilles Deleuze (1925 - 1995) filósofo francês.

⁶ Título da minha pesquisa de mestrado: Estado de Escuta: Poéticas Audiovisuais em fluxo.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. — Campinas, SP: Papyrus, 1990.

LARROSA, J. Bondia. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Online. Acessado em 02 abr. 2015. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia**. **Educ. Soc.[online]**. 2005, vol.26, n.93, pp. 1217-1227. ISSN 0101-7330. Acessado em 02 abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302005000400007>.

FOTÓGRAFA MENOR, PROFESSORA MENOR: POSSIBILIDADES DE TRANSGRESSÕES

Adrise Ferreira de Souza¹ – PPGAV - UFPEL
Cláudio Tarouco de Azevedo² – PPGAV - UFPEL

Resumo: O presente artigo tem por finalidade apresentar a proposta de um trabalho fotográfico com qualidades estéticas e potencial poético no âmbito pedagógico. Essas são algumas das características que venho pontuando como adjetivos das fotografias menores, por serem realizadas em menor quantidade por grupos menores de produtores. A fotografia menor pode permitir ao produtor da imagem mais liberdade em apresentar sua poética pessoal e artística, o que possibilita transgressões no ato fotográfico e conseqüentemente, nas imagens. A fotografia maior, por sua vez caracteriza-se por ser realizada em maior quantidade e por um número de adeptos em crescimento, tendo como exemplo, as fotografias que nos invadem diariamente, e que, por serem tão comuns, nós as descartamos visualmente, ou seja, estas não nos casam estesia. Esta proposição possibilita a reflexão diante produção de imagens fotográficas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Fotografia menor, fotografia maior, descarte.

O presente artigo tem por finalidade apresentar as possibilidades de desenvolver um trabalho fotográfico menor, ou seja, com qualidades estéticas e potencial poético. Tais fotografias são assim denominadas, por serem realizadas em menor quantidade e por grupos menores de produtores³. A fotografia menor pode permitir ao produtor mais liberdade em apresentar sua essência pessoal e artística na imagem fotográfica.

O foco deste está relacionado às questões que observamos como relevantes no discurso da produção de imagens fotográficas na contemporaneidade, tais como: fotografia maior, fotografia menor, descarte fotográfico e possibilidades de produção de fotografias que promovam menos descartes e despertem mais interesse visual, pois esse estudo imagético pretende refletir e desenvolver fotografias que expressam a sensibilidade de um determinado momento ou pessoa, compartilhando com este (s) sentimento (s), os da (do) fotógrafa (o). Para isso, faz-se necessário, provocar encontros “(...) que deixem canais abertos para sensações, sentidos e sentimentos despertados, para a imaginação e a percepção (...)” (MARTINS, 2012, p.25).

As proposições que temos tangenciam a discussão, produção e análise de fotografias que transgridam o simples ato de apertar o botão do obturador, sem compromissos éticos e estéticos, podendo possibilitar, a significação e identificação

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação Em Artes Visuais – UFPEL. Linha de pesquisa Ensino da arte e educação estética. Desenvolve sua pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo.

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação Em Artes Visuais – UFPEL. Tangencia seu trabalho nas linhas de pesquisa: Ensino da arte e educação estética e Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

³ Costumo não utilizar o termo fotógrafo, pois tive bastante dificuldade de me enxergar como tal, e acreditei to que a democracia de aquisição de aparatos fotográficos tenha proporcionado uma crescente produção de imagens fotográficas, da mesma forma, que aumentou e aumenta a cada dia o número de adeptos a fotografia, mas este fato não é suficiente para abordarmos e denominarmos todos os produtores de imagens fotográficas como fotógrafos.

imagética tanto para o produtor, quanto para os modelos ou pessoas envolvidas no ato fotográfico, bem como, despertar e instigar a criticidade dos produtores de imagens fotográficas, pois corroborando com Lucio Vinhosa, (...) cada artista desenvolve um ponto de vista crítico sobre o mundo que é também seu *modus operandi* (...). (VINHOSA, 2011, p. 16).

O desenvolvimento deste e conseqüentemente, a coleta de dados, resultará de seis oficinas fotográficas que terão como objetivo, instigar os discentes a analisarem e refletirem diante das imagens fotográficas que nos rodeiam e produzirem a partir de exercícios, imagens que subvertam este modo de registro maior, que é feito em maior quantidade.

Por vivermos visualmente cercados por signos que se fazem presentes no nosso cotidiano, as condições de acesso e de aquisição de aparatos eletrônicos produtores de imagens fotográficas, a virtualidade e a rapidez de propagação imagética se tornaram facilitadores da expansão e exacerbação das imagens, ou seja, da globalização da fotografia. Em consequência deste fenômeno, produzimos e consumimos imagens fotográficas rapidamente e as descartamos da nossa memória, dos cartões de memória e das memórias artificiais, em um processo tão rápido quanto à ação de rolar o *mouse* ou passar o dedo sobre a tela *touch screen* de nossos aparelhos hipermodernos, ou mesmo folhear as páginas de algum impresso; sem compromisso de enxergar as imagens que se fazem noticiar. Este consumo, por vezes involuntário, atingiu em 2011, uma marca diária de quase 18.000 imagens. E este fenômeno só tende a crescer.

O consumo, e conseqüentemente o descarte imagético relacionam-se à interpelação e influências que a cultura visual vem exercendo diante de um público crescente que se relaciona cada vez mais com as imagens disponíveis ao nosso dispêndio, em consequência disso, o "(...) sujeito é diretamente construído através de sua identificação com imagens culturais e assim preparado para consumi-las, como é indispensável na última etapa do capitalismo global." (CRIMP, 1999, p. 81).

Por estarmos veemente imersos nesta "floresta de signos"⁴, e sendo alvos do turbilhão e bombardeio de imagens; não temos outra opção se não "receber ou internalizar" as imagens que nos são apresentadas. Outro fator estabelecido na nossa cultura em relação a popularização da fotografia maior e o descarte fotográfico relacionado a

⁴ NÓBREGA, M.J; PRADO, R. apud SANTAELLA, 2012.

(...) não valoriza a linguagem da arte como forma de expressão e como área do conhecimento, ainda vive cercada pelos mitos do bom desenho, da cópia fiel da realidade, cercada de uma auréola de elitização do universo artístico. (MARTINS, 2012, p.16).

Sobre isso, paira uma interrogação: será que estamos condicionados ou nos condicionando ao *devoir* cavalo⁵ – que por vezes porta antolhos na parte periférica de sua visão para não se assustar “com o trânsito de veículos que os ultrapassam numa velocidade maior que a sua.”? (MATURANA, 1998, p. 14). – será que estamos sendo conduzidos a não olhar para os lados e tampouco para dentro de nós mesmos, para nossa essência e assim refletirmos diante do que nos é apresentado?

Há uma contradição imbuída nesse processo, pois quanto mais fotografamos, mais descartamos fotografias, seja do cartão de memória, seja da nossa própria memória, e/ou de ambos. O descarte imagético está enraizado na sociedade contemporânea. É difícil listar hoje todas as imagens que vi ontem na televisão, no jornal impresso, no livro, na internet, bem como as imagens vistas “ao vivo e a cores”. Nós as descartamos!

Minha parte nesse descarte também se faz efêmera, mas por ser arte educadora e fotógrafa, meu consumo por vezes é mais seletivo, íntimo e afetivo. Gosto de me encontrar com imagens fotográficas, gosto de analisá-la, sem compromisso com técnicas de análise. Quando alguma imagem me chama a atenção, me coloco observadora da relação das cores, das texturas, os pontos claros e escuros, a composição, o foco, e principalmente a luz. Quando não sou afetada por imagens menores, busco referências para o meu trabalho fotográfico, que são: fotografias de moda, de mulheres e *boudoir*⁶; e nestas pesquisas compulsivas por referentes, pude perceber que há em certas fotografias uma essência artística. Esta essência torna-se presente na imagem fotográfica que é carregada de sentimentos, de identidades, de identificações, de subjetividades, de potência, estes são alguns dos critérios que classificam as fotografias menores.

Passei a chamar de fotografia menor aquela que permite encontros, seja consigo mesmo, utilizando da subjetividade e das identificações em comum entre a imagem e os interesses particulares do expectador, dos participantes do processo fotográfico e/ou do agente produtor da imagem fotográfica; sejam encontros com o agente produtor da

⁵ Platão em *O mito da Caverna* utiliza a analogia de enxergar, mas estar cego perante o mundo. De mesmo modo, Felix Guattari no capítulo *A transversalidade* de seu livro *Revolução Molecular*, salienta o “coeficiente de transversalidade” como sendo a cegueira individual de cada pessoa. Todos esses exemplos nos dimensionam ao nível da cegueira ao qual estamos sendo condicionados enquanto indivíduos visualmente aptos a ver, porém em desaprendizagem visual.

⁶ Termo francês que significa *quarto de vestir*, local usado pelas mulheres para guardarem suas roupas, banhar-se, e por vezes, receber seus amantes. Por ser um lugar íntimo onde as mulheres passavam boa parte de seu tempo, esse termo foi apropriado por fotógrafos para fazerem sessões fotográficas mais íntimas, ampliando e dando um novo sentido ao ensaio sensual.

imagem; sejam encontros estéticos e artísticos, ou encontros com todos estes. Somos, “seres de encontro”⁷, e por essa característica, observo o quão significativo é o estar em encontro, estar em contato. Encontrarmos e contatarmos com a arte, e deste, ou destes encontros, ter experiências estéticas, nos estesiarmos⁸.

A fotografia menor, por possibilitar inúmeros encontros, “(...) incita aventuras interpretativas, mas nem sempre os olhos estão preparados para uma viagem estética.” (MARTINS, 2012, p. 15). Por isso, ela se diferencia das demais fotografias: iguais, banais, que se descartam das memórias, pois “A fotografia menor nos faz parar, desacelera o olhar que se torna intenso. Há nela algo de lúdico, instigando ao ato criador.” (GOLÇALVES, 2009, p. 13).

Por conseguinte, a fotografia descartável, aquela imagem que não nos causa impacto por ser tão comum e/ou banal, que vem sendo produzida em maior quantidade por fotógrafos amadores e profissionais, venho a chamar de fotografia maior, aquela a qual somos bombardeados diariamente, por sua produção desenfreada, em maior escala. Exemplificando, a fotografia maior é aquela a qual já estamos anestesiados, por ser feita consumida e descartada em um ritmo acelerado.

Faço uso do termo – menor – cunhado por Deleuze e Guattari no livro *Kafka: Por uma literatura menor*. Se há uma literatura, e uma educação menor - Proposta por Silvio Gallo - gostaria de ampliar o conceito de fotografia menor, já proposto no âmbito do fotojornalismo por Sandra Gonçalves, possibilitando encaminhar este debate aos campos das Artes Visuais, do Ensino de Arte, e da minha prática fotográfica.

Para Deleuze e Guattari, a literatura menor é aquele/a que subverte, que desterritorializa, que têm apelo político e coletivo, que revoluciona, pois conforme os autores pautam: “(...) tudo toma um valor coletivo. (...) o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo.” (2014, p. 32). Em resumo, o termo menor na literatura não se relaciona a característica de empobrecimento⁹ da obra. O menor está associado a revolução, a militância, a desterritorialização. Sendo a literatura menor, produzida por um número menor de pessoas, como definem os autores:

⁷ “O homem é um ‘ser de encontro’; constitui-se, desenvolve-se e se aperfeiçoa encontrando-se com realidades de seu meio ambiente que em princípio lhe são distintas, distantes, externas e estranhas.” (QUINTÁS, *apud* MARTINS, 2012, p. 9).

⁸ Entendendo estesia, como: “(...) uma poética da dimensão sensível do corpo que suscita em absoluta singularidade uma experiência sensível com objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos. Quando tocados por essa experiência somos convidados a agir, e ao agir abrimos a possibilidade de fazer ou desfazer conceitos perceptivos gerando novas possibilidades de pensar e mover corpo, ideias e mundo. (MARTINS, 2012, p. 35).”

⁹ “Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36).

Uma literatura menor, não é a de uma linguagem menor, mas antes a que uma minoria faz em uma linguagem maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que nela, a linguagem é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35).

Sandra Gonçalves, por sua vez faz uso do termo menor para caracterizar a fotografia no jornalismo contemporâneo. A autora considera em seu texto¹⁰ a importância da reflexão diante de uma imagem fotográfica com características não só comunicativas, mas em especial reflexivas e caracteriza a fotografia menor no fotojornalismo como sendo (...) toda aquela imagem que germina, subverte, descentra, incomoda, provocando pensamento, reflexão. (2009, p. 2).

A presença deste estilo reflexivo vem sendo observado e produzido na fotografia e em consequência, no fotojornalismo, desde meados do século XX, período este de grandes transformações no cenário mundial, bem como nas artes, pois neste século houve uma grande ruptura de paradigmas no âmbito do fazer artístico, promovendo ao modernismo um novo estilo de criação e reflexão sobre o mundo. Com a invasão dos “ismos”, pudemos observar a nova e imprevisível forma em que a arte foi se constituindo. Experimentações, negação da mimese e da arte acadêmica, foram algumas das revoluções que refletiram também na forma de conceber fotografias.

No que diz respeito a educação, o filósofo e doutor em educação Silvio Gallo, nos apresenta a seguinte definição para ambas as classificações (maior e menor):

Para alguém e para além de uma educação maior, aquela das políticas, dos ministérios e secretarias, dos gabinetes, há também uma educação menor, da sala de aula, do cotidiano de professores e alunos. É essa educação menor que nos permite sermos revolucionários, na medida em que alguma revolução ainda faz sentido na educação em nossos dias. A educação menor constitui-se, assim, num empreendimento de militância. (GALLO, 2002, p. 169).

Gallo aborda em seu texto *Em torno de uma educação menor*, que o ponto visceral pulsante da educação se encontra em sua forma menor, ou seja, dentro da sala de aula, aonde as normas e as regras vindas de cima – da educação maior – podem ser subvertidas. O professor, neste caso, ser militante – ser que age¹¹ - que tem como postura a luta diária contra esse sistema de educação maior, e contra um sem fim de situações delegadas para a sua responsabilidade que surgem dentro da sala de aula e/ou nos espaços de ensino e aprendizagem, vivencia junto aos seus alunos a miséria do

¹⁰ Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo diário contemporâneo. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/393/364>>

¹¹ Guattari aborda já nas primeiras páginas de seu livro *Revolução molecular*: “Militar é agir”. (GUATTARI, 1986, p.12).

mundo, a miséria social, a miséria própria dos alunos, a miséria da escola, etc. Entendendo a miséria não prioritariamente como a falta de comida, de bens materiais e de dinheiro, mas principalmente, a desnutrição¹² cultural. Para combater este mal que assola e assombra a cultura e as artes, faz-se urgente a alimentação; dar de nutrir.

Este é o papel do professor ao qual me filio¹³ e relaciono esta postura com a minha atuação fotográfica, que está imbuída de militância, pois diante de tantas fotografias maiores, de tantas fotografias miseráveis, busco possibilitar através das imagens que venho me desafiando a realizar, experiências estéticas – envolvendo cognição, afeto e vida – que fujam do banal, do mesmo, do igual, do maior. Busco a possibilidade do novo, dos momentos que só serão retratados uma única vez, sem pausas, sem retrocessos, sem poses; busco legitimar o verdadeiro “aqui e agora”, sem burlar o instante (decisivo), estando sempre atenta para que o momento acontecido seja tão realista e particular, como se eu não estivesse ali, e fazendo com que tal momento não se transforme em espetáculo, ou seja, uma representação do vivido. Guy Deboard menciona ser o espetáculo “(...) uma inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo.” (1997, p. 13).

Diante deste panorama, reflito sobre minhas implicações e motivações de pesquisa que tangenciam o ensino de artes visuais com a produção fotográfica, e observo a relação presente em ser fotógrafa e ser docente. As reflexões sobre tais motivações proporcionaram-me observar o quão ampliado pode ser o trabalho quando se pesquisa sobre as implicações que nos movem.

Neste conflito de signos, percebo uma oportunidade para produzir o novo em meio ao caos, e tirar proveito desta exacerbação imagética, diferenciando meu posicionamento perante a produção fotográfica e compartilhando essa postura com os alunos, concebendo assim, imagens significativas para mim e para a minha atuação artística – grande desejo que venho nutrindo – e incentivando os discentes a fazerem o mesmo, compartilhando assim experiências vividas através da fotografia, proporcionando encontros artísticos.

Como fotógrafa e arte educadora, me coloco sempre pesquisadora¹⁴. A renovação nestas duas profissões que resolvi trilhar deve-se fazer constantemente. Devo

¹² “Se em biologia a nutrição é o conjunto de processos que vão desde a ingestão do alimento até a sua assimilação pelas células; culturalmente, nutrição é o ato de dar sustento; alimento. Assim como nutrir é desenvolver, instruir, educar, segundo o dicionário Aurélio. De qualquer modo nutrição é sempre necessariamente para combater a subnutrição e alimentar aquele que está nutrido insuficientemente.” (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 35).

¹³ Aquele que vivencia a miséria junto com os alunos e consegue criar e proporcionar riqueza cultural.

¹⁴ “Um exercício de olhar para nós mesmos e pensar nossa prática olhando também para ações de outro, em reflexões que nos alimentam como professores- pesquisadores (...)” (MARTINS, 2012, p. 61).

não ser “(...) a *priori*, mas ser em transformação. Nesse ser em transformação é que se articulam e se agenciam formas e estratégias que desencadeiam reações estéticas.” (GERALDO, 2011, *apud* VINHOSA, 2011, p. 7). E nesta intersecção, observo a correspondência entre ser fotógrafa e arte educadora. Busco ser militante em ambas as atividades, almejo sempre buscar o novo explorando ao máximo o mesmo. Acredito que na docência, se aprende diariamente e por entender o conhecimento como sendo rizomático¹⁵, este necessita ser atualizado constantemente. Neste sentido, observo a falha existente no processo de ensino e aprendizagem que ao invés de produzir novos ramos, como é a peculiaridade do rizoma na botânica, fixa-se raízes nos solos, como algo absoluto, característica do ensino tradicional, onde o professor é o transmissor do conhecimento e detentor da sabedoria, transformando assim a educação em uma via de mão única.

Buscar referências, explorar os recursos, fazer análise e seleção, recortar, montar, compor, editar, apresentar; são algumas das semelhanças que pontuo entre ser fotógrafa e arte educadora, bem como, as ações propostas por Martins e Picosque: “Andar. Trilhar. Percorrer. Deslocar-se. Mover-se. Inquietar-se. Parar. Olhar. Observar. Fruir. Apreciar. Contemplar. Achar estranho. Encantar-se. Surpreender-se.” (2012, p. 7).

Todos esses fatores elencados aqui fazem parte da minha reflexão sobre o mundo imagético e sua relação com os espectadores. Hoje somos bombardeados por signos, e esta produção desenfreada me convida a pensar na arte como manifestação, como apresentação do novo, como registro, como um sem fim de possibilidades que são e não são consideradas imagens artísticas. Categorizar, enquadrar e engessar não são os propósitos que tenho. O que busco é proporcionar provocações e reflexões a cerca dos temas apresentados e para que ocorram é preciso conforme observa Martins (2012, p. 18) “(...) ter confiança de que a semente poderá render frutos (...)” isto implica em

(...) acreditar no aprendiz e, por isso, dar crédito à sua voz, desejos e produções, e em encontrar brechas de acesso para a percepção criadora e a imaginação especulante, para ampliar e instigar infinitas combinações, como num caleidoscópio. (MARTINS, 2012, p. 18)

Que seja diferente o olhar de poucos, que seja minoritária a revolução, mas que transforme a fotografia em essência pessoal; que seja vindouro!

¹⁵ Percebendo o conceito de rizoma, como estabelece Khouri (2009, p.2): “(...) a visão rizomática da estrutura do conhecimento não estabelece começo nem fim para o saber. A multiplicidade surge como linhas independentes que representam dimensões, territórios do real, modos inventados e reinventados de se construir realidades, que podem ser desconstruídos, desterritorializados.”

Referências:

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka - por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. *In*: GALLO, S. "Em torno de uma educação menor". Porto Alegre, v.27, n.02, p. 169-178, 2002.

GALLO, Silvio. "**Em torno de uma educação menor**". *In*: Educação e Realidade, Porto Alegre, v.27, n.02, p. 169-178, 2002.

GERALDO, Sheila Cabo. Prefácio. *In*: VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questão**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo. **E-compós**, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/393/364>> Acesso em: 24 jan. 2015.

GUATTARI, Felix. **Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Khoury, Mauro Michel El. **Rizoma e Educação: Contribuições de Deleuze e Guattari**. Universidade Federal do Ceará (UFC), 2009.

MARTINS, Mirian C.; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MATURANA, R. Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.

SANTELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Os três paradigmas da imagem**. *In*: Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012. (como eu ensino) 2ª.ed.

SCHWARTZ, Suzana. **Motivação para ensinar e aprender: teoria e prática**. Petrópolis: Vozes, 2014.

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questão**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

ARTE, TIC E DISPOSITIVOS MÓVEIS NA EDUCAÇÃO.

Tatiana Palma Guerche¹ PPGART/UFSM

Orientadora: Prof^a Dr^a Andreia Machado Oliveira² PPGART/UFSM

RESUMO: Entende-se que o campo da Arte pode contribuir de maneira privilegiada para o ensino das TIC, uma vez que trabalha com especificidades da linguagem e hipertextual. Nesta abordagem sobre Arte e TIC, busca-se voltar à tecnologia e seus modos de produção aliados a Educação, enfatizando como o uso de dispositivos móveis podem contribuir para diversas problematizações, bem como a recepção e emissão de informações. Vê-se a necessidade de integração nos currículos de arte e tecnologias, pois a cada dia a conexão de grupos formadores de informação são cada vez maiores, produzindo assim discursos.

Palavras-chave: TIC, dispositivos móveis, arte, educação.

É inegável que o uso dos dispositivos tecnológicos vem alterando os modos de relacionamento. As alterações se dão em todos os aspectos da vida, desde a condição individual do sujeito como também na vida social. Tais alterações se dão numa imensa rede de troca como já nos assinalava Santaella (2007, p. 128) “Pela mediação de interfaces do ser humano com as máquinas, o mundo está se tornando uma gigantesca rede de troca de informações”. Atualmente sabemos que apesar de estarmos dando os primeiros passos em relação ao uso das tecnologias móveis, já podemos entender no que consiste as colocações da autora. Quando nem pensávamos em conectividade através do celular, criação de redes sociais, autores vislumbravam um futuro que chegou rapidamente, como podemos destacar:

Os ambientes irão se tornar inteligentes, transformando tudo à nossa volta, inclusive a natureza do comércio, a riqueza das nações e o modo como nos comunicamos, trabalhamos, divertimos e vivemos. Em vez de se tornarem os monstros vorazes retratados nos filmes de ficção científica, os computadores ficarão tão pequenos e onipresentes que se tornarão invisíveis, estando em toda a parte e em lugar nenhum, tão poderosos que desaparecerão de nossas vistas. Esses dispositivos invisíveis vão se comunicar uns com os outros e se comunicar automaticamente à Internet, que se desenvolverá até transformar-se em uma membrana composta por milhões de redes computacionais de um planeta inteligente. (SANTAELLA apud KAKU, 2007, p. 128)

Um espaço que não poderia escapar a essa ocupação é o educacional, promovendo assim, mudanças que ultrapassam o simples uso da tecnologia. A tecnologia possibilita acessar outros espaços de problematizações em relação aos assuntos. Estudantes buscam a rede para informações sobre uma infinidade de assuntos, deixando transparecer como muitas concepções são retransmitidas, e ainda continuam produzindo outros discursos a partir das informações acessadas em rede.

Nos espaços educacionais notamos certa resistência quanto ao uso das tecnologias digitais, bem como os dispositivos móveis, por parte dos professores. São

¹ Mestranda em Artes Visuais PPGART/UFSM. Linha de Pesquisa: Arte e Tecnologia. Orientadora: Prof^a Dr^a Andreia Machado Oliveira

² Professora Adjunta 2 do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Centro de Artes e Letras/UFSM e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias Educacionais em Rede no Centro de Educação/UFSM.

vistos por muitos educadores como aparelhos que dificultam a interação e prejudicam a aprendizagem. Esses dispositivos possibilitam o acesso a redes e infinitas conexões, nos tornando integrantes da grande membrana que conecta várias redes. Os nascidos a partir da década de 80, integrantes das chamadas gerações Y e Z, são nativos digitais, já cresceram tendo em mãos MP3 e celulares, e de lá até agora, os celulares carregam tudo isso e muito mais.

Nativos digitais não utilizam seus aparelhos somente para o lazer, eles estão conectados o tempo inteiro, inclusive na escola. Tais indivíduos também interagem em uma nova cultura, a cibercultura. A cibercultura às vezes é confundida como uma cultura menor e nesse sentido Pierre Levy nos mostra o poder dela:

Não se deve confundir a cibercultura com uma subcultura particular, a cultura de uma de uma ou algumas “tribos”. Ao contrário, a cibercultura é a nova forma da cultura. Entramos hoje na cibercultura como penetramos na cultura alfabética há alguns séculos. Entretanto, a cibercultura não é uma negação da oralidade ou da escrita, ela é um prolongamento destas: a flor, germinação. Sejam vitalistas até o fim! Se considerarmos a linguagem como uma forma de vida, o aperfeiçoamento dos meios de comunicação e do tratamento da informação representa uma evolução de seu mecanismo reprodutor. (LEVY, 2004, p. 11)

Nessa nova cultura, além dos nativos digitais, estão inseridos os professores, homens, mulheres, idosos, enfim sujeitos que convivem na sociedade atual. Da mesma maneira que a invenção da escrita revolucionou a linguagem, e muitos resistiram a ela, a cibercultura também a faz. É inegável que tal cultura está transformando a forma pela qual nos comunicamos a partir da linguagem, mas também a fazemos agora com outros dispositivos além da oralidade e da escrita. E em qual espaço podemos direcionar tudo isso? Qual o “lugar” onde a oralidade, a escrita e cibercultura nadam interconectadas? A internet é a resposta, essa grande rede que se manifesta como destaca Levy:

A internet é um espaço de comunicação propriamente surrealista, do qual “nada é excluído”, nem o bem, nem o mal, nem suas múltiplas definições, nem a discussão que tende a separá-los sem jamais conseguir. A internet encarna a presença da humanidade a ela própria, já que todas as culturas, todas as disciplinas, todas as paixões aí se entrelaçam. Já que tudo é possível, ela manifesta a conexão do homem com a sua própria essência, que é a aspiração à liberdade. (LEVY, 2004, p.12)

A partir do espaço onde todas as paixões se entrelaçam, o ambiente educacional também se conecta em alguns pontos nessa infinita trama, é impossível negar que estudantes são atraídos mais pelos dispositivos como celulares e tablets, do que o quadro na sala de aula. Eis que chegamos num ponto crucial, não podemos deixar de lado a produção de conhecimento, mas também não podemos excluir o uso de dispositivos móveis na educação. Daqui em diante é necessário que tecnologias móveis e espaço escolar caminhem lado a lado, e como fazer isso? De que maneira é possível utilizar

dispositivos móveis na educação, e dessa maneira estimular os estudantes a produzirem discursos sobre temas pertinentes?

Nesta abordagem sobre Educação e dispositivos móveis, busca-se voltar à tecnologia e seus modos de produção em redes de ensino. Os processos de aprendizagem não envolvem somente a relação professor/estudante, e muito menos estão limitados ao espaço da sala de aula. Considerações sobre o contexto social do estudante há muito tempo vem sendo discutidos por diversos estudiosos, pois possibilitam pensar que as intervenções pedagógicas possam formar novas significações. Os próprios signos existentes no mundo são construídos culturalmente, mas não ao acaso, é a cultura que fornece ao homem material suficiente para ele desenvolver esse campo simbólico e identificar esse símbolo no contexto em que vive (VYGOTSKY, 2012, p. 43).

Seguindo o pensamento de Vygotsky, podemos destacar que os discursos que os estudantes reproduzem em sala de aula não se diferenciam dos discursos que os mesmos constroem nas redes a partir da internet. São discursos construídos culturalmente, a partir de uma concepção familiar e depois social, e que nos deixa claro que são influenciados por outros aparatos discursivos, que muitas vezes são somente reproduzidos. Os signos se modificam, assim como os ambientes e locais também, conectando assim várias redes de conversações, hoje o estudante não participa mais somente do contexto escolar e familiar, mas sim de vários, todos interligados entre si, com ênfase Almeida e Valente:

O contexto está ligado ao ambiente, ao local onde as conversações ocorrem. Porém, em vez de ser fixo, ele é moldado pelo diálogo continuamente negociado entre as pessoas, mas mídias, tecnologias e outros espaços, tempos e contextos. A aprendizagem não só ocorre em um determinado contexto assim como gera novos contextos por meio da interação contínua que acontece com o uso das tecnologias. (ALMEIDA; VALENTE, 2014, p. 36)

Perpassados pelas tecnologias da informação, as relações entre sujeitos também são afetadas, seja nos espaços educacionais, como em qualquer outro ambiente de aprendizagem, isso porque tais tecnologias podem intensificar a intervenção pedagógica de maneira reflexiva. De acordo com Santaella:

[...] quando uma nova mídia é criada e socialmente introduzida, adotada, adaptada e absorvida, ela faz crescer em torno dela práticas e protocolos sociais, culturais, políticos, jurídicos e econômicos. Isso tem recebido o nome de 'ecologia midiática' que implica a total integração de uma mídia nas interações sociais cotidianas. (...) elas, na realidade, alteram de modo significativo os ambientes em que vivemos e a nós mesmos como pessoas. (SANTAELLA, 2007, p.67)

Nesse sentido Lemos (2010) sinaliza que a cibercultura é a cultura da leitura e da escrita, numa cultura pré-digital os meios de massa possibilitavam ao sujeito somente a leitura (jornais, televisão, rádio), a cibercultura altera esse conceito proporcionando ao

sujeito uma leitura e uma escrita, transformando-o em leitor /escritor. Cultura essa que se constitui em três eixos segundo Lemos (2010). Primeiro, o da liberação do polo da emissão, em uma cultura de massa a forma de inclusão era a de tornar o indivíduo crítico em relação a suas leituras, na cibercultura a emissão é liberada e livre. Segundo conceito , a emissão em conjunto e em rede possibilita uma conexão coletiva generalizada e aberta, na qual agregar-se a grupos que pensam igualmente tem uma potência política, social e econômica gigantesca. E por fim o terceiro conceito, com a cibercultura iniciou-se uma reconfiguração social, visto que o ambiente comunicacional torna-se mais rico, no qual se pode buscar a informação gerando a potência máxima da conversação.

A rede de internet é disponível hoje em vários lugares e aparelhos que possibilitam tal conexão, Lemos (2009) destaca um novo tema a “cultura da mobilidade”. Vivemos num momento no qual construímos histórias, no percorrer do caminho. Seja no ônibus, no carro, na festa, na universidade, no shopping, estamos constantemente inseridos no movimento e no repouso como enfatiza o autor:

Há, nas relações sociais, movimento e repouso, isolamento e agregação, compulsão social e necessidade do isolamento. A comunicação se estabelece nessa dinâmica do móvel e do imóvel. Comunicar é deslocar. Toda mídia libera e cria um constrangimento no espaço e no tempo. A comunicação implica movimento de informação e movimento social: saída de si no diálogo com o outro e o fluxo de mensagens carregadas por diversos suportes. (LEMOS, 2009, p.28)

Tal mobilidade induz os usuários cada vez mais interagirem na rede. Um dos primeiros sinais em relação a essa cultura da mobilidade foi o surgimento da extinta rede social Orkut. Criada em 2004 e extinta dez anos depois, a rede social passou a ser controlada diretamente do Brasil, em decorrência ao grande fluxo de acessos. Era praticamente o início da história das redes sociais. O Orkut possuía uma interatividade limitada, fotos e textos poderiam ser inseridos na rede, mas ainda mantendo uma linearidade. O registro das atividades dos demais usuários não era tão acessível como nas redes atuais, bem como a hipertextualidade. Ainda nesse momento o acesso se fazia pelos PC's, sem a mobilidade, expandiu-se um pouco com multiplicação das lan-houses pela cidade, mas ainda era um acesso pontual, no qual o usuário planejava, quando e onde iria acessá-lo.

As mídias produzem sentidos de lugar. Elas criam formas de conhecimento e de experiência local já que a nossa percepção do mundo e de nós mesmos se dá pela relação com o outro e com a imagem que esse outro cria de nós. [...] As mídias expandem a nossa compreensão de mundo e de nós mesmo, produzindo subjetividade. Elas ampliaram o outro genérico e a relação que estabelecemos com o lugar, dada a visão expandida de outros lugares (pela experiência ou pelas mídias). Mídias produzem, desde sempre, espacialização e subjetividade, pela escrita, depois de jornais, o rádio, o telefone, a TV e hoje a internet e as mídias digitais. (LEMOS, 2009, p.31)

A construção de saberes a partir das experiências a partir das mídias digitais, a relação com os espaços alterou-se num curto espaço de tempo após o surgimento do Orkut. O gigante Facebook revolucionou a comunicação pelas redes sociais, seguido pelo Twitter e atualmente pelo aplicativos Instagram e WhatsApp. Tal revolução foi seguida pelo aperfeiçoamento dos dispositivos móveis celulares que se modernizaram, e hoje o tablet está se popularizando. Conectividade na palma da mão. Esse é o slogan que fascina milhares de internautas, atores, interatores, produtores da rede. Desde o acesso automático a internet, como vislumbrou Kaku em 2001, em 2014 além das facilidades de conexão, as relações virtuais e reais vem sendo afetadas e reorganizadas.

Hoje a nossa relação com o outro, com o lugar, seja ele educacional, institucional, empresarial ou urbano é totalmente diferente em relação há dez anos. A câmera do celular está sempre pronta para captar novas imagens e distribuí-las na rede, notícias nos chegam praticamente em tempo real, nossos afetos são expostos a todo instante em alguma rede social, livros já não são formados essencialmente por papel, o álbum de fotografias se tornou virtual e agora mora num lugar chamado nuvem. Porém tais diferenciações não anulam os modos de relações anteriores, toda mobilidade existente hoje me dia foi agregada a cultura já existente nas sociedades antes da revolução das mídias e dispositivos digitais.

Pelo contrário do que se foi visto por muito tempo nos filmes, os dispositivos móveis não ficaram fora de controle e nem comandam a humanidade, mas sim foram incorporados por ela, e hoje não podemos pensar alguns ambientes de nossa sociedade sem a utilização de tais dispositivos e conexões. Aqui a tecnologia não é inimiga das relações, mas sim aliada, como enfatizou Lemos:

Tentamos sustentar a tese de que a mobilidade não é inimiga do local e que a ideia de “no sense of places” deve ser revisada. O ponto de ônibus, as ruas, os cafés, as praças, as bibliotecas, etc., ganham qualidades informacionais, mas que não deixam para trás suas características essenciais. Podemos mesmo dizer que são os mesmos lugares de sempre, ampliados por novas funções informacionais que os colocam na dimensão do fluxo e da mudança da sociedade da informação. Nesse sentido, os lugares podem ser “fundos” para as narrações, contatos e compartilhamento em tempo real e ao vivo de informações produzidas por qualquer um. (LEMOS, 2009, p. 33)

Revisando os espaços onde as informações se se modificam e modificam os fluxos, percebe-se que aos poucos o espaço educacional também está incorporando tais práticas ao seu contexto. Cada vez mais o universo educacional está aos poucos se entrelaçando com as tecnologias da informação e comunicação. A partir das redes sociais estudantes experimentam vários contextos e criam a partir daí novos modos de se relacionar, consigo, com os outros e com as histórias que já vivenciaram e as histórias

que ainda vão experimentar. Então como podemos utilizar na educação tais transformações tecnológicas e informacionais?

Nesse sentido, o uso das TIC no ensino das artes visuais proporciona uma reestruturação na experiência pedagógica, onde os espaços físicos são ampliados, conectam entre si diferentes espaços do saber e ainda viabilizam que as trocas, antes realizadas somente na sala de aula, possam ser acessadas em diversos lugares e por outros públicos (ALMEIDA; VALENTE, 2012). Além disso, entende-se que a introdução das TIC na Educação está associada não apenas a mudanças tecnológicas, mas também sociais. Como muito bem expõe Perrenoud (2000, p.128), quando se refere em formar para as novas tecnologias “[...] é formar o julgamento, o senso crítico, o pensamento hipotético e dedutivo, as faculdades de observação e de pesquisa, a imaginação, a capacidade de memorizar e classificar, a leitura e a análise de textos e de imagens, e de procedimentos e de estratégias de comunicação”.

Assim como a língua falada, que proporciona ao ser humano as primeiras conexões com o seu meio, as TIC inseridas no contexto das artes visuais são uma nova linguagem que também estrutura os modos de pensar, fazer, comunicar, estabelecer relações com o mundo e representar o conhecimento. Nesse sentido, Almeida e Valente (2012) destacam que os processos pedagógicos, cujos objetivos são auxiliar o aprendiz a construir conhecimento, proporcionam um eixo articulador de suas atividades para o desenvolvimento de projetos. Essas construções visam respostas a questões, que tenham significado para a própria vida e considerem o contexto dos aprendizes. Esses processos se tornam mais viáveis com a disseminação das tecnologias móveis, com conexão sem fio à Internet, associada com as facilidades de manuseio das ferramentas e interfaces gratuitas, com potencial de interação, autoria e colaboração. Estas tecnologias propiciam a participação em processos formativos, além do acesso à Educação de qualquer lugar e tempo, sem que as pessoas necessitem deslocar-se fisicamente; integram as situações de trabalho e a aprendizagem em contextos reais, onde se desenvolvem as experiências. (ALMEIDA; VALENTE, 2012)

Na Educação, o uso das tecnologias no currículo escolar têm assumido grande importância, devido as mesmas proporcionarem um melhor desenvolvimento, linguístico e cognitivo dos alunos, fazendo com que o processo de aprendizagem atenda seus fins, além de atender os requisitos do mercado de trabalho.

Os dispositivos móveis, nas últimas décadas, tem apresentado a tendência de serem cada vez mais compactos e com maior utilidade. Junto à necessidade de obtenção de informação rápida e em movimento, tem-se criado pesquisas no sentido de pensar

dispositivos móveis para a construção de narrativas digitais audiovisuais. Narrar histórias é inerente ao ser humano desde a sua existência. Desde as paredes da caverna, as narrativas orais em torno de uma roda de pessoas, a invenção da escrita, o homem sempre se apropriou das tecnologias existentes em um determinado período para construir narrativas sobre si, os outros, o mundo e a sociedade. A imprensa, o rádio, a televisão serviram como dispositivos para comunicar e produzir algo, narrar é uma atividade inerente ao ser humano, resgatando diversos pontos de vista como explicitam Almeida e Valente:

A história narrada traz implícitos valores, singularidades, crenças, concepções e moral do autor em relação aos acontecimentos narrados e aos atores citados na narração, convidando tanto o autor como o leitor a uma resposta ética e poética, com influência em suas ações para além do texto narrado. (ALMEIDA; VALENTE, 2014, p.38)

Ainda, partir de uma intervenção mediada pelas TIC, em especial os dispositivos móveis, o estudante se torna autor co-autor de sua história, podendo modificá-la a qualquer instante, participar de uma construção colaborativa e ainda interagir com outros sujeitos, refletindo assim sobre suas experiências e dos demais, não limitado a um círculo fechado e restrito à sala de aula, tomando consciência de sua aprendizagem e autonomia. Almeida e Valente (2012) denominam tais histórias como “narrativas” e uma espécie de janela na mente do estudante, na qual possibilita ao professor, identificar o estágio de conhecimento e apontar novos caminhos. O uso das TIC nas artes visuais possibilita o uso das tecnologias sem exigir que o estudante seja um especialista em informática, programas de manipulação de imagens, vídeos, sons e aplicativos, pois são de fácil manipulação e presentes no cotidiano dos estudantes, alteram diretamente a construção das narrativas desenvolvidas, além disso Almeida e Valente enfatizam que:

[...]outra mudança observada pela facilidade de manipulação dessas diferentes mídias é que elas apresentam diversas facilidades, permitindo que as pessoas sejam autoras, produtoras e disseminadoras de conhecimento. É notável o uso do orkut ou do blog como meios utilizados para a criação e disseminação de conhecimento, na forma textual, imagética ou animada. (VALENTE, 2012, p.64)

A união das mídias à educação e as artes possibilita a expansão da atividade criadora do estudante, isso porque propiciam ferramentas para execução de histórias que talvez não pudessem ser reproduzidas nos moldes tradicionais como as narrativas lineares, orais e escritas. As narrativas digitais audiovisuais quando usadas adequadamente na educação ampliam o campo de conhecimento do educando, possibilitando que esse exponha, divulgue seu ponto de vista e ainda que outros atores interajam com ele.

Além disso, é necessário entender que as escolas não podem mais ignorar o que se passa no mundo, que o desenvolvimento de novas tecnologias da informação e da comunicação transformam não só como se comunicar, mas também, a forma de trabalhar, de decidir e de pensar, Perrenoud (2000, p.125). Devido a isso, é essencial desenvolver, no contexto escolar, habilidades que possibilitem aos professores e alunos interagirem com essas tecnologias e, principalmente, aprenderem por meio destas. Por isso, concorda-se com Paiva (2002,p.07) ao enfatizar que “uma escola que não recorra, ou melhor, que não integre os novos meios informáticos, corre o risco de se tornar obsoleta.”

Durante os processos de aprendizagem mediados pelas TIC, as atividades podem contar com as especificidades do hipertexto, por exemplo, que viabiliza o percurso por vários níveis, transforma o usuário em autor, promove a interatividade que permite a ida e volta a determinados assuntos, sem um caminho determinado, esta não linearidade que torna cada navegação única, a cada acesso o estudante possa ter uma experiência diferente, sem final previsto, já que transita livremente por vários assuntos e ainda interage com outros indivíduos. São pontos de visibilidade que se conectam em uma grande rede, destacados por Almeida e Valente:

As narrativas são construídas a partir de um conjunto de pontos de vista pessoais e, portanto, podem existir diversas versões da mesma história ou da experiência. Para o desenvolvimento da narrativa é necessário que o aprendiz seja crítico e crie uma estrutura que caracteriza uma trama, mantendo os fatos em uma sequência de transformações, integrando conflitos, diferentes pontos de vista; e finalmente o desfecho ou as considerações finais, sobre o que significou essa experiência. (ALMEIDA; VALENTE, 2014, p. 39)

Uma forma de englobar tais tecnologias na educação é levando em consideração que os educandos estão conectados a internet por meio das redes sociais, participando como atores e interatores de inúmeras narrativas. As narrativas digitais podem ser inseridas no cotidiano da sala de aula como um modo crítico de produzir conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria E. B.; VALENTE, José A. **Narrativas digitais e o estudo de contextos de aprendizagem** . Revista Unirede 2014, v.1, n.1. Disponível em www.unirede.org.br/revista/index.php/em_rede/article/download/10/22 acesso em 07/10/2014.
- _____. **Integração currículo e tecnologias e produção de narrativas visuais** . Currículo sem Fronteiras, v. 12, n. 3, p. 57-82, Set/Dez 2012.
- LEMOS, André. **Cultura da Mobilidade** . In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 40, 2009.
- _____. **Cidades dos algoritmos**: Andre Lemos at TEDxSalvador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3HCPJbqRSnU> acesso em 03/10/2014.
- _____. **O que é cibercultura?** 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hCFXsKels0W> acesso em: 24/10/2014.
- LEVY, Pierre. **Uma perspectiva vitalista sobre a cibercultura** . In: LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2ª ed., 2004.
- PAIVA, J. **As Tecnologias de Informação e Comunicação: Utilização pelos Professores**. Lisboa. 2002. Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/cec/estudo/dados/estudo.pdf> Acesso em: 12 out. 2010.
- PERRENOUD, P. **Dez novas competências para ensinar** . Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade** . São Paulo: Paulus, 2007.
- _____. **Pós-humano – Por quê?** In: Revista USP, São Paulo, p. 126-137, junho/agosto 2007.
- VYGOTSKY, Lev S. **La imaginación y el arte en la infancia**. Disponível em: <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky> acesso em 23/04/2012.

JOGANDO *JOURNEY*: ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE GAMES E ARTES VISUAIS

Paulo Vítor Silveira dos Santos – PPGART/UFSM¹

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi – PPGART/UFSM²

RESUMO

O texto apresenta maneiras de como um jogo eletrônico pode ser visto como uma produção/manifestação artística. O jogo selecionado para o trabalho é o *Journey*, produzido por uma empresa independente que tem como base do jogo a exploração de uma experiência de autoconhecimento do personagem. Para tal, são consideradas as classificações de jogo de Claude Lévi-Strauss (1989), verificando-se, igualmente, o que se encontra no jogo a partir do manifesto da *Game Art* de Nick Kelman (2004) e do livro de Arthur Bobany (2008) que define como um jogo pode ser arte estabelecendo um paralelo com o cinema. Conclui-se que alguns jogos eletrônicos aproximam-se da arte, como o jogo *Journey*, apresentando alguns conceitos encontrados nas referências, além de seus gráficos, enredo, personagens, entre outros.

Palavras-Chave: *Game Art*, Artes Visuais, Jogos Eletrônicos, *Journey*

Alguns jogos independentes estão se aproximando cada vez mais do campo das Artes Visuais. A este tipo de expressão cultural artística dá-se o nome de *Game Art*. Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural, a *Game Art* teve seu início com o manifesto de Nick Kelman. O artigo “Yes, But is it a Game?”³ apresenta, ao final, o “*Video Game Arts Manifest*” no qual reivindica uma nova categoria para o desenvolvimento de jogos, que não meramente entretenimento. Ele apela para o envolvimento sentimental nos jogos, desafiando a todos os desenvolvedores a nos “fazer chorar”. Destaca esta posição, ao final do manifesto, dizendo que no dia em que um *game* “fizer chorar”, será o dia que poderemos chamá-lo de Arte (LAURENTIZ, 2009,).

Kelman (2004) levanta pontos que, segundo ele, distanciam os videogames do simples entretenimento. O primeiro deles é a interatividade e o potencial de se conectar com sua audiência, possivelmente mais profundos do que qualquer forma de arte já estabelecida; o segundo, os elementos da história e a interação, que se tornam um elo emocional muito forte no envolvimento dos *games*; o terceiro item clama por visuais únicos e originais que independam de estilos já estabelecidos, como, *graffitis*, *animes* e

¹ Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia; Especialista em Artes pela Universidade Federal de Pelotas; Graduado em Artes Visuais/Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas, RS.

² Professora do Deptº. Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais/PPGART, Orientadora.

³ In: *Gamers: Writers Artists and Programmers on the Pleasures of Pixels*, Ed. Shanna Compton, Brooklyn: Soft Skull Press, 2004.

HQs. Segundo ele, os custos de um *game* artístico deveriam ser aceitos da mesma maneira que os custos de um filme. Por último, salienta que os videogames solicitam maturidade nos temas, já que não são apenas para crianças.

No Museu *Smithsonian*⁴, desde 2011, os jogos eletrônicos foram acrescentados como mais uma forma de expressão artística dentro das classificações do próprio museu. Foi alterada a categoria “Artes no Rádio e na Televisão” incluindo o conteúdo feito para a internet, celulares, tecnologias interativas em geral e videogames, esta categoria passou a ser chamada de “Arte em Mídia”. O *Moma*⁵ (Museu de Arte Moderna de Nova York) também adquiriu alguns jogos para a sua coleção, mas só em março de 2013. Colocou os jogos eletrônicos dentro da linha de design interativo. O *Moma*, junto com a aquisição dos jogos, também fez uma exposição deste acervo.

No âmbito da *Game Art*, embora sendo uma categoria de difícil definição, jogos como *Flow*, *Flower*, *Journey*, *Shadow of Colossus*, *Okami*, *Limbo*, entre outros, concebidos para as plataformas do *PC*⁶, *Playstation 3*⁷, *Playstation 2*⁸, Nintendo *Wii*⁹, *PSP*¹⁰ e para o *Xbox 360*¹¹, são considerados como arte por inúmeros jogadores e críticos de jogos. Uma das empresas fabricantes de jogos eletrônicos, a *That Game Company*¹², tem como missão “criar entretenimento interativo atemporal, que provoque mudanças positivas na psique humana do mundo todo”¹³. Seus jogos *Cloud*, *Flow*, *Flower* e *Journey* são constantemente citados em notícias sobre jogos ou relacionando jogos eletrônicos com arte.

O presente texto detém-se no jogo *Journey*, cujo universo ficcional se situa em um lugar desértico onde se encontram as ruínas de uma civilização. Embora possa ser jogado *online* com outras pessoas, ele ainda assim consegue passar uma sensação de imensidão e de solidão. Por mais que se jogue com outras pessoas, só se descobre quem são elas no fim do jogo, quando aparecem os créditos, sendo possível ver os nomes das

⁴ Fonte: <<http://www.ahorda.com.br/games/a-nossa-querida-arte-%E2%80%93-parte-1>> e <<http://www.ahorda.com.br/games/nossa-querida-arte-parte-2>> Acesso em 11/4/12.

⁵ Fonte: <<http://www.gameblas.com.br/2013/03/discussao-repercussao-da-exposicao-de.html>> Acesso em 11/4/12.

⁶ *PC*, *Personal Computer*, remete ao computador pessoal.

⁷ *Playstation 3* console da empresa *Sony*, de 7ª geração de videogames e também é conhecido por *PS3*.

⁸ *Playstation 2* console de empresa *Sony*, da 6ª geração de videogames e também é conhecido por *PS2*.

⁹ Console da Nintendo, da 7ª geração de videogames conhecido também por *Wii*.

¹⁰ Abreviação de *Play Station Portable*, plataforma de vídeo games portátil da *Sony*, lançada em 2005.

¹¹ Console de videogame da *Microsoft*, da 7ª geração.

¹² Fonte: <<http://tecnoartenews.com/noticias/interatividade-dos-jogos-cria-tipo-unico-de-arte/>> Acesso em 20/5/2012.

¹³ Tradução livre de “*Create timeless interactive entertainment that makes positive change to the human psyche worldwide.*” Fonte: <<http://thatgamecompany.com/company/>> Acesso em 25/5/2012.

peças que ajudam o jogador. Durante o jogo, não se consegue interagir verbalmente com os demais jogadores, pois a única forma de comunicação que o personagem tem é através de ruídos que emite. O objetivo do jogo é chegar ao topo da montanha que aparece no horizonte. Parte da experiência consiste em descobrir quem é o personagem, como é este lugar e qual é o seu propósito ali.

O *Journey* se encaixa em várias categorias do manifesto da *Game Art* escrito por Nic Kelman (2004), como, por exemplo, no primeiro ponto, pela interatividade e potencial de se conectar e interagir com qualquer pessoa por sua narrativa visual. De acordo com o segundo e terceiro pontos, por ser uma narrativa visual e uma jornada de autodescoberta consegue se adaptar a qualquer pessoa do mundo, através da cultura visual do próprio universo do jogo. No quarto ponto, que debate sobre a maturidade dos temas, o *Journey*, por ser uma jornada de autodescoberta, para uma criança pode ser só um jogo de passatempo enquanto que o adulto consegue ver um conteúdo de maior profundidade, mesmo o jogo tendo uma construção visual bem simplificada.

O fato do jogo *Journey* (Fig. 01) ser uma jornada de descoberta do seu propósito e do que se tem de fazer nele, aproxima este *game* da noção de jogo conjuntivo de Lévi-Strauss (1989), uma vez que o *Journey* não tem marcação de pontos ou estímulos para uma competitividade entre os jogadores.



Figura 01: Imagem do cenário de *Journey* para PS3¹⁴

¹⁴ Fonte: <<http://thatgamecompany.com/company/>> Acesso em 25/5/2012.

Journey foi indicado e ganhador de alguns prêmios do *Video Game Awards 2012*¹⁵ que seria o equivalente ao *Oscar* dos videogames. Foi indicado nas categorias: Jogo do Ano, Melhor Jogo de PS3, Melhor Jogo Independente, Melhores Gráficos, Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Canção em um Jogo e Melhor Jogo por *Download*. O *game* acabou vencendo nas categorias de Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Jogo Independente e Melhor Jogo PS3.

Com relação ao enredo, cabe destacar alguns aspectos. Em “Era dos Videogames” (2007), produção da *Discovery Chanel*, aponta-se o fato de que o jogo do Mario Bros foi o primeiro a ter um enredo, contudo este não era tão elaborado, o que após um tempo foi resolvido.

Outro jogo também citado pelo enredo ser muito interessante pela característica do jogador evoluir junto com o seu *avatar* é a série de jogos *The Legend of Zelda*. Neste, o jogador tem o controle de Link, o personagem principal do jogo, guerreiro que sempre tem em seu enredo o objetivo de salvar ou ajudar a Princesa Zelda. Conforme o jogo vai se desenvolvendo, Link vai realizando as ações, com várias armas ou ferramentas e descobre com outros personagens, através de conversas ou de pistas, como deve prosseguir e o que tem de fazer para terminar o jogo.

Diferentemente do *The Legend of Zelda*, no *Journey* o jogador tem que descobrir o desfecho do enredo por si e sem nenhum auxílio de texto, apenas através, pistas visuais e pequenos vídeos¹⁶ presentes no jogo.

No que tange ao personagem principal, Bobany (2008) dá uma definição bem geral dizendo que: “Podemos definir que o protagonista, no âmbito dos *games*, é uma entidade física envolvida em alguma atividade” (BOBANY, 2008, p. 43).

O autor também ressalta que existem vários tipos de protagonistas nos jogos eletrônicos, um dos tipos é o “Herói sem face” que descreve:

Este tipo de protagonista é o mais ligado ao nosso sentimento inconsciente de que somos nós os verdadeiros heróis da narrativa. Escondendo a identidade do mesmo, projetamos nossa própria identidade e personalidade. (BOBANY, 2008, p. 43).

¹⁵ Fonte: <<http://www.arkade.com.br/noticias/video-game-awards-2012-saiba-quem-foram-grandes-vencedores/>> Acesso em 8/12/12.

¹⁶ Também são chamados de “*cinematics*”, que servem para conectar os elementos do jogo e dar coesão ao enredo.

Conforme Bobany (2008) os jogadores tem maior afeição ao “Herói sem face”, pois este tipo de protagonista não tem grandes características físicas marcantes, nem poderes fantásticos. Devido ao fato do protagonista ser parecido com uma pessoa comum e não ter nenhuma habilidade especial que ajuda no sucesso do jogo, e só se diferenciar porque ele se envolve em eventos globais, isso facilita a identificação com o jogador.

No caso do *Journey*, o protagonista (Fig. 02) é um ser humanóide, tem como veste uma capa com capuz e uma espécie de cachecol. A vestimenta pode ter duas cores básicas: uma é a vermelha e outra branca. Mas o jogador só tem acesso a esta veste branca quando consegue pegar toda uma série de itens secretos existentes no jogo.



Figura 02: Avatar¹⁷

Outro fator importante do jogo é o cenário, pois auxilia a dar sentido à história. Uma “variedade de cenários encontrados também ajuda a jogabilidade com a variação necessária para criar uma experiência contínua e inusitada a cada nova fase e cenário encontrados” (BOBANY, 2008, p. 92). O tipo de cenário mais comum dentro dos jogos eletrônicos é o fantástico, pois este tipo de mundo é o que menos precisa manter relação com a realidade para conseguir ser bem-sucedido. O autor ressalta que o cenário, juntamente com um enredo e o protagonista, deve apresentar um mundo totalmente imaginário.

Não somente se pode fazer isso, mas para que um ambiente de ficção em um jogo seja algo espetacular e cativante, que sirva para impulsionar e incentivar o jogador a explorá-lo, ele deve quebrar essas barreiras da imaginação e não pode ter nenhuma referência a algo que pudesse ser encontrado na terra. (BOBANY, 2008, p. 96).

¹⁷ Fonte: <<http://flizzick.deviantart.com/art/Journey-Character-350032124>> Acesso em 12/01/2014.

Journey ocorre em um reino fantástico e misterioso de tamanho grande, motivando o jogador a explorar este cenário e tentar descobrir os segredos escondidos nele, pois, à primeira vista, só conseguimos encontrar lugares desérticos e com ruínas. Uma imagem resume os cenários encontrados, ilustrando em que ambiente ocorre o jogo (Figura 03).



Figura 03: História do Jogo¹⁸

Os três primeiros segmentos passam-se em um grande deserto. Algo intrigante é que as ruínas que aparecem nesta fase têm inscrições de um povo que não se encontra na história do mundo real, o que chama a atenção do jogador a descobrir qual é a raça que fez estas inscrições nos prédios. O próximo segmento apresenta um cenário onde não dá para ver muita coisa, pois o jogador está em um declive e passa por ele só deslizando. Mesmo assim, percebe-se a existência de uma cidade em ruínas, até a queda em um buraco que vai para o próximo segmento. Ele se torna muito interessante e intrigante, pois o tom de luz que entra neste subsolo é azulado, mostrando outras ruínas e também umas fitas que são feitas de tecido e que ficam em pé sozinhas misteriosamente, dando a este cenário uma aparência de um fundo de mar. Já no sexto segmento começa a ascensão do personagem. Esta parte parece ser ainda mais intrigante, pois mostra, além de inúmeros escritos da raça do protagonista, também uma grande gama de criaturas místicas. O mais misterioso é que surge uma criatura semelhante a um tubarão-martelo gigante (Fig. 05) feito de tecidos.

¹⁸ Fonte: <<http://www.redditpics.com/a-journey-ps3-wallpaper-1900x1200,672827/>> Acesso em 13/01/2014.

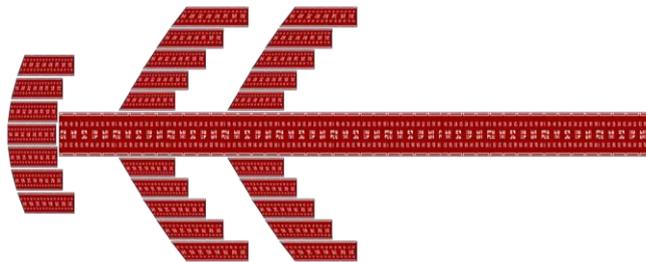


Figura 05: Tubarão-Martelo¹⁹

No antepenúltimo e penúltimo segmento o jogador se encontra em um cenário de uma montanha repleta de neve, com algumas ruínas e desfiladeiros onde o avatar passa pelo meio ou pelas bordas deles. Nestes segmentos não existem tantos elementos comuns ao mundo real, por eles se passarem quase no topo da montanha. Estas partes do jogo são uma re-análise do que já se passou durante o *Journey* e acaba buscando uma relação com a vida real.

Muitas vezes as pessoas procuram uma forma de buscar uma fuga da realidade ou, em outras palavras, uma fuga da vida cotidiana; com este intuito vão buscar um escape em mundos virtuais como nos jogos, nos filmes e nas Artes. Huizinga (2010, p. 11) descreve que “[...] trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. As pessoas podem buscar fazer nos jogos coisas que não conseguiriam ou que não poderiam fazer na vida real por regras da sociedade.

Na arte, filmes e nos jogos, tanto nos eletrônicos ou não, elas conseguem interpretar seres heróicos ou míticos que estão envolvidos em aventuras épicas, totalmente opostos à vida das pessoas. Ter novas visões de mundo, e vemos nisto uma busca de experiência fora dos planos reais. Com isso vale lembrar novamente a missão da empresa *That Game Company*: “criar entretenimento interativo atemporal, que provoque mudanças positivas na psique humana do mundo todo”²⁰. Jogos como *Journey* trazem entre aspectos positivos, por exemplo, ao optarem pela não violência e pela busca de uma desaceleração da vida cotidiana.

¹⁹ Fonte: <<http://s796.photobucket.com/user/Uberfuehrer/media/Journey/Scarf-HhWS-mockup-large.png.html>> Acesso em 13/01/2014.

²⁰ Tradução livre de “*Create timeless interactive entertainment that makes positive change to the human psyche worldwide.*” Fonte de <<http://thatgamecompany.com/company/>> Acesso em 25/5/2012.

O *game* em questão não se caracteriza como um jogo apenas comercial, e sim é mais como uma experiência estética, tendo em vista que é um jogo que não apresenta inimigos, pontos ou alguma competição, mas sim uma transmissão de experiência com uma mensagem. Através do próprio nome do jogo, traduzido para o português “jornada”, já se entende que vamos fazer uma viagem ou uma jornada que, neste caso, é de autodescoberta. Assim, *Journey* têm características que o aproximam da arte.

Se um jogo eletrônico pode ser considerado uma manifestação contemporânea inserida no campo das artes visuais, é uma discussão que está apenas no começo, no entanto, pode-se dizer que os *games* muitas vezes dialogam com vários elementos de uma produção artística.

Por outro lado, diferentemente de um objeto de arte que tradicionalmente se encontraria em um museu e que sua reprodução não conseguiria atingir o público com mesma intensidade que a obra original, no caso dos jogos eletrônicos tem-se a obra em qualquer lugar no qual é possível ter um dispositivo que permita acessar o jogo. Por ser uma mídia digital, um múltiplo, não há um original, pois cada cópia tem o mesmo valor.

Neste sentido, no âmbito das produções atuais com novas mídias e tecnologias digitais, a *Game Art* se insere como uma potencialidade criativa ao artista contemporâneo, gerando, por sua vez, uma maior proximidade com o público, em uma significativa vinculação com suas experiências vividas através dos jogos.

Referências

- BOBANY, Arthur. **Video Game Arte. Novas Idéias**. Teresópolis: Rio de Janeiro, 2008.
- DISCOVERY CHANNEL. **A Era do Videogame**. Documentário. Discovery Channel, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIESER, Wolf. **Arte Digital**. Potsdam, Alemanha: Tandem Verlag GmbH, 2010.

Referências Eletrônicas

- LAURENTIZ, Silvia. **Game Art**. In: <www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=game+art> Acesso em 27/5/12.
- THAT GAME COMPANY. **Portal That Game Company**. Disponível em: <<http://thatgamecompany.com/company/>> Acesso em 25/5/2012.

NAS DOBRAS DA IMAGEM

Muriel Paraboni - PPGART /UFSM¹

RESUMO: A presente pesquisa trata da realização de uma vídeo-instalação, compreendendo projeções de vídeo, ambientação sonora e produção de objetos. A proposta dialoga com os conceitos de duração, extensão e intensidade em Bergson, bem como repetição, dobra e potência em Gilles Deleuze, aplicados às noções de presença e imersão tais como empregadas na arte tecnológica, conforme define Oliver Grau. O objetivo do trabalho é a constituição de um espaço multiforme e multisensorial, análogo aos processos perceptivos e mentais do sujeito, questionando por meio do contato com a obra as relações entre imersão e presença, intensidade e experiência.

PALAVRAS-CHAVE: vídeo-instalação; duração; intensidade; presença.

O presente artigo trata do processo inicial de pesquisa em torno da realização de uma vídeo-instalação, utilizando projeções de vídeo, ambientação sonora e produção de objetos, no âmbito do mestrado em Arte e Tecnologia, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O trabalho tem como objetivo investigar os movimentos sensoriais e perceptivos, do ponto de vista dos processos de elaboração do sujeito, a partir dos estímulos sonoros e visuais proporcionados no contato com a instalação.

Tomando como ponto de partida certos conceitos da psicanálise de Freud e Lacan, que defendem a noção de sujeito como um fenômeno em conflito com o meio externo e seus estímulos, questiona-se na pesquisa tanto o conteúdo como a consistência desse sujeito, tendo como hipóteses as formulações da fenomenologia de Merleau-Ponty, segundo o qual "não existe um sujeito em si", dependendo este do contexto temporal e espacial no qual se insere a cada momento. Essa formulação será partilhada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em seus estudos de esquizoanálise, na medida em que contestam o desejo do sujeito em detrimento de um sujeito "cultural", voltado para o exterior, no sentido dos diversos contextos em que o indivíduo se insere.

O questionamento sobre o sujeito, nos termos gerais aqui apresentados, é o ponto de partida e a espinha dorsal teórica da pesquisa, norteando todas as decisões de ordem prática ao longo do processo de trabalho, sobretudo a escolha dos elementos e temas

¹ **Muriel Paraboni** é mestrando em *Arte e Tecnologia*, vinculado ao *Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART* pela *Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)*. Tem formação em comunicação (Unisinos), com especialização em cinema (PUC-RS e EICTV-Cuba), teatro (UFRGS) e artes visuais (FEEVALE). O projeto de pesquisa em poéticas visuais "Nas dobras da imagem" tem orientação da **Profa. Dra. Andreia Machado Oliveria**.

que farão parte das projeções, ambientações e construções da instalação. Uma vez que o sujeito aqui é o ator, centro da instalação, temos que a obra se produz como uma extensão ou reflexo de seus próprios movimentos. No entanto, antes de querer "ilustrar" os processos de intercâmbio sensório-perceptivo entre o mundo externo e a mente do observador, o objetivo é criar condições de deslocamentos e de experiências espaço-temporais que permitam tomadas de consciência a partir de momentos imersivos.

Isso nos leva a outras questões de grande importância, sobretudo à respeito do papel do corpo, da presença do corpo-sensório e expandido deste sujeito no espaço e no tempo, as quais são discutidas à luz das formulações de Henri Bergson, com base em seus conceitos de duração e intensidade. Para ele, a duração é um contínuo sem separações entre o interno e o externo, sendo a intensidade a sua contraparte, o avesso em que se fundem separações e momentos.

Em sua obra sobre Bergson, Gilles Deleuze explica que a duração é múltipla, formada por diferenças ainda antes da percepção partimentá-la, dando origem ao mundo externo. É nesse sentido, onde Deleuze encontra Bergson, que se pretende focalizar a experiência do sujeito na obra. "Direi, por exemplo, que há, de um lado, multiplicidade de estados de consciência sucessivos e, por outro lado, uma unidade que os liga. A duração será a síntese dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa, da qual não se vê, repito, como comportaria nuances ou graus." (Deleuze, 1999, p.34).

Aqui a noção de intensidade guarda relações estreitas com o conceito de imersão, descrito por Oliver Grau como o análogo ou sucessor contemporâneo do ilusionismo da arte clássica, revelando o problema central da pesquisa: estabelecer momentos de ruptura - ou atualizações de consciência - no interior de extensões (ou durações) imersivas. Em outras palavras, o objeto da instalação é produzir uma experiência imersiva que contenha dentro de si desdobramentos que produzam sucessivos distanciamentos, revelando os próprios mecanismos que sustentam a ilusão e assim atualizando o sujeito enquanto consciência, sua presença enquanto corpo no espaço e no tempo.

Mente e terra

Robert Smithson, pensando sobre seus trabalhos de terra, traz uma reveladora reflexão que encarna no modo visual das palavras essa mão dupla que já implica o sujeito como parte ativa no processo de construção daquilo que é percebido e também o contrário:

"A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, idéias se decompõe em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão" (SMITHSON, 1968, p.x).

O artista nos dá aqui duas indicações muito sugestivas: a primeira diz respeito ao movimento das palavras (sua mídia nesta reflexão), que denotam por estilo e ritmo o mesmo processo que descreve; em seguida, exemplifica o potencial de analogia dos elementos naturais em relação ao tipo de reflexão que deseja produzir. Pois bem, a idéia é seguir a intuição de Smithson e ir colher na própria natureza os vestígios análogos dos movimentos perceptivos e mentais, tais como as variações da luz, a ocorrência dos sons produzidos por fontes que não vemos através dos espaços, a incidência do vento - outro elemento invisível - sobre matérias presentes, corpóreas, as ações e reações de contato entre diferentes elementos, tais como a água, a chuva, insetos, parasitas, etc.

Dois aspectos, no entanto, são fundamentais para a boa assimilação desse tipo de material no âmbito das intenções da pesquisa. O primeiro diz respeito ao tempo e sinaliza a necessidade de dilatar o tempo dos registros audiovisuais em contraposição à percepção cotidiana que já vem construída nos observadores. Essa diferença dos modos temporais da percepção tem um objetivo de choque, criando abertura e predisposição sensorial dos sujeitos no espaço da instalação. O segundo aspecto é a forma externa dos registros, sua espacialidade, que deve, assim como o tempo, estabelecer uma diferença em relação ao estado cotidiano.

A abstração formal é um dos caminhos a serem explorados, na medida em que captura registros, a natureza como uma sucessão descontínua de momentos espaço-temporais, numa perspectiva que escapa aos modelos canônicos e cotidianos da paisagem, assimilados da cultura. Nesse sentido, referências visuais da biologia e da geologia, ciências que observam respectivamente o corpo e a terra sob uma ótica totalmente distinta da antropomórfica, são importantes balizadores processuais. O uso da cor (ou da não-cor), do contraste e da granulação no vídeo digital são também funções importantes na abstração da paisagem em elementos visuais investidos de organicidade, capazes de se comunicar mais diretamente com os observadores.

A superfície dos objetos

A produção de objetos diz respeito às superfícies que irão dar suporte às projeções no espaço da instalação, compondo o que poderemos chamar de "vídeo-objetos". Seguindo

o caminho da abstração e da indeterminação, com o objetivo de evitar a analogia figurativa do cotidiano, a proposta é recorrer aos objetos simétricos e serializados do minimalismo. A noção minimalista do objeto auto-referente, que remete o observador para si mesmo, se torna importante para a construção do conceito de vídeo-objeto.

Deste modo, utilizando construções geométricas tais como cubos, quadrados, retângulos e círculos em escalas variáveis, pretende-se circunscrever o espaço da galeria e portanto a trajetória e a orientação do corpo do sujeito na mesma. O vídeo-objeto nasce no momento da projeção, onde a imagem incorpórea digital faz desaparecer a materialidade do objeto que a suporta, suspendendo tanto o peso e a consistência do objeto como, inversamente, recebendo as demarcações físicas (não visíveis) do mesmo.

Artistas como Donald Judd e principalmente Tony Smith, que se concentraram na escultura minimalista de caráter auto-referencial, estão entre as referências para a construção dos vídeo-objetos.



FIGURA 1: Tony Smith (1912-1980)
Die, 1962
Cubo de aço
Coleção Whitney Museum of American Art

Narrativa

A narrativa é o elemento cinematográfico por excelência, presente na estrutura literária do roteiro e consumada na montagem linear do filme em projeção. Ao decompor e espacializar os elementos do filme - sons, imagens - desarticula-se automaticamente a possibilidade de narrativa em detrimento de outros tipos de experiências com as imagens. É importante antes de tudo considerar a narrativa como o análogo da representação na

pintura e nas artes clássicas em geral. A lógica narrativa dá a um filme a ilusão de coesão entre imagens que, em essência, não são coesas. A narrativa vai ancorar-se, de um lado, no roteiro - ou seja, na literatura - e, de outro, na encenação - a representação de caráter teatral -, dando origem assim à peça cinematográfica tradicional.

Gilles Deleuze, em *Diferença e Repetição*, faz uma distinção entre dois modos de conceber o pensamento filosófico: o pensamento vertical, hierarquizado, pertencente à ordem da representação, e o pensamento horizontal, que substitui a hierarquia pelo jogo das diferenças. Para ilustrar seus conceitos ele vai buscar uma releitura do teatro grego ao modo de Nietzsche:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens - todo o aparelho da repetição como 'potência terrível'. (DELEUZE, 1988, p. 31)

Embora o pensamento de Deleuze afirme a horizontalidade em detrimento da verticalidade, ou seja, o jogo das diferenças em contraste à representação ilusionista hierarquizada, aqui pretende-se trabalhar com as duas noções em co-existência, sem oposição. Afinal, do ponto de vista psíquico e fenomenológico, temos que considerar uma permanente reversibilidade entre o sujeito e seus objetos. Ou seja, o sujeito é um fenômeno que surge como momentos no interior da sucessão (ou duração), dado por suas relações sempre novas e provisórias com os objetos. Ao passo que os objetos só surgem hierarquizados na perspectiva representacional dos momentos do sujeito. Da perspectiva do espaço e da duração, não há hierarquia e sim continuidade (espacial) e uma descontinuidade (temporal) entre os mesmos.

Assim, se pretendemos trabalhar os elementos não-hierarquizados a partir dos vídeo-objetos, compostos por objetos e projeções de imagens, a idéia é desdobrar os elementos de "narrativa" por meio da cor e do som. Deste modo, a cor aqui é o revestimento da representação, relaciona-se com a pintura e não estará presente no vídeo. A cor, como elemento que dispõe a temperatura do espaço, investindo-o de atmosfera (ou sensação, como prefere Deleuze), é destacada na instalação enquanto luminosidade externa às imagens. Assim, enquanto as imagens projetadas em vídeo surgem em seus contornos, grãos, movimentos e texturas em escalas de cinza, branco e preto, os elementos de cor surgem no espaço a partir de dispositivos de iluminação, que sugerem diferentes

profundidades para o espaço e literalmente pintam o ambiente, incluindo a percepção dos vídeos numa espacialidade ampliada.

O raciocínio da cor, no contexto desta pesquisa, persegue também o paradigma da paisagem desde a sua origem, em pintores como Gaspar David Friedrich e William Turner, encontrando em Mark Rothko um de seus pontos culminantes no uso da cor atmosférica, com intenções de profundidade meditativa. As conquistas desses pintores vão ressoar no uso da cor em dispositivos de iluminação de ambientes em artistas contemporâneos como Dan Flavin e James Turrell, que se tornam referências diretas.



FIGURA 2: Dan Flavin (1933-1996)
Sem título - Marfa project, 1996
Instalação
Coleção Chinati Foundation



FIGURA 3: James Turrell (1943~)
Prado, Red, 1968
Instalação
Coleção Alminie Rech

Os elementos sonoros, por seu lado, sugerem ambiências, vivências, movimentos e conexões entre e no interior das imagens em projeção, investindo sobretudo no elemento da intensidade. Som e cor, portanto, operam como uma trama imaterial e no entanto

intensamente sensorial, externa às imagens em projeção e no entanto conectando-as ao espaço da instalação, criando uma totalidade em que o vertical e hierarquizado (a cor e o som) se desdobram suavemente através do espaço ligando os objetos e somando seus elementos sensoriais específicos às imagens em projeção. A narrativa, portanto, é transposta para o espaço ampliado onde vivem as imagens, compondo com as mesmas sem determinar hierarquias rígidas, gerando um convívio não-excludente entre o representacional e o jogo das diferenças.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 291 p.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007. 196 p.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 1a. edição, 2a. edição, 2006. 437 p.

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999. 144 p.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O anti-édipo - Capitalismo e Esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 2010. 560 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª Ed., São Paulo: Ed.34, 2010. 262 p.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007. 467 p.

_____. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 2 – O Eu na teoria técnica de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 301 p.

RELAÇÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO E O ENQUADRAMENTO FOTOGRÁFICO

Bettina Wieth Gonçalves - PPGAV/UFPel¹
Angela Raffin Pohlmann (orientadora) - PPGAV/UFPel²

Resumo: Com base nos conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984), a temática que direciona este estudo reporta-se às relações entre elementos pictóricos e os já característicos da linguagem fotográfica. Pretende-se investigar a presença de elementos pictóricos dentro do enquadramento fotográfico, através de aproximações teóricas tomadas a partir das relações entre a pintura e o cinema, relacionadas ao contexto da fotografia.

Palavras-chave: fotografia, enquadramento, centrípeto/centrífugo, *punctum/studium*.

INTRODUÇÃO

Uma das características que se pode considerar no processo de construção da imagem fotográfica é a forma como os elementos presentes no enquadramento estão compostos visualmente. Nesta pesquisa, a moldura imagética, ou seja, o enquadramento da imagem, não se limita aos parâmetros estipulados por questões relativas ao formato ou linguagem, mas foi pensado a partir das possibilidades de hibridização com outras formas de expressão artística.

Considero que os parâmetros da construção de uma imagem, pensada no momento da sua produção, podem ser aplicados de diversas maneiras na linguagem da fotografia. Assim, a partir da seleção de duas fotografias de minha produção artística, procurei observar as possibilidades de coexistência de elementos estéticos dentro dos enquadramentos analisados. As imagens foram realizadas nos anos de 2012 e 2013, e nelas procurei verificar a maneira como os elementos pictóricos estavam inseridos nos enquadramentos. Nestas análises, foram utilizados os conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984). Do mesmo modo, pretendo verificar as formas com que as práticas fotográficas empregadas na construção dessas imagens se relacionam com os elementos presentes em suas composições.

¹ Bettina Wieth Gonçalves - Bacharel em Cinema e Audiovisual (UFPel, 2014), mestranda em Artes Visuais (PPGAV/UFPel). Linha de Pesquisa: Processos de criação e poéticas do cotidiano.

² Angela Raffin Pohlmann - Professora do Centro de Artes da UFPel, atual coordenadora do PPGAV/UFPel. Líder do Grupo de Pesquisa "Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade" (CNPq) e pesquisadora PQ do CNPq.

1. NOÇÕES DE CENTRÍPETO/CENTRÍFUGO

Nos artigos *Ontologia da imagem fotográfica* (1958) e *Pintura e cinema* (1951), inseridos no livro *O que é o cinema?*, de 2014, Andre Bazin introduz uma nova maneira de perceber as relações entre estética e linguagem da fotografia e do cinema. Para o autor, a fotografia é o ponto máximo do desenvolvimento de técnicas de representação utilizadas pela pintura, que buscavam atingir um ideal de verossimilhança com a realidade. Bazin acreditava que

a pintura se esforçava, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, essa obsessão de realismo (BAZIN, 2014, p.30).

Dessa forma, um registro claro e direto é característico da imagem fotográfica, que, juntamente com a prática cinematográfica, tem como intenção, desde seus primórdios, atingir um ideal de objetividade em comparação a outras manifestações artísticas que estão sujeitas à capacidade técnica de quem as media.

Apresentando uma reflexão sobre as relações entre elementos pictóricos e características exclusivas do fotográfico/cinematográfico, o autor aponta que uma imagem criada com o intuito de ser uma representação realista não deve se mesclar com elementos próprios de outra forma de expressão. Assim, Bazin introduz seus questionamentos acerca das relações entre o pictórico e o fílmico ao apontar que, com o intuito de utilizar a pintura, o cinema a trai de todos os modos possíveis. Isso ocorre, sobretudo, devido à transposição da tela limitada por uma moldura para a tela do cinema, cujo limite pode ser ficcionalizado pelo espectador. No pictórico, esta moldura simboliza uma espécie de oposição à própria realidade, funcionando ainda como uma demarcação da representação visual existente. Segundo o autor, “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 207). Portanto, de acordo com essa perspectiva, a moldura pictórica é centrípeta³, já a tela cinematográfica, centrífuga.

Segundo as constatações feitas por Bazin, que sugere uma oposição entre os conceitos de pictórico e fílmico a partir de suas definições sobre o quadro, Jacques Aumont (2004) desenvolve um desdobramento desta discussão ao propor outras maneiras de compreensão com relação às formas como os elementos pictóricos podem ser inseridos na imagem fotográfica/cinematográfica.

³ Na moldura centrípeta, o olho é puxado para o centro das representações visuais contidas por ela. Já na tela centrífuga ocorre o inverso, pois o olhar é jogado para fora da imagem, tendendo a procurar o fora-de-quadro.

Na imagem pictórica, “embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem” (AUMONT, 2004, p. 33). Todavia, na imagem cinematográfica/fotográfica, a câmera trabalha mecanicamente com a nitidez, que pode ser regulada de acordo com a quantidade de luz disponível e a distância focal, dependendo ainda de fatores como o posicionamento da câmera com relação ao objeto. Porém, segundo Aumont (2004), é na luz e em suas mais variadas formas de manipulação que se encontram as principais divergências entre o pictórico e o fílmico. Na pintura, a luz é explorada através da mistura de cores, que, em diferentes tons, podem representar com exatidão os efeitos desejados pelo artista. Contudo, na imagem fotográfica, mesmo que a luz possa ser obtida facilmente através de métodos naturais e artificiais, a maior dificuldade reside em sua manipulação, sendo necessário conciliar as limitações causadas por esta nos enquadramentos com o grau de realismo que a iluminação de determinada cena exige.

Jacques Aumont aponta que “em geral, ele [quadro] faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, 'quadro (moldura) x máscara' –, a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois, e, no mais das vezes, com os dois *juntos*” (AUMONT, 2004, p. 119). Nesse sentido, vale ressaltar que a reação do espectador em frente à imagem fotográfica se dá como se estivesse “diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 2004, p. 21). É o enquadramento que delimita a exata porção deste espaço, e fora deste campo de visão, o observador tende a imaginar aquilo que poderia ser revelado com um simples deslize da câmera. Segundo Aumont, desde o surgimento da fotografia e do cinema, foram utilizadas várias formas para dominar os meios de comunicação existentes entre o espaço *off*⁴ e aquilo que está em quadro. No audiovisual, algumas destas formas podem ser bastante recorrentes, como as saídas e entradas dos personagens em quadro, que não precisam se dar somente pelos lados, como também na parte inferior e superior do enquadramento. Já na fotografia estática, outro exemplo que ilustra as diversas maneiras de ficcionalizar o espaço *off* se encontra nos enquadramentos que recortam apenas uma parte do corpo de um indivíduo, o que implica automaticamente que o restante não revelado pela câmera está contido no fora-de-campo.

⁴ O espaço *off*, ou fora-de-campo, pode ser definido como “[...] o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 1995, p. 24).

2. CONCEITOS DE *PUNCTUM* E *STUDIUM*

Em proximidade com a discussão sobre o enquadramento empreendida por Bazin e Aumont, podemos situar a perspectiva de Roland Barthes (1984) e a introdução dos conceitos de *punctum* e *studium*, que são formadores de uma espécie de dualidade norteadora do interesse do observador pela fotografia. O *studium* é um envolvimento objetivo guiado conscientemente através da experiência visual, que evidencia características genericamente difundidas na composição fotográfica. Para Barthes, o *studium* funciona como um interesse médio, uma espécie de afeto geral mediado pelo contexto cultural em que o observador está inserido. Assim, “o *studium* não quer dizer estudo, mas [...] uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Por conseguinte, o *punctum* é justamente o elemento que mais se impõe, sendo aquilo que fere ou atrai o observador de maneira incisiva. Dessa forma uma fotografia é “unária” (BARTHES, 1980, p. 66) quando contiver um *studium* sem a presença de um *punctum*, provocando um envolvimento mediano onde nada em especial desperta interesse do olhar.

Porém, segundo Barthes, não é possível estabelecer regras de conexão entre o *punctum* e o *studium*, pois estes se relacionam ao mesmo tempo, em uma espécie de co-presença. Da mesma forma, nenhum tipo de análise é realizada para a compreensão do *punctum* em um enquadramento; ela acontece naturalmente, bastando apenas o impacto próprio da composição fotográfica. Além disso, o autor também acredita que ao enquadrar uma fotografia, o visor acaba delimitando sua representação visual, sendo criado um “campo cego” que oferece ao observador a possibilidade de imaginar o restante daquele enquadramento. Portanto, o autor afirma que “o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89).

3. ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Para esta análise, foram selecionadas duas fotografias pertencentes às séries *Insólita* e *Que desliza por entre sonhos* (2014), que podem ser definidas como registros de meu cotidiano reinterpretados a partir de outra perspectiva. Como fio condutor para o processo criativo posterior à etapa de captação das imagens, busco inspiração no universo dos sonhos e dos devaneios. Dessa forma, dou um novo significado às imagens, que neste caso foram feitas nos anos de 2012 e 2013, através de processos de edição,

recontextualização ou simplesmente em meio a uma narrativa. Contudo, na análise destes dois enquadramentos, a relação das fotografias selecionadas com as demais que compõem as séries não será considerada, pois serão observadas individualmente.

A fotografia abaixo (Fig. 1) foi registrada no verão de 2013, em Pedro Osório/RS, no rio Piratini. De cima da ponte rodoviária, pude observar um grupo disperso de pessoas que se banhavam nas águas do rio em um fim de tarde. Utilizando câmera DSLR digital e uma teleobjetiva *zoom* 18-135mm, capturei a cena dos mais variados ângulos, resultando em uma quantidade considerável de fotografias. Posteriormente, ao observá-las, pude notar algumas composições que me agradaram, mas senti que não tinham chamado minha atenção. Foi somente depois de um sonho que recorri novamente àquelas imagens, já com uma ideia específica para colocar em prática na edição. Depois de despertar deste sonho, lembrava nitidamente da imagem de seu “cenário”, que tinha permanecido na minha memória. Era uma água que ao mesmo tempo se confundia com céu, mas ainda assim, pessoas passavam, nadavam e se banhavam em sua superfície. Com isso em mente, procurei fazer uma sobreposição de duas fotografias que resultassem naquilo que visualizei previamente.



Figura 1: Fotografia de Bettina Wieth, pertencente à série *Insólita* (2014).

Todavia, mesmo sem esta contextualização, é possível perceber uma atmosfera narrativa na cena retratada. Acredito que seja caracterizada especialmente pelo envolvimento e aparente interação entre os personagens, quase propiciando uma sensação de movimento. Os meninos de braços abertos e os olhares direcionados para

fora do quadro, por exemplo, são elementos que fortalecem esta impressão. E é neste ponto exato que reside a força centrífuga do enquadramento, suscitando uma forte complementação imaginária por parte do observador, o que marca a presença do espaço *off*. Em paralelo, é possível identificar a moldura centrípeta principalmente por meio das cores e sua relação com o contraste e nitidez da imagem. Com a mesclagem entre a fotografia do céu e o registro dos banhistas, obtive uma sobreposição que realçou os tons de azul e branco. Além disso, estas tonalidades se misturaram em diferentes intensidades, resultando em uma imagem que confunde sua nitidez de registro documental com uma atmosfera fantasiosa e onírica. Esta hibridização se assemelha a pinceladas em uma tela, que através da combinação de tons de cores e suas sombras podem trazer a tona as características desejadas pelo pintor. Como Jacques Aumont argumenta, “[a moldura/quadro] pode obrigar o olhar a percorrê-la, ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois” (AUMONT, 2004, p.119). Além disso, elementos como o posicionamento dos personagens e a delimitação de espaços vazios na parte superior e inferior do quadro, fortalecem o equilíbrio entre peso e leveza⁵ na fotografia.

Dessa forma, resgatando a discussão teórica proposta por Barthes, também é possível identificar outras questões específicas da composição fotográfica que contribuem para o impacto causado pelo enquadramento. Elementos estéticos como a centralização, a horizontalidade e o desfoque auxiliam para a apreensão da composição imagética pelo olhar, porém, com relação ao *punctum*, o impacto causado pela cena, questões emocionais ou mesmo narrativas também podem estar presentes. Penso que na fotografia analisada, o *punctum* ressalta sutilmente a presença de um fora-de-quadro através das figuras dos dois meninos de braços abertos. Neste ponto da composição, sinto que meu olhar é puxado, e somente a partir daquele espaço específico sou convidada a percorrer o restante da imagem. Barthes conclui seu raciocínio sobre as relações entre o *punctum* e o enquadramento fotográfico ressaltando uma “última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto, e *que todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p.85).

A próxima fotografia a ser analisada foi registrada no ano de 2012 (Fig. 2), também na cidade de Pedro Osório, em uma das árvores do *camping* municipal. Em uma tarde ensolarada, eu e um amigo descansávamos às margens do rio, quando ele decidiu subir

⁵ Sobre as relações de equilíbrio entre peso e leveza nas composições fotográficas dos enquadramentos, também podem ser relembradas as ideias de Rudolf Arnheim: “numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória e, portanto, inválida” (ARNHEIM, 2005, p.13).

em uma árvore próxima. Depois de escalar um pouco, sentou em um dos galhos maiores. Fiz dois registros desse momento com uma câmera SLR analógica, utilizando a lente fixa de 28mm e um filme de tungstênio, o Lomo X Tungsten ISO 64, que se caracteriza pela baixa temperatura de cor, gerando resultados em tons frios de azul e rosa.

Nesta composição imagética, penso que, quase de imediato, duas características da tela centrípeta se tornam bastante evidentes. Em primeiro lugar, o grande predomínio da cor magenta, intensificada pela leve superexposição, restringe as relações entre luz e sombra na imagem, fazendo os galhos da árvore se confundirem com os contornos do corpo humano. Dessa forma, os tons de cores se misturam ao desenho dos galhos, também fazendo com que estes muitas vezes se pareçam com borrões de tinta em uma tela.



Figura 2: Fotografia de Bettina Wieth, pertencente à série *Que desliza por entre sonhos* (2014)

Em segundo lugar, a acentuada horizontalidade da cena dá força à centralização do personagem no quadro, o que intensifica a sensação de que o olhar deve percorrer apenas aquele espaço delimitado pelo enquadramento. Porém, justamente neste quesito, a tela centrífuga já marca a sua presença, evocando quase que automaticamente um complemento visual para aquela cena.

Logo depois de passar os olhos pelo enquadramento, o observador já busca situá-lo em sua realidade, perguntando-se sobre onde se inicia aquela árvore, ou até mesmo em que altura este personagem está posicionado. Todavia, tanto pelas cores surreais quanto pelos elementos narrativos, a cena parece diretamente proveniente do universo dos sonhos. A subjetividade onírica também é caracterizada pela iluminação da cena e por um leve desfoque obtido através da baixa profundidade de campo. Estes elementos funcionam em conjunto, representando a atmosfera de fluidez contemplativa que permeia a foto. Sendo assim, neste caso, a iluminação e as cores acabam sendo elementos que

“integram a tela a seu ambiente e ao mesmo tempo, a separam dele visivelmente” (AUMONT, 2004, p.116). Portanto, retomando Barthes, ao refletir sobre elementos que para mim poderiam representar o *punctum* do enquadramento da composição fotográfica pertencente à série *Que desliza por entre sonhos* (Fig. 2), acabei percebendo que, na realidade, a cor magenta desempenhou este papel. Acredito que sem a obtenção desta tonalidade específica, a imagem não teria a mesma conotação onírica, e também não traria tanta delicadeza para a composição. Além disso, as linhas geométricas formadas pelos galhos conduzem o olhar às diferentes camadas da fotografia, estreitando a aproximação entre elementos pictóricos e aspectos da estrutura fotográfica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as discussões propostas por esta pesquisa, concluo que foram encontradas características de diálogo entre o pictórico e o fotográfico nos enquadramentos das imagens selecionadas. Ao mesmo tempo, as aproximações entre noções de centrípeto/centrífugo e *punctum/studium*, foram identificados na composição das fotografias. Assim, destacando os elementos específicos que contribuíram para uma percepção estética da imagem fotográfica, tornou-se possível interpretar as opções de enquadramentos a partir das considerações teóricas estudadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2005.
- AUMONT, Jacques; et all. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ARTE, ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO: NOVAS POSSIBILIDADES DE INTERAÇÃO E COMPARTILHAMENTO NA PÓS-MODERNIDADE

Rafael Fagundes Cavalheiro – PPGAV/UFpel¹

Mirela Ribeiro Meira– PPGAV/UFpel²

RESUMO: Este trabalho é um recorte da pesquisa de dissertação do autor, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado, da UFPel. Desta forma, ainda em construção, a pesquisa pretende apresentar diferentes formas de criação e compartilhamento da arte contemporânea tendo como base o ato comunicativo que compõem seus processos, interlocuções e meios, propondo um estudo entre arte e comunicação na pós-modernidade e sua interface com a Estética. Em um cenário onde cada vez mais a tecnologia e o consumo são debatidos e confrontados com a arte, e sua natureza classificada como livre e desprendida; nos interessa analisar e caracterizar os novos meios e espaços de interlocução entre criador e apreciador.

Palavras Chave: Arte contemporânea. Estética. Comunicação. Interatividade. Compartilhamento da arte

1. COMUNICAÇÃO, ARTE E PÓS-MODERNIDADE: DISTENDENDO CONSIDERAÇÕES

Usada amplamente nos dias atuais e, discutida constantemente acerca de seus processos éticos e filosóficos, o termo Comunicação origina interpretações e conceituações plurais, assim como seus objetivos. Seja por fins informativos, persuasivos, educativos ou de entretenimento; seja através da comunicação verbal, visual ou organizacional; seja pelo prisma do compartilhamento de signos, do entendimento da mensagem como ela é enviada ou pela constituição de seus agentes (emissor, receptor, meio, mensagem, canal, retorno); a Comunicação sempre vai ser uma ação em comum, ou seja, tornar algo comum.

Ao recorrermos à origem etimológica da palavra, Comunicação vem do latim *communicatio*, que reúne em sua estrutura três significativos, segundo Martino (2010, p.12): a raiz *munis* (estar encarregado de), o prefixo *co* (simultaneidade, reunião), significa uma atividade “realizada em conjunto” reforçada pela terminação *tio*.

¹ Diretor de Produção e Mestrando em Artes Visuais da UFPel; Prof. da Faculdade Senac Pelotas, da Anhanguera Educacional.

² Orientadora. Profa. Adjunta da Faculdade de Educação. FaE/UFpel e do PPGAV/Mestrado, Centro de Artes, CA, UFPel.

Já ao buscarmos o significado de Comunicação do dicionário, ao invés de uma resposta podemos encontrar uma variedade de sentidos, já que a publicação reúne diversos significados polissêmicos e interdisciplinares. Conforme Marino (2010), a partir de tais variadas conceituações podemos perceber a ligação da comunicação com as mais diversas áreas do saber. Para o autor é necessário considerar as múltiplas abordagens em relação ao fenômeno humano da Comunicação e buscar seu sentido através da análise de diferentes conhecimentos que estudam esse processo, de forma a encontrar o seu lugar dentre os demais saberes.

Para Maffesoli (2003b, p.14), a Comunicação é a cola do mundo pós-moderno, ligando as pessoas na ideia de *com-junção*. Para o autor a palavra Comunicação relaciona-se com a ideia de imaginário, ou seja, “o fato de que se vibra com os outros, em torno de alguma coisa, seja qual for essa coisa”. Para ele, *a forma é formante* e, na era da informação, o indivíduo não pensa por si mesmo, é pensado, formado. Tal conceito de Comunicação é estreitamente ligado com a Pós-modernidade.

Segundo Maffesoli (2003a), a pós-modernidade envolve fenômenos arcaicos e o desenvolvimento tecnológico, conjuntamente. Trata-se de um crescimento que toma a forma de uma *espiral*, ou seja, o que acreditávamos estar ultrapassado retorna levemente modificado, em oposição à ideia de um “eterno retorno”. O retorno ao local, à importância da tribo, ao retorno à natureza emocional, à acentuação da ecologia à economia e a valorização das formas comunitárias e de solidariedade podem ser citadas como características da Pós-modernidade.

A relação entre informação, comunicação, tribos e emoções também caracterizam a pós-modernidade. Maffesoli (2003b) aborda a ideia de *totem*, fazendo referência à necessidade de ligação a algo comum, expressando comunhão, relação e vibração. Esta vibração comum está presente nos laços estabelecidos entre Comunicação, informação e imaginário, pois segundo o autor, o Imaginário é a partilha com outros de um pedaço do mundo. Desta forma, cabe aqui distinguirmos imagem de imaginário.

Segundo o autor (2003b), uma das marcas da Pós-Modernidade é a decadência da razão como chave universal da vida cotidiana. Assim, os sentidos, emoções, afetos e sentimentos ganham notoriedade na contemporaneidade, afetando os processos

comunicacionais e, conseqüentemente, a arte e suas formas de criação e compartilhamento, como tratado posteriormente neste artigo.

2. A INTERAÇÃO E A ARTE CONTEMPORÂNEA, DO ATO COMUNICATIVO AO COMPARTILHAMENTO

Expressões estéticas são interativas. Tal afirmação consiste nos processos que envolvem: os signos que compõem as criações e produções (emissões); o meio pelo qual é materializado o conteúdo estético (transmissões) e os públicos que interpretam e codificam os elementos pertencentes à declaração estética concebida (recepções). Desta forma, a estética posiciona-se como interrelacional, interagindo com os envolvidos através de um diálogo evolutivo, que se transforma perante a cultura, a época e a história. Na contemporaneidade, torna-se legítima a discussão entre a estrutura relacional de qualquer experiência estética e seus processos de interação.

A interatividade originalmente está ligada ao estudo da física, acerca do comportamento de partículas. Posteriormente, a psicologia e a sociologia passaram a conceituá-la nas relações humanas e sociais. Foi somente nos últimos vinte anos que a terminologia adquiriu a conotação atual: potencial de ações do receptor frente a uma comunicação, seja um programa, site, sistema ou até mesmo uma expressão artística. Tanto Machado (1990) quanto Lévy (1999) caracterizam a interatividade como processos de fluxos bidirecionais, no qual o emissor e o receptor são envolvidos na comunicação e dialogam entre si.

O sentido emerge e se constrói no contexto, é sempre local, datado, transitório. A cada instante um novo comentário, uma nova interpretação, um novo desenvolvimento podem modificar o sentido que havíamos dado a proposição (por exemplo) quando ela foi emitida... (LÉVY, p.22)

A criação artística também busca uma construção dialogal com seus públicos. O ato criativo pressupõe um conhecimento a ser transformado através de processos com inspirações prévias. As expressões artísticas podem partir de concretizações oriundas do abstrato, mas com base em um projeto poético que pode estar próximo da realidade ou da ficção. Busca-se nessa construção uma produção de efeito estético, uma emoção

fruída de modo semelhante a elaboração de um discurso, no qual escolhemos palavras e expressões em detrimento de outras.

Sonhos, necessidades, sensibilidade, materialização, ação e vontade, fazem parte do conjunto que guiam o processo criativo. Em determinados momentos algum desses elementos pode se sobressair ou sofrer influências pessoais, mas, de modo geral, a construção de uma obra artística está inserida em operações lógicas e sensíveis. . “A diferente referencialidade da expressão não reside, portanto, na expressão em si, mas no receptor” (ECO, 2003, p. 77).

A obra de arte, dessa forma, tem como processo de criação um ato comunicativo. Transporta pensamentos do projeto poético inicial do artista que, tanto sofrem influências do meio que o circunda como também infere alterações no contexto artístico. A arte moderna propõe obras com múltiplas possibilidades de resultados, no qual as informações contidas nas produções unem aspectos estéticos com a cognição do espectador. “A diferente referencialidade da expressão não reside, portanto, na expressão em si, mas no receptor” (ECO, 2003, p. 77).

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original." (ECO, 2003, p. 40)

Na contemporaneidade, a criação e compartilhamento das expressões artísticas cada vez mais entram em consonância com meios inovadores e alternativos. Seja através da tecnologia ou de novos espaços que chamamos de “não-formais”, ou seja, museus e galerias. Dessa forma, é potencializada a complexidade das manifestações artísticas e, conseqüentemente, de diálogos e interpretações. As trocas sensíveis ganham espaços múltiplos e inovadores com a amplitude de um público abrangente.

Cauquelin (2005) ao descrever a arte contemporânea afirma que a sociedade tornou-se uma sociedade cultural. Produção, distribuição e consumo se apresentam como o esquema tripartite, no qual a autora propõe para compreendermos o mercado de bens materiais e simbólicos. Ao sair da era industrial e entrar na era tecnológica, a partir de Cauquelin (2005), podemos compreender que o papel do produtor, do distribuidor e consumidor acabam se misturando devido às novas tecnologias de acesso aos meios de

comunicação. Até mesmo as classes menos favorecidas economicamente conseguem ter acesso às comunicações artísticas.

A autora aponta Marcel Duchamp e Andy Warhol como figuras-chave para a compreensão da arte contemporânea, pois eles anunciaram o fim do regime de consumo e o início do regime de comunicação. Através dos artistas, o campo passa a ser percebido como interdisciplinar, integrando-se a outras áreas e não mais limitando a arte à emoção, mas, também, ao ato comunicativo.

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos." (DUCHAMP, 1986, p. 74)

Arte na atualidade apresenta possibilidades de conexões e reflexões, não mais limitando-se ao estético ou ao conteúdo. Ao criador, a habilidade e o estilo são potencializados com o meio, já que as expressões artísticas agora são expostas, em locais que não foram “feitos” para ela. Em uma sociedade da comunicação, a criação e o compartilhamento das obras de arte tornam-se atividades mais abrangentes e passíveis de análises e discussões.

Nicolas Bourriaud (2001, p.46), crítico de arte e pensador francês afirma que a Estética pós-moderna nasce na virada dos anos 1980, quando a produção cultural e midiática assume um impulso exponencial. O pós-modernismo estético, que chama de “altermodernidade”, instaura então um imaginário *da flutuação e da fluidez*, onde os materiais da história da arte se revelam “disponíveis, utilizáveis no papel de meros signos, como que desvitalizados de por sua separação das significações ideológicas que justificam seu aparecimento” em um dado momento histórico. Bourriaud refere-se ao artista contemporâneo como um “semionauta” que coloca formas em movimento, “inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito” (idem, ibidem, p.52).

3. ANÁLISE DE NOVAS POSSIBILIDADES DE COMPARTILHAMENTO E INTERAÇÃO: UMA PROPOSTA FUTURA

Ao traçarmos um paralelo entre o processo de criação e compartilhamento das obras de arte e as mensagens emitidas pelos meios de comunicação, é possível refletir sobre a mudança de comportamentos. Através de Eco (2003), vemos que a necessidade da interação do indivíduo contemporâneo com a obra de arte se assemelha à interatividade exercida hoje nos meios de comunicação. A passividade dos receptores, defendida por alguns autores da área de comunicação, agora apresentam papéis mais ativos no processo. Não mais absorvem a ideia, mas buscam uma recepção crítica e um envolvimento.

Mesmo na afirmação de uma arte da vitalidade, da ação, do gesto, da matéria triunfante, da completa casualidade, estabelece-se uma dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras. Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído." (ECO, 2003, p. 171)

No contexto citado mostra-se relevante tecer considerações buscando compreender um novo contexto experimental e interativo, constituído pela ampliação do leque de sensações e impressões estéticas. Neste, surgem tanto às imagens interativas quanto as novas paisagens/espacos contemporâneos de inserção da arte. Possibilidades estas associadas à interlocuções que propõem-se a criação não apenas emissões imagéticas, mas experiências de fruição de sistemas hipermidiáticos e de novas experiências sinestésicas espaciais.

Desta forma, a presente pesquisa além de analisar a estética comunicacional através da cultura visual contemporânea, acerca dos aspectos acima citados, também objetiva discutir a importância dos re-significados da arte contemporânea através de novos meios e possibilidades de compartilhamento, de novas formas e comportamentos da sociedade, tomando como ponto de estudo duas vertentes: o virtual (como meio) e o experimental (como espaço).

4-CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os meios de comunicação são fundamentais nas sociedades contemporâneas, integrando as atividades cotidianas dos indivíduos. Os meios não apenas promovem interações interpessoais, mas viabilizam novos conhecimentos, disponibilizando na sociedade um conjunto de materiais simbólicos. Neste sentido, são significativos no processo de circulação de saberes, de trocas de informações, de transmissão e

apropriação de conhecimentos, de formas de viver e de se expressar, interferindo na formação dos indivíduos, reconstruindo diariamente, opiniões, percepções e desejos. A era digital, os meios de comunicação e o comportamento na pós-modernidade, ampliaram o leque de sensações na construção de impressões estéticas, ultrapassando fatores como cores, formas e linhas; potencializando questões como funcionalidade e experiência. Neste contexto, surgem novos espaços e possibilidades que, associadas a interlocuções artísticas, propõem-se a criar não apenas emissões imagéticas, mas experiências de fruição dos sistemas hipermidiáticos e experienciais. A presente pesquisa, ainda em andamento, pretende caracterizar e compreender o processo de interação e compartilhamento da arte contemporânea através da sociedade do consumo, tecnológica e experimental, por meio do estudo da arte e da comunicação na Pós-modernidade e da análise de espaços não-formais e virtuais de circulação da arte na cidade de Pelotas/RS.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea :uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: GREGORY, Battcock. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva. 1986. pp. 71-74, . Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAeIUgAE/ato-criador-marcel-duchamp>>. Acesso em: 04 de novembro de 2014
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Ed. 2, 2010
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAFFESOLI, M. **O imaginário é uma realidade** .Revista FAMECOS. Mídia cultura e tecnologia. nº15, ago. 2001(a). Porto Alegre: EDIPUCRS, p.74-81.
- _____. **Notes sur la postm odemité**. Paris: éditions du Félin, 2003a.
- _____. **A comunicação sem fim** (teoria pós-moderna da comunicação). Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 20, abrs. 2003b.

_____. **O Conhecimento comum.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, A.; FRANÇA, V; MARTINO, L (Orgs). **Teorias da Comunicação. Conceitos, escolas e tendências.** Petrópolis, RJ, Vozes, 2010. P.11-26.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Circunstâncias e ingerências da Cultura Visual.* In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs).**Educação da Cultura Visual: Conceitos & Contextos.** Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

O HÍBRIDO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: PRESENÇA POÉTICA

Cíntia Medianeira Bitencourt de Lima¹ – PPGART/UFSM

Ceila Teresinha Bitencourt de Bittencourt² – PPGART/UFSM

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi³ – PPGART/UFSM

RESUMO

O presente artigo trata do hibridismo na arte contemporânea, relatando propostas em poéticas visuais no campo da Arte e Tecnologia, onde o híbrido opera nas práticas em arte. De um lado, a produção poética envolvendo uma figura *fake*, vinculada criticamente ao universo midiático da moda e da arte, a fim de criar factóides públicos derivados dessa personagem por meio de ações artísticas que envolvem recursos tecnológicos e comunicacionais, bem como a reflexão sobre a relação obra/público e sua sujeição às mídias de comunicação de massa. De outro, a investigação da imagem em movimento/animação com o propósito de explorar tanto possibilidades estéticas e tecnológicas quanto ressignificações de ícones da animação difundidos pela indústria cultural hegemônica. Destas, estimam-se produções que desdobram diferentes modos de exposição para um processo artístico híbrido e associado aos feitos da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; hibridismo; *fake*; ressignificação.

1. INTRODUÇÃO

A arte contemporânea funda-se em uma multiplicidade de estilos, formas, práticas e programas. Essa mentalidade possibilita a fazer uso de justaposição de estilos diferentes e de imagens retiradas de diversas fontes destacando o termo *apropriação* na arte. Assim sendo, para Michael Archer (2001) não existe mais uma “história da arte” linear, mas uma diversidade de atitudes e abordagens que exigem consideração. Nesse contexto, o autor menciona com propriedade que, ao observar a arte não significa que temos que ser passivos, mas que podemos tornar parte deste mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. “Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2001, p. 235).

Diante do exposto, surge um novo conceito que se destaca na arte contemporânea, isto é, o hibridismo. Segundo Edmond Couchot (2003), a hibridação acontece a partir do momento que todas as imagens se encontram numerizadas. Já Lúcia Santaella (2003), situa o termo hibridação como uma mistura de materiais, suportes e meios que estão à disposição do artista. Por sua vez, Priscila Arantes (2005, p. 49) fala do híbrido como

¹ Mestranda PPGART/UFSM na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, orientação Prof^ª. Dr^ª Reinilda Minuzzi.

² Mestranda PPGART/UFSM na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, orientação Prof^ª. Dr^ª Reinilda Minuzzi.

³ Prof^ª. Dr^ª., Centro de Artes e Letras, Departamento de Artes Visuais, UFSM, Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq, Orientadora no PPGART/Mestrado em Artes Visuais, Coordenadora da Especialização em Design de Superfície.

“linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada”.

Ao considerar tais pensamentos, delineiam-se duas propostas em poéticas visuais com foco na hibridação. Uma delas compreende a criação de personagem fictícia ligada à moda e à arte de maneira crítico/reflexiva. Objetiva apresentar factóides públicos, envolvendo a hibridização de linguagens e recursos, tanto da tecnologia quanto da comunicação de massa. Outra proposta, tratando da ressignificação a partir da apropriação de ícones divulgados massivamente pela indústria cultural, hibridiza as experimentações na linguagem da animação.

2. O FAKE COMO UMA PROPOSTA HÍBRIDA

A proposta poética em questão insere-se em uma dinâmica contemporânea de produção e difusão de personalidades, figuras, avatares ou sujeitos fictícios na sociedade tanto por anseios individuais como por uma observação crítica da realidade comum. Sendo a sociedade atual produtora de diversos simulacros e imaginários coletivos com finalidade consumista ou identitária, existem relevantes e motivadoras manifestações artísticas no campo ficcional que criam personalidades e/ou situações enquanto interesse poético, nas quais são utilizados recursos midiáticos de maneira tática, de modo a flexibilizar esteticamente os limites do real. Assim, tal intenção de pesquisa em artes visuais vem ao encontro dessas possibilidades para a “arte da ficção”, dimensionando os documentos desse processo como objetos estéticos e investigando a presença da tecnologia na construção do sujeito social. Nessa perspectiva, pretende-se hibridizar o fazer artístico ao transitar por diversas linguagens (fotografia, desenho, pintura, gravura, serigrafia, vídeo, entre outros) e modos de exposição da produção poética (tais como: instalações, mídias comunicacionais, sonoras e audiovisuais).

Vale ressaltar que a própria experiência de criar realidade por meio de inserções e documentos comuns do cotidiano tem sua relevância poética, seja para formar uma crença compartilhada (na medida em que se acredita coletivamente na existência da personagem), seja para simplesmente formar produtos poéticos a partir de uma ficção. Assim, o fator de crença na esfera pública pode tanto ser consumado quanto sugerido intrinsecamente no estudo das sujeições na contemporaneidade.

O percurso anterior no fazer artístico voltado à concepção de superfícies oportunizou conhecer diferentes possibilidades criativas, remetendo à recente aspiração

com a invenção de uma designer de moda *fake*. Trata-se de um movimento individual para redimensionar a produção têxtil no contexto da arte contemporânea, intrinsecamente implicada no debate da identidade pós-moderna, da comunicação, moda e tecnologia. A proposta, portanto, está sintonizada com um desejo íntimo de se vivenciar outras esferas da cultura mediante uma produção poética, as quais já foram sugeridas na graduação (design têxtil, estampa e moda) e que a arte contemporânea oportuniza em inserções no cotidiano e no uso performativo de tecnologia.



FIGURA 1: Faces da moda, 2014.
Cíntia de Lima. Estampa digital;
desenho/colagem s/ papel. Acervo da
artista

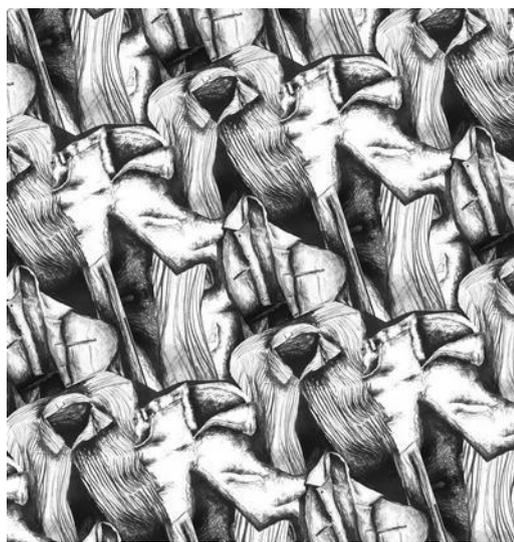


FIGURA 2: Seleção de usados, 2014.
Cíntia de Lima. Estampa digital; grafite
s/ papel. Acervo da artista

Na divulgação dessa personagem fictícia, prevê-se o uso de mídias urbanas (como outdoors e intervenções), impressos (folhetos, inserções em jornais, cartazes), audiovisuais e sonoras (propagandas em rádios), dentre outros recursos possíveis elencados ao longo da investigação. A ideia é publicizar elementos que configuram a identidade alternativa à produção dessa figura enquanto artista e designer de moda.

Para destacar aspectos emergentes na contemporaneidade incluídos no estudo em questão, como a contextualização inicial de feitos intrinsecamente ligados à arte e tecnologia, a inserção tática na comunicação e crítica da sociedade, vale lembrar uma ocorrência surgida na Itália, por volta de 1994, de nome fictício Luther Blissett. Tratava-se de um pseudônimo multiusuário internacional para *hackers* e ativistas da cultura, que atingiu a posição de mito contemporâneo para a contracultura digital. Luther Blissett consiste em um avatar para zombarias da resistência política, transmissor de notícias suspeitas à mídia e de campanhas favoráveis a vítimas da repressão (PAUL; DALMOLIN, 2014, p. 2).

No que tange aos estereótipos identitários, convém mencionar a artista norte-americana Cindy Sherman, conhecida por autorretratos conceituais. Segundo Luiz Henrique Vieira (2012, p. 73), Sherman questiona a alteridade do ser em arquétipos, seres imaginários, personagens históricos e indivíduos observados no cotidiano com um trabalho artístico que, basicamente, consiste em fotografar a si mesma na caracterização de tipologias sociais. Os personagens criados por Sherman são “códigos que habitam o imaginário da artista” (VIEIRA, 2012, p. 82), servindo para identificar e classificar os indivíduos, conforme padrões como o intelectual, a dona de casa, o aristocrata, o pilantra, entre outros.



FIGURA 3: Autorretrato. Cindy Sherman, 1977

Fonte: <http://fadwebsite.com>



FIGURA 4: Autorretrato. Cindy Sherman, 1977

Fonte: <https://www.pinterest.com>

Na concepção da figura *fake*, parte-se igualmente de códigos fruto do imaginário coletivo como contextualização na contemporaneidade, ligados aos estereótipos e vicissitudes da moda, que evidenciam, assim, questionamentos sobre identidade, estética e sujeição social nas mídias.

Relacionado à construção conceitual de sujeitos por meios comunicacionais, vale também pontuar o artista paulistano Yuri Firmeza que criou, em 2006, o personagem Souzousareta Geijutsuka (em japonês, “artista inventado”). Com apoio do diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, um currículo de sua falsa identidade artística foi divulgado massivamente como convite à exposição Geijitsu Kakuu (traduzida como “arte e ficção”). Devido às táticas midiáticas, os jornais locais divulgaram a exposição com grande destaque. Firmeza menciona que a intenção ao idealizar Souzousareta Geijutsuka foi pôr em evidência como a arte atual se encontra subordinada a exigências

mercadológicas e a paradigmas construídos, estes validados pela mídia, pelas galerias e pelos museus (NUNES, 2014, p. 07).

Para elucidar a proposta e inseri-la em um campo pertinente de produção/discussão tem-se como ponto de partida a Arte Conceitual pelos feitos históricos e afinidades delineadas, considerando a construção criativa de subjetividades. Neste sentido, é igualmente relevante abordar a questão do híbrido na arte contemporânea como um modo de operar a prática artística na pesquisa *em arte*. Lúcia Santaella reforça a ideia de que “na nossa era pós-moderna, todas as artes se confraternizam: desenho, pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação e todos os seus híbridos”. Esses meios possibilitam ao artista atualizá-los, ou seja, dar a eles uma versão contemporânea (SANTAELLA *apud* Lúcia Leão, 2005, p. 250).

3. A RESSIGNIFICAÇÃO COMO CONCEITO OPERATÓRIO

No cenário da indústria cultural *mainstream*, encontram-se feitos relacionados ao universo da animação que despertaram interesses poéticos. Visto que toda a experiência individual diante da imagem em movimento se dá, majoritariamente, por meio de dinâmicas massificadas de distribuição, situa-se na proposta poética em questão a ressignificação como operação estética e crítica da experiência da animação na atualidade, considerando suas formas de contato/difusão (cinema e outros meios massivos), de produção (hibridizando experimentos analógicos e digitais) e de disponibilização do processo criativo (via recintos expositivos materiais e virtuais).



FIGURA 5: Doce Maria, 2014.
Ceila Bittencourt. Grafite e lápis de cor sobre papel,
30 x 20 cm. Acervo da artista.



FIGURA 6: João e o pé de feijão, 2010. Ceila Bittencourt.
Gravura em metal, 9,5 x 14cm.
Acervo da artista

A linguagem da animação está intrinsecamente vinculada a marcos e dispositivos tecnológicos, tornando-a uma motivação poética em que a experimentação é situada como um importante modo de operar tal forma de expressão, utilizando recursos que envolvem uma diversidade de procedimentos analógicos e digitais em hibridação, além do repertório estético individual. O uso de processos híbridos em uma realidade onde a tecnologia já está implicada na vida cotidiana vem a ser significativa, pois proporciona perspectivas artísticas ao debate do digital e do analógico, postos em relação.

Na contemporaneidade artística, localizam-se inúmeros procedimentos e linguagens para a realização poética, sendo de interesse estético não apenas o que se pode fazer na arte atual, mas a maneira como tais recursos são atualizados (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Esse panorama estimula o artista a ser um “reprogramador” dos signos disponíveis e experienciados coletivamente, o que vem ao encontro dos propósitos deste projeto, uma vez que buscarei efetivar apropriações do universo da animação e seus referenciais imagéticos para ressignificar a imagem em movimento na atualidade. Vislumbro um ineditismo visual na transposição de técnicas da animação, em um experimentalismo semântico e formal vinculado ao repertório poético próprio e explorando formas de apresentação (instalações, vídeos e possibilidades naWeb).

Nesse contexto, além da ressignificação, relaciono inicialmente aproximações com princípios do citacionismo/apropriação (CATTANI, 2007) e da reprogramação (BOURRIAUD, 2009), na qualidade de indícios teóricos como potencializadores de procedimentos metodológicos para a criação e reflexão das propostas. A possibilidade de realizar esta pesquisa em Arte e Tecnologia indica, de antemão, um horizonte de experiências enriquecedoras a nível individual e coletivo, no compromisso artístico inserido em dinâmicas da sociedade.

Convém ressaltar que a ressignificação aqui é apontada com base inicial no conceito de pós-produção, fortemente norteados pelos feitos da arte atual. Na arte contemporânea, a pós-produção conta com citações e apropriações como operação criativa. O teórico e crítico francês Nicolas Bourriaud (2009, p. 22) menciona que, sob o signo da pós-produção, determinados artistas não tratam mais de construir um objeto/imagem na crença sobre originalidade isolada, mas instauram seleções entre os objetos existentes (já “produzidos”) para transformá-los conforme uma intenção específica. Um exemplo é o trabalho do artista italiano Maurizio Cattelan, que segue

abaixo, onde reproduz o inconfundível “Z” de Zorro e menciona as lacerações do pintor argentino Lúcio Fontana.



FIGURA 7: *Sans Titre*, 1993.

Maurizio Cattelan. Acrílica sobre tela, 101,5 X 75 cm.

Fonte: <http://mauriziocattelan.altervista.org>

Pontua-se, nessa produção, portanto, um propósito de engajar o fazer artístico em uma rede de signos e significados, ao invés de admiti-la como forma independente. O que importa não é necessariamente criar a partir de um esquema pretensamente original, mas encontrar uma maneira singular de incluir a criação nos diversos fluxos em função da prática artística. Assim sendo, objetiva-se hibridizar os feitos poéticos buscando entrecruzamentos das linguagens que vão desde a imagem fotográfica, vídeo, desenho, pintura, gravura até a literatura e o cinema na criação de novas narrativas para os ícones elencados como objeto de estudo. Os meios de exposição da proposta poética também envolverão o caráter híbrido, uma vez que serão utilizados os recursos do vídeo, instalações, ambientes virtuais disponíveis na *Web*, bem como os que, provavelmente, venham a surgir no decorrer da investigação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte contemporânea abre caminhos para um imenso campo de possibilidades teórico/prático permitindo uma multiplicidade de condutas e ações atravessadas pelo híbrido. Nesse contexto, surge a oportunidade de utilizar recursos tecnológicos, comunicacionais e de apropriação na arte, por exemplo, o que se evidencia em ambas as propostas descritas anteriormente. Vale lembrar que Couchot (2003) fala da arte contemporânea como contrária a uma especificidade exclusiva, abrindo possibilidades a

todos os cruzamentos possíveis envolvendo as técnicas e as experiências estéticas. O híbrido, inevitavelmente, faz parte das discussões da arte atual repercutindo no próprio fazer artístico, em sua reflexão e manifestações distintas.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: SENAC, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CATTANI, Iceia Maria Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

LEÃO, Lucia. **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

NUNES, Fábio Oliveira. Mimetizar elementos do sistema das artes para discuti-lo?

Palíndromo, Florianópolis, n. 11, p. 50-63, jan/jul 2014. Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/2175234606112014050>>.

Acesso em: 15 de fev. 2014.

PAUL, Dairan Mathias; DALMOLIN, Aline Roes. Narrativas do comum: experimentações táticas contra o biopoder no caso Luther Blissett. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 2, n. 1, p. 26-39, julho, 2014. Disponível em:

<<http://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/4730>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Arte do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

VIEIRA, Luiz Henrique. **Identidade e alteridade na construção do autorretrato**: quando o 'outro' é convocado para figurar na superfície especular. 2012. 135 fl. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2012. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS ->

8Z8QRD/disserta__o_luiz_henrique_web.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 de mar. 2014.

NARRATIVAS LÚDICAS NO ENSINO FUNDAMENTAL

Fabrício Gerald Lima¹
Orientadora: Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna²

Resumo

O trabalho apresenta aspectos e abordagens iniciais do projeto de pesquisa que investiga narrativas lúdicas para o ensino de Arte na educação infantil, em desenvolvimento junto à linha de Ensino da Arte e Educação Estética no curso de Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Interessa problematizar sobre a necessidade de abordagens diferenciadas para o ensino de Artes em séries iniciais, destacar estudos de arte-educadores e artistas referenciais pela proposição de práticas e teorias inovadoras, que vem contribuindo para a reformulação do panorama do ensino de Artes, bem como apresentar metodologias inventivas criadas e adaptadas que constituem o foco da pesquisa.

Palavras Chave: narrativas lúdicas, quadrinhos, metodologias autorais, arte-educação

A pesquisa em andamento, denominada como “*Narrativas lúdicas: Quadrinhos e pedagogias inventivas para o ensino de Arte na educação fundamental*” teve sua gênese nas práticas realizadas durante o período de estágio obrigatório no Ensino Fundamental, requisito para a graduação no curso de Licenciatura em Artes Visuais. Essas práticas se deram com o objetivo de reverter o estigma de incapacidade estética associada a crianças dos primeiros anos das séries iniciais de desenhar Histórias em Quadrinhos; esse objetivo acabou por compor a espinha dorsal do Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura (TCC): “*Quadrinhos e Arte: Questões pedagógicas e metodologia para séries iniciais do Ensino Fundamental*”. A proposta em questão salientou a importância em torno dos conhecimentos e produção das Histórias em Quadrinhos nas práticas de Artes e apresentou a metodologia autoral para introdução dos conhecimentos sobre HQs nas séries iniciais denominada como “Boneco de Puzinho- Aventuras no mundos das Histórias em Quadrinhos”. O método consiste na construção de uma narrativa metalinguística para o

¹ Professor substituto de Artes Visuais do Instituto Federal Sul-Riograndense (IFSUL); Especialista em Ensino da Arte e educação estética; mestrando de Artes Visuais na linha de Ensino e educação estética do Mestrado em Artes Visuais do PPGAV do CEARTE/UFPEL; bolsista FAPERGS.

² Vice-coordenadora do Mestrado em Artes Visuais do PPGAV do CEARTE/UFPEL; Professora/Doutora com trabalhos e estudos realizados dentro dos campos das Histórias em Quadrinhos, dos estudos de gênero e das questões referentes ao desenho e seus processos.

aprendizado dos elementos compositivos da linguagem dos quadrinhos e para a subsequente produção de quadrinhos infantis nas séries iniciais (FIGURA 1).



FIGURA 1: Detalhe de página de *Boneco de pauzinho* com noções de narrativa visual para crianças.

Fonte: scan de página do modelo original desenvolvido por *Fabrcio Lima*

Aplicada inicialmente com uma turma de segundo ano do Ensino Fundamental de uma escola pública, a prática artística de quadrinhos foi retomada durante a pesquisa “*Histórias em Quadrinhos para séries iniciais - Questões do sensível no contexto social-cultural infantil*”, inserida dentro da linha de ensino da arte do curso de Especialização do centro de artes da UFPEL; a pesquisa contemplou novas aplicações da metodologia autoral de Boneco de pauzinho, diversificando-as de acordo com os resultados obtidos em escolas públicas e particulares, analisados no sentido de averiguar o quanto as diferenças sociais e econômicas dos estudantes poderiam ou não intervir no ensino mais lúdico dos conhecimentos referentes à linguagem dos Quadrinhos para a posterior produção de Quadrinhos das crianças.

A pesquisa *Narrativas Lúdicas* se dá a partir da análise dos resultados alcançados nessas duas pesquisas e alguns já observados em uma experimentação derivada de Boneco de Pauzinho, denominada como “*As aventuras da Super-Princesa e do Rei Porrada - Questões de gênero nos Quadrinhos das séries iniciais*”; um experimento criado para questionar e desfazer estereótipos de gênero formulados e assumidos pelas crianças na criação de suas narrativas quadrinísticas(FIGURA 2).

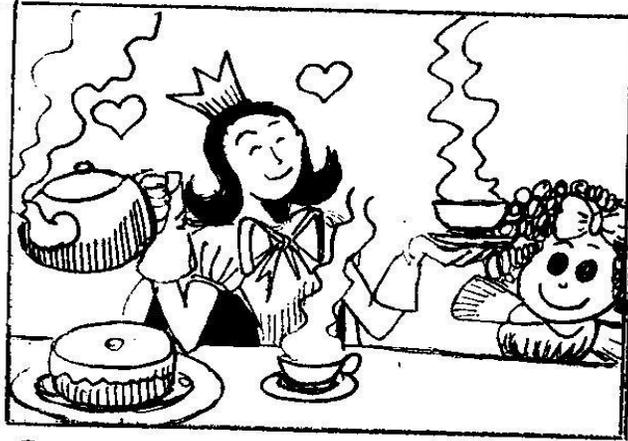


FIGURA 2: Detalhe de página de *Super-Princesa*. A HQ representa e satiriza (com o propósito de refletir e desconstruir) o padrão das princesas geralmente construídas pelas meninas.

Fonte: scan de página do modelo original desenvolvido por *Fabrcio Lima*.

Interessa abordar as metodologias e as práticas adotadas segundo um viés da educação propositiva, pautada nos aspectos lúdico e sensíveis, pretendo discutir processos criativos da docência em artes fundamentado em Miriam Celeste Martins (2006); João Francisco Duarte Jr (2001/2010) e demais arte-educadores. A metodologia da pesquisa segue a linha emergente da *artografia*, que prioriza as interações reais com o objeto de pesquisa e valora a adoção de percursos autorais e flexíveis.

Desenho estrutural da pesquisa

A intenção é abordar primeiramente questões referentes ao estudo da estética, praticamente a espinha dorsal da criação das narrativas lúdicas em aulas de Artes uma vez que, o objetivo primordial da pesquisa inicial foi o de superar barreiras estéticas assumidas pelas crianças em torno da criação de suas próprias histórias em quadrinhos. O capítulo compreenderá antecedentes e problematizações próprias do arte-educador em torno da experiência estética com narrativas lúdicas até alcançar práticas como professor em diferentes contextos. A reflexão será fundamentada nos estudos sobre estética e percepção

visual de Merleau-Pointy (2006); Edgar Morin (2000); Félix Guattari (1990); Marc Jimenez (1999) e Michel Mafessoli (2005).

A investigação avança sobre experimentações com metodologias autorais com ênfase no aspecto lúdico pedagógico empregado, contemplando questionamentos de ordem estética, social, afetiva e de gênero nas aulas de Artes com as séries iniciais. Nessa etapa pretende-se realizar o mapeamento das práticas, trazendo aspectos cronológicos, a importância do *stick figure* (boneco de palito) na história da comunicação visual e nos processos criativos do desenho infantil.

O processo de criação do método será detalhado, apresentando e discutindo os resultados decorrentes das práticas realizadas em escolas públicas e particulares em termos das questões estéticas, sociais e sensíveis das crianças nas aulas de Artes. Neste segundo capítulo, destacam-se os estudos de defensores da utilização dos Quadrinhos na Educação, de autores da cultura visual, da Arte-Educação e dos estudos sobre o desenho infantil e seus processos como Waldomiro Vergueiro (2006); Cleusa Peralta Castell (2012); Paulo Ramos (2009); Fernando Hernandez (2000); Scott McCloud (2006); Marly Meira (2010); Dinorath do Valle (1970); Viktor Lowenfeld (1977); Analice Dutra Pilar (2012); Mauren Cox (1995); Lúcia Helena Reily (1986/1989); Manuel Cardoso e Manuela Valssasina (1988); Rosa Iavelberg (2008) e Edith Derdik (2010).

O terceiro capítulo trabalhará as questões de gênero suscitadas pela prática com a metodologia derivada *As aventuras da Super-Princesa e do Rei Porrada*, assim como os processos que determinaram a sua criação; construída com estratégias que envolvem o encantamento por parte de jogos de interpretação e fábulas infantis.

A experiência busca questionar estereótipos de gênero constatados nos Quadrinhos das crianças através da elaboração de personagens e narrativas reflexivas para esse objetivo. A análise dos resultados obtidos se apóia em estudiosos de gênero e educação como Guacira Lopes Louro (2012); auxiliados por pensadores da cultura visual como Fernando Hernandez (1997/1998). A perspectiva dos jogos enquanto fabulação se baseia na Ludo-Poética proposta pela professora Luciana Leitão (1997).

As narrativas lúdicas concebidas e experienciadas como metodologias pedagógicas para o ensino de arte são investigadas como práticas inventivas e propositivas. Para dar conta desse objeto de pesquisa de natureza aberta e indissociada do sujeito que é artista,

professor e pesquisador selecionei a A/R/T/ografia³, uma proposta emergente que busca reforçar os elos entre a pesquisa acadêmica e a produção artística, de forma a ampliar os resultados almejados, com outras áreas e com o público em geral. A metodologia articula saber, fazer e refletir para criar uma linguagem mestiça, híbrida, que engloba gêneros e discursos diversos.

As metodologias desenvolvidas como narrativas lúdicas revelam afinidades com os estudos da A/R/T/ografia apresentados por Martins (2013) e Belidson Dias (2013); não só pelos propósitos de ordem artística e pedagógica, como pelas articulações que estabelece entre arte, quadrinhos, jogos e fabulação. Essa etapa da dissertação deverá evidenciar todos esses aspectos, abordar compreensões da docência e seus processos criativos, com o intuito de fazer avançar o conhecimento sobre ensino da arte relacionado a proposições de novas práticas pedagógicas e interdisciplinares promovendo uma educação estética mediada pelas relações entre cotidiano, contexto social e cultural.

³ A/R/T é uma metáfora para: Artist (ARTISTA) Researcher (PESQUISADOR) Teacher (PROFESSOR)
Grafia: ESCRITA/REPRESENTAÇÃO

Bibliografia

CARDOSO, Camilo; VALSASSINA, M. Manuela. **Arte infantil – Linguagem plástica.**

Coleções Dimensões. Editorial Presença LTDA – Lisboa – 1988.

CASTELL, Cleusa Peralta. **Pela linha do tempo do desenho infantil: um caminho trans estético para o currículo integrado.** Rio Grande: FURG, 2012.

CELESTE Miriam. **Entrevistas: a inquietude de professores-propositores** in EDUCAÇÃO. Ed.2006–Vol.31–No.02. Artigo Disponível em:

<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/01/editorial.htm>

COX, Maureen. **Desenho da criança.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DA CUNHA, Suzana Rangel Vieira. **Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola** - / org. Raimundo Martins e Irene Tourinho. -Santa Maria: Ed.da UFSM, 2010.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho.** São Paulo: Scipione, 1989.

DIAS, Belidson. **A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução.**

In DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.) Pesquisa Educacional Baseada em Arte:

a/r/tografia. Santa Maria: Edufsm, 2013. pp. 6-12.

DO VALLE, Dinorath. **Arte Infantil na Escola Primária.** São Paulo, SP: Livraria Nobel S.A.1970.

DUARTE JR. João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível.** Curitiba -PR: Criar Edições LTDA, 2001.

DUARTE JR. João Francisco. **Entrevista para Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 12 - n. 3 - p. 362-367 / set-dez 2012. Entrevista realizada pela Profa. Dra. Carla Carvalho do Grupo de Pesquisa Cultura Escola e Educação Criadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIVALI. Coordenação das professoras Dra. Adair de Aguiar Neitzel e Dra. Carla Carvalho.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias/** Félix Guattari; tradução Maria Cristina F. Bittencourt. - Campinas, SP: Papyrus, 1990.

GUBERN, Rouman. **Literatura da Imagem.** Tradução Maria Éster Vaz da Silva e Irineu Garcia. Salvat Editora do Brasil, 1979.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho** / Fernando Hernández; trad. Jussara Haubert Rodrigues. – Porto Alegre : Artmed, 1998.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**/ Fernando Hernández; revisão técnica: Jussara Hoffman e Suzana Rangel Vieira da Cunha; tradução: Ana Duarte Porto alegre: mediação, 2007. Coleção Educação e Arte; v.7

IABELBERG, Rosa. **O desenho cultivado da criança: prática e formação de educadores**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008. (Coleção Similis)

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** / Marc Jimenez; tradução Fulvia M. L. Moretto. - São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

LEITÃO, Luciana Engelsdorff. **Ludo-poética. Uma proposta de abordagem da Arte Contemporânea sob o enfoque do Jogo**. Porto Alegre, 1997, 159p. {Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul}.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista** / Guacira Lopes Louro 14 . ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LOWENFELD, Viktor. **A criança e sua arte**. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MAFFESOLI, Michel. **A subversão pós-moderna e o diabólico Maffesoli: uma breve discussão sobre o mal como essência necessária à mídia contemporânea**. Revista FAMECOS • Porto Alegre • no 26 • abril 2005 • quadrimestral. Pág. 112.

McCLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos**. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2006.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica**/ Marly Ribeiro Meira e Silvia Sell Duarte Pillotto. Porto Alegre: Mediação, 2010.

MEIRA, Marly. **O sentido de aprender pelos sentidos**. Arte/Educação: ensinar e aprender no ensino básico / organizadoras Silvia Sell Duarte Pillotto, Letícia Ribas Diefenthaeler Bohn. - Joinville, SC: Editora da Univille, 2014.

MERLEAU-POINTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro. Freitas Bastos, 2006.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro** / Edgar Morin ; tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya ; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. – 2. ed. – São Paulo : Cortez ; Brasília, DF : UNESCO, 2000.

PILLAR, Analice Dutra. **Desenho e escrita como sistemas de representação.**

2.ed.rev.ampl.- Porto Alegre: Penso, 2012.

REILY, Lúcia Helena. **Atividades de artes plásticas na escola.** São Paulo: Pioneira, 1986.)

REILY, Lucia. **Usos da arte na pré-escola:** alternativas. In: CAMARGO, Luís (org.) *Arte-educação:da pré-escola à universidade.* São Paulo: Nobel, 1989.

SANS, Paulo de Tarso Cheida. **A criança e o artista: Fundamentos para o ensino das artes plásticas** /Paulo de tarso Cheida sans – campinas, Sp: Papyrus, 1994. - (Coleção Ágere)

VERGUEIRO, Valdomiro. **Como usar as Histórias em Quadrinhos em sala de aula**/Alexandre Barbosa, Paulo Ramos, Túlio Vilela, Ângela Rama, Waldomiro Vergueiro, (orgs.). 3ed. São Paulo: Contexto, 2006. (Coleção Como usar na sala de aula).

VERGUEIRO, Valdomiro. RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática.**São Paulo: Contexto, 2009.

QUADRINHOS, SOM, IMAGEM E SILÊNCIO: UM PORTAL PARA O LÚDICO

Sandro Andrade – PPGAV/UFPel¹

Resumo: O relato contempla a experiência da leitura de história em quadrinhos, realizada junto a um dos cursos por mim ministrados, enfatizando o aspecto lúdico e estético da ação para promover o aprendizado da linguagem dos quadrinhos e a reflexão crítica. Detalho procedimentos, apresento observações de alunos e colaboradores e aponto resultados alcançados.

Palavras Chave: leitura de quadrinhos, lúdico, ensino da arte, estética.

Tendo no currículo muitas oficinas e cursos ministrados na área das histórias em quadrinhos (HQs), foi no ano de 2013 que iniciei um trabalho sistemático no ensino da Arte Seqüencial, através da minha escola, a *ZigZag Quadrinhos*.

No primeiro semestre de 2013, a partir de um exercício na sala de aula, pude dar vida a uma prática diferenciada a qual chamei de “Leitura Coletiva de Quadrinhos”.

O exercício consistiu da análise da página de uma HQ do personagem *Batman* (Figura 1), desvelando a estrutura narrativa implícita nas imagens seqüenciais.

Para a atividade, ao invés da habitual distribuição de fotocópias da página aos alunos, optei pela idéia de uma leitura coletiva de toda a história, visando uma contextualização maior, realizando posteriormente a atividade focada em uma página.

A solução mais eficaz para a exibição foi acessar uma versão digitalizada da HQ no notebook através de um monitor.

Foi exibida uma página da HQ por vez no telão. O texto foi lido em voz alta, o que a princípio seria feito por mim, "interpretando", os personagens da história.

¹ Mestrando em Artes Visuais, UFPel, Linha de Pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética, Orientadora: Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna

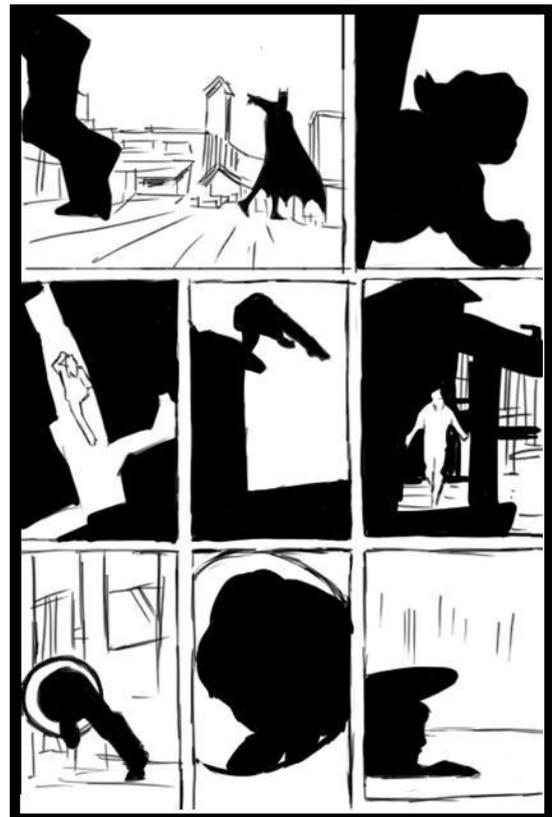


Figura 1: Página da HQ Original a cores e versão preparada em alto contraste para observar códigos e elementos da narrativa.

A escolha do Batman se deu de um lado por histórico pessoal, já que foi meu primeiro contato com a figura do super-herói nos quadrinhos, num momento de fragilidade pós-cirúrgico em uma cama de hospital aos dez anos de idade, justamente através da história apresentada (Figura 2), original de 1973, e de outro, por que o personagem serviu como catalisador de radicais transformações estéticas, midiáticas, políticas, etc., que os quadrinhos passariam com a publicação da antológica *Graphic Novel Batman – O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller em 1986, genuíno divisor de águas na história da chamada Nona Arte.

Ao acender as luzes, após a leitura, os primeiros comentários versaram sobre o inusitado do evento, num momento de bastante descontração.



Figura 2: Pôster da história *A Vingança do Coringa*
(The Joker Five Ways Revenge, EUA, 1973)

Assim, antes de partirmos para um exercício analítico mais formal, idéia original da atividade, configurou-se um debate descontraído onde foram colocados outros aspectos que não apenas da obra em si, mas relativos à solução criada para apresentá-la.

No decorrer da conversa, situamos historicamente a caracterização do personagem-título naquela HQ, a qual explora um Batman que mesmo encarnando a figura arquetípica do herói, é humano e falível, complexidade esta traduzida pelo texto enxuto e vigoroso de Denny O'Neil e pelo refinamento visual do então jovem artista Neal Adams. Dupla de criadores que procurou nesta fase, resgatar o lado obscuro do herói, característica original selada pelo criador Bob Kane, em 1939, acrescido de certa crítica social.

Aspecto interessante levantado por um aluno, por exemplo, foi a forma como o texto é apresentado na história, por vezes muito explicativo. Comentário que levou à discussão sobre as transformações da linguagem dos quadrinhos ao longo do tempo, visto que a história foi publicada originalmente em 1973.

Só depois de um debate ampliado, partiu-se para o que seria o exercício de fato onde seriam analisados conceitos como: equilíbrio, figura e fundo, simetria e assimetria, plano, horizontalidade/verticalidade, enquadramento, como componentes narrativos de vários painéis, os quais por sua vez compõem um único painel sintático que é a página.

Naturalmente fomos revendo outras páginas da história, identificando os elementos exemplificados, signos estruturais, setas indicativas da continuidade narrativa, pesos visuais, etc.

Finalizando a proposta, solicitei aos alunos a que compusessem uma página de HQ, independentemente do estilo ou abordagem temática, onde se identificassem elementos básicos da narrativa visual.

A experiência apresentou resultados interessantes e elementos que poderiam ser aperfeiçoados. As passagens silenciosas, sem texto, em que a leitura (visual) das imagens com ausência de som gerou uma espécie de tensão no ambiente, criando um incômodo.

A partir desta primeira experiência, articulei o projeto *Leitura Coletiva de História em Quadrinhos*.

Desta vez a leitura teria efeitos sonoros preenchendo o ambiente e outros intérpretes do texto.

Convidei um amigo músico, Cleber Vaz, também apreciador de HQs, a participar do projeto compondo trilhas sonoras para as sessões. Convidei também para o que seria uma sessão inaugural, outro amigo, Fabrício Lima, na época organizador do Ciclo de HQ e Cinema do Centro de Artes da UFPel.

A história escolhida por mim, novamente dos anos 70, foi uma do *Surfista Prateado*, herói da *Marvel comics*.

A história, dos anos 70, remonta à origem do personagem: para evitar que o semideus *Galactus*, consuma seu planeta, *Zenn-La*, o jovem astrônomo *Norrin Radd* aceita o sacrifício de servir como arauto de *Galactus* em busca de outros mundos desabitados para o Semideus saciar seu apetite cósmico, poupando assim, *Zenn-La* da fatal destruição.

Recebe então de *Galactus*, o “poder cósmico” que entre outras coisas é capaz de promover a cura de doenças, e um veículo espacial similar ao formato de uma prancha de surfe. Assim, *Norrin Radd* vagueia pelo cosmos, sob a alcunha de *Surfista Prateado*.

O Sufista foi apresentado pela primeira vez numa história do Quarteto Fantástico em 1966. Nessa aventura *Galactus* o aprisiona na Terra colocando uma barreira cósmica invisível ao redor do planeta. Assim começa o drama do personagem.

Dotado do incalculável poder cósmico, da capacidade de surfar livremente pelo cosmos vivenciando suas maravilhas ele, no entanto é condenado a viver entre os terrestres. Seres brutais, belicosos, preconceituosos e autodestrutivos (Figura 3).

O Surfista Prateado é sem dúvida alguma o personagem mais filosófico da Marvel Comics. Nas décadas de 60 e 70 do século XX fez muito sucesso entre os meios universitários, por seu caráter reflexivo e contestador. A transcendência do personagem estava em consonância com a postura de grande parte da juventude norte-americana da época, ligada ao movimento hippie que buscava uma visão holística do ser humano e lançava mão de uma mensagem pacifista e contra a intervenção norte-americana na Guerra do Vietnã.



Figura 3: Quadro de uma das primeiras HQs do herói, utilizada na primeira sessão de leitura coletiva.

O Surfista catalisou muitos desses elementos, traduzindo-os em diálogos profundos e altamente inspirados. Muitas aproximações entre ele e figuras mitológicas de várias religiões já foram feitas. O que fica evidente é o arquétipo do ser iluminado, angelical com o poder da cura, a ingenuidade de uma criança.

A leitura se mostrou muito interessante (Figura 4), com intervenções dos alunos, que para a minha surpresa resolveram interpretar espontaneamente algumas passagens textuais da narrativa gráfica.

Ficou novamente evidente a surpresa dos presentes pelo inusitado: eu manjava o mouse no notebook, avançando as páginas, controlando o *zoom* em cada quadro, além dar voz a alguns personagens, tarefa que Fabrício Lima dividia comigo. No outro extremo da sala Cleber manipulava o som. Este último, certamente deu grande substância ao evento, transformando-o em outra coisa além da leitura, através dessa justaposição música/voz/imagem.



Figura 4: Primeira sessão de leitura coletiva de quadrinhos.

Os sons remetiam diretamente aos anos 60, procurando criar uma atmosfera cósmica, através de icônicos efeitos de sintetizador. Ao mesmo tempo eu e Fabrício rivalizávamos a divertida tensão pseudo Shakespereana entre o Semideus Galactus e seu arauto Norrin Rad.

Após essa primeira sessão, foi aberta a sugestões de histórias: houve mais três delas: “Koe No Katashi”, “Amálgama Marvel/DC” e a última uma HQ brasileira chamada “Os Hóspedes do Hotel Nicanor”, seguindo a mesma ideia original.

Destas últimas, merece destaque *Koe No Katashi*, um mangá que narra a história de uma adolescente muda que sofre bullying na escola. O aluno que sugeriu o mangá participou ativamente na interpretação. A trilha sonora criada por Cleber, cheia de ecos e sons sutis que remetiam a gotas, vento, água, etc, unidos a várias passagens de quadros sem texto do mangá, criaram uma atmosfera integrada, sensível e dificilmente traduzível para quem não vivenciou a experiência.

Cleber Vaz afirma que:

Alem do prazer na leitura, o projeto uniu a minha vontade de compor trilhas com o desafio de executá-las ao vivo utilizando um kit que ocupasse somente uma mochila comum. A leitura de cada HQ sugeriu a criação de um grupo distinto de sons) contendo o material necessário para o diálogo de tensões entre a trilha sonora e a narrativa.

A atividade se mostrou uma experiência de narrativas lúdicas, evocando várias outras práticas artísticas, como o cinema, a contação de história, os jogos de interpretação de personagem (RPG), performance, citando apenas alguns.

Através dessa interação foi muito além da mera informação, socializando um momento tão individual como costuma ser o ato da leitura, e mais especificamente a leitura de uma história em quadrinhos, com todo o universo peculiar que essa forma de comunicação evoca. Uma vivência, onde a experiência produziu diferentes visões e fomentando a pluralidade.

REFERÊNCIAS:

- BONDÍA, Jorge L. (2001). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Campinas, nº 19, p. 20-28, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. O herói de mil Faces. 11ª Edição. São Paulo: Pensamento, 1995. 414 p.
- EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 162 p.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Transgressão e mudança na educação*. Porto Alegre: Artmed, 1998. 152 p.
- DUARTE JR., João Francisco. O sensível e o inteligível na educação. São Paulo: Criaedições, 2001. 226 p.
- VAZ, C. 09 abril de 2015. Depoimento concedido a Sandro S. de Andrade

MONSTRUÁRIO: O LIVRO DO MONSTRUOSO SENSÍVEL

Cassius Andre Prietto Souza¹

Resumo

Esse trabalho integra a pesquisa defendida no Curso de Mestrado em Artes Visuais da UFPEL. O trabalho apresenta os processos criativos e a dimensão poética do monstruoso em minha produção. Nessa linha foram elaborados artefatos, modelos para inventários e dispositivos adequados às proposições e inquietações que me animaram durante a jornada.

Palavras-chaves: Monstruoso, processo criativo e desenho.

Introdução

O projeto teve como abordagem inicial o resgate de histórias e/ou mitos do cotidiano de Pelotas, com o intuito de recontá-las a partir do desenho e desígnio das personagens que as protagonizavam. O processo partiu de uma investigação junto a pequenas comunidades de Pelotas (escolhidas segundo critérios afetivos e de inserção pessoal): Café Aquarius e a zona de pescadores da Barra do Laranjal (fig.1). Ouvi as histórias, tomei nota das narrativas, dos personagens, abrangendo contadores, figuras locais e imaginários. A experiência originou uma nova narrativa, de natureza aberta e aleatória, que permite aos leitores reconhecer e se reencontrar com esse universo de seres ilusórios ou fatos fantásticos conforme os desenhos em meus cadernos e dispositivos artísticos.

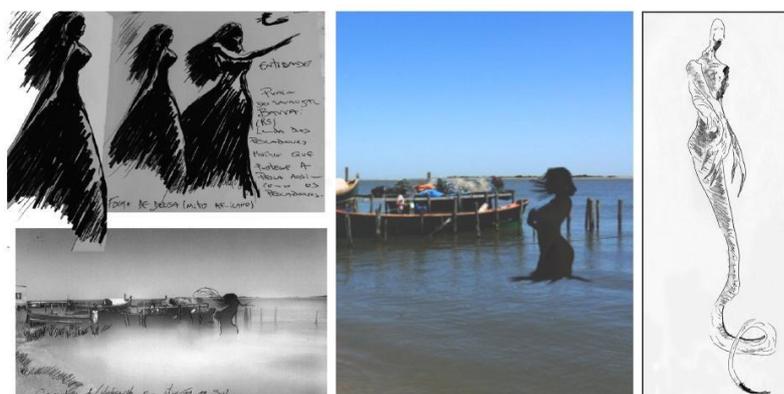


Figura 1: Trabalho Criatura da Lagoa. Fonte: Autor, 2012.

¹ Mestre em Artes Visuais, UFPel. Linha de Pesquisa: Processos Criativos e Poéticas do Cotidiano. Orientadora: Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna

Um olhar mais demorado sobre esses desenhos revelava o quanto eu era partícipe do processo. O imaginário da comunidade era recriado, mas também as minhas referências culturais e artísticas vinham à tona. A partir destas simples observações novas proposições se instauraram: investigar os desenhos de monstros em meu acervo, compreender meu processo criativo e dar a ver toda a experiência em forma de objeto artístico e acadêmico.

Conforme destaca a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2011). Todo esse processo é muito dinâmico, inclusive guarda algo de inacabado diante da diversidade de etapas, sejam elas da simples e comum anotação, passando por documentos ou qualquer outro tipo de registro material.



Figura 2: Livros de desenho e a mala. Fonte: Autor, 2015.



Figura 3: Página interna dos cadernos. Fonte: Autor, 2015.

No desenvolvimento da pesquisa construí o “Monstruário”, um suporte , em forma de mala (fig.2), onde se encontram os cadernos (fig.3), são nove volumes. O conteúdo deixa ver todo o processo, como se estruturou, a pesquisa de campo, as anotações, as

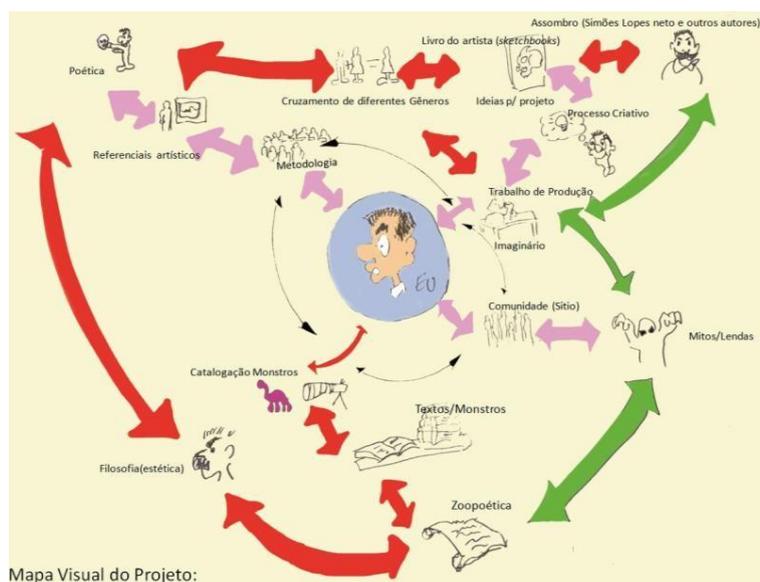
referências literárias, artísticas, os depoimentos e, principalmente a criação artística – os desenhos de monstros – confeccionados em sua maioria com canetas nanquim descartáveis, com tamanho variado, na cor preta.



Figura 4: Arquivo e Fichário Monstro. Fonte: Autor, 2015.

Vinculado a esse projeto estão o “Arquivo Monstro” que reúne a produção, uma espécie de catálogo dos seres monstruosos, com classificações, definições e categorias de monstros. O arquivo dá acesso às espécies investigadas por mim, contendo desde seres mitológicos como lobisomens e vampiros, ou criaturas lendárias como os mortos-vivos e alienígenas. O “Fichário Monstro” é outro dispositivo de pesquisa, um tipo de recurso para facilitar o acesso aos dados consultados, esse cumpre a função de fornecer informações básicas sobre os monstros, mantendo a tipologia como critério de diferenciação, as fichas são organizadas por ordem alfabética.

Metodologia e reflexão sobre o processo de Criação



Mapa Visual do Projeto:

Figura 5: Mapa Visual do Projeto. Fonte: Autor, 2014.

Como recurso metodológico construí um mapa (Fig.5), um esquema visual que engloba todas as etapas e circunstâncias percorridas. Desenhado em forma de circuito a partir de um centro gerador (Eu), o mapa aponta as influências diretas e indiretas que concorrem no processo, tal recurso permitiu avançar sobre a pesquisa, colaborando com a estrutura da dissertação. O conhecimento da metodologia baseada em artes, *artografia*, permitiu inovar na apresentação/construção da pesquisa, pela possibilidade de articular texto e imagem segundo um sistema amalgamado, muito próximo do universo das ilustrações e histórias em quadrinhos, com o qual tenho intimidade. Tal abordagem permitiu elaborar, a partir da experiência e informações, uma versão/interpretação das investigações e inquietações que me animaram durante o processo.

Uma marca distintiva da *artografia* é que os seus artistas, pesquisadores e professores são capazes de criar não só textos, mas também artefatos artísticos que retratam (equivalem a) interpretações obtidas a partir das suas questões originais de pesquisas, ao mesmo tempo que continuam a prestar atenção à evolução dessas mesmas questões que guiam a sua pesquisa. (CHARRÉU, 2013, p.109).

Cabe ressaltar que o artista/pesquisador/educador encontra-se mergulhado e no centro da investigação, portanto suas percepções influenciam e são determinantes para a evolução da pesquisa. Essa concepção foi vivamente experimentada durante as visitas aos sítios selecionados, percebi que personagens, histórias e imaginários se misturavam gerando novas narrativas.

Para dar conta do meu universo imaginativo e refletir sobre motivações poéticas, estabeleço com Bachelard uma interlocução intensa. Percebo uma afinidade com suas ideias que chega a me surpreender, principalmente nas obras *A Poética do Espaço* (1993) e *A Poética do Devaneio* (2009).

O autor concebe o devaneio como algo fenomenológico que provoca o aumento da consciência sobre o ilusório e a imaginação, como um estado de maravilhamento, próprio para a poética. Durante o devaneio todos os sentidos estão despertos e impulsionam a criação artística. Encontro em meus cadernos de desenho traduções visuais desse fenômeno, apontamentos e rabiscos que tentam dar conta de um estado da alma. Nos esboços construídos rapidamente procuro abandonar a certeza e abrir espaço para o enigmático, para o território sem limites da imaginação.

Reconheço o devaneio, tal qual descrito por Bachelard, no meu processo criativo; ao começar um desenho de forma espontânea, sou impulsionado por uma força imaginativa, revela-se um poder que está no meu íntimo, há uma naturalidade no gesto, decorrente de um exercício repetitivo que quer tornar presente, dar visibilidade ao sonho e as ideias.

O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. (BACHELARD, 2009, p.11)

O autor estabelece diferenciações entre o devaneio e o sonho, porque no sonho não existe um domínio, um controle, já o devaneio é uma abertura consciente para o mundo dos sonhos. Parodiando Bachelard: Como não devanear enquanto se desenha? É o lápis que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear. Então, a pesquisa que se debruça sobre o processo poético tem que deixar o traço correr, as ideias dispararem e o devaneio transparecer.

Descrever o devaneio implica trazer à tona a emoção, com um certo gosto e prazer, um tipo de obra então é criada, um mundo que é o nosso mundo sonhado é dado a ver.

A correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte. É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser do homem solitário. O homem solitário possui diretamente os mundos por ele sonhados. Para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu sonho. (BACHELARD, 2009, p.152).

Cadernos de artista

Em função do produto/suporte/veículo escolhido para a pesquisa, busquei ampliar o conhecimento a respeito do livro de artista. Como livro-guia adotei “A página violada” de Paulo Silveira (2001), resultante de suas pesquisas em torno desse objeto. Me valho de suas definições, classificações e problematizações, bem como dos exemplos analisados para encontrar proposições semelhantes as minhas.

O estudioso identifica o Livro de Artista como um produto da arte contemporânea, é uma obra que tem um suporte próprio e preexistente, o livro. Ao longo de sua transmutação, em livro de artista, páginas e estrutura podem sofrer toda espécie de alterações inclusive ultrapassando a condição objetiva do livro, o objeto pode virar “um monstro” (SILVEIRA, 2001, p.31). Na origem dos livros de artista podemos situar os cadernos de esboço, que possibilitavam aos artistas avançar no seu próprio desenho e no conhecimento da arte; a história lhes atribuiu caráter artístico e documental. Um exemplo são os estudos de Leonardo da Vinci, compostos tanto de imagens (desenhos) como de texto (palavras e pensamentos do próprio artista).

Os cadernos configuram-se como uma obra aberta, suporte de ideias em estado bruto, onde o artista recorre frequentemente, uma caixa de pandora particular.

Derdyk (2013) e Silveira (2001) constataam a presença constante dos cadernos de artista junto à arte contemporânea, houve um resgate desse suporte, porém obedecendo a novos paradigmas, não são acervos secretos, são peças de comunicação. Quanto aos cânones, os pesquisadores detectam alterações em prol dos conceitos, que acabam destruindo a plasticidade tradicional, a ponto do caderno/livro se transformar em outra coisa, podendo ser classificado como escultura, objeto ou livro-objeto. Esse híbrido, pode ser feito de materiais diversos, tem características de peça única, são artesanais na sua maioria.

Silveira disseca o objeto, a partir de sua menor unidade, a página:

A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. (SILVEIRA, 2001, p.23).

Considerações

Empreender a investigação sobre o universo do Monstruoso Sensível centrado no processo criativo e nas dimensões conceituais implicou em aceitar desafios teóricos e práticos, foi necessário abrir espaço para contribuições de outros pesquisadores que compartilham *insights* e inquietações, para compreender como aciono imaginários e concretizo através do traço esse mundo sonhado.

O Monstruoso Sensível ultrapassou definições que se detinham sobre o caráter das criaturas, ganhou os contornos alargados do meu território poético, habita as trevas obscuras da Casa/Ateliê Monstro, ajustada apropriação da metáfora proposta por Bachelard, que revela meu modo de operacionalizar o processo criativo. O monstruoso sensível é presença constante, cultivada e refinada para evocar os sentimentos mais profundos, alcançar o imponderável, o enigmático; sem intenção de desvendar mistérios, mas explorar o potencial de visualidades e atmosferas que originam o fazer.

Referências

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

CHARRÉU, L. *Métodos Alternativos de Pesquisa na Universidade Contemporânea*. In: MARTINS, R; TOURINHO, I. *Processos & Práticas de pesquisa em Cultura Visual & Educação*. Santa Maria: Editora UFSM. 2013, P.109.

DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil*. O objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac, 2013.

_____. *Formas de pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. Porto Alegre: Zouk, 2010. 4 ed.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1994.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5^a ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2^a ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

INQUIETAÇÕES SOBRE A EDUCAÇÃO

¹ Paula Weber – PPGAV/UFPel

² Lúcia Bergamaschi Costa Weymar – PPGAV/UFPel

Resumo: Inquietações sobre a Educação é parte de pesquisa maior que está sendo realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Apresentamos, em um “passeio reflexivo” por entre as narrativas educacionais vigentes no ensino, reflexões de autores que contestam estas narrativas – como Hernández (2007), Krishnamurti (1994) e Thomaz (2013) – e nos aproximamos do conceito de autopoiese, em Maturana e Varela (1997).

Palavras-chave: Educação; Narrativas educacionais; Autopoiese.

O presente trabalho resulta de parte da pesquisa realizada para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Lúcia Weymar, durante os anos de 2014 a 2015.

Neste artigo, trazemos à tona a inquietação acerca de narrativas educacionais vigentes no ensino das escolas, ou seja, das “formas de estabelecer a maneira como há de ser pensada e vivida a experiência” (HERNÁNDEZ, 2007, p.11) bem como os valores com os quais somos instigados a seguir. Acreditamos que tal fato se reflete em nosso futuro, seja no dia-a-dia de nossos trabalhos ou mesmo durante o ensino/aprendizagem nas faculdades.

Vivemos em um mundo capitalista desenfreado, onde muitos de nós possuem valores guiados pela narrativa de mercado de consumo. Somos rodeados por acentuadas diferenças sociais, mas também pelo avanço das tecnologias. O tempo, neste cenário, parece passar cada vez mais rápido.

Thomaz (2013) afirma que vivemos em um momento de nossa existência humana onde “a cultura vigente é a patriarcal, e nosso sistema é capitalista”, características estas que são tidas por ela como “processos anti-vida, desqualificadoras da potência de vida”. Por causa destas características culturais e econômicas, a educação firmou seus pilares em cima de ideais sobre como e quem deveriam ser os futuros cidadãos e profissionais e, na maioria das vezes, estes pilares acabam por desmerecer a capacidade autopoietica das pessoas. Com o desinvestimento da autopoiese no nosso modo de vida e nas escolas, ao invés de potencializarmos o desinvestimento da autopoiese no nosso modo de vida e nas escolas,

¹ Autora: Graduada em Artes Visuais – Habilitação em Design Gráfico (UFPel). Mestranda em Artes Visuais (UFPel), na linha Ensino da Arte e Educação Estética.

² Co-autora e Orientadora: Doutora em Comunicação Social (PUCRS). Graduada em Artes Plásticas (FURG). Mestre em Educação (UFPEL). Professora permanente dos Cursos de Design e Mestrado em Artes Visuais (UFPel).

ao invés de potencializarmos o que há de bom em nós, acabamos sendo induzidos a pensar, agir e sentir de maneira padronizada, alimentando, assim, nosso sistema e cultura através de um ciclo vicioso.

Thomaz (2013, s/p) reconhece que a “potência” é a força do desejo de viver que cada pessoa possui, e esse desejo se dá de modo singular, potencializando-se em algumas experiências e se despotencializando em outras. Por isso, entende-se que não existe uma universalidade absoluta onde as singularidades respondam da mesma forma diante de determinada experiência: cada ser é e deve ser encarado como único.

Mas, o que é autopoiese? Começemos pela origem da palavra: “Poiese”, que vem do grego *Poiesis*, significa criação ou produção. Já “Auto” significa próprio, relativo a si mesmo. Autopoiese, então, representa a capacidade de algo produzir-se, isto é, algo produzir a si mesmo, ser auto-reprodutivo.

O termo autopoiese, criado pelo biólogo e pesquisador Humberto Maturana, nasceu de estudos sobre a dinâmica molecular e da tentativa de responder à pergunta “Que classe de sistema é um ser vivo?” (MATURANA; VARELA, 1997, p.11). Diferentemente do que se pensava na década de 1960 sobre o que configura a vida a algo, o autor discordava que o ser vivo era apenas um conjunto de moléculas. Para Maturana, um ser é considerado vivo porque é uma “dinâmica molecular”, a qual resulta do operar das moléculas que a compõem através de uma rede fechada e singular, capaz de se auto produzir através de “câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem” (MATURANA; VARELA, 1997, p.12). Portanto, segundo Maturana, os seres vivos são entes autônomos: unidades independentes, em uma contínua realização de si mesmos. Tomemos, então, este trecho como reflexão:

Um sistema é vivo porque é um sistema autopoietico, e é uma unidade no espaço físico porque é definido como unidade nesse espaço por meio e através de sua *autopoiese*. Conseqüentemente, toda transformação que um sistema vivo experimenta, conservando sua identidade, deve acontecer de uma maneira determinada por sua *autopoiese* definitiva e subordinada a ela; portanto, num sistema vivente, a perda de sua “*autopoiese*” é sua desintegração como unidade, e a perda de sua identidade, vale dizer, morte (MATURANA; VARELA, 1997, p.108).

Maturana e Varela afirmam que, sem a autopoiese, um ser vivo deixa de ser vivo. Em sentido mais amplo, distanciando-nos do território da biologia e tomando este trecho como metáfora no contexto das narrativas educacionais, entendemos que um indivíduo que deixa de lado sua autonomia e sua autopoiese é um ser que, ao se deixar reger somente

por agentes externos (ou seja, pelos ensinamentos que são impostos em muitas escolas), abandona sua singularidade e identidade, caminhando para uma padronização, a qual é ironicamente privilegiada na maioria das narrativas educacionais.

Esta busca de padronização dos alunos nas escolas, segundo Krishnamurti (1994), deixa de lado as necessidades e a compreensão do indivíduo acerca de si mesmo para atender ao capitalismo, o que vai contra à ideia de que o ser vivo, neste caso o ser humano, é autopoietico.

É como se estivéssemos “fabricando um tipo de ser humano cujo principal interesse é procurar segurança, tornar-se uma pessoa importante ou viver deleitavelmente e com o mínimo possível de reflexão” (KRISHNAMURTI, 1994, p.7). Esta “fabricação”, segundo o autor, acaba por dificultar o pensar independente, e a busca desenfreada pela especialização em determinadas áreas do conhecimento acaba por prejudicar a compreensão do indivíduo sobre a vida como um todo, prejudicando, assim, sua capacidade interpretativa.

Além disso, a massificação e universalização dentro da educação, de acordo com Thomaz (2013), acaba por prejudicar a subjetividade, a singularidade e individualidade das pessoas. O ensino vigente acaba criando seres que, pela falta de desejo próprio, preenchem suas expectativas de sentido da vida através do consumo – consumo este que pode ser material, espiritual, etc. Por isso a importância da autopoiese:

Sendo autopoieticos, somos produtores e não consumidores, produzimos a nós mesmos e não consumimos para dar sentido à vida (...) Na autopoiese somos produtor e produto ao mesmo tempo sem a necessidade de consumir para preencher o falso vazio que se dá pelo desinvestimento da vida (THOMAZ, 2013, s/p).

Com uma posição similar à de Krishnamurti (1994) e Thomaz (2013), Hernández também contesta esta “fábrica” de indivíduos, onde a educação não é considerada um direito, mas, sim, um “serviço mediado pelas tecnologias que se têm de inserir na economia de mercado e nos ditames da Organização Mundial do Comércio” (HÉRNANDEZ, 2007, p.12). Com isso, a narrativa dominante de ensino também é apontada como falha pelo autor, pois tende à naturalização. É como se as coisas pudessem ser entendidas e pensadas apenas através dos livros sobre os quais o ensino se baseia, sendo vetados os pontos de vista e maneiras diversas do convencional.

Estas teorias vão ao encontro da concepção de autopoiese de Maturana e Varela (1997), onde o ser vivo, autônomo e autoprodutor, homeostaticamente sempre mantém regulagens e interações com o meio. Porém, vale ressaltar que, de acordo com sua teoria, o meio apenas desencadeia mudanças no ser vivo que sejam determinadas em sua própria estrutura, e não por agentes externos. Com outras palavras, o ser vivo só muda de dentro para fora, e não de fora para dentro, como acontece nas narrativas educacionais impostas em muitas escolas que visam a “fabricação” e “padronização” de indivíduos.

Percebe-se, assim, uma distância considerável entre os universos dentro e fora da escola, ou seja, uma distância, também, entre as experiências e as expectativas dos aprendizes, os quais seguem os livros didáticos e não experienciam os conhecimentos – na maioria das vezes sequer se abrem à reflexão. Este modelo de educação convencional, de acordo com Krishnamurti (1994), acaba por dificultar o pensar independente, conduzindo o homem à mediocridade e à conformação com o sistema vigente. De certa forma, parece que não há uma preocupação em buscar o significado de suas ações e o sentido real da vida de cada um. Na maioria das vezes, este sentido de vida é encarado equivocadamente como o alcance do emprego “perfeito”, da eficiência e do domínio sobre os demais.

Tanto Hernández quanto Krishnamurti enfatizam a importância da vivência e da experiência na aprendizagem, buscando dar sentido ao mundo, às relações com o próximo e consigo mesmo.

Se a vida tem um significado mais alto e mais amplo, que valor tem nossa educação se nunca descobrimos este significado? Podemos ser superiormente cultos; se nos falta, porém, a profunda integração do pensamento e do sentimento, nossas vidas são incompletas, contraditórias e cheias de temores torturantes; e, enquanto a educação não abranger o sentido integral da vida, bem pouco significará (KRISHNAMURTI 1994, p.9).

A partir deste pensamento, Krishnamurti nos traz o que seria a verdadeira educação, a que denomina “educação correta”. Trata-se de uma proposta de educação que não tenha como base ideologias sobre o que deveriam ser os aprendizes. Podemos chamá-la de uma proposta “anti-idealista” pela qual se evita seguir tentativas equivocadas de moldar o ser humano de forma padronizada. Esta seria a “educação correta”, baseada “no que é”, e não “no que deveria ser”, propondo ao aprendiz a busca pelo conhecimento do mundo e de si próprio como um todo, e não através da divisão entre o entendimento das partes e a busca da técnica como prioridade, mas sim, por um equilíbrio entre os dois. De acordo

com as palavras de Krishnamurti (1994, p.17), “a vida é dor, é alegria, beleza”. Se a compreendermos globalmente, “essa compreensão cria sua própria técnica. Mas o inverso não é exato: a técnica nunca produzirá a compreensão criadora”.

Segundo Krishnamurti, a educação se foca em desenvolver a eficiência em determinadas áreas do conhecimento excluindo todo o resto, mantendo as pessoas ocupadas durante a maior parte da existência ao atender tantas demandas econômicas. Além disso, trata todos como se fossem iguais, sem suas particularidades, numa certa “fábrica de cidadãos perfeitos”, em que a busca é por uma transformação para o ideal, ou seja, por outra coisa.

Recuperamos uma reflexão do professor e curador de arte Agnaldo Farias, apresentada em palestra realizada em 2010 em que, ao falar sobre a relação artista/obra, contribui como um exemplo sobre o que significa, para nós, esta tentativa errônea de se transformar no outro.

(...) num processo de enamoramento há sempre uma tentativa, num primeiro momento, de tentar entender o que é o outro, o que o outro imagina que seja bacana para que a gente se comporte exatamente dentro da expectativa do outro. Então você tenta caber no olho do outro de tal modo que no frígir dos ovos isso não vai dar muito certo (FARIAS, 2010).

Assim, podemos perceber que a tentativa educacional de padronizar a educação acaba tendo problemas visto que cada indivíduo é diferente e a educação deveria focar nessas diferenças. É o que Krishnamurti (1994) quer dizer quando aponta que, em vez de despertar a inteligência integral do indivíduo, a educação focada na proficiência de um determinado ramo do saber veda-lhe a compreensão de si mesmo.

Tanto Krishnamurti (1994) quanto Hernández (2007) vão contra os ditames educacionais vigentes. Porém, além da busca pelo real sentido da vida proposto pelo primeiro, o segundo autor lança um outro olhar à adaptação ao mercado das instituições educativas como um ideal de futuro, o que não é, segundo ele, uma narrativa correta devido às constantes mutações mercadológicas. Ou seja, o que conhecemos e vivemos hoje pode não ser igual ao que virá no amanhã. Diante disto, Hernández declara que os governos “não se dão conta de que nossa época não exige mais controle, mas autonomia criativa e transgressora de forma a se estabelecer uma ponte com sujeitos mutáveis em um mundo onde o amanhã é incerto” (HERNÁNDEZ, 2007, p.14).

Segundo Krishnamurti (1994), a educação não deveria propor ao indivíduo uma adaptação à sociedade, nem mesmo forçá-lo a se manter negativamente em harmonia

com ela. Ao contrário: através da livre investigação de preceitos e autopercebimento, ajudá-lo a descobrir valores verdadeiros através da experiência. Afinal de contas, utopias só podem funcionar com máquinas.

Consideramos importante trazer estas inquietações já que acreditamos que a educação não se resume em adquirir conhecimentos e correlacionar fatos da vida, mas, sim, desenvolver a capacidade mental de entendimento de mundo como um todo, somando a ação e a experiência nesta busca pelo desenvolvimento intelectual. Além disso, acreditamos que esta reflexão sobre o ensino norteie o raciocínio sobre qual postura nós, seres humanos, viemos apresentando até então para que possamos identificar o papel que pretendemos passar a desempenhar a partir de agora, bem como repensar o que almejamos em nossas vidas.

A partir de reflexões sobre como *não deve* ser guiada a educação, abrem-se caminhos na direção de uma proposta de ensino que não atenda unicamente o mercado de consumo mas à sociedade em sua completude; foque na singularidade dos alunos em prol de um pensar independente e autoral, valorizando sua autonomia criativa; que dê importância à vivência e à experiência na aprendizagem, buscando dar sentido ao mundo, às relações com o próximo (sociedade) e a si mesmo através da livre investigação de preceitos e autopercebimento e que caminhe, finalmente, para a direção do desenvolvimento do senso crítico e da compreensão mais aprofundada dos valores pessoais dos alunos.

REFERÊNCIAS

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KRISHNAMURTI, Jiddu. **A educação e o significado da vida**. Ed. 14. São Paulo: Editora Cultrix. 1994.

Núcleo de vídeo da SSE. Agnaldo Farias - “**Nos territórios da Arte**” - Dia 1 - Parte 1. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=2i_Qz0G-sKk>. Acesso em: 16/06/2014.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos**: autopoiese – a organização do vivo. São Paulo: Editora Universitária, S.A. 1997.

THOMAZ, Ana. **Caminhos para a Desescolarização**. 2013. Disponível em: <<http://portaldoeducador.org/desescolarizacao/>> Acesso em: 03/09/2014.

PRECURSORES DA ESCOLINHA MUNICIPAL DE ARTE (PELOTAS/RS)

Marge Faria do Amaral Peixoto – PPGAV - UFPel¹
Orientadora: Profa. Dra. Úrsula Rosa da Silva – PPGAV - UFPel

Resumo: Trata dos precursores da Escolinha Municipal de Arte (Pelotas /RS), criada em 1963. Hoje possui o nome de: "Escola Municipal de Arte-Infância Ruth Blank", funcionando com uma proposta baseada nas Linguagens da Arte e tendo completado 50 anos, em 2013. Está entre as Escolinhas que tiveram suas bases no Movimento Escolinhas de Arte, surgido em meados de 1952. Porém, sua história começa antes, com a fundação da primeira escola intitulada Escolinha de Arte do Brasil (EAB), em 1948, no Rio de Janeiro, pelos artistas e educadores Augusto Rodrigues, Margaret Spencer e Lucia Alencastro Valentim. Nos anos seguintes, houve um crescente interesse nas experiências desenvolvidas, além de inspirar entusiastas e educadores a abrirem unidades da Escolinha em outros lugares no Brasil, e unidades no exterior, configurando-se como Movimento Escolinha de Arte durante as décadas de 1950, 60, 70 e 80.

Palavras-chave: Escolinhas de Arte; Movimento Escolinhas de Arte;

INTRODUÇÃO

Falar em Escolinha Municipal de Arte (Pelotas/RS), remete às memórias de um passado onde lá estavam os precursores Augusto Rodrigues, Anísio Teixeira, Helena Antipoff, Noêmia Varela, Herbert Read, Cizek, Margaret Spencer, Ulisses Pernambucano, Lucia Alencastro Valentim, Nise da Silveira, Javier Villafañe, Zoé Noronha de Chagas Freitas.

A partir dessas memórias vamos compor as partes da história da Escolinha Municipal de Arte, que está inserida num cenário mais amplo da Arte/Educação brasileira. Aqui, esta foi retomada em seus principais acontecimentos, influências e interpretações em relação à forma como levaram à criação das Escolinhas.

Além do trabalho realizado com a criança, em direção à criatividade e à expressão, a Escolinha gerou um movimento de discussões que contagiou vários educadores do país e do exterior, e naturalmente foi se constituindo o Movimento Escolinhas de Arte, resultando em uma nova abordagem do próprio ensino da Arte e na criação de muitas Escolinhas. Alcançou assim um grande número de educadores através do Movimento, dos cursos para professores de artes, dos estágios e também das publicações da Escolinha como a revista Arte & Educação que mantinha discussões sobre Arte/Educação e falava das experiências nas Escolinhas.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UFPel, Linha 1, Ensino da Arte e Educação Estética. Orientadora: Prof^a Ursula Rosa da Silva.

Segundo FUSARI E FERRAZ: [...] No final da década de 70, constitui-se no Brasil o movimento Arte-Educação. No início, esse movimento organizou-se fora da educação escolar e a partir de premissas metodológicas fundamentadas nas idéias da escola Nova e da Educação Através da Arte, como veremos mais adiante neste capítulo. Esse modo de conceber o ensino de Arte vem propondo uma ação educativa criadora, ativa e centrada no aluno. O principal propósito da Arte-Educação pode ser percebido nas palavras da professora Noêmia Varela (1988, p.2): “o espaço da arte-educação é essencial à educação numa dimensão muito mais ampla, em todos os seus níveis e formas de ensino. Não é um campo de atividade, conteúdos e pesquisas de pouco significado, muito menos está voltado apenas para as atividades artísticas. É território que pede presença de muitos, tem sentido profundo, desempenha papel integrador plural e interdisciplinar no processo formal e não-formal da educação. Sob esse ponto de vista, o arte-educador poderia exercer um papel de agente transformador na escola e na sociedade.”

PRECURSORES

1. Augusto Rodrigues – Nasceu no Recife, a 21 de novembro de 1913. Filho de boa família, era um moleque solto pelas ruas e rios do Recife, brincando com a meninada, fazendo mil e uma invenções. Foi um menino marcado pela dura experiência de escolas repressivas, que queriam meter na cabeça das crianças – por bem ou por mal – um monte de datas, nomes, conceitos, tabuadas, fórmulas. O menino Augusto era inquieto e já se preocupava com educação. Ia visitar outras escolas para ver se tinham coisas melhores do que o que a sua lhe oferecia.

Em 1922, Augusto ingressa num grupo de artistas que inicia um movimento renovador e realiza o primeiro Salão de Arte Moderna em Pernambuco. Mais tarde, arranhou emprego no atelier de Percy Lau, onde se fazia de tudo: painéis, letreiros, cartazes, quadros de formatura e serviços de pintura em geral.

Em 1935, Augusto vai a Porto Alegre para ajudar a decorar o pavilhão de Pernambuco na Exposição comemorativa de centenário da Revolução Farroupilha. Depois, fixa-se no Rio, onde continua a carreira de caricaturista iniciada no Diário de Pernambuco, em 1933.

² Marge Faria do Amaral Peixoto – PPGAV – Mestrado – UFPEL
Linha de Ensino da Arte e Educação Estética
Orientadora: Úrsula da Rosa – PPGAV – Mestrado - UFPEL

Alguns livros sobre artes plásticas na escola, escritos por brasileiros, foram publicados nas décadas de 60 e inícios de 70. Eram entretanto redutores, todos eles traziam como núcleo central a descrição de técnicas e me parece que a origem desta sistematização de técnicas foram apostilas distribuídas pela Escolinha de Arte do Brasil nos anos 50. As técnicas mais utilizadas eram lápis de cera e anilina, lápis de cera e varsol, desenho de olhos fechados, impressão, pintura de dedo, mosaico de papel, recorte e colagem coletiva sobre papel preto, carimbo de batata, bordado criador, desenho raspado, desenho de giz molhado etc". (REVISTA ARTE& -Número 0 – Outubro de 2003)

2. Noêmia Varela: Criadora da Escolinha de Arte do Recife e posteriormente diretora técnica da Escolinha de Arte do Brasil, através dos Cursos Intensivos de Arte-Educação que organizava no Rio, foi grande influenciadora do Ensino da Arte em direção ao desenvolvimento da criatividade, que caracterizou o Modernismo em Arte-Educação. A segunda destas mulheres que fizeram a Escolinha foi a própria Lucia Valentim, que assumiu a direção da Escolinha de Arte do Brasil durante uma prolongada viagem de Augusto Rodrigues ao exterior. Influenciada por Guignard de quem foi aluna, imprimiu uma orientação mais sistematizada à Escolinha e se desentendeu com Augusto quando este retornou ao comando. Entrou em cena, então, Noêmia Varela. Depois da morte do pai, Augusto Rodrigues conseguiu convencê-la a deixar o Recife, uma cadeira na Universidade Federal de Pernambuco, a própria Escolinha de Arte do Recife e rumar para o Rio de Janeiro. Ela passou a ser a orientadora teórica e prática da Escolinha com total responsabilidade pela programação na qual se incluía o já citado Curso Intensivo em Arte-Educação que formou toda uma geração de Arte Educadores no Brasil e muitos na América Latina Espanhola.

A visibilidade de Augusto Rodrigues foi muito maior que a destas três mulheres assim como foi maior do que a de sua própria ex-mulher Suzana Rodrigues que criou o Clube Infantil de Arte do Museu de Arte de São Paulo no mesmo ano (1948), mas meses antes de Augusto ter criado a Escolinha de Arte do Brasil. Quanto a Margaret Spencer nada mais se soube, ela foi apagada da história da arte-educação no Brasil. Augusto foi um excelente relações públicas de sua escolinha, comandada na prática e orientada teoricamente por essas três mulheres, das quais Noêmia Varela foi a que mais tempo permaneceu, administrando teoria e prática na Escolinha de Arte do Brasil por mais de vinte anos.

3. Javier Villafañe - Nasceu em 24 de junho de 1909. Foi um dos pioneiros na Argentina desta arte. Ele sabia de aventuras, era um andarilho que não se cansava de pegar histórias milenar que são os fantoches. Era um sonhador e um buscador de sonhos. de outras pessoas e de contar as suas próprias. Viajava muito em um carro puxado a cavalo - “La Andariega” - e a parte de trás do carro servia de palco.”, depois em um “trailer” motorizado, varou cidades e aldeias. Durante alguns meses viajou em canoas, para visitar as aldeias das margens do Paraná e do Uruguai. Ia recolhendo os desenhos feitos pelas crianças e chegou a ter uma coleção de mais de um milhão.

No começo dos anos 40, vindo de andanças pela América Latina, chegou ao Rio um argentino de muitas qualidades: poeta, fazedor de bonecos, montador de teatrinho de fantoches e muita coisa mais. Sua orientação: amor e respeito pelas crianças. Javier ia, com seus bonecos e suas histórias, onde houvesse crianças dispostas a ver e ouvir suas invenções. E elas estavam em toda parte. Depois do teatrinho, Javier conversava com as crianças e, às vezes, pedia que elas desenhassem qualquer coisa. Augusto Rodrigues encontrou Villafañe e se encantou com as artes desse poeta errante. E foi junto com ele em algumas de suas andanças.

4. Helena Antipoff - Nasceu a 25 de março de 1892, na Rússia. Em 1910 foi para a França, onde estudou Medicina, encaminhando-se, na Sorbonne, para a área de Psicologia, procurando orientação para um trabalho com crianças. Em 1929, a convite do secretário da Educação de Minas Gerais, Helena vem para o Brasil organizar o Laboratório de Psicologia da Escola de Aperfeiçoamento em Belo Horizonte. Daí em diante, seu trabalho se ramificou em diversas atividades: educação especial, atendimento pré-escolar, alimentação como base para a educação, Sociedade Pestalozzi, criação de jardins de infância, assistência ao menor abandonado. Convidada pelo Departamento Nacional da Criança, Helena veio para o Rio em 1945. Chefiou o Centro de orientação Juvenil, criou cursos de recreação, teatro infantil, Logopedia e cursos especializados para professores de excepcionais e crianças com desvios de conduta. Criou um dos primeiros cursos de Psicologia em nível universitário no país – o Psicopedagógico – e ensinou no Instituto de Serviços Sociais da Universidade do Brasil. Helena ajudou a trazer ao Brasil uma leva de brilhantes especialistas estrangeiros, como Claparède, Pierre Bouvet, Jean Bercy, Mira y López e outros.

No período em que trabalhou no Rio, D. Helena manteve contato permanente com Augusto Rodrigues e seu grupo, comungando do seu interesse por educação, arte e criança. Ela tinha comprado uma fazenda em Betim, a 25 quilômetros de Belo Horizonte. Ali instalou outra Sociedade Pestalozzi e o Instituto Superior de Educação Rural. Em 09 de agosto de 1974 morria, na fazenda Rosário, essa educadora extraordinária que, se fazendo brasileira, orientou sua vida para o entendimento do menor abandonado, do excepcional e dos bem dotados, voltando-se para o ensino rural e incentivando o artesanato, marcando profundamente a educação, a ciência e a arte no Brasil (Escolinha de Arte do Brasil – INEP, 1980).

5. Lucia Alencastro Valentim – Nasceu em 1921. Ex-aluna de Guignard na Fundação Osório, Lúcia foi profundamente influenciada pela visão e pelo mestre. À Fundação Osório, Lúcia volta anos depois, estudante da Escola Nacional de Belas Artes, agora como professora, com a responsabilidade de substituir Guignard. Augusto Rodrigues tinha articulado um grupo informal de professores e artistas que estavam sempre discutindo arte e educação. Desse grupo, faziam parte a pintora Margaret Spencer e Miss Lois William, também americana, especialista em recreação, que trabalhava no Instituto Brasil-Estados Unidos.

Foi com esse material humano – Augusto, Margaret e Lúcia como professores e um pequeno grupo de crianças – que nasceu a Escolinha de Arte do Brasil. Ainda não tinha nome. Era um pouco mais que uma idéia. Mas o fato concreto de se reunir aquela gente, três, quatro vezes por semana, prova que já era muito mais que uma simples idéia. Era uma semente. Pequena, mas contendo em si toda a potencialidade do futuro.

A Escolinha não nasceu planejada no papel, não teve fundação festiva, com solenidade e discursos, não teve anúncios nem chamou muita atenção. Nasceu como uma pequena experiência viva, fruto da inquietação de um grupo de artistas e educadores liderados por Augusto Rodrigues. Ele e Margaret Spencer – depois outros professores, que chegavam, gostavam e ficavam – e, principalmente, as crianças. Como faltava uma escola aberta, livre, que desse oportunidade de criação e expressão – um lugar onde as crianças ficassem e fossem felizes – a Escolinha foi criada. Como não havia lugar amplo, o corredor da Biblioteca Castro Alves foi utilizado. Ali as crianças começaram a se reunir com seus professores. Sem horário rígido, sem muitas regras – exceto, talvez, a grande regra de não atrapalhar o trabalho dos outros – e utilizando o material disponível que,

aliás, era fornecido pelos professores que acabaram criando uma escola onde pagavam para dar aulas.

6. Anísio Teixeira – Professor, educador, criador da Escola Parque de Salvador, secretário-geral da CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) em 1951 e, a partir de 1952, diretor do INEP (na época, Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos), foi, sem dúvida, uma das maiores figuras da história da educação no Brasil. Entusiasta da experiência da Escolinha de Arte do Brasil – como se pode ver nos seus textos – ele foi acima de tudo seu grande incentivador e esteve presente nas crises mais difíceis da vida da Escolinha.

Anísio era presença constante nos cursos, conferências, exposições, almoços e festividades da Escolinha. Mobilizava recursos humanos e financeiros nos vários momentos em que a EAB esteve perigando. No contato pessoal, intenso e constante, com Augusto, Noêmia e demais professores e diretores da Escolinha. Anísio, além de amigo, era o mestre instigador e provocante, que levava à reflexão, ao questionamento e ao passo adiante.

CONCLUSÃO

A partir da pesquisa realizada, podemos concluir que foram muitos os precursores da Escolinha Municipal de Arte (Pelotas/RS), assim como de todas as Escolinhas que foram criadas baseadas no Movimento Escolinhas de Arte e na criação da Escolinha de Arte do Brasil, que foi a pioneira.

Alguns dos incentivadores e pioneiros foram citados no decorrer do trabalho, pois cada um teve participação e envolvimento em cada momento da criação da Escolinha de Arte do Brasil.

A pesquisa bibliográfica foi a opção escolhida, por considerá-la neste momento, suficiente para dar conta dos assuntos suscitados neste artigo.

No decorrer da pesquisa, os conhecimentos necessários foram ampliados de forma significativa e a motivação e o interesse em prosseguir com as pesquisa foram aguçados.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da cultura. Instituto Nacional de estudos e pesquisas Educacionais. **Escolinha de Arte do Brasil**. Brasília, 1980.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloísa C de T. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Ed. Cortez, 1992

<http://www.revista.art.br/site-numero-00/anamae.htm>

elcaramelodigital.com.br

SOBRE O DECALQUE, SOBRE *DIAGRAPHANÉS*

André Winter Noble¹

Mestrando e bolsista CAPES do PPGAV/UFPEL (autor)

Renata Azevedo Requião²

Professora do PPGAV/UFPEL (orientadora e co-autora)

Resumo: Este texto parte de uma hipótese formulada a partir da observação da vida contemporânea, referente à perda do gesto caligráfico em consequência da hiperaceleração contemporânea e da utilização massiva de meios eletrônicos para produção textual e reprodução de imagens, que a cada dia fazem transbordar ainda mais as verbo-visualidades urbanas. Para discutir essas questões e reforçar a discussão chega-se na obra/série/desenho/díptico *Diagraphanés*, enfatizando o seu método de feitura, associado mais uma vez ao consumo na vida contemporânea: o decalque.

Palavras-chave: vida contemporânea, gesto caligráfico, decalque, *Diagraphanés*

Em meio a tantas letras, pensando entre tantas palavras, ouço um *clac* que aos poucos vai se repetindo [*clac, clac-clac, clac-clac-clac...*]. *Clac-clacs* passam a ser os sons de fundo de qualquer escrita solitária, passam a ser os sons que geram a maioria das palavras hoje escritas, tecladas, digitas... *Clacs* podem, pois parecer sons muito distantes de um texto que se propõe a discutir questões suscitadas por um trabalho construído junto aos Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, erigido em um Mestrado em Artes Visuais, um terreno que, pelo nome, tenderia a ser majoritariamente visual.

Assim como esses *clacs* soam distantes neste texto, gestos caligráficos em movimentos coreografados que se estendem para a mão e o pulso (a partir da pinça fina dos dedos a segurarem um instrumento pontiagudo) parece também uma prática impalpável. Uma forma de dar a ver/ler bastante longínqua, tendo como mirante a contemporaneidade. Entre um *clac* e outro, entre *clic* e outro o homem vai afastando de suas mãos determinadas ferramentas pontiagudas de escrita (são exemplos o graveto, o lápis, a caneta, *et cetera*). Entre instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e de grafias, o signo se abstrai, adaptando-se ao seu meio, motivando, na mão — outrora

¹ Artista visual, Licenciado em Artes Visuais, mestrando, bolsista CAPES; desenvolve projeto vinculado à Linha de Pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano e ao Grupo de Pesquisa: “Artefatos para leitura e produção do ‘pequeno território’”; Programa de Pós-Graduação / Mestrado em Artes Visuais – Universidade Federal de Pelotas.

² Poeta e artista visual, professora pesquisadora, coordena o Grupo de Pesquisa interdisciplinar e interinstitucional “Artefatos para leitura e produção do ‘pequeno território’”; atua em cursos do Centro de Artes, Centro de Letras e Comunicação, e de Antropologia e Arquitetura e Urbanismo; vinculada ao Programa de Pós-Graduação / Mestrado em Artes Visuais – Universidade Federal de Pelotas.

íntima da caneta —, o empoderamento dos dedos, gerando o divórcio entre palma e dedos. As teclas vencem a necessidade de rapidez e instantaneidade de respostas.

O ESTADO DE S. PAULO — SABBADO, 4-DE FEVEREIRO DE 1939

CINCO ERROS EM 4 LINHAS

e ella tem diploma de dactylographa!



POR que esse enorme coeficiente de erros?
A má iluminação responde eloquentemente a essa pergunta! Sob luz escassa e deficiente nenhum auxiliar, por maior esforço que faça, pôde produzir o maximo.
Estude as condições de trabalho e proporcione aos seus auxiliares iluminação correcta, ampla e adequada. Comprará, por pouco preço, um augmento sensível na sua produção.

A BÔA LUZ É A VIDA
DE SEUS OLHOS

Figura 1: Reclame/Publicidade no jornal O Estado de São Paulo (1939).

Fonte: economia.estadao.com.br/blogs/reclames-do-estadao/cinco-erros-em-quatro-linhas/

A mão direita quando escreve (quando se é destro) pinça a caneta com os dedos polegar e indicador, que a aperta para que não escape por entre os dedos, para que não fuja do papel, fazendo-a repousar próxima à unha do dedo pai-de-todos. Quando esta forma de segurar a caneta era utilizada excessivamente, calos surgiam até tornarem-se parte do dedo. Como se o dedo se deformasse para melhor acomodar a caneta, tornando-se um tripé para ampará-la.

O homem, que muito demorou a se adaptar ao peso da caneta e aos dolorosos calos, decorrentes do seu intenso manuseio na conquista de sua assinatura particular, desiste e se entrega às teclas, abrindo mão da gestualidade de seu corpo, abrindo mão da vitalidade de seus gestos. Como se o homem desistisse do seu corpo em prol da instantaneidade informativa, da estética dos tipos padronizados, pensados e vetorizados a fim de, também, acelerar a apreensão das palavras e uniformizar sua escrita.

Estas são palavras ditas a partir daquele mirante citado acima, uma vez que essas palavras precisam desse ponto de partida virtual para retomar as práticas de escrita utilizadas até meados do século passado, quando tais gestos caligráficos, eram

empreendidos por nós, *homo scriptors*, na transformação do mundo em matéria alfabética, em matéria cursiva.



Figura 2: Reclame/Publicidade da marca de canetas Parker (1903).

Fonte: classicpensinc.com/Books/FPOW.htm

Muito mudou nesse curto período de tempo, a partir justamente da maior difusão deste novo *artefato* de escrita que é o computador — o qual permite que cada cidadão tenha em sua casa uma pequena editora (resguardadas aqui as peculiaridades referentes à qualidade do impresso, e não destacando a ainda hoje distante democracia digital). Na tentativa de tornar o cotidiano mais controlável, menos arriscado, e assim fazendo a vida mais confortável, o homem desejou (e segue o fazendo) a modernização.

Hoje, quando abrimos uma gaveta e de lá tiramos uma pequenina caixa cheia de palitos com pontas vermelhas, não avaliamos o quanto terá sido difícil dominar o fogo, há milhares de anos. Já que um pequeno gesto, apenas um riscar de fósforo, nosso pequenino graveto industrial, nos permite conquistar o fogo (e deixemos aqui de lado, por meros fins discursivos, aquele outro objeto compacto, dentro do qual se atritam pequenas

pedras, o qual, aliás, exige de nós apenas uma das mãos, num esforço preponderante do “polegar opositor”: o isqueiro).



Figura 3: Jorge Macchi, *Vidas Paralelas* (1998). Material: caixa de fósforos (11 x 7 x 3,5 cm). Coleção privada. **Fonte:** www.cvaa.com.ar/01sigloxx/05_37_neoconceptual.php

Lembre-mos, além do domínio do fogo, o quanto foi difícil o aprendizado da escrita, seus recursos, suas multiformes tipologias (inscrições rupestres, escrita cuneiforme, hieroglífica, cursiva). Conquista também dependente de certa energia, resultante do atrito entre um artefato pontiagudo e uma superfície. Referimo-nos então a uma energia por entre a resistência da superfície a ser riscada, a potência de incisão do instrumento pontiagudo a riscar a superfície, e a habilidade do homem que manuseava esse artefato. Num tempo em que essas capacidades eram privilégios para poucos, tal competência agregava poder àqueles que a dominavam. Poder que facultava ao sujeito a possibilidade de conhecer e deter os segredos do mundo (Postman, 1999), portanto um poder político associado ao saber.

Considerada a transformação citada, é num repente do tempo que nos deparamos com uma *cidade-texto* e uma realidade virtual, ambas pura textualidade, nos obrigando a decodificá-las... Imaginemo-nos minihomens percorrendo um grande teclado de computador (os espaços ou frestas entre as teclas), como se esse teclado fosse uma cidade e as teclas fossem os prédios, grandes arranha-céus representando, cada um deles, um caractere, uma letra, uma subdivisão do mercado. Somos reféns desse enorme labirinto tipográfico.



Figura 4: Time Square, New York, USA.

Fonte: thejetlife.com/2013/06/22/new-york-city-times-square-night-tour/

E palavras passam a surgir de teclas, *clac, clac...*

A produção desses sons, efetuados a partir do digitar de teclas vão, aos poucos, nos aproximando do ponto deste texto, ou seja, a série/obra *Diagraphanés*, que além de ser um exercício de desenho, corresponde à tentativa de readquirir uma vivência, reencontrar um tempo e apresentar o que dele se guardou como memória.

Exposto em forma de díptico, *Diagraphanés* compõem-se como dois desenhos, cada um deles em nanquim sobre papel vegetal, com dimensões que até o momento variam entre os tamanhos A3 e A4.

Para a construção de *Diagraphanés*, retomo um método de trabalho muito caro ao designer gráfico, que é a vetorização: decalcar virtualmente uma imagem, através de determinados *softwares* programados para executar funções desse tipo. No entanto, quando crio *Diagraphanés* o que tenho ali são meus cadernos de primeira série. É deles que pinço velhas inscrições a serem reaproveitadas, como quando se recorda, como quando do reservatório da memória algumas vivências são atualizadas.

Para a revelação de *Diagraphanés*, retomo meus cadernos de alfabetização, guardados no fundo da gaveta. Ao abri-los é como se os abrisse naquela época (1995), pronto para escrever as lições de mais um dia de aula. Mas não. Conforme vou folheando as páginas

em busca de um lugar vazio para a escrita, dou-me conta de que os registros ali grafados são de 1995, data muito distante do atual calendário (2015), 20 anos separam uma mão da outra (uma das mãos que digita essas palavras aqui). 20 anos separam também esta mão já adestrada pelo exercício da escrita daquela que lá ainda era indomada, esta e aquela são e não são as mesmas mãos, eu sou e não sou aquele André que lá escreveu, e que aqui escreve, dedilha, tecla, *claca*. Enfim, olho então para minha mão e percebo que agora ela já é maior que cada uma das folhas A5 daquele caderno de alfabetização, que escondo as palavras na palma da minha mão.

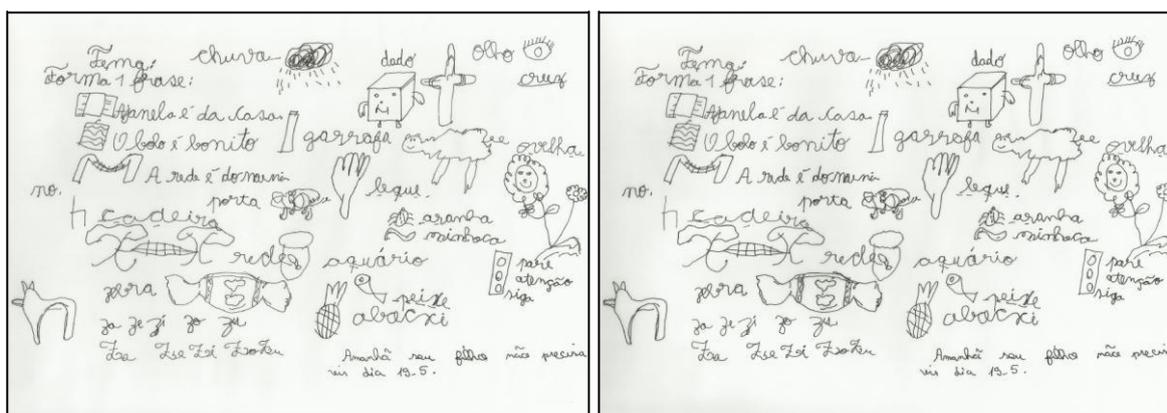


Figura 5: André Winn, *Diagraphanés* (2015). Material: nanquim sobre papel vegetal (tamanho A4 (21,0 x 29,7 cm) cada). **Fonte:** Imagens do autor.

De fato muito mudou ao longo desse grande intervalo de tempo, ao longo desses 20 anos. As mãos, os braços, o corpo inteiro se dilatou e, aliada a essas mutações, minha própria letra maturou, seu traçado se automatizou, impedindo-me de vivenciar novamente aquela escrita, época que minhas mãos, ainda pequenas, mal conseguiam segurar o lápis, mal conseguiam controlar o seu traçado, replicar com minúcia o movimento caligráfico efetuado pausadamente pela professora.

Impossibilitado de retomar essa sensação resta-me, hoje, recolher os diversos exercícios, caligrafias de mão incerta, tentativas, rabiscos, garatujas, garranchos e desenhos, numa escolha que, hoje, ao rever aquelas páginas, se dá pelo que me *punge*, como sugere Roland Barthes sobre as fotografias antigas as quais ele contempla.

Como se, olhando para os registros do passado (desde algum mirante, que é o presente) pudéssemos compreender as atuais escolhas, aquilo que nos *punge*, aquilo que fica das vivências.

Num segundo momento, decalco as formas de inscrição, formas de escrita, os registros deixados naqueles cadernos, usando, como ferramenta de recomposição, nanquim sobre papel vegetal. Lembremo-nos dos resquícios que ficaram em cada um de nós do período

de alfabetização. Tendo como exemplo os apontamentos colocados em algum quadro negro, ou branco.

Hoje, quando olho ao meu redor, não vejo se manifestar uma autonomia na reorganização do conteúdo exposto no quadro. Pelo contrário, tentamos reproduzir identicamente o raciocínio da pessoa que nos ensina. Se ela contorna palavras com círculos, também o fazemos; se desenha um boneco abaixo dessa palavra, também o repetimos...

Essa é particularidade que também se manifesta em *Diagraphanés*, como se o passar dos anos agregasse em minhas mãos uma autonomia capaz de reorganizar aquele conteúdo divulgado nos cadernos, não (só) para expressar um raciocínio, mas para compor uma imagem, como se aquelas palavras deixassem de representar substantivos, adjetivos, pronomes... e passassem a existir por sua visualidade caligráfica, pela composição de formas circulares que geram cada letra e, uma colada à outra, cada palavra. Letras ressurgem, vestidas e revestidas de desenho.

Diagraphanés, e seu método de feitura (rever/reler + a certeza da impossibilidade de reviver + criar composições decalcando o visto), permitem chegar a questões a respeito não só da inter-relação e da inter-dependência constante na conquista do mundo entre homem e máquina, como também (ou conseqüentemente) a questões em torno da perda do gesto caligráfico.

O meu interesse está em aceitar a atrofia deste gesto caligráfico, atrofia marcada por uma época de automatismos. Uma época que nos pede para aposentarmos canetas e lápis e nos entregarmos de vez às teclas, às telas *touchscreen*.

Em busca do gesto mediado, e de formas de abordar essa impossibilidade do gesto, valem os artefatos adaptados ao exercício do desenho, como linhas guias, e espécies de matrizes, a partir das quais são decalcados desenhos e inscrições, traços, rabiscos, palavras, letras. Ao decalcá-los repetidas vezes, me aproximo das máquinas. Essa parece ser a questão em *Diagraphanés*.

Parece interessante pensar o decalque como um efeito mecânico, próximo de uma lógica maquina. *Diagraphanés* seria, então, uma escrita “através de”. “através” dos tempos, “através” da superfície dos papéis, “através” de uma autonomia que permitiria hoje, reorganizar conteúdos passados e reavivá-los em nova dinâmica, forçando-nos fundamentalmente a pensar no presente.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

- _____. *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____; CERF, Juliette (Entrevista). *Agamben: O pensamento é a coragem do desespero*. Disponível em: <blogdaboitempo.com.br/2014/08/28/agamben-o-pensamento-e-a-coragem-do-desespero> Acesso em: 21/10/2014.
- _____; *O Fim do Pensamento*. Disponível em: <letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html> Acesso em: 28/03/2015.
- ALMEIDA, Maria Inês (org.). *Para que Serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.
- ARIES, Philippe. *História Social da Criança e a da Família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *A Câmara Clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Obras Escolhidas - Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras Escolhidas - Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- OLIVEIRA, Paulo de Salles. *Brinquedo e Indústria Cultural*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010.
- _____. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 1996.
- POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da Infância*. São Paulo: Graphia, 1999.
- REQUIÃO, Renata Azevedo. *Na literatura (como na arte), a experiência do viver com: algumas passagens*. In: Revista Paralelo 31, Pelotas, n. 01, dez. 2013. 121.
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. *A Arte do Motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

CALIGRAFIASNOUM: GRAFFITI, CALIGRAFIA E ESCRITA VISUAL

Autor: Paulo Roberto Costa Cruz Junior – PPGAV/UFPel¹
Orientador: Prof. Dr. Daniel Albernaz Acosta – PPGAV/UFPel²
Co-orientador: Prof. Dr. João Fernando Igansi Nunes – PPGMSPC/UFPel³

Resumo: O presente trabalho apresenta a síntese parcial das reflexões realizadas até o momento, subdivididas em três principais eixos de abordagens teórico/práticas a partir da trajetória deste autor: 1) o Graffiti, situado historicamente como expressão de arte urbana, perpassando sua origem (final da década de 60 e início da década de 70 nos EUA) e seu contexto nacional (início da década de 70); 2) a Caligrafia, que possibilitou a experimentação de novos materiais e técnicas explorando outro modo de escrita diferente do graffiti; 3) a *CaligrafiAsnoum* como potencialidades das relações entre caligrafias e Graffiti, prática recorrente de alguns graffiteiros devidamente identificadas. Os resultados desta experiência convergiram ao que se pode compreender como uma escrita autoral, a partir da recodificação da escrita alfabética ocidental, gerando, consequentemente, novos signos visuais.

Palavras-Chave: Graffiti; Caligrafia; Escrita Visual.

CALIGRAFIASNOUM: GRAFFITI, CALIGRAFIA E ESCRITA VISUAL

O *Graffiti*⁴ é um fazer contemporâneo com características essencialmente urbanas, de exigências menos custosas. Contrapondo regras estéticas tradicionais, utilizando muros, trens, portões, placas entre outras coisas como suporte (ALMEIDA, 2012).

É uma cultura de rua que surgiu na Filadélfia no final da década de 1960 e início da década de 1970, e ganhou prestígio em New York (FARTHING, 2011).

Essa cultura permitiu um novo modo de percepção do espaço e da arte de rua, como a Land Art⁵, interagindo no espaço urbano e no cotidiano das pessoas que por ali transitam.

Com ele a arte ganha às ruas, ou melhor, as ruas ganham arte, que era vista somente em museus, galerias e espaços privados. De acordo com TAVARES (2010) quem vai a uma exposição já está predisposto a uma experiência estética, já dispôs de um tempo para entrar nessa situação. O graffiti quando aparece nas ruas, estabelece uma relação direta com as pessoas que passam por ele. Sendo assim, ele está ali, nas ruas, para que

¹ Graduação em Artes Visuais Bacharelado; Programa de Pós- Graduação (mestrado) em Artes Visuais – Linha de pesquisa em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

² Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. Professor Titular da Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

³ Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor titular da Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

⁴ Graffiti, palavra italiana que traduzida para o português grafite refere se tradicionalmente “inscrição de épocas antigas, toscamente riscadas à ponta ou a carvão em rochas, paredes vasos, etc.” (GITAHY, 1999).

⁵ Land art : *Land Art*, *Earthworks* ou *Earth Art* (arte Terra) movimento artístico que emergiu no Estados Unidos no fim da década de 60, princípios da década de 70, no qual paisagem e trabalho artístico estão interligados. As esculturas não são colocadas na paisagem; a paisagem é o meio de criação.

todos possam vê-lo, sem necessidade de fazer uma visita a um local fechado como uma galeria ou um museu, já que seu suporte são elementos urbanos, como os muros, portões, placas, veículos, entre outros.

O desenvolvimento dessa arte no final dos anos 60 foi sua associação ao hip-hop⁶, um movimento cultural organizado por jovens negros e de classe baixa, com o objetivo de sair do anonimato e partilhar suas criações. Com o passar do tempo foram surgindo artistas e a cultura foi difundida juntamente com o Hip Hop, como um elemento desse movimento, virando uma 'febre' nas ruas de New York e tomando uma extensão mundial (FARTHING, 2011).

No Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, por volta dos anos 70 é reconhecida essa arte transgressora, cheia de rebeldia e questões sociais (MONASTERIOS, 2011).

Um dos principais precursores do *graffiti* no Brasil foi Alex Vallauri⁷, para quem o *graffiti* é a forma de comunicação que mais se aproxima do seu ideário de 'arte para todos'. As imagens apresentadas em seus trabalhos se propunham a uma simples e rápida visualização. Ele acreditava que uma vez evidenciadas, em meio ao caos da cidade, as imagens deveriam ser de imediata assimilação (Fig.1).



Figura 1 Alex Vallauri. São Paulo. 1978.

A partir de um olhar educativo, alertando-se para o risco de se cair na simplificação, o graffiti tem se tornado uma oportunidade para resgatar jovens com grande risco de exclusão social ou simplesmente desmotivados e desinteressados dos saberes escolares

⁶ **Hip hop** é uma cultura artística que começou na década de 1970 nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque. A tradução literal desta expressão é "balançar os quadris". Disponível em:<<http://www.significados.com.br/hip-hop/>> Acesso em: 09 ago. 2014.

⁷ Alex Vallauri - Asmara/Etiópia-1949-São Paulo, 27 de Março de 1987. Graffiteiro, artista, professor, pintor, desenhista, cenógrafo e gravador. Nascido na África tem também nacionalidade italiana. Disponível em:<<http://subsoloart.com/blog/tag/alex-vallauri/>> Acesso em: 12 ago.2014.

(AGUIRRE, 2012). Atualmente existem diversas escolas, ONGs e instituições como, por exemplo, a ONG *Gesto*, na cidade de Pelotas/RS, onde já ministrei oficinas voltadas para crianças e jovens de classe baixa, usuários e ex-usuários de drogas, e portadores do vírus HIV, a ONG tinha como objetivo a redução de danos, e a oficina era um meio de atrair os jovens até o local, durante a oficina aconteciam pausas para que o pessoal conseguisse falar sobre a importância do uso da camisinha por exemplo. Outro exemplo foi a oficina que ministrei na escola Dom João Braga na cidade de Pelotas/RS com o *Programa Escola Aberta* (Fig.2), a ideia era conscientizar os alunos da importância de frequentar a sala de aula e de cuidar da mesma, que sofria bastante com a pixação feita pelos alunos, com a oficina grande parte desses alunos enxergaram o potencial para se tornarem artistas.

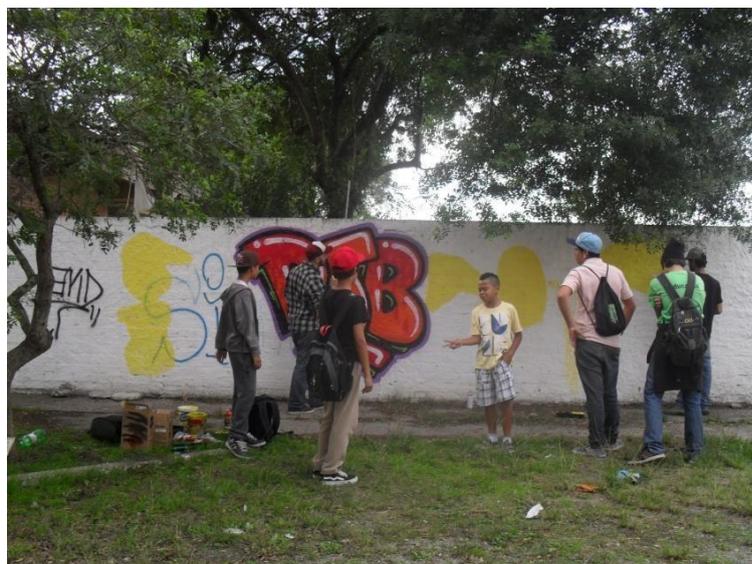


Figura 2 Oficina de Graffiti. Escola Dom João Braga. 2012.

Embora para algumas pessoas o graffiti ainda seja visto como uma arte marginal, e rodeada de coisas negativas, é totalmente ao contrario. Uma arte libertadora e que pode ser uma importante ferramenta na reintegração de crianças e adolescentes na sociedade, como acontece, por exemplo, com o *Projeto Quixote*⁸ na cidade de São Paulo/SP, que elaborou um programa de educação para o trabalho por meio do graffiti, esses adolescentes participam de um programa que integra o desenvolvimento pessoal e aptidão para o trabalho e a criação de renda. Esses conhecimentos aplicados em obras de arte, podendo assim ser comercializadas tornando-se fonte de renda para os jovens e suas famílias.

⁸ O Projeto Quixote é uma OSCIP sem fins lucrativos que atua na missão de transformar a história de crianças, jovens e famílias em complexas situações de risco, através do atendimento clínico, pedagógico e social integrados, gerando e disseminando conhecimento.

Para o artista e empresário Marc Ecko “O graffiti não era a tal porta de entrada para a criminalidade”, mas uma “porta de entrada para arte” e “uma lente para ver o mundo” (MORIYAMA, 2009, p.09), é uma arte que chama atenção dos jovens, ousado até dizer que seja uma das únicas que tem esse poder de tocar tão profundamente crianças e adolescentes.

É comum em uma abordagem a uma criança ou adolescente se ter o graffiti como resposta quando se pergunta o que eles sabem sobre arte ou o que é arte. “Atualmente, a arte de rua revelou-se a linguagem visual internacional da cultura juvenil” Marc Ecko (MORIYAMA, 2009).

Minha história com o *graffiti* começou no ano de 2002, onde a única referência que tinha sobre pintar muros eram os graffitis que eu ia descobrindo pelas ruas da cidade de Pelotas/RS, trabalhos que me influenciaram após um convite para começar a escrever meu nome pelas ruas. Comecei como qualquer outro grafiteiro, absorvendo todas as informações e referências disponíveis, dos muros da cidade, além de revistas e vídeos que fui tendo acesso aos poucos.

Meu trabalho era um reflexo espontâneo de tudo o que me rodeava nesse até então novo mundo chamado *Graffiti*. Início muito precário em relação a técnicas e materiais, esse último com o tempo se tornou de fácil acesso conforme o graffiti ia conquistando o seu espaço na cidade, criando uma demanda por material específico, sendo assim, naturalmente surgiu um mercado a fim de suprir as necessidades dos diversos grafiteiros que foram manifestando-se a cada dia.

Entre 2009 e 2010 dei início ao desenvolvimento de caligrafias explorando novos materiais e técnicas, atentando o olhar para outro modo de escrita diferente do graffiti. Comecei uma pesquisa através da internet para conhecer um pouco mais sobre caligrafia, foi quando encontrei o trabalho de Shoe⁹, sendo o que faltava pra eu enxergar que podia levar meus estudos de escritas para a rua.

Até então eu não havia pensado nessa possibilidade, e conhecer o trabalho do Shoe foi de extrema importância para que o que eu vinha fazendo até então evoluísse, direcionando minha produção para dentro do estilo Calligraffiti criado por Shoe, uma mistura de caligrafia com o graffiti, onde a idéia era pintar e estar escrevendo palavras, textos não deixando de pintar. Para o artista “escrever se torna em estar pintando”. Esse movimento surgiu em 2007 na cidade de Amsterdam. Pensando nessa mistura comecei a

⁹ Shoe- Artista holandês Niels Shoe Meulman, conhecido como Shoe. Disponível em: <<http://www.calligraffiti.nl/>> Acesso em: 20 set. 2014.

chamar meu trabalho de *CaligrafiAsnoum*¹⁰. No início minhas caligrafias eram mais cruas, apenas na cor preta, com um pouco de sombra e luz sob as letras, como no trabalho “Have a Nice Day” (Fig. 3), que pintei na Rua Santa Cruz, em Pelotas/RS.



Figura 3 Asnoum. *Have a Nice Day*. Pelotas. 2012.

Depois de executar vários trabalhos com as letras apenas em preto, resolvi que era hora de começar a dar um pouco de cor a elas, e incorporar alguns elementos presentes no graffiti, como o contorno e um degrade de cores no seu preenchimento. Fui para rua por em prática, obtendo um resultado melhor do que o esperado, ver as minhas letras que até então eram somente pretas, ganhando cores, foi uma experiência incrível, o trabalho “UmDoisCinco” (Fig. 4) foi um dos primeiros que fiz com a presença de preenchimento em degrade e contorno vibrante, seu preenchimento em cores escuras, traçadas e pintadas sobre um fundo preto, deixando as quase imperceptíveis, até o momento de ganharem os primeiros traços do contorno em branco, estabelecendo a relação entre figura e fundo.

¹⁰ *CaligrafiAsnoum* – Silogismo a partir do termo “caligrafia” com a assinatura “Asnoum” para apresentar a produção de Paulo Roberto Costa Cruz Junior aka Asnoum.



Figura 4 Asnoum. *UmDoisCinco*. Pelotas. 2013.

A partir desse instante de descobertas, acabei conhecendo trabalhos de diversos grafiteiros que haviam voltado sua produção para o lado mais caligráfico, dentre eles está o artista Retna¹¹, que se tornou um dos principais referenciais no meu trabalho de recodificação do alfabeto. A partir da vontade e da necessidade de criar uma “linguagem” autoral, comecei a estudar um meio de desconstruir as letras do alfabeto ocidental, a partir disso, através de uma recodificação, construir novos signos visuais.

Comecei pela letra A composta por duas linhas transversais e uma horizontal, mantendo essas linhas as reorganizei (Fig. 5).

Satisfeito com o resultado dessa experiência, fiz essa reorganização com todas as letras de A à Z, criando assim a minha própria escrita, um novo meio de expressar minhas ideias, de formar palavras, frases, textos, criar uma textura a partir dessa escrita, onde tive que me alfabetizar, decorando e “aprendendo a escrever novamente”.



Figura 1 Recodificação da letra "A"

¹¹ Retna – Nasceu em 1979 em Los Angeles, Califórnia. Disponível em:<
<http://www.artrepublic.com/biographies/322-retna.html>> Acesso em: 20set.2014

REFÊRENCIAS

ALMEIDA, Júlia. **Textualidades Contemporâneas**: palavra, imagem, cultura. Vitória: EDUFES, 2012. 140p.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante. 2011. 576p.

MONASTERIOS, Sylvia. Arte ou Ocupação? O graffiti na paisagem urbana de São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

MORIYAMA, Victor. **Estética Marginal**. São Paulo: Zupi Design e Editora Ltda. 2009. 161p.

TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 8, n. 16, 2010.

AÇÕES E REFLEXÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Mariza Fernanda Vargas de Souza¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPel.

Profa. Dra. Adriane Hernandez (orientadora)²

Programa de Poéticas Visuais - UFRGS

Resumo: O artigo “Ações e reflexões no processo de criação”, desenvolvido para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e para a disciplina Perspectivas ético-estéticas e artísticas na formação docente foca na produção artística da pesquisadora, refletindo sobre conceitos operacionais advindo de ações sobre uma superfície, como imprimir, acumular camadas e expandir, ligados a outras ações mais específicas do campo artístico, como pintar e desenhar. Tais procedimentos resultam na formação de um vocabulário que define características da pintura em camadas, provenientes de impressões que geram índices na fatura resultante. Os autores citados no texto auxiliam na problematização das questões provenientes do ato de criar.

Palavras-chave: Poéticas Visuais. Pintura. Superfície. Camadas. Impressão

1. As ações de imprimir, conectar e pintar

As ações de imprimir e conectar (fig. 01) constituem os primeiros movimentos fundantes do processo de construção da minha pintura. A impressão com folhas de plantas escolhidas em meu quintal passam a ter a função de um carimbo, ao marcar a superfície da tela. O ato da impressão se torna então um conceito operacional. Isto porque este ato me impulsiona de modo duplo, minha entrada no campo da arte, tanto pela prática quanto pela teoria, desdobramentos de uma mesma ação. As questões que norteiam tal processo de criação dizem respeito ao prolongamento do espaço pictórico onde linhas são constituídas com o instrumento mais peculiar da pintura: o pincel. Está presente como elemento ativo e indicial, a planta. Esta, que me oferece tão somente a sua forma, que quando coberta por tinta se deforma e se desconstrói, indicando apenas alguns veios, alguns borrões. Já a pintura do suporte insinua-se como jogo em que tento apagar ou disfarçar, através de sobreposições, um suporte já pintado anteriormente em que a camada inferior modifica a última camada por mais sutil que ela seja. Na impressão o jogo se dá de outra forma. Ainda que o tempo de secagem da tinta e a ocupação do suporte requeiram do corpo uma agilidade e uma afobação, o resultado se revela como uma surpresa, despontando a importância da matriz, exacerbando a sua marca e assumindo o seu índice.

¹ Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Especialista em Artes Visuais UFPel, Bacharel em Pintura UFPel. Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

² Adriane Hernandez. Doutora em Artes Visuais, Poéticas Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figura 01 - Mariza Fernanda. Ações na construção de uma pintura, 2014.

Minhas ações surgem a partir de elementos vegetais. Extraio assim os subsídios que necessito para um novo início e para uma nova direção. Esses elementos que me são muito caros solicitam também certa delicadeza. Francis Ponge, ao escolher como objeto de sua escrita poética uma planta chamada Mimosa, relata não ter feito uma opção por um “sujeito dos mais fáceis”, (2003, p.34) uma vez que, precisava refletir sobre o que seria ou não seria aquele arbusto e ainda, tratá-lo com delicadeza, (2003, p.34). Ao escolher as folhas da mamona, da begônia asa de anjo, da costela de adão e da videira, atento para suas características e suas formas. Pontiuagudas, indefinidas e expansivas, elas podem gerar marcas com atilamentos e configurações sedutoras. Outras, com nervuras bem marcadas, encerram uma forma fechada, demarcando territórios em que não posso tranquilamente transitar. Elas podem ter também formas grandes ou pequenas em formato de estrela ou com pontas denticuladas. Outras inusitadas com formato de asas, como uma borboleta de uma única asa, aparentando ter sido formada apenas de um lado, ou ainda as arredondadas oriundas de troncos retorcidos. Não esquecendo as que, além de ser grandes, são também perfuradas, com segmentos que lembram costelas.

As marcas obtidas pela impressão das minhas plantas, a partir de tanta diversidade e riqueza, oferecem-me contribuições importantes e imprescindíveis. Marcas que abastecidas pela matriz, são destituídas da forma fechada, se tornam informes e assinalam alguns vestígios, alguns indícios. Acendem “um contato e uma perda”, o que configura uma “imagem dialética”. Georges Didi-Huberman (1998) desenvolveu a partir de Walter Benjamin (1994) a noção do que seria uma imagem dialética, uma propriedade de

toda a imagem que se quer analisar, seja pela contraposição ou pela contradição. Para tanto, Didi-Huberman cita o exemplo da pegada na areia: “O pé que afunda na areia, a ausência do pé na impressão que ficou na areia” (1997, sp) o que deixou a marca, mas que não está mais lá.

Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico* destaca o caráter indicial do procedimento da impressão. Ao mencionar artistas que “sem operar com a fotografia propriamente dita, centram seus trabalhos em problemáticas tipicamente indiciárias: como Max Ernst e as impressões de Yves Klein [...]” (DUBOIS, 2007, p.114). O trabalho de Max Ernst revela índices à partir da frotagem. Este procedimento se deu quando o artista colocou uma folha de papel no chão de madeira para copiar a textura das ranhuras das tábuas. Nas apresentações denominadas *Antropometrias* Yves Klein usava modelos como “pincéis vivos”. Elas se impregnavam com tinta azul e pressionavam o corpo contra uma tela ou um pedaço de papel para deixar uma marca, de acordo com suas instruções. Klein, fazia a coreografia das modelos sem tocar nelas ou na tinta.

Dubois traça um breve percurso da fotografia do ponto de vista da semiótica identificando-a como ícone, símbolo e índice. Para o autor, o índice é dado como algo que “será sempre físico e particular, porque está unido às coisas” (1993, p. 64) e sua importância está condicionada à existência do objeto que seja “contíguo ao signo que dele emana – quer se pareça ou não, com seu objeto”. O traço indiciário desta forma, “não apenas atesta, mas dinamicamente ainda, designa” (Idem, p. 75).

No meu processo os procedimentos da pintura, da impressão e do desenho se impõem de maneira incisiva e intersticial, observando os intervalos entre as coisas em que cada ação altera a seguinte numa sequência de acréscimos que geram superfícies. Os fenômenos advindos do fazer e que me estimulam à reflexão e sensibilizam o meu olhar, vem de procedimentos dos mais simples, algo que experimentamos ainda na infância, na escola: carimbar, *frotter*, imprimir sobre uma superfície algum objeto com relevo ou ainda, contornar figuras com o lápis ou fazer garatujas despretensiosas. O que existe de tão especial neste ato que beira a banalidade? Como aponta Georges Didi-Huberman, ao referir-se ao sentido do ato de imprimir, seria “alguma coisa da ordem do imediato, desta primeira leveza, deste primeiro instante, quase um jogo ou uma brincadeira”? (1997, [sp]). Que, acrescida de belezas essenciais de pequenos gestos súbitos formam outros tantos desenhos, com traços tênues e tecidos ao tempo do fazer.

A minha matriz, a folha de uma planta, revela a partir da impressão, um índice que se desdobra em outras tantas ações e cogitações que vão me conduzindo por caminhos incertos em que tateio com a mente e com as mãos as coisas que me cercam. Nas

sutilezas do que aparentemente outras pessoas nem veem, ou do que as pessoas geralmente só veem na aparência, eu diria que a folha da planta me estimula a buscar a ação e enxergar algo muito especial implicado aí. Isso sempre esteve presente na minha prática artística, desde o período da graduação em artes visuais, mas que parece ir além desse tempo. Como memória, encontro raízes dessas ações na minha infância, algo que talvez esteja presente em todas as infâncias.

As plantas sempre acompanharam minha infância, revelando cores e sabores, revelando deliciosas sensações. Minha mãe se dedicava ao cultivo de plantas. Ao pensar sobre isso, lembro-me de um abacateiro que ficava no pátio de minha casa. De grande porte, de caule e ramos espessos, com suas folhas lustrosas e de cor verde-escura tinha um fruto de polpa cremosa e adocicada. O quintal da minha casa traz uma lembrança doce e colorida tal qual o gosto do abacate e também pelas diversas árvores frutíferas pelas quais minha mãe zelava, transformando o terreno num quase pomar em meio a uma avenida movimentada do centro da cidade. Enfim, por esses tantos sabores e cores, por todo esse sentir rememorado a cada pensamento é que acabei sendo conduzida, e só hoje me dou de conta disso, para o curso de Biologia na Universidade Católica de Pelotas. Licenciada em Ciências, no entanto, nunca exerci a profissão. Acho que sempre faltou algo na ordem da expressão, algo que fosse calcado na experiência de um fazer e que acabei encontrando no Curso de Artes Visuais. Essa é, segundo Francis Ponge, “uma virtude própria da expressão, pois ela deve estar relacionada com uma conveniência, com um respeito, com uma adequação”, (1997, p. 43).

O que minha pesquisa propõe então é um olhar sensível para um processo. O trabalho que realizo a partir da impressão com folhas de planta, cria o que nomeio de “rastros de cor”. Estes são contornados por linhas, formulando caminhos e traçados que geram linhas que parecem deslizar, como em um mapa, margeiam, delimitam, contornam territórios e originam a sintaxe do contato e mais ainda da pressão. Pressão da mão, desta na folha da planta, da planta sobre a uma superfície, da superfície sobre outra superfície formando camadas. As camadas não se dão apenas na tela, pois elas estabelecem conceitos e direcionam minha caminhada em busca de conexões.

Em alguns trabalhos anteriores (Fig. 02), no período da graduação em pintura, utilizei o título de *Rizoma* ou *séries Rizomáticas*, primeiramente por conta desta visualidade de tramado e de fundo que normalmente de um só tom na cor verde ou cinza, sugeria uma vista aérea ou algo próximo do orgânico e, depois naturalmente, pelo conceito que explora as diferenças, a pluralidade à partir das observações e de outros

conceitos. O conceito que é originário da botânica foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para explicar o que significa multiplicidade.

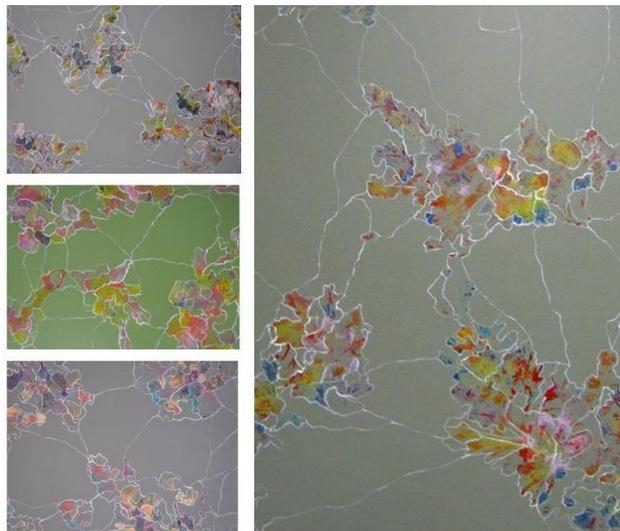


Figura 02 - Mariza Fernanda, "série rizomas", 30 cm x 40 cm (cada) e 90 cm x 60m, tinta acrílica sobre madeira, 2010.

A grama é um exemplo bastante conhecido de planta rizomática, assim como o bambú e a cana de açúcar . O rizoma ajuda na sobrevivência da grama porque ajuda na sua reprodução e permite ao organismo ocupar um território mais amplo e mais heterogêneo. Muitos rizomas formam uma rede que confere maior resistência à grama, pois ela pode se nutrir de diferentes raízes. Neste tratado de Filosofia, Deleuze e Guattari apresentam seu próprio modelo: "O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga" (1995, p.33). Segundo os autores, o rizoma encerra multiplicidades e movimentos que não começam e nem se concluem, encontram-se sempre no meio e entre as coisas, buscando sempre alianças.

A filosofia é para Deleuze e Guattari um sistema aberto, em que "os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência"³. Essa forma de conhecimento, adquirida no processo artístico, calcada no fazer é o que permite criar conceitos, estabelecer movimentos e relações a todo o momento num fluxo constante de desencadeamentos perceptivos.

³ Entrevista publicada no jornal "Liberación", intitulada: *Mil Platôs Não Formam Uma Montanha* em 23 de outubro de 1980. Disponível no site do Google: <http://rizomas.net/filosofia/rizoma/107-rizoma-e-um-sistema-aberto-deleuze-e-guattari.html>

2. Algumas relações com o corpo

Olhando para as telas dispostas horizontalmente sobre a mesa para receber a impregnação, percebo que tenho na presença da mão mais que simplesmente um gesto. A pressão da mão confere ao rastro maior ou menor destaque. Nesta relação existe um contato, uma impregnação simultânea. Um organismo. Uma combinação de partes que convergem para um mesmo fim.

No texto *O Tempo de Repouso*, Patrícia Franca revela que “podemos ter a sensação de viver muito intensamente quando as relações entre a experiência, os sentidos, o pensamento e o corpo formam um organismo na maneira de fazer” (2010, p.2). Merleau-Ponty destaca que as coisas só tem sentido quando percebemos o que é diferente, pois todo conhecimento nasce de uma percepção, desta interrelação do ver com o agir, estabelecendo como “fundamento inédito da pintura a maneira de como o pintor emprega seu corpo” (1961, sp). Existe então, outra dimensão em relação ao corpo. A impressão e o desenho solicitam uma intimidade, um contato, uma posição, uma postura onde o corpo conduz sua força e a mão torna-se um prolongamento para realizar sua intenção.

João Francisco Duarte Jr. assegura que existe “um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo e irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais” (2010, p. 126). Nos trabalhos que normalmente realizo adoto uma postura corporal, ou a condição de me debruçar sobre o suporte. De me posicionar de modo que meu corpo circule o que vou impregnar, atribuindo assim, limites na expansão do gesto, mesmo em trabalhos maiores.

Duarte Jr, ressalta que: “nossa humana medida do mundo torna o nosso corpo como unidade e princípio orientador, estando a linguagem básica que empregamos cotidianamente eivada de referências em nosso organismo e a seus processos perceptivos” (2010, p. 128). O autor chega ao conceito de *Estesia* como “basicamente a capacidade sensível do ser humano para organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo” (Idem, p. 136). Para Maturana (1997, p.24) a ciência ocidental está impregnada pela racionalização exacerbada de argumentos que estigmatizam o senso comum e desqualificam o equilíbrio orgânico, que por sua vez impregna o pensamento de sociedades com outros modos de vida e maneiras de se relacionar com a natureza.

Os estímulos que alcançam meu corpo muitas vezes partem do meu processo na pintura. Na observação de certas peculiaridades e nas percepções que delas advêm. Quando minha tela é preparada pela pintura aplico-lhe vários tons e procuro fazer a transição destes tons. Impregno-a então, com as impressões. Só então parto para o

entorno das marcas. A pintura só começa a ficar atraente para o meu olhar depois desse percurso percorrido. Ao escolher as cores a preocupação é de gerar uma relação natural e sem grandes contrastes. O percorrer da linha é também um processo de deslocamento do pensamento concentrado e lento. Contornar me estimula a fazer outros traçados com mais rapidez. A intencionalidade de um contorno age, em mim, de modo distinto da liberdade de um traço intuitivo, desvinculado de uma forma. Este último é frequentemente cortado pela racionalidade e se torna vacilante. Sem afobação, preciso entregar minha gestualidade a uma dialética do racional e do intuitivo, provocando um equilíbrio entre essas forças.

3. A percepção e a palavra

A percepção é uma possibilidade de obtenção de conhecimentos, uma vez que: “apreender, tatear, sondar o mundo com olhar sensível e singular permite que as informações que são processadas ganhem novas formas de organização” (SALLES, 1998, p. 64). Se deixarmos de perceber, a consciência, por sua própria força permanece desperta e não nos deixa ouvir a voz que vem de dentro. No entanto, nunca se poderá totalmente descrever esse poder uma vez que: sua essência é a fluidez e a aquisição de uma forma construída pelo amor. “É o amor que compraz em habitar a consciência. Um acréscimo, um impulso, como decorrência direta da vida que pulsa” (KOLOSCHKA, 1996, p. 172). O amor que para Maturana, amplia e estabiliza a convivência comigo e com o outro. Amor, através do qual surge a linguagem e nesta inclui ações, emoções e sentimentos. Amar presume então: afetar-se. “A carga afetiva é uma sutileza do sensível, inscrita nas próprias coisas, em que o afeto, aparece como uma das reverberações da estrutura imaginária na sua totalidade” (ROSENFELD, 2009, p. 02).

Duarte Jr. descreve a arte como algo que se coloca entre a experiência direta do real e sua conceituação, e que nos faz “atentar para a especificidade de cada experiência frente a um objeto” sendo que o “objeto artístico é sempre uma concretização do conceito, o desvelamento de um caso particular e único” (2010, p. 140). Especulando sobre minha pintura, sobre a impressão, sobre quais tons utilizar e até mesmo, sobre a cor da linha, no próximo contorno elaboro os conceitos que advêm da experimentação que são conduzidos pelos pensamentos e pela escrita.

Para Roland Barthes (1983), “a escritura faz do saber uma festa” em que as palavras têm sabor e solicitam um saber intenso e inesgotável. Noto que ao conceber um trabalho novo experimento, assim como Francis Ponge (1997, p. 37) na construção de seus poemas, “um sentimento particular, ou talvez antes, um complexo de sentimentos particulares. Trata-se, em primeiro lugar, de me dar conta do fato”. Assim, o objeto que

está sendo criado carrega um modo sensível de intercessão com realidade que lhe é externa uma percepção que age na escuta, por meio de todos os sentidos. Então, ao escrever e falar sobre o meu trabalho, elaboro novas ideias e ao associá-las umas às outras, aguço minha percepção. O processo em ação pode conter intensidades e ritmos, encontros e desencontros, desvios, contradições, relações de tensão e de silêncio.

A tessitura da narrativa composta em nosso fazer parece ter a capacidade de debelar até mesmo o valor das proposições mais aplicadas. O que está contido em cada um de nós, revelado em nossas escolhas, não se faz ao acaso, mas dialoga com tudo que nos rodeia e, acima de tudo, com tudo aquilo que de fato nos afeta. Pretendo, exatamente, que seja essa a essência constante da minha construção, enquanto estruturada e à luz de outros olhares.

REFERENCIAS:

- BARTHES, R. **O Prazer do texto**. São Paulo, Brasiliense, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Editora, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Catálogo de Exposição - Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Adaptação e tradução EBA-UFGM por Patrícia Franca.
- DUARTE Jr. João Francisco. **O Sentido dos Sentidos**. Curitiba: Criar Edições, 2010.
- DUBOIS, Phillip. **O Ato Fotográfico**. São Paulo Editora: PAPIRUS, 2007.
- DUBUFFET, Jean. **Empreintes**. In: Herschel Chipp. Teorias da Arte Moderna, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- ERNST, Max. **Sobre o frottage**. In: Herschel Chipp. Teorias da Arte Moderna, São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2009.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante 2010.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [ORGS]. **Escritos de Artistas Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GAUTHIER, Jacques. **O Oco do Vento: metodologia da pesquisa sociopoética e estudos transculturais**. Curitiba: CRV, 2012.
- GONÇALVES, F. R. **Um percurso para o olhar: o desenho e a terra**. Porto Arte (UFRGS), 2007, v. 13.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MALDONATO, Mauro. **Raízes Errantes**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. In: Os Pensadores. São Paulo, 1994.
- MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PONGE, Francis. **O Partido das Coisas**. São Paulo: Editora: Iluminuras Ltda. 2000.
- _____. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- _____. **A Mimosa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- REY, Sandra. **Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. In: O meio como ponto zero, Editora UFRGS, 2002.
- ROSENFELD, D. L. **Liberdade de Escolha**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2009. v. 01.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. São Paulo: AnnaBlume, 2009.

A PERMANÊNCIA DA MEMÓRIA PICTÓRICA NA OBRA DE IBERÊ CAMARGO, UMA QUESTÃO ATUAL QUE CONCERNE À CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS: CARACTERIZAÇÃO FÍSICO-QUÍMICA DE MATERIAIS NA SÉRIE “CARRETÉIS”.

Pablo Campos López, PPGAV-UFPEL¹

Orientadora: Alice Monsell, Prof.PPGAV UFPEL²

Resumo: O presente trabalho pretende estudar o processo físico-químico de degradação nas pinturas, em técnica óleo sobre tela, do pintor gaúcho Iberê Camargo (1914-1994). A fase que compreende duas décadas entre 1960 e 1980 apresenta peculiaridades na sua técnica, densa textura e maturidade. Ele realizava camadas pictóricas abundantes atingindo dois centímetros de espessura. Essa tipologia apresenta substratos mais vulneráveis. Estudos que detalhem o comportamento subjacente destas obras permitirão atender a uma questão que foi cara e fundamental ao artista, a permanência material da sua obra, decorrente desta ciência será possível formular uma proposta de conservação preventiva desta recente e importante obra.

Palavras Chave: Conservação preventiva, Iberê Camargo, Restauração.

Para Gullar³, o artista foi pintor de prolífica obra numa época em que fazer arte era dispendioso pela necessidade de importar materiais. A sua leveza de cores se transforma em colorido intenso de predominantes azuis, lilases e verdes. Cabe perguntarmos: Enquanto a paisagem em Iberê sofre uma brusca simplificação, a matéria pictórica se adensa.

Uma obra recente como a que interessa investigar neste trabalho possui condicionantes de permanência que são preocupantes: Por serem realizações recentes (segunda metade do século XX), a falta de pesquisa de obras modernistas no contexto da conservação e restauro, o tamanho das obras, a volubilidade dimensional estrutural do chassi de madeira, por citar somente algumas.

Cabe perguntarmos e ao mesmo tempo elucidar, o quê acontece nessa subjacência - ainda fresca - com quase dois centímetros de camada pictórica?

Qual o comportamento físico-químico dessa camada pictórica na iminente aparição de craquelamentos?

As preservações das obras passam necessariamente pela adoção de rotinas de conservação preventiva. Para desenvolver tal enfoque é necessário entender o tipo de material envolvido e a maneira como este se comporta perante condições ambientais, físicas e químicas determinadas. Uma metodologia de estudo científico é de caráter obrigatório para conhecer plenamente a composição material antes de empreender

¹ Pablo Daniel Campos López, Bacharel em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis e Mestrando do PPGAV UFPEL.

² Alice Monsell, PhD em Artes Visuais UFRGS, Professora titular do Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais UFPEL.

³ GULLAR, Ferreira. Do fundo da matéria. Pag. 20. In: SALZTEIN, Sônia. Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo. Editora Cosac&Naify, 2003.

qualquer iniciativa que vise instaurar uma rotina de cuidados preventivos que assegurem a estabilidade material. Ou mesmo, antes de iniciar qualquer tarefa de restauração.

Conhecer em profundidade de que maneira a camada pictórica densa do artista é um problema (ou não), num suporte (linho), em tensão constante e considerando que o mesmo é suscetível de alterações dimensionais, pela condição higroscópica do chassi de madeira. Entender que se este “sanduíche” entre a base de preparação e o verniz for muito denso, a possibilidade de ter uma subjacência “fresca” em meio a extremos já consolidados e secos pode ser uma problemática importante de elucidar no que diz respeito ao comportamento desta camada.

O propósito central do presente trabalho fundamenta-se como objetivo geral preservar a obra de Iberê Camargo baseados na teoria da restauração e apoiados na tecnologia que auxiliará o trabalho realizado visando este fim. Sendo assim, tem como objetivo geral analisar o comportamento físico-químico da camada pictórica na iminente aparição de craquelamentos nas obras da série “Os carretéis” do artista plástico Iberê Camargo.

Analisar sob a ótica científica e metodológica da conservação e restauro a densa subjacência de camada pictórica de Iberê Camargo;

Identificar os tipos de materiais empregados nas obras, bem como seu comportamento nas condições ambientais do espaço expositivo e reserva técnica;

Determinar baseado na identificação dos materiais a melhor alternativa de higienização dos substratos pictóricos;

Avaliar o estado de conservação do suporte das telas através de exames organolépticos e microscópicos;

Determinar o comportamento de uma camada pictórica densa em câmeras de envelhecimento.

A importância de Iberê Camargo não se restringe somente ao plano artístico, sua militância em defesa da classe artística o leva a liderar movimentos de vital relevância para a classe a nível nacional. Logo após sua frutífera passagem pela Europa, Iberê se estabelece no Rio de Janeiro no ano de 1951.

A sua preocupação com questões fundamentais da arte o levam a escrever um telegrama ao então presidente Getúlio Vargas⁴. Nele, “expõe sem intermediários a realidade do ensino de artes plásticas e a verdadeira situação do artista nacional”. A sua vivência no estrangeiro e, decorrente desta experiência, o contato direto com o apogeu da

⁴ Fonte: Catálogo Iberê Camargo, “O Carretel – Meu Personagem”. Publicação da Fundação Iberê Camargo por ocasião da exposição homônima sobre a obra do artista. Com a curadoria de Michael Ashbury. Porto Alegre, março 2013- março de 2014. Pag. 11.

industrialização que para esta época já produzia materiais de qualidade. Surge nele uma visão clara da limitada durabilidade e consistência dos produtos nacionais e a necessidade de uma atitude radical, em termos políticos, que crie uma mudança de rumo. Perante a indiferença das autoridades ao não responder à audiência solicitada pelo artista, a forma de protesto encontrada foi a realização, em tom de deboche, do “Salão em Preto e Branco”. Nesta mostra a ausência de cor era a denuncia pela pouca acessibilidade aos materiais de primeira qualidade.

No ano de 1955 foi a vez do Salão de Miniaturas. Em ambas as ocasiões, Iberê teve uma participação destacada como organizador dos certames.

A preservação desta obra passa necessariamente pela adoção de rotinas de conservação preventiva. Para desenvolver tal enfoque é necessário entender o tipo de material envolvido e a maneira como este se comporta perante condições ambientais, físicas e químicas determinadas. Uma metodologia de estudo científica é de caráter obrigatório para conhecer plenamente a composição material antes de empreender qualquer iniciativa que vise instaurar uma rotina de cuidados preventivos que assegurem a estabilidade material.

Conhecer em profundidade de quê maneira a camada pictórica densa do artista é um problema (ou não), num suporte (linho), em tensão constante e considerando que o mesmo é suscetível de alterações dimensionais, pela condição higroscópica do chassi de madeira (conforme fig. 1). Entender que se este “sanduíche” entre a base de preparação e o verniz for muito denso, a possibilidade de ter uma subjacência “fresca” em meio a extremos já consolidados e secos pode ser uma problemática importante de elucidar no que diz respeito ao comportamento desta camada.

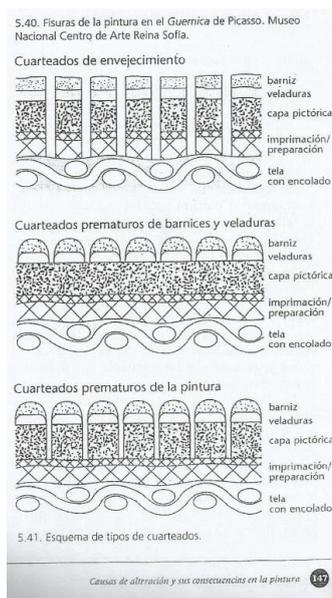


Fig. 1: Esquema estratigráfico de uma camada Pictórica e suas distintas patologias. Fonte: CALVO, 2002. pag.147.

Fig. 2: Meu Personagem, 1962. Óleo sobre tela, 35x46 (detalhe)

Na medida que a mesma possui uma superfície seca e envernizada e um substrato ainda em processo de secagem. Entender a descontinuidade do traço do artista em certa obra onde ele “corta” a camada pictórica com riscos que acabam evidenciando a base de preparação e o linho e a incidência da tensão. Nesta contextualização o trabalho do restaurador resulta de crucial importância no que tange a preservação de coleções museológicas.

Na obra seminal de F. Choay⁵ encontramos a primeira menção na literatura ao trabalho de conservação e restauro. São relatos do importante trabalho que foi reorganizar o patrimônio francês, resgatando as obras de coleções principescas e gabinetes de curiosidades dispondo-os em palácios da monarquia abandonados. Em definitiva, constituíram assim, a primeira tentativa do homem em criar a instituição que hoje conhecemos como Museu.

Propor ações de salvaguarda que prolonguem a integridade estética, física e histórica dos bens culturais deve ser a premissa deontológica que norteie propostas de conservação curativa e minimamente invasivas. Neste contexto, a atuação do conservador é a interfase entre o passado dos povos e a construção da sua identidade e memória.

Para Brandi, há uma ligação indissolúvel entre a obra de arte e a restauração. Esta se torna o momento metodológico de reconhecimento da obra na sua materialidade física adotando uma dupla função estética e histórica. A missão do profissional restaurador é de vital importância no que tange à historicidade do bem. Neste ponto, qualquer ato que altere a originalidade proposta pelo artista é considerado um falso histórico. Portanto reitera-se a importância do trabalho deste agente cultural para a permanência do bem. (BRANDI, 2004, p. 28-33)

O trabalho fundamenta-se em uma pesquisa descritiva que exige do pesquisador uma série de informações sobre o que deseja pesquisar. Juntamente com o seu caráter exploratório, a pesquisa exige a identificação de fatores que determinam um fenômeno que esteja suficientemente descrito e detalhado (GERHARDT e SILVEIRA, 2009)

Sobre o artista, as publicações da Fundação Iberê Camargo aportam um rico conteúdo sobre o qual podemos embaçar a importância da preservação da sua obra no contexto material, teórico e da história da arte. Em Salztein(2003, p.13,19), Ferreira Gullar comentando sobre a importância da materialidade do seu processo criativo escreve:

⁵ CHOAY, Françoise. A alegoria do Patrimônio. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001. Pag. 35-36.

Conforme se verá quando a leveza das cores e das formas for substituída por um colorido intenso onde predominam azuis, verdes e lilases, enquanto a matéria pictórica se adensa e as formas da paisagem se simplificam bruscamente [...] na pasta farta e rica, as formas parecem nascer e diluir-se, nascer e retornar ao estágio informal. Como se o pintor pusesse à mostra. destripando-a, o interior da forma.

O vídeo institucional “Iberê em Processo” onde mostra a maneira como o artista forma camadas entre as quais deixa repousar dois a quatro dias aplicando em forma de emplastos. Este fato somado aos recorrentes riscos⁶ realizados como “desenho” onde o traçado da camada apresenta lacunas expressivas de tintas e, criando assim, contrastes de evidente fraqueza estrutural. Esta condição passível de reavaliação e cuidado, devido à descontinuidade superficial da camada pictórica é sem dúvida um rico elemento expressivo no repertório do artista, porém, um antecedente digno de cuidados quando nos referimos a qualidade estrutural de uma superfície em constante tensão.

Sobre esta questão é importante vermos o aporte que faz Calvo (2002), uma camada pictórica apresenta uma ou mais aplicações em sua composição de base.

Estas, em condições naturais de exposição são vulneráveis a fatores externos e (luz, umidade e contaminantes), que alterem sua composição química e tipologias pela junção de fatores que incidem na permanência e estabilidade.

Em decorrência da exposição “Pintura Pura”, organizada pela Fundação no ano de 2004, foi realizado o restauro de 10 obras do artista. No relatório de atividades, Bachettini e Corrêa⁷ nos aportam:

A restauração destas dez obras para exposição Pintura Pura foi instigante e de um grande aprendizado sobre técnica pictórica deste grande artista. Os suportes utilizados pelo artista foram tela, madeira, papel e todos receberam espessas camadas de tinta óleo [...] O processo de restauração constituiu basicamente em quatro etapas: desinfestação, higienização, fixação e reintegração pictórica.

A caracterização analítica e físico-química das amostras de matéria prima da obra devem ser identificadas com o auxílio de instrumental de análise. Em Rizzo⁸ dispomos de um referente aceito internacionalmente para realizar esta fase do projeto.

⁶ Podemos citar a obra *Meu personagem*, óleo sobre tela (1962), 35x46. Coleção particular. Nesta obra esta técnica é evidente pela aparição do linho no substrato. Iberê utiliza uma espátula, o cabo de um pincel para conseguir tal efeito.

⁷ BACHETTINI, Andréa; CORRÊA, Naida. Restauração das Obras de Iberê Camargo para exposição Pintura Pura In: XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais ABRACO. **Anais**. Porto Alegre, 2009. p. 143-147.

⁸ RIZZO, Márcia de Mathias. **Caracterização físico-química em materiais de esculturas de cera do Museu Alpino**. 2008. Dissertação (Mestrado em Físico-Química) - Instituto de Química, USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/46/46132/tde-10062008-150929/>>. Acesso em: 2014-10-14.

Os exames organolépticos⁹ são uma rica fonte de informação que deve ser documentada com o auxílio da fotografia digital. São feitos com lupas de aumento identificando em fase inicial o estado de conservação em que uma obra ingressa no laboratório.

Fotografias digitais com luz visível, sob radiação ultra-violeta (UV), imagens com lupa digital, análise com microscópio de varredura (MEV/EDS).

Considerando a indexação por tabelas analíticas referente à vida útil de um pigmento, estes referenciais podem indicar que uma tinta possui uma vida útil de 75 anos, e considerada a possibilidade de utilização de câmaras de envelhecimento que recriem situações de contingência encontradas em um tempo definido, podendo assim elucidar a possível reação de uma amostra de tinta (simulando uma camada densa de Iberê), que exposta a uma situação teste permita estimar a vida útil de uma obra.

O plano de trabalho fundamenta-se na escolha e organização das leituras; na coleta de informações exploratórias e descritivas. A coleta de dados compreende o conjunto de operações de análise a serem confrontados. Estas serão realizadas a partir das análises de exames estratigráficos e organolépticos das obras, sendo estas, realizadas nos Laboratórios da Engenharia de Materiais - UFPel e no Laboratório de Design Gráfico e pesquisa de Materiais da Universidade Federal do Rio Grande do SUL (UFRGS).

A coleção da Fundação Iberê Camargo é um acervo de natureza privada. Realizar exames de tipo invasivo nas obras em si é uma questão impossível. Criar um ambiente simulado para efetuar envelhecimento, com idêntica temperatura encontrada em lapsos de tempo definidos é a opção mais indicada. Portanto, a hipótese a ser levantada somando-se este meio e o referido elemento, poderá elucidar a possível reação de uma amostra de tinta (pro caso, uma camada densa imitando a obra de Iberê), que exposta a uma situação teste permita estimar a vida útil de uma obra. Para tal efeito, a tinta original das bisnagas do artista servirá para realizar exames de varredura e “imitações de camadas pictóricas” que sejam expostas em câmaras de envelhecimento.

Referências:

BACHETTINI, Andréa; CORRÊA, Naida. Restauração das Obras de Iberê Camargo para exposição Pintura Pura In: XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais ABRACO. **Anais**. Porto Alegre, 2009. p. 143-147.

⁹ Organoléptico: Exames superficiais e estratigráficos com lupa de aumento. In: CALVO, Ana. Técnicas e Conservação de Pintura. Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Livraria Civilização Editora; Porto, 2006. P.34.

BRANDI, Cesare. **Teoria del restauro/ Cesare Brandi**; tradução Beatriz Mugayar Kühl; apresentação Giovanni Carbonara; revisão Renata Maria Parreira Cordeiro.- Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

2º Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração. In: Caderno de resumos expandidos: comunicações- (2. : 2013 : São João del-Rei)

CALVO, Ana Manuel. **Técnicas de Conservação**. Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Livraria Civilização Editora; Porto, 2006.

CALVO, Ana Manuel. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2002.

Catálogo **Iberê Camargo, “O Carretel – Meu Personagem”**. Publicação da Fundação Iberê Camargo por ocasião da exposição homônima sobre a obra do artista. Curadoria de Michael Ashbury. Porto Alegre, março 2013- março 2014.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em Ciências Humanas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 13ª Ed. 19.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. **Los Solventes**. Publicación de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Nacional de Conservación y Restauración. Santiago de Chile, 2004.

RIZZO, Marcia de Mathias. **Caracterização físico-química em materiais de esculturas de cera do Museu Alpino**. 2008. Dissertação (Mestrado em Físico-Química) - Instituto de Química, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 24-33. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/46/46132/tde-10062008-150929/>>. Acesso em: 2014-10-14.

SALZTEIN, Sônia [org.] **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo. Ed. Cosac & Naify. 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Iberê Camargo: Origem e destino**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify. 2009.

VICENTINI, Daniela. Castilhos, Laura. Ribeiro, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac & Naify. 2010.

LUGAR DE TENSÃO

Lislaine Sirsi Cansi – PPGAV/UFPel¹

Renata Azevedo Requião – PPGAV/UFPel²

Resumo: Este artigo é um relato de meu processo de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, da UFPel. A pesquisa encontra-se em fase de qualificação. Neste texto, aponto questões que permeiam a *desterritorialização* de dois sujeitos, o artista e o professor, com foco na *reterritorialização* quando emerge apenas um sujeito, o artista-professor. Tal *reterritorialização* gera um lugar de tensão, incorporando a prática artística à prática docente, forçando certa poética *na* docência para o cotidiano da prática escolar, daí a proposta de uma poética *na* docência. A leitura de poemas de Manoel de Barros, sobre a cognição, o ensino e o aprendizado, serviram aqui de base para algumas considerações. Das três categorias percebidas durante a prática artística – o processo de criação, a pesquisa em arte e a experiência estética –, a primeira será abordada neste texto, associada ao conceito de inventário.

Palavras-chave: *reterritorialização*; poética *na* docência; inventário; Manoel de Barros

Sou professora, sou artista, às vezes sinto-me mais professora, outras vezes, mais artista.

Como resolver essa tensão por entre dois sujeitos? Foi da observação sobre minha própria prática de professora de arte que é artista, já cansada das críticas nefastas incapazes de apontar alguma saída, que me direcionou a uma questão propositiva, geral: como aproximar o pensamento do artista ao pensamento do professor, atuando na sala de aula da escola fundamental?

Ao entrar no curso de Mestrado em Artes Visuais pude me aperceber, como pesquisadora, do desejo de aproximar teoricamente esses dois lugares singulares, que me faziam ora pertencer à linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, ora à linha Ensino da Arte e Educação Estética, linha na qual ingressei e à qual está vinculado meu projeto de pesquisa. Minhas perguntas têm como foco o ensino, a sala de aula, o que vou apresentar a meus pequenos alunos. Assim, movimentando-me por entre as duas linhas, percebi a relevância das poéticas e dos processos criativos na contemporaneidade para refletir acerca de questões advindas de minha experiência no espaço escolar, no meu caso da rede pública de ensino.

¹ Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica: Artes Visuais (UFSM). Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação (SENAC). Mestranda do PPGAV/UFPel, Linha 1, Ensino da Arte e Educação Estética. Bolsista FAPERGS. Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Azevedo Requião.

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

Este movimento, etapa cara para mim, é resultado de experiências vivenciadas nos dois territórios³ (territórios aqui entendidos como “domínios do ter”⁴) pertencentes ao campo da arte e percebido através do conceito da *desterritorialização* de cada sujeito focando a *reterritorialização* de apenas um sujeito. Deleuze (1988-1989, p. 5) afirma que “não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. Neste lugar⁵ (lugar de tensão) *reterritorializado* habita a artista-professora que se instaura em mim, em meu fazer e em meu pensar, através de questões que apontam para uma proposta de poética *na* docência, considerado o cotidiano escolar.

Como possuía muitas anotações e as questões envolvidas pela docência estavam muito nítidas para mim, foi necessário um primeiro movimento de abandono dessas questões, a ponto de permitir meu retorno ao trabalho imersivo em ateliê, objetivando o resgate de minha poética, na direção do resgate de meu processo e das possibilidades de sentido que pudessem advir dele. Revisão do Projeto de Pesquisa, discussões em Grupos de Pesquisa, orientações, diários de campo, pesquisa bibliográfica, foram elementos que me levaram a intensa reflexão nesta etapa. A aproximação do pensamento da arte – pensamento intrinsecamente atrelado à criação – ao ensino em sala de aula escolar fez-se possível através de três categorias: o processo de criação, a pesquisa em arte e a experiência estética.

Reterritorialização: um breve encontro com Manoel de Barros

Minha experiência como professora sempre me deixou com desconfortos quanto a minha prática e ao que eu percebia.

Como professora atuante na rede pública de ensino, percebi a escola como "lugar de refúgio político-pedagógico", no qual ainda reina uma educação prescritiva e tecnicista. Professores de Artes, atuando na escola como "lugar de refúgio político-pedagógico", estão autorizados a planejar e mediar saberes sobre a Arte, em sala de aula, sem, entretanto serem estimulados a desenvolver com os alunos o "pensamento da Arte" que

³ “[...] o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos”. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20)

⁴ BOUTANG, Pierre-André. **Entrevista: O Abecedário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1989.

⁵ Segundo Katia Canton (2009, p. 15): a palavra lugar “se refere a uma noção específica de espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo”.

advém do trabalho poético. Sequer se reflete sobre a produção artística através de próprios agenciamentos com os quais têm que se haver os sujeitos envolvidos nessa produção. A Arte ainda é abordada como dado: dado histórico, exemplo de linguagem, dados sobre os materiais e temas. Assim, aos alunos, receptores de dados, não é proporcionado espaço de criação e reflexão.

Inquietações frente a esse contexto surgiram durante minha prática pedagógica e ainda eram muito presentes em mim no início da pesquisa. Aqui, surgiu a necessidade de minha *reterritorialização*. Aqui, surgiram desvios em meu caminho. Aqui, encontrei-me com Manoel de Barros.

Através do prefixo *des-*, reiteradamente percebido em poemas das obras *O livro das ignoranças* (1994) e *O Guardador de Águas* (1998), de Manoel de Barros, pude pensar sobre o caminho metodológico da *desterritorialização* da artista e da professora para a *reterritorialização* da artista-professora. Em tais poemas, o poeta mato-grossense Manoel de Barros, através de seu discurso poético, desconstrói a razão, buscando outros sentidos para as palavras, já que segundo o próprio poeta (1998, poema VII) “o sentido normal da palavra não faz bem ao poema”.

Compreendo que a busca de outros sentidos para as palavras em poemas é o que potencializa a imaginação do leitor, permite a ele ressignificar sua compreensão em relação não apenas à palavra, mas ao mundo. Piglia (2006, p. 12) afirma que “Às vezes os leitores vivem num mundo paralelo e às vezes imaginam que esse mundo entra na realidade”. Afirma (2006, p. 37) ainda que “a letra tem algo de mágico, como se convocasse um mundo ou o anulasse”. Isso me permitiu parafrasear o poeta, considerando a Arte. Do ponto de vista do artista, parece fácil dizer que não faz bem à Arte o sentido normal das coisas do mundo, do nosso mundo.

Nesse sentido, o prefixo *des-* usado por Barros em *descomeço*, *descobri*, *desvio*, *desinventar*, aponta para meu método e, através de certo delírio e ressignificação, aproveito-o em *des.começar*, *des.conhecer*, *des.coberta*.

Na leitura, valho-me de uma intensa pausa anterior à ação de cada verbo que indica etapas do método. Implicando nisso um tempo mais largo, tempo que considera o próprio tempo da cognição.

Assim, a etapa Des.começar diz respeito à identificação do lugar de meu descomeço, lugar este caracterizado por um período anterior ao começo da pesquisa, lugar de pré-querer. Seria o lugar de criação inconsciente das coisas, inclusive daquelas que ainda não existem – as coisas em sua potência, como propôs a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. Seria um lugar de profusão cognitiva carregado de sintomas⁶ (com/sem previsão).

A etapa nomeada Des.conhecer concerne a experiência por um lugar de afastamento, de separação dos lugares já habitados por mim. Semelhante à experiência do estrangeiro, andando por lugares que ele não conhece e precisa nomear, compreender, busco a estrangeira em mim. Momento de crise, de afastar-me daquilo que aqui, agora não reconhecia, nem mesmo conhecia. A professora Lucimar Bello (2014) propôs pensar nas crises ou nas ruínas como meios propositivos (e não totalmente conflitantes ou negativos), capaz de alterar a situação de incômodo vivida pelo sujeito. Sujeitos que se sentem incomodados reagem na espera de achar a essência daquilo que não se conhece. Os novos discursos na/da academia causaram-me intensa inquietação e, por meio de uma tomada de consciência, percebi o sentido de minha afetação: era preciso me *reterritorializar*. Nesse percurso, retomei minha poética, me aproximando dela através de um pensamento concentrado no próprio processo. Pensamento produzido pelos elementos constitutivos da criação, pelos materiais, a linguagem, pensamento que considera as etapas, as escolhas, os conteúdos emergentes, pensamento associado a motivações inconscientes – que são assim acessadas.

Des.coberta reporta a uma sensação de aumento, de intensidade, pois o prefixo *des*, nesse caso, retira aquilo que encobria aspectos até então invisibilizados, otimizando minha percepção. Assim, tal etapa não implica em descobrir algo que pela primeira vez participará do mundo, mas em ir ao encontro daquilo que até então se encontrava oculto, daquilo que não se configurava como uma possibilidade.

O reconhecimento dessas etapas, definidas pelo prefixo *des-*, fizeram-me enxergar o tema de minha pesquisa, a poética *na* docência. Através do reconhecimento desse caminho, proponho a articulação de dois sujeitos, o artista e o professor, contando com certa aproximação do trabalho do artista ao trabalho do professor. Nesse confronto, algumas questões emergiram: como o artista-professor poderia introduzir suas questões

⁶ Estes sintomas integravam todas as coisas (objetos, sentimentos, desejos, referenciais, bagagem teórica, experiências) que existiam para mim e mesmo as que, até então, não existiam em mim.

poéticas e aliar os conteúdos programáticos a serem necessariamente desenvolvidos, como o artista-professor pode compartilhar com seus alunos a sua produção, questões dela oriundas, suas experiências e experimentações? O que o artista-professor pode considerar de sua arte poética em sua prática docente? De que forma e em que aspectos sua prática poética melhor o habilita ao trabalho com os alunos? É possível trabalhar a partir de sua poética em todas as faixas etárias e nos mais diversos contextos escolares? Reconhecendo sua prática poética, emerge uma nova abordagem da Arte como um todo? Afetada pelos atravessamentos entre os dois territórios, passei a considerar tal tema de pesquisa – a poética *na* docência – a partir da categoria "trabalho" considerada como *poiesis*.

Compreendendo a *poiesis* como fazer (a partir do conceito de Hannah Arendt⁷), e entendendo que esse fazer implica numa ação responsável, que nos torna mais conscientes de nós mesmos e do mundo no qual vivemos e ao qual, sendo professores, pretendemos influenciar, parece coerente aceitarmos que tanto a produção artística quanto a produção intelectual oriunda desse fazer artístico, que carrega consigo um certo pensamento, podem fundamentar a abordagem do professor em sua prática pedagógica. Compreendendo o fazer poético como ação responsável capaz de nos tornar mais conscientes também como professores, a partir da produção artística, teríamos a possibilidade de ética e esteticamente envolver o outro a partir de nosso agir pedagógico. Assim, o processo criativo do artista, aquele que promove uma determinada experiência daí advinda, se colocaria como base fundamental para a prática docente na escola. Tal prática docente teria como motor maior questões, percepções, possibilidades, enfrentamentos, advindos dos modos da *poiesis* do artista.

Inventário: o desvendar de processos

Destaco a palavra inventário compreendendo-a como legado, como partilha, de coisas, de informações, de conhecimento, de inventos, de valores, de crenças, de saber sensível, de tudo que foi construído ao longo do tempo e que permanece em construção, invenção, reinvenção, desinvenção, ressignificação. Essa percepção da palavra inventário vinculada ao tempo de construção indica um lugar de processo. Nesse sentido, enfatizo alguns inventários: o inventário do outro, constituído pelas teorizações de vários autores, o

⁷ Hannah Arendt (2007, p. 15) afirma que o trabalho concerne ao “artificialismo da existência humana”, sendo sua condição a mundanidade. Compreendo o “artificialismo” aqui como o oposto de tudo que é relacionado à natureza.

inventário em mim, incluindo minha *poiesis*, minha poética e, o inventário do artista-professor, caracterizado por questões formativas no espaço escolar.

No Poema II do Livro das Ignoranças, Manoel de Barros sugere a “desinvenção de objetos e o uso de palavras ainda sem idioma”. O como fazer, como criar, como ver, como intuir, como perceber e como escrever “desinventando”, fazem parte do próprio processo da escrita. De forma semelhante, isso ocorre nos processos de criação artístico-poética. Assim, sigo o poeta.

A professora Eunice Alencar (2014) destaca que o processo criativo se dá por meio das seguintes etapas: preparação – as primeiras ideias e sensações; incubação – novas combinações para as ideias iniciais; iluminação – *insight*, quando emerge uma nova solução; verificação – validação da ideia e afirmou ser a criatividade um “fenômeno complexo, multidimensional e pluri-determinado”. A partir dessa percepção, ela reconhece a importância de se priorizar, no processo formativo, e compostamente, fatores referentes à pessoa, ao produto, ao processo e ao ambiente. Assim, no processo criativo voltado à reflexão ou durante o fazer poético, o potencial cognitivo do sujeito, bem como sua experiência e características de sua personalidade, o produto em si, como e com o que será construído esse produto e fatores internos/externos relacionados ao espaço em que o sujeito está inserido, são elementos considerados significativamente influenciáveis.

Deleuze (1987) afirma que é a “necessidade” a causa do fazer criativo e que em nome da criação se diz algo a alguém. Essa necessidade de criar é enfatizada também pela artista e teórica de arte Fayga Ostrower. Em seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, a autora (1983, p. 10) afirma que “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa, ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”. A partir disso, volto-me ao espaço escolar e enfatizo meu desejo de perceber os alunos criadores e não apenas passivos de arte. Ordenar, dar forma criando, são necessidades que os alunos demonstram frequentemente no cotidiano escolar. Desse modo, oportunizar espaço de criação é oferecer espaço para a autonomia, para o crescimento cognitivo e sensível, para alimentar o que nomeei de inventário e, para que os alunos possam fruir arte a partir de suas criações e não estancados pela recepção.

Imersa nesse espaço de criação e apercebida da necessidade de criar, considero aqui o meu pensamento de artista e assim retorno ao meu trabalho poético, ao meu inventário.

Ao entender meu trabalho poético como *poiesis* (repetindo Arendt), percebi a relevância de rever meu trabalho como artista, já distante por eu ter priorizado o eu-professora em mim. Resgatei dois elementos composicionais, a palavra e a formiga. Seguindo o poeta, experimentei possibilidades e desviei⁸ caminhos, replicando. Refleti imersa em minhas questões simbólicas (as minhas contaminadas pelas do artista Yanagi Yukinori⁹). “Delirei”¹⁰. Alarguei meu inventário. “E pois”¹¹. Criei desenhos, objetos e livros de artista.

Deslocar-me do território do professor para habitar o território do artista para então repensar um território que seria ocupado, construído, inventado, pelo artista-professor foi uma decisão, mas mais que isso, uma longa tomada de consciência. Muito intuitivamente, pretendia ser capaz de visualizar certas categorias integrantes do pensamento em arte para, em seguida, proporcionar espaço para o adensamento dessas categorias no espaço escolar.

O sujeito artista-professor seria aquele sujeito indagador, que busca caminhos para a prática pedagógica através da ação pesquisante¹² que desenvolve como artista contemporâneo. O artista-professor encontra-se imerso nesses dois movimentos, o da prática docente e o da prática artística. Considerado o espaço da educação, o artista-professor localiza-se onde a imprevisibilidade do verbo impera. Nesse sentido, seu lugar poderia ser pensado como um lugar utópico, o qual abarca “a utopia como avesso da repetição, como contra fluxo, ou como transgressão, ou como princípio esperança”¹³.

Já, o processo de criação num lugar como a sala de aula, pode ser percebido como a possibilidade de trabalhar as potências cognitivas dos alunos, através de práticas que

⁸ Segundo Barros (1994) é nos desvios que encontramos as melhores surpresas.

⁹ Na 8ª Bienal do Mercosul, intitulada *Geopoéticas*, em 2011, o artista japonês Yanagi Yukinori também usou formigas, apresentando a obra *Pacific* constituída de caixas de acrílico com areias coloridas formando bandeiras, sendo as caixas conectadas por pequenos tubos de plásticos, lugares de passagem de colônias de formigas. As formigas migravam e levavam consigo os grãos coloridos de areia interferindo nos limites das divisas (considerados pelo artista como algo fictício frente os movimentos transnacionais) criando acordos geopolíticos entre os países das bandeiras expostas.

¹⁰ Pensamento advindo do Poema VII (1994, p.4-5) da obra *O livro das Ignoranças*, de Manoel de Barros. Barros, neste poema, diz que para escrever um poema, “o verbo tem que pegar delírio”. Da mesma forma a arte já que não faz bem à Arte o sentido normal das coisas do mundo e do nosso mundo. Assim, em meu processo de criação como artista “delirei”, ressignifiquei sentidos.

¹¹ Pensamento advindo do Poema VII (1994, p.4-5) da obra *O livro das Ignoranças*, de Manoel de Barros. “E pois” indica, segundo Landeira (2009), silêncio, pausa.

¹² Pensamento advindo do artigo *Entrevistas: a inquietude de professores-propositores* (2006), de Mirian Celeste Martins.

¹³ Conceitos de utopia pensados pelo professor Edson Souza em sua disciplina *As Lágrimas de Eros: utopia, arte e psicanálise*, UFRGS, 2014.

repliquem as envolvidas nas práticas poéticas. O aluno experimentaria assim modos da Arte, o pensamento da Arte.

Assim, venho tratando de pensar sobre esse apontamento, para a prática docente, das questões com as quais lida o artista envolvido em seu processo de construção de uma poética. Vislumbra-se assim, a partir dessa hipótese, possibilidades reais para alargar o escopo e a prática docente da disciplina de arte, de conteúdo delimitado pelo currículo escolar.

A proposta é aliar o Ensino das Artes a uma ideia de *poiesis*, de produção. Desse modo, pensar a questão aqui apontada – como um artista-professor pode inserir práticas e processos vinculados a sua *poética*, a seu fazer poético, no espaço escolar? – embasa um longo processo auto-reflexivo. A proposição de um trabalho pedagógico, estruturado como oficina, oportunizaria aos alunos se aproximarem, individualmente, de conhecimentos específicos ao Campo da Arte, na tentativa de diminuir a distância entre a prática docente e as práticas dos artistas.

Referências

- ALENCAR, Eunice. **Palestra: Processos Criativos**. Seminário Nacional V COMA – Territórios Expressivos: pesquisa e criação. Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), 2014.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000127.pdf> Acesso em: 05 nov. 2014.
- _____. **O Guardador de Águas**. Rio de Janeiro: Record, 1998. (poema VII) Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#retrato> Acesso em: 05 nov. 2014.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BELLO, Lucimar. **Palestra: estéticas e estésias ArRuinAdas**. Seminário Nacional V COMA – Territórios Expressivos: pesquisa e criação. Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), 2014.
- BOUTANG, Pierre-André. **Entrevista: O Abecederário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1989.
- CANTON, Katia. **Temas da Arte Contemporânea: Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Palestra: O ato de criação**. 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo.
- MARTINS, Mirian Celeste. **Entrevistas: a inquietude de professores-propositores**
In: **EDUCAÇÃO**. Ed. 2006 - Vol. 31 - No. 02. Disponível em:
<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/01/editorial.htm>
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SOUZA, Edson. **Disciplina: As Lágrimas de Eros: utopia, arte e psicanálise**. UFRGS. 2014.
- Yanagi Yukinori**. Disponível em: <http://www.fundacaobienal.art.br/site/artistas/5246> Acesso em: 21 jan. 2015.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: S/E, 2004. Online. Disponível em: [Zourabichvili- O_vocabulário_de_Deleuze.pdf](http://www.zourabichvili.com.br/O_vocabulário_de_Deleuze.pdf)
- 31ª Bienal**. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/> Acesso em: 16 nov. 2014.

ARTE E LOUCURA: PERCURSOS DE EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS

Ana Paula Parise Malavolta¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART UFSM

RESUMO: O presente artigo faz parte de um projeto de pesquisa, que tem como principal objetivo a elaboração de uma poética visual que aborde o encontro entre arte e loucura, na perspectiva de compreender como ocorre essa relação nos territórios da loucura na contemporaneidade. Dessa forma, para realização deste trabalho, optou-se pelo método cartográfico, com a utilização de técnicas como a fotografia, criação de vídeos e instalação. Acredita-se que neste encontro, haverá uma compreensão dos espaços da loucura e da saúde mental, entendendo-os como campos de possíveis atuações poéticas de “artistas loucos”, bem como, uma reflexão sobre a importância da arte na vida destes artistas, produzindo percursos de experiências estéticas.

PALAVRAS – CHAVES: Arte; Loucura; Poética; Experiência Estética.

PERCURSOS INICIAIS

Refletir sobre as possibilidades de se fazer Arte na contemporaneidade nos leva à pensar sobre o artista, a criação e a obra, bem como sua relação com o público. Nesse sentido, percebe-se que a poética de muitos artistas, se desenvolveu na sua relação consigo mesmo e com o mundo, fazendo/criando histórias que imbuídas de tonalidades tornam suas obras/produções/atuações pessoais e íntimas, mas que no contato com a sociedade tomam corpo e contrastes possíveis de composições. Nesse sentido, considerando o percurso de vida dos artistas e suas produções possíveis e inventivas, podemos incluir aqui, os trabalhos artísticos dos “loucos” nos territórios da saúde mental.

Nesses percursos e territórios, a loucura ao encontrar a arte pode descobrir uma linha de fuga que extrapola o campo de uma patologia da interioridade, pois a arte dos “loucos” surge nos seus espaços de criação e assim, também vai mobilizar a cidade, e o público. A arte pode direcionar a loucura para uma linha outra que possibilita espaços que extrapolam o campo de uma atividade delimitada e autônoma, onde não se prioriza o sistema da arte ou a arte institucionalizada, mas sim, procedimentos artísticos associados a uma arte do efêmero e do inacabado que comporte as desterritorializações e os desequilíbrios dos sujeitos dos quais se ocupa. Deste modo, acredita-se que no enlace entre a arte e a loucura, a poética do artista se imprime no movimento artístico e também exprime suas reviravoltas e perplexidades diante da sociedade atual.

¹Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – Linha de Pesquisa Arte e Visualidade (PPGART UFSM). Graduação em Psicologia pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e da Missões - URI Santiago (URI-2015). Orientadora: Professora Dra. Rebeca Lenize Stumm.

PERCURSOS TEÓRICOS E ARTÍSTICOS

Na contemporaneidade refletir sobre o encontro entre Arte e Loucura, implica inicialmente compreender a historicidade desse processo que se torna possível através da relação, das mudanças, das transformações e dos movimentos criados pelos sujeitos, pela sociedade e pela arte ao longo da história.

Nesse momento é importante destacar então, que a loucura faz parte da história ocidental desde os gregos, para quem a produção das doenças era vista como fruto dos vícios ou da escravidão do homem às suas paixões exteriores (FOUCAULT, 1972). A partir do século XVII, o mundo da loucura tornou-se o mundo da exclusão, pois, é nesse momento que se fundam, em toda a Europa, estabelecimentos para internar os “diferentes” – inválidos pobres, velhos na miséria, mendigos, desempregados, criminosos, pessoas com doenças contagiosas, particularmente os leprosos e os loucos – todos aqueles identificados pela ociosidade e incapacidade de participação na sociedade de produção. Desde este momento, a loucura passa a ser silenciada (DESVIAT, 1999).

Esse momento da história fez com que muitos artistas começassem a se interessar pela loucura - no século XVII - época em que eram comuns visitas públicas aos asilos, momentos em que eles aproveitavam para fazer desenhos de observação, na tentativa de representar a loucura mais realística ou dramática (NEUBARTH, 2009).

Diante disso, muitos movimentos artísticos começaram a buscar o entendimento das obras dos loucos e a arte enquanto dispositivo terapêutico. Destacam-se aqui dois movimentos que surgiram nos anos de 1920: o expressionismo e o surrealismo. O movimento expressionista buscava uma valorização das representações do mundo interiorizado, das emoções, experiências sensoriais e subjetivas. Já os surrealistas descobriam o magnetismo dos símbolos, dos automatismos e recorriam ao mundo fantasioso e onírico como liberação da inconsciência (FERRAZ, 1998). As especulações que eles tinham foram respondidas de forma lírica pela loucura manifestada pelos sujeitos psicóticos em exemplos plásticos. Cabe ressaltar também os movimentos de vanguarda da época, pois acabam por se interessar pelas produções dos psicóticos e o interesse se materializa na medida em que as ressonâncias entre as duas evocam a produção artística voltada para um mundo mais subjetivo e interno. A obra poderia

qualquer coisa, desde que isso pedisse passagem através de manifestações espontâneas (THOMAZONI e FONSECA, 2011).

Todavia, a comunidade artística e científica da década de 1920 não estava pronta para reconhecer a produção dos sujeitos esquizofrênicos como arte no sentido de domínio humano, de arte enquanto produção profissional – no sentido de construção de um novo objeto –, de realização artística do paciente a partir da sua obra. Somente os modernistas ousaram discutir o tema, quando profissionais das áreas médicas, intelectuais e das artes perceberam que a produção artística, os desenhos de pacientes internados em hospitais psiquiátricos tornaram-se uma atividade regular com resultados surpreendentes (THOMAZONI e FONSECA, 2011).

Já no Brasil, na área da saúde, foi o médico psiquiatra, músico e crítico de arte Osório César que pioneiramente se interessou pela arte dos “alienados”. Osório César analisou sistematicamente a produção artística dos pacientes internados no Hospital do Juqueri (São Paulo). Outra pioneira nos estudos de expressão entre arte e loucura foi Nise da Silveira, conhecida por iniciar o projeto do Museu do Inconsciente. Para Nise da Silveira, a produção das obras que são conservadas no Museu do Inconsciente, vale pela sua produção expressiva e terapêutica já que fornecem aos estudiosos um meio de pesquisa e, aos pacientes, instrumento para a reorganização da sua realidade interna e externa (FRAYZE-PEREIRA, 1995).

O que foi e é produzido no ambiente dos hospitais psiquiátricos e principalmente hoje, nos territórios da loucura/ saúde mental, pode ser categorizado como o que Dubuffet, citado por Frayze-Pereira (1995), chamou de arte bruta². Esta categorização inclui desenhos, pinturas, bordados, peças modeladas ou esculpidas, ou seja, todo tipo de produção que possuir um caráter altamente espontâneo e inventivo se for produzida num campo distante daquele chamado de arte culta.

Na contemporaneidade podemos discernir que a criação artística tem diferentes compreensões de acordo com cada época histórica. Para a artista plástica Edith Derdyk (2001) o processo de criação seria fazer uma passagem daquilo que é indefinível para aquilo que pede sua forma definida, e a dificuldade consistiria em fazer da

²O termo arte bruta foi criado por Jean Dubuffet, artista plástico, que em 1948 lançou a Compagnie de L'ArteBrut, com um museu em Lausanne, na Suíça. Essa expressão refere-se à busca de obras que escapem o máximo possível aos condicionamentos culturais e que partam de posturas de espírito verdadeiramente inéditas (THOMAZONI e FONSECA, 2011, pg. 615).

experiência uma enunciação. Nesse mesmo contexto, Elida Tessler (2002) coloca a figura, entendida aqui como criação, como a representação de algo que ocupa o lugar de uma lembrança, de uma suposição ou até mesmo de uma fantasia. Dessa forma, indagar sobre o processo de criação é se perguntar como essas experiências se libertam delas mesmas para incorporar em uma forma material (produto da criação) detonadora de sentidos.

A criação parece envolver dessa maneira três elementos importantes: o artista, a obra criada e o público ao qual a obra se destina. Passeron (2001) através de sua reflexão sobre a *pöietica*³ pontua a interligação entre esses três campos como fundamental para o fazer artístico. A ligação destes três elementos refere-se aqui à pluralidade na responsabilidade pelo ato criador, ferramenta que enlaça essa tríade e dá a esse ato a capacidade de recriar-se a cada observador.

Assim, entende-se de acordo com Peter Pál Pelbart (1998) que apesar da arte produzida nos territórios da loucura e da saúde mental poder ter uma aproximação com o conceito de arte bruta no sentido das pessoas que a executam não terem uma formação artística, o lugar na qual ela é produzida e os atravessamentos que ali se instalam, refletem uma arte cuja origem se dá de forma marginal. A margem se refere, portanto, ao lugar de origem da produção plástica, não se referindo a uma categoria de arte, pois a criação é maior que um rótulo ou classificação.

METODOLOGIA E TÉCNICAS

A metodologia a ser utilizada na realização deste projeto de pesquisa é a cartografia, uma prática geográfica de acompanhamento de processos e fluxos em curso que, mais do que de um traçado de percursos históricos, ocupa-se de um campo de forças no seio mesmo dos territórios. Proposta pela filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cartografia se oferece como caminho para acessar aquilo que força a reflexão, oferecendo-se ao pesquisador, como possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva à representação.

De acordo com Suely Rolnik e Virgínia Kastrup, a cartografia se mostra por meio de um modo inventivo e criador, entendendo este método em sua poésis, onde se abre mão de uma metodologia previsível e realizada por procedimentos universalizantes,

³Passeron, influenciado por Paul Valéry, enfatizou que a *pöietica* refere-se a uma ética da criação, voltada para o fenômeno da criação artística com todas as suas implicações e possibilidades (Passeron, 2001).

para nos tornarmos efeitos de superfície e experimentarmos as complexidades da linguagem e de suas proliferações.

Como forma de registro e captura de informações, utilizar-se-á as técnicas da fotografia, criação de vídeos e instalação. Nesse contexto, cabe ressaltar Edmond Couchot, que enfatiza a fotografia e a imagem como processos de registros que fazem parte da experiência cotidiana da realidade, pois possibilitam uma prática que modula formas de existência, onde a loucura e arte podem se apresentar através de sucessivos instantes, pela capacidade de produzir arte em modos de capturas quase instantâneas da imagem em movimento.

PERCURSOS ESPERADOS NA PESQUISA

Nos caminhos que serão trilhados espera-se que a arte e a criação artística habitadas nos espaços da loucura, possam ser retratadas como momentos de invenções de ondas anômalas que passam a agitar as singularidades e os espectadores, podendo produzir movimentos e gestos de experiência estética. Tal agitação poética das singularidades da loucura, pode se fazer ressoar na arte como um momento dissonante perante o cânone da harmonia, levando aos corpos vibrações intempestivas que se abrem a novas possibilidades de criação de obras de arte.

REFERÊNCIAS

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual**. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. (Coleção Interfaces)

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 34. ed. Rio de Janeiro, 1992.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DERDYK, Edith. **Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DESVIAT, Manuel. A. **Reforma Psiquiátrica**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.

FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Editora Lemos, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Editora: Perspectiva, 1972.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A. **Olho d'água. Arte e loucura em exposição**. São Paulo, Escuta/Fapesp, 1995.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.** Revista Psicologia e Sociedade. v. 19, n. 1. Porto Alegre: 2007.

NEUBARTH, Barbara Elisabeth A. **No fim da linha do bonde, um tapete voa-dor: a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro: inventário de uma práxis.** Tese (Doutorado Em Artes e Educação) – Universidade Federal Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2009.

PASSERON, Rene. Por uma Póianálise. In: SOUZA, Edson Luiz (org.); TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. **A invenção da vida: arte e psicanálise.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 57-72.

PELBART, Peter Pál. **Teatro nômade.** Revista de Terapia Ocupacional da USP, São Paulo, 1998, v.9, n.2, p.62-69.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação.** Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 69-82.

THOMAZONI, Andressa Ribeiro; FONSECA, Tania Mara Galli. Encontros Possíveis entre Arte, Loucura e Criação. **Revista Mental** - ano IX - nº 17 - Barbacena-MG, p. 605-620. jul./dez. 2011.

ARTE E SAÚDE: PROMOÇÃO DE SUBJETIVIDADES NO CAPS INFANTIL

MARTINELLI, Maria Stella Weikamp¹ - PPGAV/UFPel

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de² - PPGAV/UFPel

RESUMO: O tema desse estudo aborda a importância dos processos de sensibilização em saúde mental que ocorre nas oficinas de arte do Centro de Atenção Psicossocial infanto juvenil – CAPSi, por meio de práticas expressivas como o desenho e a dança. O objetivo da pesquisa é desenvolver os processos de subjetivação que visa fortalecer os laços afetivos dos usuários do CAPS. Para o desenvolvimento da investigação efetuei uma breve revisão da literatura sobre os estudos que relacionam arte e a saúde mental. A metodologia para a produção dos dados da pesquisa é inspirada nos estudos da Sociopoética que trabalha com técnicas expressivas e com arte. Essa prática metodológica pretende promover o protagonismo na produção de saberes sensíveis por parte dos ditos “excluídos”. As oficinas terapêuticas engendram o cuidado em saúde mental quando fortalecedoras dos laços afetivos. Contribuem para a reabilitação das crianças e adolescentes no contexto familiar, escolar e na comunidade.

Palavras chave: arte, saúde mental, subjetividade.

INTRODUÇÃO

Pensando em desenvolver um trabalho investigativo no CAPS infantil, teve início a pesquisa intitulada “Arte, Saúde e Consciência Sensível: Um mergulho na trama do inconsciente do CAPS infantil”, na linha de pesquisa ensino da arte e educação estética. A minha principal preocupação como professora de Arte do CAPS infantil é atender a demanda dos usuários do serviço de saúde mental, crianças e adolescentes que sofrem com algum tipo de transtorno mental, sobre tudo, no que diz respeito ao direito do sujeito de viver livremente na comunidade. E, também, existe a responsabilidade de desenvolver um trabalho que vá ao encontro do que diz a Lei da Reforma Psiquiátrica Lei 171/91 e 278/91, de autoria dos deputados Marcos Rolim e Beto Grill que,

Dispõe sobre a reforma psiquiátrica no Rio Grande do Sul, determina a substituição progressiva dos leitos nos hospitais psiquiátricos por uma rede de atenção integral em saúde mental, determina regras de proteção aos que

¹ Graduada em Artes Visuais Licenciatura e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, linha de pesquisa Ensino da Arte e Educação Estética. Técnica Superior em Arte do Centro de Atenção Psicossocial infanto juvenil da Prefeitura Municipal de Pelotas.

² Bolsista CAPES do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

padecem de sofrimento psíquico, especialmente quanto às internações psiquiátricas compulsórias e dá outras providências. (Revista aparte, p. 2).

Para que essas ações de proteção e cuidado em saúde mental possam ser colocadas em prática nas oficinas de arte do CAPSi um dos nossos objetivos é desenvolver práticas expressivas em arte que envolva os processos de criação e imaginação atravessadas pelo afeto.

São pequenas ações que podem ser construídas com base em virtudes e responsabilidades para que o sujeito possa se assumir “como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar.” (FREIRE, 2007, p. 41).

A oficina de arte é um espaço aberto para essas relações, a escuta sensível pretende deixar à vontade as crianças e adolescentes para que possam manifestar suas próprias opiniões, em qualquer situação, inclusive naqueles casos extremos, quando temos que conversar acerca de internação.

O desenvolvimento de ações de cuidado em saúde mental pretende fortalecer a cidadania, o cuidado e o respeito à integridade moral do sujeito. O universo lúdico propiciado pela arte poderá proporcionar as crianças do CAPS um momento de vivências mais preocupadas com as questões do humano e dos saberes sensíveis.

Para compreender a relação entre a arte e a saúde mental busquei compreender as experiências estéticas que se dão através do corpo e que envolvem o pensamento, o sentimento e a emoção. Para João Francisco Duarte Jr. o conhecimento sensível ainda é pouco valorizado em nossa sociedade, mas fundamental em todas as formas de relação. Segundo o autor nossas relações estão cada vez mais superficiais, não somos educados para o sensível, é necessário:

uma reorientação do nosso estar-no-mundo, a qual, sem sombra de dúvidas, precisa contar tanto com novas visões do que seja o pensamento científico e a ação técnica, como também do que significa uma vida em equilíbrio sensível com o planeta. (2010, p. 29).

Nossa sociedade capitalista tende a valorizar apenas aquilo que produzimos e consumimos como símbolo de status social, sem levar em conta os sentimentos da pessoa. Os saberes inconscientes que se manifestam por meio do fazer artístico permitem um diálogo com ênfase nos processos de sensibilização.

A linguagem não verbal da arte se apresenta como uma possibilidade de conhecimento sobre si mesmo e sobre o outro. Promovem a expressão de opinião, o

autoconhecimento, a autoestima e o desenvolvimento de habilidades sensoriais, físicas e motoras.

A SOCIOPOÉTICA

Para a produção dos dados da pesquisa optou-se pela metodologia da sociopoética porque ela explora a criação de técnicas artísticas para a expressão dos sentimentos e dos pensamentos que estão na ordem do inconsciente.

A metodologia foi criada pelo filósofo francês Jacques Gauthier³. Entre os anos de 1993 e 1995 realizou pesquisa com diferentes grupos, oprimidos ou marginalizados, considerados grupos de resistência, e, a partir de sua experiência de vida e prática social fez algumas reflexões de como se utiliza a sociopoética.

Nas suas práticas com grupos-pesquisadores submete os copesquisadores⁴ a utilização do corpo como fonte de conhecimento. Ao discorrer sobre a Sociopoética ele afirma: “utilizei o corpo inteiro como fonte de conhecimento científico”. (2012, p. 13). As técnicas de relaxamento permitem que surjam imagens mentais que se revelam através da linguagem da arte, tais questões podem estar inconscientes ou oprimidas.

Para desenvolver a pesquisa todos os copesquisadores devem submeter a utilização do corpo como fontes de conhecimento, a dança é uma das possibilidades a ser usada no processo de relaxamento porque prepara o corpo para ativar os processos de imaginação e imagens mental inconscientes.

A sociopoética é uma metodologia com princípios e técnicas próprias desenvolvidas por Gauthier, originada no pensamento de Paulo Freire. Nessa pesquisa, outras técnicas serão utilizadas como: o livro diário e o dispositivo do vídeo que também deverá ser usado para a produção dos dados da pesquisa. O vídeo será gravado com o percurso das produções artísticas, dança e desenhos. A faixa etária das crianças varia entorno de 10 anos. O grupo pesquisador apresenta patologias tais como: déficit

³ Prof. Dr. Jacques Henri Gauthier. Graduado em Filosofia (1971). Mestrado em Filosofia (1978). Mestrado em Linguística (1982). Mestrado em Ciências Políticas (1988). Doutorado em Ciências da Educação (1993). Criador da Sociopoética, atua principalmente nos seguintes temas: epistemologia e metodologia da pesquisa, interculturalidade, filosofia da pesquisa, análise institucional e esquizo-análise, sociopoética e articulação entre transculturalidade, descolonização e espiritualidade. Atualmente é professor da Universidade Jorge Amado (UNIJORGE). É editor da Revista Entre-lugares.

⁴ Membro do grupo-pesquisador quem não é facilitador.

cognitivo, transtornos psicóticos, depressão, ansiedade, distúrbios de comportamento. Entres outros, persistentes e associados a outras comorbidades.

A OFICINA SIGNOS DOS ZODÍACOS

A proposta da oficina signos dos zodíacos é trabalhar com elementos da temática dos mitos, a imagem do herói e suas características positivas e negativas, desejos, fraquezas e fragilidades que se relacionam com o conceito de inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung (1875-1961).

Jung foi um psiquiatra suíço, um dos precursores da psicologia pós-moderna. Em sua teoria, defende um padrão de comportamento que nos é peculiar, isto é, um padrão repetitivo em nossas buscas afetivas.

Para compreender melhor de que forma a arte produz os afetos, a oficina começa com um convite explicando que os participantes serão copesquisadores, com responsabilidades dentro do grupo, tais como: horário de chegada, materiais e técnicas que serão desenvolvidas durante a oficina. Num segundo momento apresento a dançaterapia, (método Maria Fux). Discussão e escolha dos ritmos das músicas.

No segundo dia, a dança será usada como método de relaxamento. Após a dança quando todo o grupo estiver em estado de relaxamento a arte educadora faz algumas perguntas com relação ao mito do super-herói. Se você fosse um super-herói como seria seu corpo? Deixando uns 20 segundos para que as visualidades surjam na mente... A ativação da imaginação se dá por meio de perguntas: Quais as qualidades positivas desse super-herói? Deixando mais 20 segundos. Quais as fraquezas? Deixando mais 20 segundos para imaginar, e assim por diante.

Um dos importantes conceitos estudados por Jung é o da “individuação”, que corresponde a tornar-se um ser único. Acredita-se que o conhecimento de suas próprias forças e fraquezas na imagem do mito, pode deixar o sujeito mais preparado para a vida.

Após as imagens mentais é oferecido ao grupo, folhas de desenho para que possam desenhar suas visões, depois dos desenhos prontos, todos devem falar sobre o conteúdo das imagens. O mito do herói poderá abarcar conteúdos, os quais estariam na origem dos sofrimentos e das angústias dos indivíduos.

Segundo Jung a imagem do herói evolui de maneira a refletir cada estágio de evolução da personalidade humana. (2008, p. 144). É o esforço que fazemos para a conquista da maturidade. “Na fase da maturidade a morte simbólica do herói indica a

conquista daquela maturidade.” (JUNG, 2008, p. 144). A abordagem do tema é através de imagens mentais e símbolos os quais serão estudados aprofundando com as experiências de cada um.

No terceiro dia, após o relaxamento, começo contando a história da mitologia, com a temática dos 12 signos. Peço a eles que relacionem suas imagens com as imagens do livro dos zodíacos. Imaginando para suas produções um título para o desenho, e um número, formando a carta pessoal. Falar sobre ela e o conjunto de todas as produções.

Para a contra análise a arte educadora pretende criar um mapa astral fictício com os desenhos de cada um em forma de mandala. É quando todos os trabalhos serão resignificados numa construção de arte coletiva. Observar as falas e o que eles dizem disso. Procurando identificar traços da personalidade de cada um do grupo.

Para finalizar a etapa da produção dos dados de pesquisa, será realizado um confraternização no CAPSi, com salgadinhos e exposição das produções, desenhos e vídeos. Serão convidados usuários do serviço de saúde mental, técnicos e familiares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa está na fase de preparação para as atividades de campo, seleção dos participantes, e dos materiais que serão utilizados durante os meses de produção de dados de pesquisa em maio e junho. A partir das técnicas artísticas e pedagógicas, articuladas com proposta da Reforma Psiquiátrica, pretende-se desenvolver práticas de cuidado e atenção para ampliar a percepção e o exercício do afeto. O que visa promover a reinserção social da criança na sociedade, na família, na escola e na comunidade.

BIBLIOGRAFIA

CASTELL, Cleusa Peralta. **Pela linha do tempo do desenho infantil: um caminho trans estético para o currículo integrado**. Rio Grande: FURG, 2012.

DUARTE Jr. João Francisco. **O Sentido dos Sentidos a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições LTDA, 2010.

FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos**. São Paulo: Publifolha, 2012.

GAUTHIER, Jacques. **Sociopoética o livro do iniciante e do orientador**. Curitiba: CRV, 2009.

GILLET, Roy. **A linguagem da astrologia**. São Paulo: Publifolha, 2012

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PÉRES, Lucia Maria Vaz. **Significando “o não- aprender”**. Pelotas: Educat,, 1996.

Artigo de Periódico (revista)

FERNANDES, R.R. Na corrente da psicanálise criada por Carl Jung, o conceito de individuação, ou seja, da busca de si mesmo, é central. **Revista de Psicologia Especial Terapias**, São Paulo, No 1, p.7-9, 2014

ROLIM, Marcos. Lei da Reforma Psiquiátrica e da Proteção aos que Padecem de Sofrimento Psíquico. **aparte**, Porto Alegre, ago.2013. Pallotti, p.2.

Sites pesquisados

<http://ixseminariodedesenho.blogspot.com.br>

O RETRATO PICTÓRICO E O ESPELHO DE JACQUES LACAN

Sabina Sebasti¹ - PPGAV/UFPel

Orientador: Cláudio Tarouco de Azevedo - PPGAV/UFPel

Resumo: Este trabalho de pesquisa aborda o tema da representação da figura humana, desde uma perspectiva psicanalítica, como metáfora visual das sociedades e das nossas singularidades, como construção simbólica e imaginária. Com base nos estudos de Jacques Lacan e outros autores existencialistas, pretende-se questionar o papel institucional da arte através da produção poética em pintura. Se não existe, por traz das nossas predileções estéticas e de nossos papéis como artista, crítico, curador ou pesquisador, forças psíquicas primitivas que nos mobilizam.

Palavras-chave: retrato pictórico, arte, inconsciente.

A prática artística pictórica, enfocada na produção de retratos, me introduziu no questionamento do que está implicado na representação de uma figura humana. O que a imagem do retratado representa para o observador? E quando o observador se contempla a si mesmo como figura retratada? E quando contempla um ser querido, a maioria das vezes ausente, como uma forma mágica de perpetuá-lo na sua memória. Ou, ainda, como uma maneira de perpetuar em si mesmo a emoção que só a contemplação da imagem do ser ausente lhe provoca?

Tudo isso parece resultar numa performance das consequências dialéticas do estágio do espelho de Lacan. Desde o começo a palavra imagem, proveniente do latim *imago* estava sentenciada a ser uma descrição subjetiva do eu. Na antiga Roma *imago* era uma máscara de cera em forma de retrato com que se homenageavam os mortos no foro. Carl G. Jung foi o primeiro ao dar ao termo um significado psicológico chave: *imago* é aquela representação, na maior parte das vezes inconsciente, de uma pessoa determinada que

¹ Sabina Vallarino Sebasti: Artista Visual.

Orientador: Prof. Cláudio Tarouco de Azevedo.

Mestrado em andamento em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

Possui graduação em Licenciatura em Artes Plásticas y Visuales - UDELAR, URUGUAY (2013). Possui formação interdisciplinar em avaliação de metodologias de ensino de artes. Pesquisadora em sistemas de educação artística. Possui graduação em Marketing - Universidad de la Empresa, Uruguay (1996).

permanece viva na psique. Construimos nossa identidade baseados na projeção de nossa imagem no outro, o que implica pressupor ao outro. Objetivamos nosso eu na dialética da identificação com o outro ².

Comecei a me perguntar por que uma pessoa poderia querer ser retratada? Obviamente há mecanismos psicológicos mais profundos e, às vezes nem tanto, que levam a esse tipo de escolha. Por que pintar o retrato de um filho morto? Ou de um casamento? Queria perguntar a Rembrandt, pois certamente um artista como ele saberia melhor que ninguém. Ele poderia intuir poderosamente algumas possíveis respostas. Mas as circunstâncias emotivas, familiares e íntimas em torno de seus retratos são relatos que hoje se perderam. Nem sequer os nomes dos seus quadros poderiam nos dar alguma informação, pois foram arbitrariamente designados por colecionadores duzentos anos depois. Há que se reconstruir, então, estes e outros processos para saber quais são as verdadeiras forças psíquicas básicas, instintivas e não intelectuais que movem a arte.



FIGURA 1: "A noiva judia", de Rembrandt, 1667.

² "Quando sou visto, tenho, de repente, consciência de mim enquanto escapo a mim mesmo, não enquanto sou o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tenho o meu fundamento fora de mim. Só sou para mim como pura devolução ao outro." Jean Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943, pag. 316.

A criação artística está infestada de metáforas visuais. Estamos acostumados a manipular certos códigos, ainda mais na arte contemporânea, onde a liberdade é total, onde existem inúmeras possibilidades de usos de procedimentos e materiais distintos e diversos. O artista cria, embora não saiba muito bem porque o faz. O curador justifica, seleciona, intervém. Por trás de cada ação poética, de cada trabalho de criação, de cada mostra de arte, de cada bienal existe uma intenção manifesta promovida no discurso. Penso que se nos aproximarmos a uma fenomenologia da intenção artística, seria lógico descrever que por trás delas – conceituais, intelectuais, discursivas e tolerantes – existem forças psíquicas muito mais básicas, primitivas e emocionais que definem a missão artística, seja no individual, seja no coletivo.



FIGURA 2: Instalação “Bikes”, do artista Ai Weiwei, Toronto, 2013.

Existem numerosas análises e descrições das tendências contemporâneas da arte, da história das vanguardas, dos movimentos atuais, constantemente desde enfoques historicistas, estruturalistas ou sociológicos. Faz tempo que a obra de arte deixou de ser uma “coisa” e isso, a partir do *ready-made* de Marcel Duchamp, nos mergulhou em

intermináveis reflexões. Contudo, temos deixado de lado um estudo profundo sobre as questões puramente subjetivas e emocionais, implicadas no processo, tanto na criação como na exibição ou na crítica de uma obra de arte.

A desmaterialização do objeto=obra nos tem levado tempo demais. Agora é a vez da desmaterialização do sujeito, desnudando-o de seu papel de artista, curador, crítico ou colecionador.



FIGURA 3: “Uma e Três Cadeiras”, de Joseph Kosuth, MoMa, Nova York, 1965.

Quais são os processos que nos envolvem como sujeitos e nos comprometem com a obra de arte e a experiência estética? Que tanto um crítico constrói sua identidade refletindo-se na obra? Em que proporção e circunstâncias as preferências estéticas respondem a predeterminações inconscientes ou a um mandato ideológico da sociedade?

Novas perguntas são sempre mais interessantes que conhecidas respostas. Teríamos que melhorar então a forma com que elaboramos estas perguntas. Para isso estão as linguagens gráficas e expressivas da arte.

Referenciais teóricos e metodológicos:

Como referencial teórico e metodológico, considere os estudos psicanalíticos sobre a formação do eu. Estudos sobre o eu e o inconsciente que surgem a partir de Sigmund Freud. Em especial as teorias de Carl G. Jung sobre os arquétipos do inconsciente.

As investigações sobre a construção da imagem de identidade através da projeção do outro. Teoria presente em Lacan, o que ele denomina o estágio do espelho. Também nos existencialistas, cujo maior expoente neste sentido é Jean-Paul Sartre, o estudo fenomenológico das emoções desenvolve esta teoria de que reagimos no sujeito mágico que constitui para nós o outro. Teoria de Lacan sobre a metonímia do desejo. A frustração e a angústia na sua dimensão existencial. O tema é presente em vários autores, além dos que já mencionei, acrescentaria Kierkegaard e Heidegger. O que nos leva a questionar o conceito de felicidade e liberdade no ser humano. Os mecanismos de sublimação da angústia presente no livro “Mal-estar na cultura” de Freud, onde sustenta que a arte é uma forma de sublimação do instinto sexual primitivo reprimido pela vida em sociedade.

Interatuar no processo criativo com registros que nos permitam tomar uma distância analítica do acontecido e ir elaborando uma interpretação do que acontece. Como o filósofo esloveno Slavoj Žižek que nas suas críticas de cinema, por exemplo, em *The pervert guide of ideology* [O guia pervertido para a ideologia], realiza observações em forma de comentários introduzidos como parte mesmo da ficção que se pretende comentar. Isso permite perceber a peça de arte em duas dimensões simultaneamente: a trama da ficção por um lado e suposições por trás da ficção por outro.



FIGURA 4: “La reproduction interdite” [Para não ser reproduzido], Rene Magritte in 1937.

Referências:

BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte**. Ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

FREUD, Sigmund. **El malestar en la cultura**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Qué es la metafísica?** www.philosophia.cl. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS., 1928.

JUNG, Carl Gustav. **El hombre y sus símbolos**. Madrid: Paidós Ibérica, 1995.

LACAN, Jacques. Seminario VII: La Ética del Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1990.
_____. **El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, 1936/1949**. Madrid: Siglo XXI, 1994.

SARTRE, Jean Paul. **Esbozo de una teoría de las emociones**. Montevideo: Rosgal, 1975.

WOLLHEIM, Richard. **Minimal Art**. New York: Arts Magazine, 1965.

ZIZEK, Slavoj. **Arte, ideología y capitalismo**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008

LINHA DA VIDA: ENTRE DESÍGNIOS E EXPERIÊNCIAS

Ricardo Henrique Ayres Alves (PPGAV-UFRGS)¹

Orientador: Alexandre dos Santos (PPGAV-UFRGS)

Resumo: O presente artigo aborda o desenvolvimento da ação artística denominada Linha da Vida, desenvolvida a partir de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao discutir questões relativas à quiromancia, à previsão do futuro e a relação entre o artista e o público, os diferentes contextos de realização da atividade são discutidos em busca do desenvolvimento de uma reflexão crítica da atividade poética do autor.

Palavras-chave: linha da vida; vida; morte; experiência.

Quando eu era criança, em alguma das tardes na casa dos meus avôs, uma de minhas tias ensinou a mim e aos meus primos o procedimento da quiromancia – o ato de ler as mãos. Não consigo lembrar muito bem dos detalhes, recordando vagamente das descrições que ela emitia com a sua mão apontando nas nossas quais eram a linha da vida, a do amor e tantas outras. Diante da surpresa de uma linha que pudesse definir a nossa vida, associamos o tamanho delas ao tempo que nos era reservado. Quando começamos a comparar nossas linhas, percebemos que eu possuía a menor de todas.

Tenho a crença de que morrerei jovem, não como uma profecia, mas como uma constatação sóbria que me acompanha. Talvez seja arbitrário atribuir somente ao episódio da quiromancia infantil a ideia da minha morte precoce, o que me pouparia da passagem pela onerosa fase da velhice. Entretanto, não consigo encontrar outro episódio que justifique esse pensamento, ainda mais quando penso no por que da cristalização desse episódio em minha memória, dentre tantas experiências da infância.

Estas são as memórias que deram início ao projeto *Linha da Vida*, e não por acaso, é com estas palavras que sempre inicio as experiências com o público. Busco, através deste relato, explicar a origem do projeto para então proceder ao que chamo de coletas: a medição da linha da vida dos voluntários e o subsequente recolhimento dos barbantes que utilizo para tal fim em recipientes de vidro, que formam minha coleção de linhas da vida. Quando proponho a ação denominando-a coleta, refiro-me à produção de Brígida Baltar, artista visual que realiza coletas de neblina e orvalho também com recipientes de vidro. Vejo tais ações como uma busca onde o ato de coletar é tão ou mais importante do que o que é coletado.

¹ Artista Visual. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de História, Teoria e Crítica da Arte - UFRGS. Bacharel em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica - FURG.

O projeto baseia-se na investigação poética da potencialidade da quiromancia como um elemento que promove discussões, despertando memórias e afetos. Penso nessa iniciativa como um meio de propiciar a outras pessoas o questionamento sobre esta prática através da simulação desse procedimento e a possibilidade de o vivenciar no coletivo através de uma experiência. Busquei não defender a prática como um processo crível ou mesmo desconsidere a sua eficiência e validade. Optei por me colocar em um entre crenças, não afirmando nem negando a validade do procedimento. Parti do pressuposto que mesmo um indivíduo que não acredite nesta prática, poderia participar com as suas impressões e experiências sobre o assunto. Acreditar ou não seria mais um elemento da experiência.

Apesar do interesse pelo assunto, não sou um quiromante. Minha intenção não era reproduzir o sistema de leitura de mãos, o que me caracterizaria como um charlatão. mas indicar algo semelhante, algum aspecto sobre a quiromancia que deslocado de seu contexto, propiciasse a experiência que eu buscava. A idéia surgiu durante a pesquisa para a realização do trabalho: partindo da minha experiência pessoal, decidi que seria algo relativo somente à linha da vida. Em um velho livro roxo sobre quiromancia que encontrei na biblioteca dos meus pais, encontrei o detalhe que faltava. A edição, que apresentava a escultura de uma mão completamente torta na capa, afirmava que existiam diferenças entre a leitura das mãos, sendo que a esquerda representava a vida com que nascemos, e a direita, a vida que estamos construindo. No caso dos canhotos, o desígnio seria invertido.

Essa dicotomia despertou em mim curiosidade à respeito do tamanho de cada linha: será que a nossa vida consistiria num equilíbrio entre o que estamos destinados e o que construímos? Essa nova informação desbancava a passividade de um ser destinado por signos impressos em sua mão para colocá-lo como protagonista de sua existência, já que em uma das mãos os dados referiam-se somente ao que ele vinha construindo através de suas ações. Mais do que uma previsão do futuro, a mão direita seria um registro do passado e do presente criado pelo indivíduo. Assim, junto ao meu interesse pela relação que as pessoas possuíam com o tema, somou-se a curiosidade para saber se as linhas tinham similaridades ou não.

Assim, delimitei a ação enquanto a medição de ambas as linhas da vida de uma pessoa. Para realizar tal ato, ofereço alguns tipos de barbantes da cor vermelha, e meço com o escolhido pelo indivíduo. Assim, obtenho uma espécie de cópia física, quase que

indicial. Na sequência, procedo à comparação entre o tamanho de ambas. Quando termino a medição, coloco as linhas em recipientes diferentes, um para as linhas oriundas da mão esquerda, e outro para as da direita. Durante o processo, converso com o voluntário e posteriormente, anoto as passagens significantes da experiência.

No ano de 2013 realizei a ação em três lugares diferentes, sempre para um grupo que oscilou entre doze e vinte e cinco interlocutores, sendo que nem todos se dispuseram a medir suas linhas. Todas as experiências ocorreram junto a espaços vinculados às artes visuais: o primeiro, a disciplina de pós-graduação que motivou o projeto; o segundo, uma exposição; e o terceiro, uma ocupação artística.

A primeira ação se desenvolveu na disciplina de *História e Teoria da Arte como Experiência*, ofertada pela professora Daniela Kern no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no dia 30 de outubro de 2013. O projeto *Linha da Vida* surgiu como um exercício para esta disciplina, onde cada aluno deveria proporcionar uma experiência para seus colegas. Nesta primeira vez, eu ainda não havia desenvolvido um conjunto de elementos cenográficos para a ação, optando por utilizar uma grande mesa da sala de aula como suporte para a leitura das mãos. Apresentei o projeto, compartilhando a minha experiência e convidei os colegas a participarem. Um dos fatos que mais chamou minha atenção foi a recusa de uma das colegas, que não queria saber qualquer informação sobre as suas linhas.

No início, e durante todo o processo, esclareci que de forma alguma eu era um quiromante e que eu não pretendia desenvolver em ninguém o mesmo trauma que eu havia construído, ou seja: não estava propondo diagnósticos, mas apenas problematizando a quiromancia através de uma simulação, um jogo que remetia ao procedimento de leitura de mãos. Mesmo assim, muitas pessoas perguntavam coisas, indagavam sobre previsões e respostas para os traços que se encontravam sobre suas mãos. Percebi que eu havia constituído certo protagonismo ao propor esse modelo de experiência, e que as pessoas buscariam em mim algum reflexo, mesmo que distorcido, do indivíduo que se propõe a desvendar o futuro. Ao tocar a mão das pessoas e propor a experiência, medindo suas linhas, eu assumia uma relação de troca que orbitava a ordem do místico.

A ação ocorreu de forma tranqüila e vibrante. Percebi como o tema despertava o interesse e o debate entre quem participava: muitos tinham histórias a contar, como a de

alguém que conhecia uma pessoa que não possuía as linhas na mão, ou sobre pessoas que leram a mão com alguém e que previu o que aconteceria, acertando ou errando a previsão. O assunto desperta o compartilhamento de experiências entre os indivíduos que, se não realizaram tal procedimento, conhecem alguém que já o fez, ou pelo menos, já foram abordados pelas ciganas em frente à Prefeitura de Porto Alegre, que procuram entre os transeuntes quem está disposto a saber qual a natureza dos desígnios que traz na palma da mão.

Importante ressaltar que o grupo - cerca de doze pessoas - tecia conversas paralelas entre si sobre a ação enquanto um a um os colegas cediam suas mãos para a minha medição. Durante cada conversa, eu emitia algumas informações em voz alta para os outros, para que isso gerasse desdobramentos e mantivesse o interesse na ação.

Comentamos sobre como eu guardava apenas um elemento, o tamanho da linha, ignorando outras características como a espessura, bem como a sua forma. Afirmei que queria apenas um elemento e que achava que a fotografia, o desenho ou mesmo a impressão da palma da mão seriam signos muito íntimos para que eu mantivesse comigo.

Tendo em vista os resultados satisfatórios da ação, busquei novos contextos para a sua realização. A segunda coleta se desenvolveu na exposição coletiva A53, realizada na parceria entre o curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) com a Prefeitura de Rio Grande, ocupando a Sala Multiuso do prédio da administração municipal. Para esta segunda edição, procedi ao desenvolvimento de uma ambientação para o projeto: montei uma pequena mesa portátil, com um banco dobrável e um tecido escuro que a encobria. Escolhi uma mesa pequena, de forma que tanto eu quanto o voluntário estaríamos sentados ao chão para proceder à medição, ocupando duas almofadas dispostas ao redor da mesa.

Nessa segunda realização, contei com dois tipos de participantes: os que estavam ali no início da experiência, os quais ouviram todo o meu relato no grande grupo, e os que chegaram posteriormente à exposição. Para estes, expliquei em particular qual era o projeto que estava desenvolvendo e os convidei a participarem. O primeiro grupo era bem heterogêneo, com artistas, estudantes e público em geral, que se posicionaram em meia lua para me ouvir, diferente da primeira vez, quando todos me ouviram sentados em suas classes, e depois vieram para perto de mim.

A ação ocorreu de forma semelhante no que diz respeito ao interesse e as discussões, mas com um aumento considerável do relato de histórias dirigido diretamente

à mim e não ao grande grupo: fato que pode ser explicado pela diferença entre o ambiente de uma sala de aula e de uma exposição. Na A53, foram relatadas histórias ao pé do ouvido, de senhoras que ouviram premonições quando jovens, as quais se encontram realizadas no presente. Algumas destas envolviam a quiromancia, e outras haviam sido ditas ao vento, por sujeitos oráculos, que profetizavam futuros mesmo quando não eram solicitados. Este foi o caso de uma professora, que me revelou a profecia que ouvira de um indigente, afirmando que ela viveria de sua narrativa oral, de sua capacidade de falar e ser ouvida. Hoje lecionando, ela considerava realizado o desígnio comunicado em sua juventude. Percebi através destes relatos que a quiromancia trazia consigo também as recordações sobre outros métodos de clarividência.

Havia disposto a mesa e as almofadas em frente á uma janela, uns dos espaços disponíveis em meio a exposição, aproveitando a luz amena do fim da tarde que por ali entrava. Após coletar as linhas dos presentes, começaram a entrar algumas pessoas no recinto. Esperei que elas se aproximassem do local onde eu estava para então convidá-las a participarem da minha experiência. Algumas se aproximaram enquanto eu ainda interagia com o primeiro grande grupo e outras posteriormente. Todas as pessoas para as quais eu dirigi a palavra em particular aceitaram participar da experiência.

Em um momento no qual não havia ninguém na exposição, deixei o recinto e fui até a frente do prédio, onde havia uma obra da artista Jaqueline Ávila. Encontrei um grupo de jovens, que estava conversando sobre a obra e os convidei a entrarem no recinto. Eles ficaram um pouco receosos, mas aceitaram participar da experiência *Linha da Vida*. Além desse grupo de quatro pessoas, concluí minha coleta naquele dia com mais dois indivíduos que chegaram tardiamente ao espaço expositivo, quase na hora de seu fechamento.

Em 24 de novembro, dois dias depois da exposição mencionada, participei da 5ª edição do *Projeto Vizinhança – Casas de Memória* em Porto Alegre. Nesta edição, três casas desocupadas na Rua Luzitana foram ocupadas para receberem intervenções artísticas e outras atividades durante o fim-de-semana. *Linha da Vida* foi apresentada à tarde, em um dos cômodos desocupados de uma das antigas e labirínticas casas. Novamente em frente a uma janela - mesmo que coberta parcialmente – posicionei a mesa e as almofadas à espera das medições naquele local. O clima informal do evento, onde além das exposições e intervenções estavam ocorrendo oficinas e um churrasco

coletivo, influenciou a dinâmica da ação. As pessoas estavam descontraídas, riam e comentavam a ação com desenvoltura e fascínio.

É importante pontuar que quase todos se sentaram no chão assim que comecei a ação. A maioria participou da coleta, sendo que alguns se dispersaram em razão de outras atividades concomitantes que existiam no evento e também pelo desinteresse em proceder à medição. Muitos dividiram seus relatos sobre a quiromancia baseados em experiências anteriores. Nessa terceira ação, encontrei pelo menos duas pessoas que conheciam esta prática de forma mais íntima, o que ajudou muito no desenvolvimento da discussão e na interlocução de saberes e experiências.

Para Michael Jay (2005), a experiência se situa entre o público e o privado. “Experience, we might say, is at the nodal point of the intersection between public language and private subjectivity, between expressible commonalities and the ineffability of the individual interior” (JAY, 2005, p.6-7). *Linha da vida* seria o momento em que uma ação cotidiana era oferecida ao coletivo, sendo recebida pela percepção individual de cada um sobre esta prática. A experiência comportaria essa capacidade de ser geral e específica simultaneamente, além de flertar com o anacronismo, ao evocar as experiências anteriores dos indivíduos sobre a quiromancia.

Entretanto, da mesma forma que é complicado dimensionar exatamente o quanto o assunto provocou os indivíduos que participaram da ação, acredito que também seja difícil estabelecer quais são os elementos que definiram a realização da ação. Atrevo-me neste relato a tecer algumas considerações sobre *Linha da Vida*, de modo semelhante ao que Jay (2005) realiza ao não definir a experiência, mas sim, ao apresentar diferentes perspectivas sobre este assunto. Optei por condensar algumas considerações a respeito do local, dos participantes e do procedimento, na tentativa de esmiuçar alguns elementos de *Linha da Vida* que podem ser interessantes para a sua análise, pensando sempre neste projeto como uma ação aberta. É importante definir também que o termo experiência nesta abordagem abrange toda a atividade, e não somente a interação com o público: elaborar a idéia, colocá-la em prática e transpor estas palavras para o papel são partes de uma grande experiência que ainda está em curso.

Acredito que as diferenças entre os locais propiciaram diferentes contextos de realização. Em sala de aula, além de já ser esperado o desenvolvimento de experiências dentro da disciplina, é fato que estávamos à semanas discutindo o assunto, o que estimulou o debate sobre a experiência. Na exposição A53, houve um pouco de

estranhamento, apesar da configuração expositiva ter sido desenvolvida de forma receptiva. Mesmo assim, encontrávamo-nos em um espaço institucional, e muitas pessoas ali não tinham qualquer vínculo, o que diminuiu as conversas paralelas. Na ocupação, o espaço era informal, e as pessoas mantiveram a comunicação que já estavam desenvolvendo em outras atividades. Assim, dentre tantos elementos que influenciaram a experiência, acredito que os locais tenham sido de suma importância para a formatação da ação e pelas oscilações comportamentais em cada local.

Quanto ao procedimento que formatei, percebi que o mesmo propiciou o debate sobre a quiromancia e mais especificamente, sobre a linha da vida, seus desígnios e suas significações. O assunto provoca as pessoas, e muitos tem histórias para contar sobre esta prática. Da mesma forma, a recusa de alguns indivíduos em participar cristalizou na ação a potência da quiromancia como uma prática que causa reações adversas, a ponto de ser repelida por alguns. Ao longo das experiências pude aprimorar os detalhes da ação, que ganharam elementos cenográficos, bem como incorporei novas possibilidades de oratória, mantendo a estrutura básica que havia designado ao início do projeto. Em alguns momentos, me vi em apuros quando não sabia exatamente aonde a linha começava e nem mesmo onde ela terminava. Algumas pessoas possuíam a linha da vida dividida em duas e além disso, algumas tinham linhas muito fracas; outros linhas que quase saíam da palma da mão. O processo de medição foi sendo aperfeiçoado e não escondi as dúvidas, buscando com os indivíduos a solução para alguns dos desafios que eu encontrava.

Os participantes constituem a variável mais fluída da experiência. Enquanto cediam a sua mão para a medição ou enquanto observavam essa ação, traziam a especificidades de suas outras experiências e os seus conceitos para o debate. Penso que se muitas narrativas foram verbalizadas, tantas outras que não foram externalizadas impedem que se tenha uma medida da amplitude da experiência. Entretanto, as palavras e os gestos emitidos atestam a recepção majoritariamente positiva do assunto. Saber qual linha da vida era a maior aguçou a curiosidade dos participantes, para os quais a espera de alguns segundos para a medida era permeada por ansiedade, curiosidade e às vezes receio.

Apresentei até o momento a resposta para minha indagação sobre o impacto do assunto entre as pessoas, apresentando um resultado diverso e positivo. Mas, e quanto à outra questão do projeto, o tamanho das linhas? É possível dizer que o diagnóstico foi tão

variado quanto possível. Alguns possuíam linhas do mesmo tamanho e muitos apresentavam linhas semelhantes. Em alguns, diferenças de centímetros e em outros, uma das linhas não chegava à metade da outra. Nos casos de grandes disparidades, olhares curiosos miravam os traços incompatíveis buscando alguma resposta.

Olhando para os vidros onde repousam as linhas coletadas, recordo que ainda não medi as linhas de minhas mãos. Recordo também que tenho planos para a continuidade das coletas e para desdobramentos do projeto. Quem sabe em algum deles eu venha a medir as linhas impressas em minhas mãos, para então descobrir qual é a natureza do desígnio que carrego estampado junto ao meu corpo. Por enquanto, mantenho-me na ignorância sobre essas informações, ainda que a curiosidade quase supere o receio.

Referência

JAY, Martin. *Songs of experience: Modern American and European variations on a universal theme*. Los Angeles, USA: University of California Press, 2005.

CERZINDO TEMPORALIDADES: INSPIRAÇÃO CLÁSSICA E MEDIEVAL NA ESCULTURA DE KRIS KUKSI.

Amanda Basilio Santos¹

Especialização em Artes – Patrimônio Cultural/UFPeI

Resumo: Este trabalho visa analisar algumas esculturas do artista americano Kris Kuksi, salientando-se as relações estéticas e temáticas com inspiração na cultura clássica latina e no medievo. Para tanto serão vistas as obras: *Passion and Resistance* (2011), *The Retreat of Daphne* (2011), *Eden* (2010) e *The Deadly Sins* (2007). Outro ponto fundamental que será apresentado é a capacidade demonstrada pelo artista na manipulação dos materiais utilizado em seu processo criativo, capaz de cerzir diferentes realidades temporais, unindo em sua obra objetos da contemporaneidade, de produção em massa e manipulando-os para transformá-los em imagens que reproduzem técnicas clássicas de escultura em materiais completamente diferentes daqueles utilizados por ele como base.

Palavras-chave: Resignificação, Temporalidade, Dualidade.

Introdução

O artista Kris Kuksi nasceu em 2 de março de 1973 em Springfield Missoure, nos Estados Unidos. Teve uma infância em uma região rural, o que fomentou uma personalidade em busca de introspecção. Sua mãe trabalhava em um emprego burocrático enquanto ele ficava sob supervisão de sua avó, que sempre o incentivava a ser imaginativo como forma de escape de uma realidade desfavorável. Tinha dois irmãos consideravelmente mais velhos do que ele e um pai muito ausente, cuja influência foi suplantada pelo seu padrasto que tinha severos problemas com alcoolismo. Em entrevistas ele já salientou a sua capacidade de ver a beleza no caos e no grotesco, algo que pode ter sido inspirado na sua infância problemática, e que sem dúvida influencia o resultado de seus trabalhos artísticos.

Já na sua infância se iniciava o que mais tarde se tornaria a sua principal técnica na criação de esculturas: ele, em seu isolamento de estímulos exteriores, já criava paisagens, montando a partir de Legos, castelinhos e naves espaciais de brinquedo, cenários e dioramas em cima de materiais disponíveis, como tijolos de um celeiro em ruína. (KUKSI, 2012, pág. 96)

Quanto a sua formação formal em 1998 ele graduou-se em bacharelado em Belas Artes pela Fort Hays State University (FHSU), e também é Mestre em Belas Artes pela

¹ Bacharela em História (UFPeI), Mestranda em História na linha Arte e Conhecimento Histórico (UFPeI), com orientação da Dra. Elisabete Leal e com Especialização em Artes na linha Patrimônio Cultural (UFPeI) em andamento com orientação do Dr. Alberto Ávila Santos.

Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4367588D7>. E-mail: amanda_hatsh@yahoo.com.br.

mesma universidade, título obtido em 2002. Como parte de sua formação ele participou de seminários na Áustria e na Alemanha, intitulados: "Old Masters - New Visions". Estes seminários são importantes para a compreensão da produção de Kris Kuksi que traz nela releituras de antigas técnicas, adaptando-as ao mundo contemporâneo, levando-se em consideração sua estética que traz influências do Barroco e do Rococó e também é destacado pelo próprio artista a influência de Bernini, Bosch e Bruegel.

O contexto histórico em que o artista está inserido é grande inspiração para as temáticas de suas obras. Ele considera o período em que vivemos como sendo um grande reinar de frivolidades, onde as pessoas são consumidas pela ganância pessoal e pelo materialismo incentivado pelo mundo pós-industrial. Para representar esta filosofia de vida suas esculturas são verdadeiras alegorias do caos histórico em que a humanidade se desenvolve. Ele busca em um passado distante origens desta decadência atual, assim como muitas de suas obras são confrontações de conceitos dualísticos que formam a realidade humana. Deste modo sua arte não apenas se inspira em um passado clássico ou medieval, mas é uma releitura de períodos temporais distantes transformados em arte escultórica.

Quanto a seu estilo artístico trata-se de Realismo Fantástico, que fica muito aparente em suas pinturas. Este movimento artístico iniciou-se na Escola de Viena em 1946, e teve forte influência do artista Albert Paris Von Gütersloh. Como principais representantes desta escola artística temos Arik Brauer e Ernst Fuchs, sendo o último considerado o pai do Realismo Fantástico.

Por fim, devemos destacar que ele trabalha com diferentes tipos de produção artística, como escultura (com uma técnica muito particular que será discutida mais adiante), pintura e desenho. Neste trabalho iremos nos concentrar na sua produção enquanto escultor. Nas palavras de Guillermo del Toro concluímos esta introdução sobre Kris Kuksi:

A post-industrial Rococo master, Kris Kuksi obsessively arranges characters and architecture in asymmetric compositions with an exquisite sense of drama. Instead of stones and shells he uses screaming plastic soldiers, miniature engine blocks, towering spires and assorted debris to form his landscapes. The political, spiritual and material conflict within these shrines is enacted under the calm gaze of remote deities and august statuary. Kuksi manages to evoke, at once, a sanctum and a mausoleum for our suffocated spirit.² (TORO, 2011, disponível em <http://www.kuksi.com/>)

² Tradução da Autora: "Um mestre do Rococó Pós-industrial, Kris Kuksi obsessivamente organiza personagens e elementos arquitetônicos em composições assimétricas, com um requintado sentido de drama. Em vez de pedras e conchas ele utiliza soldados de plásticos que gritam, blocos de motores em

Veremos a seguir seu trabalho e as relações tecidas entre passado e presente, que transcende a inspiração, logo em seguida serão analisadas a constância de dualismos destacados em sua obra.

Um escultura atípica

Um grande diferencial da obra de Kris Kuksi é seu método de criação de suas esculturas. Tradicionalmente se esculpe por subtração, ou seja, através da retirada de material excessivo para dar-se a forma desejada, deste em geral as esculturas possuem uma única matéria prima como componente. Na obra de Kris Kuksi o processo é o inverso: seu processo se dá por adição de peças e componentes das mais diversas natureza e de uma imensa diversidade de material, que são uniformizados através da pintura feita depois da montagem total.

Além de fazer este processo ao inverso, ele faz um duplo deslocamento em suas obras. Primeiramente ele retira temas clássicos e medievais, colocando-os dentro de um novo contexto, cercados de novos elementos, o que podemos definir como uma releitura de temas e obras clássicas.

Ao mesmo tempo ele desloca os materiais de sua obra: no momento em que ele pega pequenos brinquedos infantis, produtos de produção em série, muitas vezes materiais baratos e de fabricação sem muito senso de qualidade ou atenção aos detalhes, ele os transforma em arte, modificando a aparência e a função para os quais foram fabricados e pensados.

Cerzindo Temporalidades *versus* Produzindo na Atemporalidade

Desejamos destacar uma dupla faceta no ato de cerzir diferentes contextos e momentos temporais: primeiramente a característica que inspira as obras que datam de tempos que não os nossos, e em um segundo momento a capacidade de transformar materiais atuais, de produção barata e em massa, em objetos de uma arte que nos remete ao auge escultórico do renascentismo.

miniaturas, torres imponentes e detritos de toda natureza na formação de suas paisagens. O conflito político, espiritual e material dentro destes santuários é promulgada sob o olhar calmo de divindades remotas e estatuária majestosa. Kuksi consegue evocar, ao mesmo tempo, um santuário e um mausoléu para o nosso espírito sufocado.”

Jen Pappas afirma: “Kris Kuksi’s work is a study in timelessness and intricacies, reminiscen of lost civilizations, deities and ruins – perfectly preserved.”³ (PAPPAS, 2012, pág. 55). Considerando-se toda produção humana dentro de seu contexto de produção, propomos a interpretação das obras de Kuksi dentro do tempo histórico, ou dos múltiplos tempos históricos que ele une.

Temos por exemplo a obra: The Retreat of Daphne de 2011. Vemos nesta imagem uma clara inspiração na obra de Lorenzo Bernini (1622-1625), intitulada Apollo and Daphne. Se olharmos para as pernas de Daphne de Kris Kuksi veremos já a formação floral se alastrando em seu corpo, demonstrando ser o mesmo momento retratado por Bernini, que é o momento em que ela está a tornar-se um loureiro para escapar ao ardor de seu admirador, que é Apolo.



FIGURA 1: À esquerda - The Retreat of Daphne, Kris Kuksi, 2011, disponível em <http://kuksi.com/>; À direita - Apollo and Daphne, Lorenzo Bernini, 1622-1625, disponível em <http://www.mlahanas.de>.

Porém, podemos ver claramente a releitura dada a Apolo: em Kuksi ele já não mais é o amante em tentativa de resgatar sua amada como na obra de Bernini, agora ele trata-se de um soldado em tom ameaçador, cercado por diversos outros, cada qual dispendo de características culturais distintas. Levando-se em consideração a filosofia levantada pelo artista podemos inferir que trata-se de uma relação depredatório do homem com a

³ Tradução da Autora: “O trabalho de Kris Kuksi é um estudo na atemporalidade e um intrincado reminiscen de civilizações perdidas, divindades e ruínas – perfeitamente preservadas.”

natureza, a dualidade entre a beleza delicada de Daphne e a brutalidade bélica apresentada pelos demais componentes da peça. Pela peça apresentar homens de batalhas de tão diferentes períodos históricos, ele estabelece uma questão atemporal deste relacionamento depredatório do homem com o mundo natural, sendo algo inerente a própria humanidade, independente de etnia ou periodização histórica. Como vemos na obra esta relação está coroada por um símbolo claro: a morte, na forma de uma caveira que encontra-se acima das figuras centrais.

Um aspecto muito semelhante percebemos em sua obra *Passion and Resistance*, também de 2011. No centro da imagem possuímos duas figuras, claramente uma releitura da obra de Canova, *Eros e Psique*.



FIGURA 2: À esquerda - *Passion and Resistance*, Kris Kuksi, 2011, disponível em <http://kuksi.com/>; À direita - *Eros e Psique*, Antonio Canova, 1793, disponível em <http://pictify.com>.

Nesta imagem, em Canova, uma imagem de amor terno, é retirada de seu lugar enquanto momento de amor sublime e transportada para o centro de um grande caos circundante criado por Kuksi. Novamente o contraponto de olhares é levantado: Temos uma imagem terna em choque com uma realidade grosseira e violenta, mais uma vez o trabalho de Kuksi com os dualismo da natureza humana. Mais uma vez temos as temática bélicas enquanto elemento de distúrbio, ele interfere em um momento de graça, e novamente é viral ao espírito humano, unindo em seu vórtice de violência as mais diversas culturas.

As temáticas humanas, como amor, ódio, guerra, religião, entre outros, permeiam as obras de Kuksi sempre. São temáticas que são resgatadas em tempos distantes e que se apoiam em uma trajetória humana para serem contadas. Temos por exemplo a obra de 2010, Eden, que é uma imagem bastante visceral, caótica, com diversas deidades, sendo que uma delas é dominante e observa o desenrolar dos fatos do alto da obra. Temos que destacar também o apelo erótico dado aos personagens representativos de Adão e Eva, que já possuem roupas e se colocam em posições e situações insinuantes.



FIGURA 3: Eden, Kris Kuksi, 2010, disponível em <http://kuksi.com/>.

Se olharmos para Eva, podemos ter lembranças da Afrodite como retratada na obra de William-Adolphe Bouguereau de 1879, "The Birth of Venus". Este Eden idealizado por Kris Kuksi vai de encontro com toda a tradição pictórica constituída para este ambiente.

Podemos ver inclusive que há mais de uma deidade presente na escultura, algo que não acontece nas representações tradicionais do Eden. Já há também distúrbios, conflitos e a presença da vergonha, o que pode nos remeter para um momento após ter sido cometido o pecado. O fato de a Eva possuir uma representação muito inspirada na Vênus de Bouguereau pode indicar o mesmo pecado original representado pelas maçãs,

que eram símbolo de Afrodite/Vênus, e que tornou-se uma alegoria para o pecado da Luxúria.

Por último iremos ver a sua obra "The Deadly Sins" de 2007. Podemos ver que todos os Pecados Capitais encontram-se representados na sua escultura, tendo claro formas pessoais do artista de serem retratadas.



FIGURA 4: The Deadly Sins, Kris Kuksi, 2007, disponível em <http://kuksi.com/>.

Vemos, inclusive, a bestialização que o pecado ocasiona, pois algumas das representações, como a do pecado da Gula, mostra um misto de homem com animal, em uma aparência muito grotesca. Esta obra é um retrato da luta do Homem com seus próprios demônios, com a sua tendência para o pecado e a inevitabilidade da morte. Segundo Alice Yoo:

What would happen if someone can tap into your darkest nightmares and your most hidden fears? Would they see a world full of aggression and hate? A world where man struggles with his sins, where no one can escape from a hell of mental anguish, suffering, and guilt? This is the world of Kris Kuksi. (YOO, 2009, disponível em <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/kris-kuksi-makes-demons-in-our>, acessado em 2 de abril de 2014)

Podemos ver toda esta tensão, caos e violência em Deadly Sins, assim como também vemos elementos clássicos da representação desta cena, como as escadarias e a imagem dividida em duas metades. A figura da morte novamente aparece nesta obra, o

que é fundamental na representação dos pecados, pois é através da morte que as boas e as más ações serão devidamente avaliadas e terão suas consequências colhidas.

Conclusões

Podemos ver uma dupla resignificação no trabalho de Kris Kuksi: uma ligada aos materiais de base para a produção de sua obra e outra com relação a temática que serve como inspiração de algumas de suas peças.

Ele consegue cerzir em sua obra diferentes temporalidades e culturas, através da união de elementos estéticos que nos remontam a períodos de outrora, assim como a manipulação de seus materiais, que no finalizar da obra não lembram mais as suas características originais, como se tivessem sido transportados temporalmente. Suas obras são alertas para as ações humanas na contemporaneidade, mas ele se baseia em uma História longínqua para advertir aqueles que admiram suas obras. Para finalizar ficamos com as suas palavras: "Humanity is doomed if they can't see the result of repeated historical rise and falls. Perhaps it is as simple as we just aren't smart enough to save ourselves"⁴ (KUKSI, 2011, disponível em <http://boonika.net/paintings-drawings-illustration/interview-kris-kuksi/>, acessado em 2 de abril de 2014)

Referências Bibliográficas

KUKSI, K. Interview - Kris Kuksi: depoimento. [24 de fevereiro de 2011]. **Boonika.net**. Entrevista concedida a Saša Nužda.

KUKSI, K. The Everywhere Collector: depoimento. [25 de Janeiro de 2012]. **Juxtapoz: Art & Culture Magazine**. Entrevista concedida a Evan Pricco.

PAPPAS, J. The Art of Kris Kuksi. **Joshua Liner Gallery**. Nova York, p. 55 - 64, 2012.

YOO, A. **Kris Kuksi makes demons in our minds come alive**. Disponível em <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/kris-kuksi-makes-demons-in-our>, acessado pela última vez em 2 de abril de 2015.

⁴ Tradução da Autora: "A humanidade está condenada, se não consegue ver a repetição histórica de ascensões e quedas. Talvez simplesmente nós não sejamos inteligentes o suficiente para nos salvar"

O COTIDIANO [RE]DESCOBERTO: O LIVRO DE ARTISTA E AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS.

Jordan Ávila Martins¹ - PPGAV-UFPeI

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar² - PPGAV-UFPeI

RESUMO: Este texto faz parte de um projeto de pesquisa de mestrado que tem por objetivo geral investigar a produção e os processos criativos que envolvem a execução de uma coleção de livros de artista, de modo a refletir a proposição de experiências estéticas no cotidiano, a partir de crônicas narrativas vivenciadas pelo pesquisador e artista e da forma como essas serão tratadas pela linguagem visual. O presente artigo, por sua vez, apresenta os dados iniciais desta pesquisa, revelando princípios do trajeto ainda a ser pesquisado.

Palavras-chave: Livro de Artista; Cotidiano; Experiências Estéticas.

Para início de conversa...

Este artigo tem por objetivo apresentar alguns dados acerca de uma pesquisa desenvolvida por um mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV-UFPeI).

Os resultados iniciais apresentados neste texto, no entanto, fazem parte de uma pesquisa maior que tem por objetivo investigar a produção e os processos criativos que envolvem a execução de uma coleção de livros de artista de modo a refletir a proposição de experiências estéticas no cotidiano a partir de crônicas narrativas por mim vivenciadas e da forma como essas serão tratadas pela linguagem visual.

Esta investigação tem origem no meu Trabalho de Conclusão de Curso, realizado no Bacharelado em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas. No trabalho intitulado *o(a): Uma história narrada pelo Design*, é investigada a interrelação entre história, narrativa e design gráfico partindo da compreensão de que o estudo das estruturas narrativas é capaz de nos ajudar a entender as composições sobre as quais se alicerçam as histórias, aparentemente muito diferentes e particulares. O design gráfico aparece na pesquisa na medida em que se propôs, por meio dos seus mecanismos, a geração de significados na concretização de determinada narrativa sob a forma de livro de artista.

¹ Técnico em Comunicação Visual (IFSUL). Graduado em Design Gráfico (UFPEL). Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

² Doutora em Comunicação Social (PUCRS). Professora dos Cursos de Design do Centro de Artes (UFPEL). Professora do Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes (PPGAV- UFPEL)

Naquele percurso, a apreensão voltou-se ao estudo das estruturas narrativas, principalmente aquelas embasadas na teoria da semiótica greimasiana, afirmativa ao dizer que todo texto é dotado de uma estrutura interna organizada como uma narrativa. Portanto, ao livro de artista, é inerente uma ou mais narrativas que podem estar presentes tanto dentro da obra (mesmo que com uma qualidade apenas subjetiva), como fora dela (no seu processo criativo) ou, ainda, dentro dos discursos a partir dela construídos (SILVEIRA, 2011). O livro de artista *o(a)*, juntamente com sua metodologia e processo criativo, dá concretude à narrativa de um sujeito baseada em sua história de vida: um transexual que busca, desde a sua infância, sua real identidade de gênero. Tornar tangível esta história tão frágil me fez crer que o papel do design gráfico vai além da visualidade. A realização de cada etapa da metodologia projetual ou do processo criativo apresentadas e o resultado final, o livro de artista propriamente dito nos leva a entender que as narrativas, por mais particulares que sejam, têm sempre uma estrutura que merece devida atenção. Conhecê-la e compreendê-la é um passo à frente no processo de criação indo além da capacidade de desenvolvimento de um objeto de arte.

E agora?

A atual pesquisa encontra-se em sua etapa exploratória cujo objetivo é desenvolver, esclarecer e modificar aqueles conceitos e ideias iniciais, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para um estudo posterior (GIL, 1991). O procedimento adotado até este momento tem sido o de realizar um levantamento de conceitos teóricos a partir de pesquisa bibliográfica, bem como a busca por artistas e designers que possuam trabalhos relevantes como referências para o desenvolvimento desta investigação. De tal modo, identificar autores, artistas e designers que tratem de questões como experiência estética, cotidiano, crônicas narrativas e livros de artista. É, também, de fundamental importância identificar estudos acerca de processos criativos que auxiliem teoricamente na produção dos livros de artista. Citamos, como uma das referências já encontrada, a autora Cecilia Almeida Salles (2004).

Por tratar-se de uma pesquisa embrionária esses são os procedimentos metodológicos desenvolvidos até agora.

Colocando em movimento!

Os livros sempre me causaram fascínio. Fechados, servem de recipiente para universos construídos. Abertos, transformam-se em portais mágicos que levam a lugares surpreendentes. É pelo fato de serem produtos criativos (nem sempre inusitados, mas que recriam em seu conjunto variáveis situações), que os livros me estimulam a querer procurar, nas prateleiras das livrarias, aquele que me arregala os olhos, me desloca da realidade, me toma as mãos, me envolve em sua narrativa e que me permite fazer parte dele, pois guardar em si uma infinidade de imagens que vão de visuais (nos mais diversos processos e formatos) até textuais (desafiadoras e produtoras de sentidos, mundos, seres e enredos fantásticos).

A soma da potencialidade do conjunto livro com suas infinitas possibilidades criativas é o que me leva a crer que mesmo na contemporaneidade e com o avanço do mundo digital este objeto gráfico, como um espaço de criação, ainda tem muito a ser explorado. E, dentre as variáveis formas que o livro adquiriu ao longo da história, o livro de artista é, talvez, a que mais profundamente vem explorando todas estas potencialidades e possibilidades, servindo como instrumento intermediário de comunicação e expressão estética.

Movido por isso, á vontade de me dedicar a uma nova pesquisa, procuro descobrir cada vez mais desse lugar de livre experimentação. É nesse sentido que proponho uma investigação a cerca da produção de livros de artista que reflitam as experiências estéticas no cotidiano. Tratam-se de experiências vivenciadas por mim, pesquisador e artista, mas que serão também por aqueles que com elas entrarem em contato.

Para refletir sobre a potência dessa forma de experiência estética que nos devolve mais atentos à dimensão estética das tramas da vida cotidiana, proponho trabalhar com crônicas que envolvam experimentações particulares, que exteriorizem as percepções das coisas mais triviais do dia-a-dia em suas potencialidades estéticas. Para tal, escolho o livro de artista, e o justifico através das estratégias diversas com as quais ele se coloca de forma despistada dentro do universo da arte, que nos leva a transformar, as vezes de forma contundente, nossa relação com aquilo que é da ordem do mais banal na nossa vida diária.

No homem, tempo e espaço fazem parte de necessidades que tem a vida consciente de transformar os estímulos orgânicos em meios para expressar e comunicar. A arte usa as energias e materiais da natureza, amplia a vida, une significado com impulso e necessidades na produção de artefatos. É, desde os povos antigos, um norteador da humanidade. A experiência completa inclui o fazer, o ver, o expressar (DEWEY, 2010).

Quando se produz um arranjo entre sujeito e mundo (entendido o mundo aqui como qualquer realidade, existente ou não: uma música, o silêncio, uma paisagem, uma cena, um sentimento, um sonho, etc.) e esse arranjo gera um estado diferente (um potencial deslocamento no modo de ser do sujeito, uma vertigem, um embrulho no estômago), estamos falando do aparecimento do primeiro movimento de manifestação da obra de arte. Uma experiência estética, nesses termos, se assemelha ao estado de espírito daquele que se apaixona: momento em que faltam palavras para dizer, para descrever. Falta matéria racional para explicar o que está se passando. Algo começa a existir e não consegue via de expressão ou comunicação conhecida. E esse algo nos apela, nos pede que o traga à existência, pede um corpo, uma materialidade, um substrato para existir. É com esse sentimento novo, esse algo que inicio um jogo compreensivo, que tem como propósito não o entendimento ou a explicação, mas a compreensão: a sensibilidade, a atenção, a percepção disso que por enquanto é só uma substância de conteúdo, ainda sem forma de expressão. Exploro isso que ainda é só movimento, isso que está pedindo vida, pedindo existência, pedindo expressão.

Um objeto ou acontecimento cultural ou artístico não está aí meramente para ser compreendido, manejado ou dominado, mas para ser experimentado. E isso significa que eles representam instâncias de convocação dos sujeitos, situações de apelo ao jogo e à composição com o público que voltará a dar existência à sua materialidade. Um livro, por exemplo, é apenas um livro: um objeto material com peso e dimensões concretas que o torna meramente uma coisa. Mas, ao ser aberto, transforma-se, torna-se uma agência de novos sentidos que colocam em movimento o repertório e o universo daquele que o contempla.

Por isso, trata-se de propor a atitude estética como uma abertura desinteressada. Movidos pelo interesse, nossa tendência é dominar (conceitual ou materialmente) as realidades que nos cercam e, nesse delírio de poder, nos furtamos a possibilidade de sermos criativos. Entrar em jogo com um objeto, de outro modo, representa conceder-se a possibilidade de, num único lance, configurar a experiência estética e ser configurado por ela.

Bom, já vou indo!

Em pesquisas anteriores foi possível perceber a amplitude, não somente da questão da narrativa, mas o quanto ainda é possível aprofundar os estudos para projetos futuros.

Além disso, quando alguém se dispõe a realizar uma pesquisa, geralmente percebe que sempre é possível complementar o trabalho desenvolvido e, certamente, este é o caso. Uma pesquisa nunca se esgota, sempre existe o que estudar e aperfeiçoar.

Como ações futuras, estão previstas a definição do número de volumes para compor a coleção de livros de artista, a eleição de temáticas do cotidiano a serem lá abordadas, e, a seguir, a construção de crônicas narrativas juntamente com a identificação de seus processos criativos.

Referências

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Abril Cultura, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2011.

ATRÁS DA PORTA: NARRATIVAS VISUAIS ÍNTIMAS PARA TECER UM CORPO-PALAVRA

Jéssica Batista¹ - PPGAV/UFPel

Orientador: Alice Jean Monsell - PPGAV/UFPel

Resumo: Este artigo abrange resumidamente minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, onde a partir de uma produção prática e textual, discuto as questões que me interessam que permeiam as relações com objetos e com um outro a partir de um ponto de vista de espaços de intimidade da casa, como o quarto e o banheiro, criando narrativas visuais e textual como forma de aproximar e potencializar a produção. Essas narrativas formam o corpo-palavra, sendo este, a ideia de corpo criada a partir das relações que estabeleço com os objetos e um outro, também pelo texto carregado de visualidades.

Palavras-chave: íntimo, corpo, palavra, narrativa.

Os objetos sempre me instigaram. Mais ainda as possibilidades de ações a partir deles, onde acabamos por criar relações com certos objetos de ordem afetiva. Sem restrições, eles podem ser qualquer um. Criamos laços com objetos, quase como criamos com as pessoas. Eles, por vez, pressupõem ações nos espaços da casa ativando relações, seja entre eles mesmos, ou seja, entre as pessoas. A partir do meu olhar, das minhas experiências sobre os objetos, das minhas relações com as coisas e com as pessoas, investigo e aponto situações que me movem a pensar a arte a partir do meu cotidiano, sendo assim do meu lugar íntimo.

O íntimo percebo como algo duo que pode ser uma experiência com pessoas ou a experiência que travamos dentro de nós mesmos. Para essa reflexão evidencio que não se trata de qualquer mundo, mas das particularidades do meu mundo, de tudo aquilo que me cerca. Minha pesquisa parte destas relações que se estabelecem tanto com os objetos e espaços da casa como com pessoas e comigo mesma. Mais especificamente, uma atmosfera que dialoga com as questões do íntimo e do afeto, nos ambientes do quarto e banheiro. Já dizia Gaston Bachelard (1993, p.64), "... assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade", penso que me deixa livre de julgamentos, onde tenho a liberdade de estar, é o meu íntimo.

¹ Artista visual e aluna do Mestrado em Artes Visuais na linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano na Universidade Federal de Pelotas com bolsa CAPES e orientação da Prof^a Dr^a Alice Jean Monsell. Exposição individual Sonhos Disformes em 2013 na Secult/Pelotas -RS, dentre diversas coletivas incluindo Ruidogesto ação&performance 2014 em Rio Grande/RS e Mostra Internacional e Arte 5x5 2014 na Pinacoteca Potiguar em Natal/RN.

Tento criar um diálogo com todas essas coisas, com base em experiências da minha vida, dos afetos, de todas as coisas que me contaminam. Não pretendo descrever ou relatar minhas experiências pessoais, mas a partir delas criar uma narrativa tanto visual, em que essas experiências criam uma tônica de forma poética e afetiva, quanto textual onde os trabalhos vão se mesclando com a vida, a partir de uma narrativa de acontecimentos cotidianos. Para mim, só assim é possível pensar o trabalho como uma coisa só, que se completa criando ainda um diálogo com autores, artistas e seus conceitos.

A arte é o que eu vivo agora, é o meu cotidiano, são minhas frustrações, meus sentimentos, a minha vivência, as minhas experiências. Não poderia falar de outras coisas se não as que eu vivo e sinto. Falar de si, do cotidiano, de sentimentos e angústias, e principalmente do lugar do íntimo não é novo. Alguns artistas como José Leonilson e escritores como Gaston Bachelard e Samuel Beckett, entre outros, também criam obras e textos a partir de situações, memórias, cotidiano, angústias, relações, sentimentos, afetos, amor.

O artista Leonilson indiscutivelmente sentia a arte dessa forma. A partir de sua vida, dos fatos e experiências que o acompanhavam, produzia trabalhos que refletiam todo o seu mundo de afetos, usando objetos de seu dia a dia e acontecimentos cotidianos. Me sensibiliza e me faz aproximar de sua poética por questões que percebo muito próximas quando penso no íntimo, e que pode ser uma forma de me expor ao público o que já foi tratado por Adriano Pedrosa no prefácio do livro: *Leonilson - São tantas as verdades*, em que aborda sobre expor o coração ao público, na obra *Voilà mon coeur* (Fig.1):

Voilà mon coeur foi exposto na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, numa individual do Leonilson em 1989. Após ver o trabalho, conversamos justamente sobre esse ato de se expor ao público(...) Entretanto expor o coração é ato doloroso, sobretudo em tempos de cinismo e ceticismo, trazendo consigo e com frequência ambiguidade e contradição. (...) No outono de 1989, *Voilà mon coeur* havia sido vendido. (...) Como suportar o artista, aquele que expõe seu íntimo, tal mercantilização? “É seu coração que está lá na parede”, disse ao Leo um tanto impiedosa e ingenuamente, “você o pôs à venda”. Não tinha eu na época consciência de que na realidade todos seus trabalhos, quando não metáforas de seu coração, são metonímias de seu próprio corpo.(...) Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente na obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias, centro vital das emoções e sensibilidade do sujeito, repositório de seus sentimentos mais

sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas suas ambiguidades encontram conforto e refúgio.(1998, p.20.21)



Figura 1. Leonilson. Voilà mon cuer. Bordado e cristais s/feltro. 22x30cm. 1989. (frente e verso)

Embora minha direção seja o campo das relações muito mais que o *coração* tratado por este artista, as duas situações estão amarradas na condição deste estado íntimo, agora externado e que para mim está muito mais próximo a uma sensação de angústia e ausência que conforto e presença propriamente ditos.

Mais do que espaços físicos de intimidade, proponho refletir e tecer o que é presente dentro de mim, expressado a partir de uma percepção de um *corpo-palavra*, que é a possibilidade de dar a ver um corpo ou corpos, pela narrativa impregnada de visualidades.

A narrativa que crio é tanto visual, como textual, onde insiro os trabalhos em uma narrativa de acontecimentos cotidianos discutindo as questões já citadas que me interessam, de forma poética. O processo de criação dos trabalhos são descritos a partir de ações cotidianas.

Aqui apresento dois trabalhos que fazem parte da minha produção e pesquisa no mestrado. O primeiro trabalho em fotografia intitulado *Sobre a presença da tua ausência* (Fig.2) trago uma colcha de infância que me suscita lembranças de coisas, pessoas e fatos, gasta, traz marcas e histórias. Para o texto que apresentarei no mestrado, os trabalhos são apresentados a partir de uma narrativa textual ficcional, onde inseridos em acontecimentos diários falo das minhas questões, dos materiais e técnicas, do processo de criação, tudo de forma, que ao meu ver, se torne mais próximo de quem leia, e potencialize minha produção.



Figura 2. Sobre a presença da tua ausência. Fotografia. 2014.

“Ao olhar minha cama, algo além de você estava faltando. Em poucos segundos meus olhos em uma incessante procura deram falta: era a minha colcha cor-de-rosa, gasta, que me acompanha, há no mínimo 10 anos que fazia falta, além de você. (...)

Fiquei a observá-la durante algum tempo, até o final da manhã que já se aproximava, quem sabe. Ela também me observava. Além da mancha, a posição na qual permanecia quando joguei-a na cadeira me intrigava. Também se tornara um corpo, depois de tantos corpos que já receberá. Peguei a máquina fotográfica. Achei melhor eternizar aquele corpo. Quando ele voltaria? Quem sabe nunca mais... Agora se tornou meu. O tenho para sempre.”²

O segundo trabalho intitulado *Percorro-te* (Fig.3) consiste em um saboneteira e um sabonete de glicerina onde bordo a palavra *Percorro-te*. Mesmo não sendo um objeto pessoal, eles me ajudam a pensar esses espaços de intimidade, a partir de ações, palavras e situações em que vivemos junto deles.

² Trecho da minha dissertação que será apresentada no PPGAV Ufpel –Atrás da porta: Narrativas visuais íntimas para tecer um corpo-palavra.



Figura 3. Percorro-te. Acrílico, metal, sabonete de glicerina e linha de costura. 2014.

“Ao entrar em baixo do chuveiro sentia a água escorrer pelo meu corpo como se fossem as tuas mãos. (...) Peguei o sabonete. Tinha uma cor amarelada. Era feito de glicerina e o cheiro rapidamente se espalhava no banheiro. Se encontrava na saboneteira cor-de-verde-esperança.

Ao percorrer meu corpo, o sabonete criava caminhos invisíveis. Lavava o corpo e a alma. Ao percorrer-me, o sabonete criava um dialogo com meu corpo. Ia e voltava. Subia e descia. Conversavam intimamente, pelo toque.(...)

Olhei por entre o Box e vi em cima da pia minha caixinha de costura. (...)Fui até ela. Ao abrir, uma linha cor-de-verde-esperança. Olhei por entre o vapor que ainda se fazia no banheiro o sabonete, que a pouco me percorria. Fui até ele. Você percorria meus pensamentos, agora eu percorria o sabonete. Um corpo. Você?

Peguei a linha e uma agulha. Perfurei com a mão trêmula o sabonete. O movimento de ir e vir criava caminhos por dentro do sabonete. Assim como você em mim. Tudo tinha você. Era difícil o controle pela maleabilidade da glicerina. Era difícil percorrer você, agora. O cheiro ainda mais forte de glicerina se espalhava. Sentia também o teu cheiro junto. Em mim.”³

Dentre outros trabalhos, ressalto a importância da palavra, seja inserida nos próprios trabalhos, nos títulos, ou pela narrativa que é criada, elas reforçam esse diálogo incessante com um outro, que não responde, trazendo mais uma vez, algumas questões que permeiam o trabalho: a ausência, a solidão, o vazio afetivo, um esgotamento afetivo.

Penso o esgotamento a partir da impossibilidade do diálogo com esse outro que não responde. Esse conceito esgotado/esgotamento surge para mim a partir do texto de

³ Trecho da minha dissertação que será apresentada no PPGAV Ufpel –Atrás da porta: Narrativas visuais íntimas para tecer um corpo-palavra.

Deleuze, L'Épousé (O esgotado), onde ele fala sobre o esgotado como algo que não pode mais realizar, portanto, algo que acaba com o possível, com todas as possibilidades. Ele analisa algumas obras de Samuel Beckett e a partir delas, define quatro maneiras de esgotar o possível.

Essas relações que discuto em meu trabalho se dão mais a partir de conexões com um outro e da impossibilidade das relações, mas que por vezes também se coloca em dúvida do existir sem o outro.

Pensando todas as relações que me instigam a partir do corpo-palavra, acredito que refletir através de uma narrativa textual seja uma saída para trazer as questões que me interessam em arte e que o meu íntimo, minha produção e meu texto possam dar conta do que proponho e que gere uma reflexão como pesquisa em arte. É a atmosfera de fazer com que as palavras não fossem apenas uma descrição de conceitos, técnicas, processos, mas que sejam ainda tão sensíveis como as imagens e os objetos da produção plástica. Precisava que o texto também fosse a obra, que um complementassem o outro, e não tentassem explicar o que faço, mas refletisse o que faço, o que sinto, o que externo.

Andréia Vieira Zanella, no livro *Inquietações metodológicas: Perguntar, registrar, escrever*, problematiza o pesquisar como processo de criação. Uma obra que reinventa a vida em vez de apenas explica-la. O pesquisar como condição inventiva.

Pesquisadores que, de certa forma, analisam o seu próprio pesquisar e as escolhas metodológicas que fazem, contribuindo significativamente com uma perspectiva epistemológica que reconhece a pesquisa como invenção em vez de prescrição.

(...) problematizar o pesquisar como processo de criação e a pesquisa realizada como objetivação de uma atividade criadora que se apresenta como obra a ser lida, degustada, devorada, deglutida. Obra que reinventa a própria vida, em vez de somente explica-la ou compreendê-la. Testemunho de um fazer ciência para o qual não há alibi: não se apresenta o discurso do método singular como seu fundamento, mas as escolhas éticas e estéticas do pesquisador que se reinventa, bem como à realidade investigada no próprio processo de pesquisar. (2013, p.21)

Acredito que é necessária essa reinvenção do modo de pesquisar e apresentar, como modo de harmonizar produção prática e intelectual. Como fala Zanella, a pesquisa em arte não pode ser uma prescrição, mas sim uma nova invenção. Na narrativa que escrevo vão aparecendo os trabalhos, a poética, os conceitos, o que me instiga, como penso a arte, como penso sobre o íntimo, sobre o corpo. São inseridos nessa narrativa a

descrição dos dias com seus acontecimentos, bem como, os trabalhos, técnicas e materiais. A ideia é que o texto junto dos trabalhos, possam propor sensações a quem ler.

Referências:

Livros:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramento de São Paulo, 1998.

ZANELLA, Andreia Vieira. **Inquietações metodológicas: Perguntar, registrar, escrever**. Porto Alegre: Sulina, editora da UFRGS, 2013.

Sites:

DELEUZE, Gilles. **O esgotado**. Tradução: Lilith C. Woolf e Virginia Lobo. Paris:Minuit, 1992. In: <<http://pt.scribd.com/doc/110533504/DELEUZE-Gilles-O-Esgotado#scribd>>. Acessado em 10 de dezembro de 2014.

A MISTIÇAGEM DE IMAGENS (TRANS)FERIDAS A PARTIR DOS MEIOS MECÂNICOS E MANUAIS

Alexandra Assumpção¹

Orientador: Alice Jean Monsell

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Ufpel

Resumo:

A mestiçagem de imagens (trans)feridas a partir dos meios mecânicos e manuais é uma pesquisa na área de poéticas visuais que profere questões relacionadas a violência infantil e corpo, que é proveniente de uma prática artística baseada em procedimentos e técnicas de fotomontagem manual e transferência utilizando produtos químicos. Essas fotomontagens partem do uso de imagens apropriadas da internet ou cedidas por colaboradores.

Palavras-chave: Mestiçagem, fotomontagem, transferência, fotografia.

Este artigo apresenta resumidamente minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais iniciada em 2014, onde a partir de uma produção prática e reflexiva discuto conceitos relacionados a questões sociais, fotomontagem manual e formas de apresentação da imagem, dos quais vem sendo discutidas desde o início desta pesquisa.

Essas fotomontagens transferidas são resultado da mestiçagem de fragmentos de recortes de fotocópias de fotografias de crianças e adultos em uma mesma superfície, ou apenas fotografia de crianças onde no seu processo de transferência com thinner se apresenta falhas e defeitos na imagem, proximidades e distanciamentos da fotografia original.

Tenho como foco nesta pesquisa dois problemas sociais: O primeiro é a violência infantil e a maneira como ela é encarada e vista na sociedade atualmente. O segundo é a violação do corpo, o corpo como suporte, como individuo e corpo como forma de expressão, tornando esta pesquisa relevante no cenário de arte contemporânea, além de atual, a temática tratada é um problema social que merece maior discussão e visibilidade. Esta pesquisa é uma continuação do que venho desenvolvendo desde o trabalho de conclusão de curso no centro de artes da UFPEL. A anos venho abordando essa temática

¹ Artista visual e aluna do Mestrado em Artes Visuais na linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano na Universidade Federal de Pelotas com bolsa CAPES e orientação da Prof^a Dr^a Alice Jean Monsell. Exposições coletivas: Arte Londrina 3, IV Prêmio Artes Visuais João Simões Lopes Neto, Arte Londrina 2 – Segundo Prêmio, Pons Dulcis Sulinas II

no meu trabalho visual com o objetivo de tornar este problema social mais visível, através do desenvolvimento de imagens.

É relevante abordar questões sobre violência infantil na arte, tendo em vista a quantidade de atrocidades praticadas cotidianamente contra crianças no mundo inteiro, independentemente de suas classes sociais e raciais. A guerra na Síria é um exemplo extremo de truculência. Muitas crianças estão sendo violentadas, massacradas, vendidas, abusadas e mortas diariamente. É importante ressaltar que não é somente durante guerras que crianças são violentadas, mas no dia-a-dia sem que percebermos. A violação do corpo, seja contra adulto ou criança, é frequentemente invisível. A negação dessa temática social pode fazer aumentar cada vez mais o número de vítimas. Logo o desenvolvimento deste trabalho desempenha um importante papel social que deve e precisa ser abordado por mais pesquisadores nas artes visuais.

Como artista visual, tenho o objetivo de relatar, retratar e revelar, a partir da construção de fotomontagens, instalações e vídeos, essas questões sociais tão mascaradas pela mídia e pelo silêncio das vítimas que por muitas vezes omitem a violação até a fase adulta, dificultado muitas vezes o combate à mesma.

Na serie (re)velados (fig.1) às imagens evidenciam os cortes de um rosto já desfigurado, o vasado das roupas que já não existem mais, o branco evidencia o nu da imagem ferida, a criança desnuda, invadida. A lâmina corta a imagem como os atos cortam as memórias, as vidas e os sonhos.



Figura 1. (re)velados. Fotomontagem manual. 2015

A artista contemporânea queniana Wangechi Mutu (fig.2) também trata questões de violência em suas fotomontagens e desenhos. Estes, porém relatam e visualizam a mutilação de crianças e mulheres em seu próprio país de origem e outros países africanos pós-coloniais. Já a artista norte-americana Cindy Sherman revela a brutalidade praticada contra mulheres e crianças em sua série fotográfica de bonecas recortadas Untitled #316 (fig.3). Ambas as artistas usam de ferramentas visuais diferentes, porém seguem a mesma linha de raciocínio conceitual em seus trabalhos, relatar e retratar a violência praticada pelo ser humano a sua própria espécie. Aproximando-me de suas poéticas por ter questões sociais se não iguais, próximas a minha.

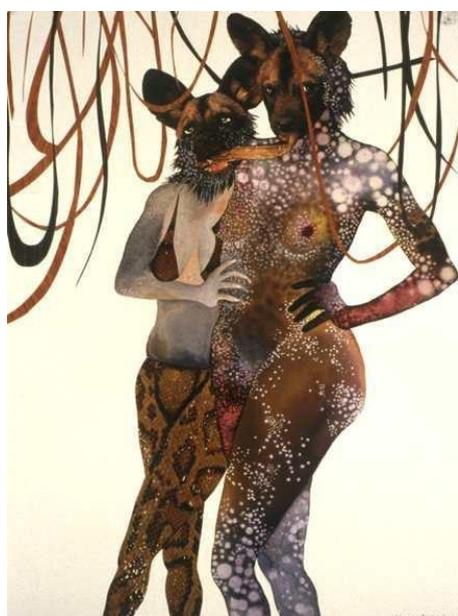


Figura 2 - Wangechi Mutu, "Intertwined", 2003.



Figura 3 - Cindy Sherman, Untitled #316, 1995.

É do meu interesse, efetuar desdobramentos do uso da fotografia e das fotomontagens manual, a partir das temáticas de violência infantil e o corpo violado. Utilizando dispositivos e mídias indústrias de reprodução da imagem, como: impressoras e *scanners*, para a construção dessas fotomontagens. Pensando, a partir dessas montagens, a relação do público com o meu trabalho, focalizando a relação destas imagens com o espectador. Para desenvolver isto, recolho alguns dados sobre essa realidade, usando de entrevistas com colaboradores e amigos. Com essas entrevistas percebi que muitas pessoas já sofreram algum tipo de violência na infância, não necessariamente física. Viveram e moraram em ambientes hostis que influenciaram muito

no que são hoje como indivíduos. Isto mostra a importante relação da violência e violação do corpo com a formação da identidade.

Na série “Sem título” (fig.4) diversas fotografias 3x4 passam por um processo de mestiçagem, com a mesma técnica de fotomontagem manual utilizada nesta pesquisa. Porém este trabalho tem o objetivo específico de tratar questões inerentes a identidade, corpo e gênero. Talvez pudesse tratar como não gênero para abrir o leque de possibilidade em relação ao corpo.



Figura 4. Sem título. Fotomontagem manual. 2015

Em minha poética não produzo o registro fotográfico e sim me aproprio de um registro já existente, às vezes da internet e às vezes por colaboradores. No texto “*A fotografia contaminada*”, Tadeu Chiarelli comenta sobre o retrato e a apropriação da fotografia na arte contemporânea:

Autores aqui citados não seriam visto propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos (CHIARELLI,1999, pg.115).

Como alguns desses registros são físicos (fotografia revelada ou impressa), ele tende a passar pelo processo de digitalização, utilizando o scanner. A cópia deste registro físico

nunca sai exatamente igual a original, muitas vezes na impressão a imagem acaba saindo hachurada, falhada e desgastada, essas diferenças sutis ou gritantes na cópia proporcionam parte da qualidade final do trabalho. Tanto na figura 4 como na 1 e 2 conseguimos apenas identificar alguns fragmentos da imagem, assim como as incisões feitas pelo bisturi. Ao fragmentar o rosto ou o corpo das imagens elas se tornam incompletas, porém não perde o seu caráter identificatório, ainda podemos ver que é uma criança ou adulto mesmo não podendo identificar qual criança ou qual adulto exatamente. Na série “(re)velados” não existe justaposição de imagem, somente redução, ao contrário da série “Sem título” na qual diversos fragmentos de diversas pessoas são misturadas formando um único ser que de certa forma poderia ser possível.

Por mais que estes “recortes” sejam feitos com certa sutileza e muita precisão, o simples ato de fragmentar o retrato fotográfico com um bisturi pode ser considerado bruto, por ser um gesto agressivo e invasivo ao rosto e ao corpo, tornando a imagem muitas vezes incomodativa. Como a fotomontagem não passa por nenhum tipo de polimento visual ela acaba se tornando uma imagem crua, mostrando-a como imagem, evidenciando parte do processo criativo, como os diversos fragmentos dos rostos, os cortes, a transferência e seus acasos. Deixando visível o esfacelamento da imagem, a brutalização da face e do corpo daquelas crianças aparentemente inocentes, impossibilitando a sua identificação e indeferindo na sua identidade.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**; Tradução; Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - 2ª ed. – Campinas, SP - Papyrus, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política** – Relógio D'Água Editores, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo/ Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009
- CATTANI, Icleia. **Mestiçagens na arte contemporânea** – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira** – São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução** [tradutora Rejane Janowitz] – São Paulo: Martins, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs – **Capitalismo e Esquizofrenia, Volume I**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000. Mil Platôs - **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Volume IV**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**: tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11.ed., 1.reimp – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- SANTOS, Alexandra. SANTOS, Maria Ivone. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. /Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria; três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Alegre: Porto Arte, v.7, n.13, p.81-95, nov.1996.

O NU ORGÂNICO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Raphael Carneiro Vargas¹ PPGART – UFSM

Resumo: O presente artigo pretende produzir um diálogo de atualização do nu, apresentando a sua representação contemporânea: o nu orgânico. Ao traçar a conceituação do nu orgânico, aborda-se a influência da indústria cultural na sustentação de um ideal de beleza focado no consumo, e a relação da mesma para com o estilo. Produzindo, por fim, um diálogo entre mídia, corpo, ideal de beleza e arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Nu orgânico; Indústria Cultural.

O corpo passou por diversas modificações na sua concepção em decorrência da progressão da arte na sua experiência para com sua época. Seja nas obras da pré-história onde pela primeira vez se vislumbraram silhuetas nas pinturas rupestres, explicitando o entendimento e a mensuração do corpo das primeiras civilizações, até a sólida influência no tema do nu nos museus e na cultura ocidental. Na arte bizantina o corpo humano serviu, segundo Cedilho e De Souza (2013), para promover por intermédio da delimitação de sinais em conjunto com o corpo, um caráter didático de um “veículo de doutrina”. Já no Renascimento, o aspecto corpóreo humano foi estudado pela primeira vez rompendo sua aura sagrada, para sermos interpretados, segundo Michels (2000), como uma estrutura formada por músculos, sistematizada e complexa, que fomentou a estruturação da arte no aspecto técnico renascentista que repercute até os dias atuais. Porém, o corpo na contemporaneidade, seja na existência ou na sua reprodução, não se sustenta somente pelo seu aspecto biológico ou técnico, mas sim se molda pela cultura.

Segundo Andrade e Bosi (2013) o ideal de beleza contemporâneo influenciado pela cultura consumista, deixou de lado o foco em garantir uma vida saudável ou representar a plenitude física, para se interessar na criação de um padrão estético inalcançável com objetivo comercial. Ainda de acordo com o autor, este padrão estético artificial, muitas vezes só alcançado após intervenção de cirurgias estéticas, ao ser delimitado como status de poder e beleza, se torna atrativo como justificativa de venda de produtos.

¹ Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM. Desenvolve pesquisa na área de Arte e Visualidade, abordando a relação entre a arte e a indústria cultural sob orientação da Dra. Helga Correa. Para troca de informações sobre o tema envie mensagem para o seguinte endereço eletrônico: raphaelvargas.pp@gmail.com.

O cenário que tornou propícia esta revolução no ideal de beleza se deu por vivermos inseridos em um sistema de produção massificada, onde a cultura se transforma e se adapta para abranger o maior número de receptores possíveis, com o mínimo de prejuízo para a mensagem. Esta homogeneização da cultura, com foco na mercantilização da mesma, responde pelo conceito de indústria cultural. Este termo, cunhado pelo filósofo Theodor Adorno, faz referência a uma reprodução cultural que tem características sustentadas pelo padrão de reprodução midiática massiva. A mídia massificada, segundo Coelho (1980), poder ser caracterizada como uma mensagem que alcança amplos eixos populacionais sem perder seu poder, e por consequência, pode ser consumida por um amplo contingente. O advento das mídias massivas, possibilitou o aparato necessário para que a indústria cultural se estabelecesse como um padrão de produção e mercantilização da cultura com foco no consumo. Não que os grandes mestres da arte não tenham experimentado um cenário de consumo envolvido na produção das suas obras. Porém, segundo CAMARGO (2014), na atualidade existem artistas que, inseridos no cenário da indústria cultural, adaptam suas obras ao que possui o maior apelo de venda, fazendo concessões homogeneizantes obedecendo o apelo do mercado.

Porém, apesar de a existência da indústria cultural ser possível pelo advento das mídias massivas, a mesma não deve ser compreendida como um sintoma da existência destas na contemporaneidade. É necessário situar que o conceito da indústria cultural:

Em essência [...] não se refere, pois, às empresas produtoras, nem às técnicas de comunicação. A televisão, a imprensa, os computadores, etc., em si mesmos não são a indústria cultural: essa é, sobretudo, um certo uso dessas tecnologias. Noutras palavras, a expressão designa uma prática social, através da qual a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função de sua possibilidade de consumo no mercado. (HOLFELDT, 2005, p. 138)

Neste cenário cultural regido pela industrialização das suas particularidades, o corpo sofre também com a imposição dos padrões mercadológicos, e por esse motivo, se encontra como um verdadeiro suporte do consumo. Por conseguinte, o mercado passa a influenciar na identidade do indivíduo, que vem a desgostar do seu corpo e ir em busca do padrão de beleza criado com base no consumo.

Quando Dohman (2013), sugere que o corpo na atualidade deixou de ser sustentado pelos aspectos biológicos para ser constituído pela cultura que o cerca, ele engloba no mesmo pensamento as modificações inerentes de uma produção cultural galgada na homogeneização mercantil. Neste caso, ainda segundo o autor:

Ao contrário de uma possível ideia de identidade estável, o indivíduo contemporâneo busca o modelo de corpo fornecido pela indústria cultural, que com todos os seus discursos consumistas é apresentado como uma matéria plástica, caracterizada como mero espaço da afirmação de valores efêmeros e pouco objetivos. (DOHMAN, 2013, p. 7)

O resultado dessa influência pode ser visualizado na ampla maioria das representações dos corpos na mídia. Revistas, campanhas publicitárias e outras mídias massivas desfilam corpos sem imperfeições e esculturais, turbinados por programas de edição de imagem.

Neste cenário, surgem produções artísticas que buscam a partir da sua poética romper com os parâmetros fixados pelo mercado. O nu orgânico por excelência, busca a partir da poética clássica do nu, ressignificar o ideal de corpo na contemporaneidade.

Tendo como seus principais expoentes, os projetos Apartamento 302 e The Nu Project, respectivamente, dos fotógrafos Jorge Bispo e Matt Blum, o nu orgânico busca uma nova visão para a fotografia do nu, livre dos parâmetros restritivos do ideal mercadológico.

Ambos os projetos utilizam a fotografia do nu de pessoas comuns e não modelos, com a particularidade que não há uma pós edição das imagens captadas, com objetivo de erradicar possíveis falhas nos corpos das pessoas ali retradas. Segundo Andrade, Inocencio e Soares (2013) a recusa da manipulação posterior das fotografias, quebra com o paradigma comum da sociedade atual do culto ao corpo perfeito. Substituindo a reprodução de um padrão artificial do corpo, por, ainda segundo o autor, uma metáfora fotográfica de uma espécie de confessionário, onde as pessoas ali retratadas se expõem na sua plenitude. Não somente como forma de protesto contra o ideal de beleza reificado, mas como motivação no processo de aceitação dos corpos antes tidos como imperfeitos para com o modelo de idealização artificial.

Apesar de possuir evidentemente um caráter político, a poética do nu orgânico não deve ser entendida como um simples desafio ao *status quo*, de uma sociedade que seduz-se por uma mitificação de um corpo livre de imperfeições. Nos aproximarmos assim deste tipo de obra artística, seria impossibilitar a gama de interpretações que a mesma nos apresenta. Antes, de acordo com Andrade, Inocencio e Soares (2013) o objetivo de obras como a de Bispo e Blum, é possibilitar uma perspectiva honesta e sincera do corpo, com suas marcas, individualidades, dores e pudores. Adquirindo, ainda segundo os autores, além de um caráter antropológico, uma função social. A de descortinar com a reprodução do nu de “Monalisas vivas”, o debate sobre a fruição da estética da obra livre

de delimitações mercadológicas. Revelando assim, ao se tirar as roupas, não somente as particularidades de cada corpo, mas toda a gama de sensações e história nele contidas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ângela; BOSI, Maria Lúcia. *Mídia e subjetividade: impacto no comportamento alimentar feminino*. Disponível em: < <http://migre.me/pnagp> >. Acesso em: set. 2014.

ANDRADE, Manuela; INOCENCIO, Luana; SOARES, Tiago. The Nu Project e Apartamento 302: a percepção do corpo nu na fotografia artística contemporânea e sua representação no ciberespaço.. In: *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Mossoró, v. XI, p. 1-15, jun. 2013.

CAMARGO, Ralph. Mediocridade Virou Genialidade. *Veja*, Rio de Janeiro, ed. 2364, p. 17-21, mar. 2014.

CEDILHO, Rosa Maria Blanca; DE SOUSA, Ana Paula Bernardo. Arte Paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos. In: *Mirabilia*, Barcelona, v. 17, p. 602-614, jul./dez 2013.

COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DOHMANN, Marcus. Corpo, cultura e consumo. In: *Artfactum - Revista de estudos em linguagem e tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2013.

HOHLFELDT, Antonio. "As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa." In: *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MICHELS, Glaycon. Aspectos históricos da cineantropometria - do mundo antigo ao renascimento. In: *Revista Brasileira de Cineantropometria & Desempenho Humano*, Núcleo de Pesquisa em Cineantropometria e Desempenho Humano da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 106-110, 2000.

NARCISISMO CONTEMPORÂNEO: O *SELFIE* E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NA ADOLESCÊNCIA

Ana Carolina Sampaio Zdradek¹ PPGEDU - FURG

RESUMO

O principal objetivo desse artigo é apresentar como os adolescentes partícipes de um estudo de caso realizado no meu Trabalho de Conclusão de Curso constroem suas identidades por meio da prática contemporânea denominada *selfie*. A investigação se vale da ferramenta teórico conceitual de Zygmunt Bauman denominada modernidade líquida, permitindo um diálogo com os acontecimentos da sociedade em uma era de avidez e constante velocidade das informações. As problematizações da pesquisa vinculadas também aos Estudos Culturais indicam que as identidades podem ser forjadas pela mídia, portanto, o Ensino de Arte pode proporcionar um modo de análise crítica dos principais fenômenos da sociedade contribuindo para as possibilidades de construir-se de outros modos.

Palavras-chave: Ensino de Arte. Cultura da Mídia. Estudos Culturais

SITUANDO POSICIONAMENTOS.

Para compreender a educação na contemporaneidade é condição *sine quo non* analisar as principais mudanças na sociedade contemporânea, pois a educação é afetada pelo modo como a própria sociedade é governada. A ecleticidade presente na escrita de Bauman, além de lhe trazer a devida notoriedade e alargamento dos espaços alcançados por suas obras, permite o diálogo com outras ideias e conceitos utilizados no campo educacional.

Nessa trajetória, Bauman passa a realizar uma ampla análise e reflexão sobre as mudanças vivenciadas pela sociedade moderna, desde o individualismo até as relações de trabalho, família e comunidade. Considerando que o tempo e o espaço como eram conhecidos perderam a concretude e por isso deixaram de ser absolutos tornando-se líquidos e relativos, o autor nos sugere pensar que vivemos em um tempo no qual se torna difícil encontrar verdades absolutas, pois estas “escorrem” e não mantêm a forma como os sólidos. O que pode ser caracterizado, também, pela passagem do consumo ao consumismo.

A escola é composta por uma multiplicidade de configurações, entretanto todas estas, de acordo com Saraiva e Veiga-Neto (2009, p. 197) “se desenvolvem sobre um mesmo lastro, comum a todas, de modo independente à classe social, nível de escolarização, faixa etária dos estudantes, formas de gestão, localização, ou outros.” A

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Pertence a linha de pesquisa Cultura, Linguagens e Utopias. Orientada pela Profa. Dra. Dinah Quesada Beck.

instituição pesquisada chama-se Instituto Estadual de Educação Juvenal Miller e fica situada no município de Rio Grande/RS. Os resultados parciais das análises dos dados apresentados neste artigo são correlatos ao meu Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no ano de 2014 para obtenção do grau de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande.

O estudo de caso deu-se a partir de um contato prolongado durante o ano de 2014 com um grupo² focal pertencente a 8^o série do Ensino Fundamental da referida instituição.

“Crianças não correm, voam”. “Alguns jovens tem a cabeça na lua”. Estes são alguns jargões populares presentes na contemporaneidade. Todos eles me fazem refletir sobre a sociedade em que vivemos, sobre estes “novos tempos” em que estamos inseridos e, por isso, teço algumas considerações sobre tais jargões no intuito de problematizá-los e potencializá-los.

Os pequenos *voam* porque são ligeiros, tão rápidos quanto veloz é a fluidez do hoje. Os jovens tem a cabeça na *lua* porque nasceram preparados para alcançar as alturas; porque vivem no anseio do *dever*, os jovens não se prendem aos aspectos objetivos do mundo vivido, razão pela qual, muitos os julgam como dispersos, distraídos e sonhadores.

A questão da identidade destes jovens atualmente é efêmera e transitória. Vivemos em um mundo rico em oportunidades, porém competitivo e injusto quanto às condições de acesso a estas oportunidades. Passamos de uma sociedade de produtores, para uma sociedade de consumidores, na qual cada consumidor, indivíduo, precisa descobrir o que é capaz de fazer, explorando totalmente essa capacidade e procurando o melhor meio para atingir toda satisfação pessoal possível, o seu prazer, sem importar-se com o outro ou o coletivo.

Essa busca por prazer remete ao hedonismo, conceito hoje (re)significado na contemporaneidade, o qual dita a banalização de princípios e normas sociais na busca sem limites pelo que possa proporcionar a satisfação pessoal. Como explicita Lipovetsky (2005, p.64): “Portanto, estabeleceu-se sob os efeitos conjugados do modernismo e do consumismo de massa, uma cultura centrada na realização do eu, na espontaneidade e no desfrute: o hedonismo se torna o “princípio axial” da cultura moderna”. Se antes a identidade dizia respeito a fazer parte de um grupo ou a uma informação qualquer, agora a identidade do indivíduo diz respeito ao que ele pode fazer, ou seja, a tarefa que o identifica.

Bauman (2001, p. 75) nos interpela com o seguinte questionamento: “A infelicidade dos consumidores deriva do excesso e não da falta e escolha”. Na sociedade dos

² A turma era composta por 33 estudantes da 8^a série (19 meninas e 13 meninos com faixa etária entre 13 e 17 anos). O tempo da pesquisa foi de 10 semanas, com encontros semanais de duas horas/aula diversas estratégias de investigação: rodas de conversas, saída de campo e portfólios individuais.

consumidores individualizados, tudo precisa ser feito por conta própria, a identidade do indivíduo é pontuada e conquistada quando se compartilha os mesmos objetos, roupas e lugares. Como se isto fosse uma marca. A identidade passa a ser concretizada quando se adquire o mesmo que alguém tido como “exemplo”. Os meios de comunicação na cultura da mídia e do consumo exercem incomensurável poder sobre a sociedade, principalmente contribuindo para a construção da imaginação popular, coletiva e individual. A prova de existência de Descartes é questionada, “penso, logo existo?” Agora não mais. Seria atualizada na contemporaneidade para “sou visto, logo existo”.

Baudrillard (1997, p. 27) discorre a respeito do medo causado pelo incessante crescimento do poder da mídia, ao mesmo tempo em que é esta mídia a responsável pela desmaterialização de todo poder, seja para o bem ou para o mal, o “virtual” modifica todas as estruturas. Os novos “donos do mundo” não são mais aqueles que simplesmente possuem o capital, mas sim aqueles que conseguem fazer seus produtos e ideias atravessarem sem empecilhos as fronteiras do mercado mundial. É a supremacia do virtual, geradora de uma nova forma de servidão voluntária.

As contribuições de Bauman e Baudrillard no campo sociológico podem trazer ao ensino de arte outros olhares, capazes de pensar e refletir as diferentes mídias existentes na atualidade e a influência e consequências destas, não apenas no comportamento, mas também e principalmente nos interesses, desejos e perspectivas dos estudantes do universo adolescente. Os interesses passam a ser caracterizados pela efemeridade, mais voláteis e adaptados a lógica do consumo. Estes fatos podem dialogar com o ensino de arte, tornando-o mais contextualizado, o que permite ao estudante compreendê-lo e projetar-se criticamente no mundo em que habita. O que podemos evidenciar nas palavras de Pillar: “As fronteiras entre arte e mídia estão esvanecendo e pode se observar um contágio entre tais áreas. No ensino da arte interessa problematizar a leitura de visualidade contemporânea enfocando esta permeabilidade entre arte e mídia” (PILLAR, 2010, p. 01).

É preciso considerar as transformações decorrentes na liquidez dos laços humanos estabelecidos nas redes sociais a partir das novas tecnologias e da rapidez e excesso de informações por elas proporcionadas.

Numa vida de continuas emergências, as relações virtuais derrotam facilmente a “vida real” embora os principais estímulos para que os jovens estejam sempre em movimento provenham do mundo off-line, esses estímulos seriam inúteis sem a capacidade dos equipamentos eletrônicos de multiplicar encontros entre indivíduos, tornando-os breves, superficiais e sobretudo descartáveis. As relações virtuais contam com teclas de “excluir” e “remover spams” que protegem contra as consequências inconvenientes (e principalmente consumidoras de tempo) da interação mais profunda (BAUMAN, 2011, p. 23).

Na cultura contemporânea algumas práticas como a *selfie* (fotografia de si, tirada por si) propagadas nas relações virtuais engendram um individualismo narcisista e hedonista. O estudante do século XXI flutua e navega em espaços virtuais simultâneos, vive no contexto da modernidade fluida, contextos não lineares. Todavia a realidade da escola deve permitir um diálogo com tais modos de subjetivação arraigados nessa prática. O estudo de caso realizado propiciou algumas considerações que permitem compreender algumas nuances implicadas na *selfie*.

SELFIE E ENSINO DE ARTE: INTERLOCUÇÕES POSSÍVEIS.

É a narrativa, o discurso que o sujeito tem sobre si mesmo que traduz o autoconhecimento, ou seja, o indivíduo conhece-se porque é capaz de dizer o que faz, sente ou pensa. [...] O indivíduo exprime um modo de ser de forma a impressionar os outros, isto é, transmite-lhes uma ideia de si mesmo, daquilo que gostaria que os outros pensassem dele. [...] É assim que, de forma múltipla, a noção sociológica do *self* se cruza com outras concepções da identidade pessoal ao dizer-nos que o conceito de pessoa está profundamente enraizado na ideia de história pessoal. (HELENO, 2003, p. 74-75)

Apoiada e atravessada pelas interpelações do autor Heleno é que começam alguns questionamentos colocados para a turma são estes: Como me vejo? Gosto do que vejo? Quem sou eu e que imagem de mim quero propagar para o mundo? A partir destas perguntas dentre outras começaram as discussões a respeito da fotografia e sua historicização na 8ª série do Ensino Fundamental.

Entendendo os conceitos de fotografia, autorretrato e *selfie* bem como a diferenciação da fotografia analógica e digital, possibilitou-se uma discussão sobre a manipulação digital e a propagação da autoimagem no mundo midiático, a velocidade com que estas são veiculadas no tempo e no espaço e o modo como representam sua própria identidade.

Encaminhando as reflexões para o âmbito do espaço público e privado em relação às redes sociais, elementos da modernidade líquida, conforme Bauman (2011), o qual utiliza o termo “arena pública” para referir-se a um espaço de livre acesso a todos os que quiserem nele adentrar. Como preparação para o trabalho com o *selfie*, enquanto autorretrato e o suporte que o sustenta na contemporaneidade (fotografia digital); após a apresentação dos conceitos inerentes à temática foi realizada com a turma uma breve

pesquisa de opinião a respeito da diferença entre fotografia digital e analógica, preferência e razões de escolha entre elas, conforme disposto na Figura 1.

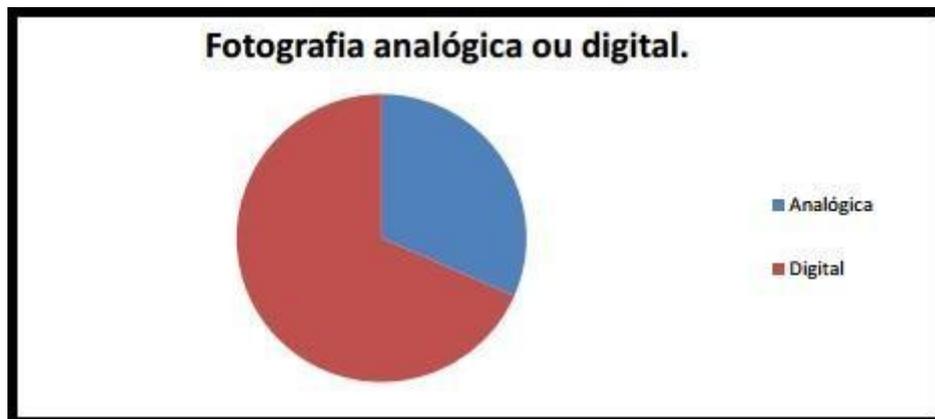


Figura 1 – Pesquisa de opinião.

Mesmo com a divergência do grupo, tendo a maior parte dos estudantes preferido a fotografia digital, a grande maioria reconhece a importância da autoimagem e da utilização desta na mídia, principalmente nas redes sociais. Observou-se que a fotografia analógica era tida como um registro de um acontecimento muito importante e atualmente as fotografias digitais expressam situações banais do cotidiano.

A descartabilidade da imagem foi mencionada e a preferência pela fotografia digital está intimamente relacionada com a possibilidade de manipulação da imagem porque quase todos se preocupam com a própria aparência e a ideia que farão de si, considerando aquilo que eles mesmos gostariam que os outros pensassem. Embora os estudantes, em sua maioria, gostem de “passar” uma imagem que não corresponde plenamente à realidade, sentem-se traídos quando isto acontece com eles. Como na situação narrada por uma estudante em uma das rodas de conversa que ao marcar um encontro para conhecer um menino da *Internet* teve a surpresa de encontrar alguém completamente diferente da foto do perfil, que foi manipulada digitalmente. Conforme Costa (2013, p.188):

Essa ideia de que podemos ter diferentes visualidades que nada têm a ver com nossa aparência real é uma característica lúdica dos programas digitais que distanciam também a autoimagem e a identidade pessoal da mera reprodução da nossa aparência. Nas redes sociais, não é incomum que as pessoas se identifiquem por imagens que nada têm a ver com sua fisionomia ou aparência.

Com base no exposto a turma foi convidada a realizar *selfies* individuais e coletivos sem manipulação de imagem com câmera semiprofissional disponibilizada pela

Universidade Federal do Rio Grande. É importante mencionar a dificuldade dos meninos em participar da atividade, o que aponta uma abertura para uma reflexão sobre gênero. Por aparente dificuldade em lidar com a própria imagem. Na nossa sociedade a imagem da mulher é muito mais propagada e cultuada do que a do homem. Cabe mencionar as contribuições da pesquisadora em gênero e sexualidade Beck (2012, p. 153):

Atualmente, os percursos tomados na construção dos corpos femininos remetem a constantes investimentos que reiteram a constituição de identidades, as quais reforçam representações e denominações de gênero. No caso das mulheres e das meninas, pode-se afirmar que a grande maioria dos discursos sociais e culturais dispostos tem reforçado o maciço investimento no embelezamento de seus corpos como atributos vinculados ao gênero feminino, os quais incitam a constante constituição/manutenção da feminilidade.

O excerto acima ajuda a compreendermos o porquê talvez tenha sido mais fácil para as meninas fazerem a *selfie* do que para os meninos. A imagem das meninas na sociedade contemporânea sofre muito mais violência simbólica³ do que a dos homens. Em face ao que transparece a necessidade da escola proporcionar reflexões sobre estas questões, não apenas no ensino de arte, mas de modo transversal em todos os componentes curriculares.

As atividades pensadas e desenvolvidas neste estudo de caso objetivaram possibilitar fruir o ensino de arte em interlocução com as mídias digitais, a partir das reflexões geradas à luz da modernidade líquida comprovando a viabilidade de necessidade deste diálogo para o repensar das práticas efetuadas no ensino de arte e nas escolas. Buscando romper com a lógica hegemônica, revelando modos de subjetivação e de escape para uma imagem de si construída para ser consumida em um tempo veloz.

FINALIZANDO, AINDA QUE PROVISORIAMENTE.

Buscou-se compreender que a imagem de si não pode ser tratada como uma mercadoria, o sujeito neste “show do eu” como menciona Sibila (2008) pode se tornar uma mercadoria produzida pelo capitalismo sendo vítima de um narcisismo que visa a espetacularização dos corpos na sociedade, ditando regras e modelos a serem seguidos. A escola deve ser o espaço privilegiado para a formação crítico/reflexiva das gerações

³ Conceito de Pierre Bourdieu.

que habitam o seu interior. A partir deste diálogo, os docentes precisam abraçar temáticas que revelem a atualidade e necessidade do estudo da condição humana, da ética e da estética. Evocando as contribuições da história, da política, da filosofia e da sociologia. Estas conexões irão possibilitar que por meio do ensino de arte, com a utilização das mídias possa ser promovido também o respeito e reconhecimento das diferenças entre as pessoas, problematizando questões relacionadas às minorias e a participação democrática, as relações de poder, as dinâmicas culturais, as culturas dominantes e opressivas e à sustentabilidade como reação ao consumo desenfreado. Enfim, a formação de pessoas mais humanizadas em meio a uma humanidade individualizada que se dissolve solitariamente em meio a multidões.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. **Tela Total Mito-Ironias da Era do Virtual e da Imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Z. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.95

____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

____. **44 cartas do Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

____. **Vigilância Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BECK, Dinah Quesada. **Com que roupa eu vou? Embelezamento e consumo na composição de uniformes escolares infantis**. 2012. Tese de Doutorado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

COSTA, C. **Educação, Imagem e Mídias**. São Paulo: Cortez, 2013.

HELENO, J. M. **Identidade Pessoal**. Liboa: Instituto Piaget Divisão Editorial, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.

PILLAR, A. D. **Criança e televisão: leituras de imagens**. Porto Alegre: Mediação, 2001.

_____. **Contágios entre arte e mídia no ensino da arte**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19, 2010, Cachoeira. Anais... Cachoeira: ANPAP/EDUFBA, 2010. p. 1927-1940.

NETO, A. V.; SARAIVA, K. **Modernidade Líquida, capitalismo cognitivo e educação contemporânea**. Educação e Realidade, v. 34, n. 2, p. 187-201, mai./ago., 2009

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

A CULTURA VISUAL E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DOS ALUNOS DE UMA ESCOLA PÚBLICA

Fabiana Lopes de Souza¹
PPGAV/CA/UFPeI

Ursula Rosa da Silva²
PPGAV/CA/UFPeI

Resumo: O presente artigo apresenta uma pesquisa que está sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Mestrado – UFPeI, na qual o objetivo é investigar as percepções, os sentidos e a construção de identidades de alunos do quinto ano do ensino fundamental em contato com as imagens da cultura visual contemporânea. Procuo ainda verificar as possibilidades de mudança na apreensão destas imagens, proporcionadas pelas atividades desenvolvidas nas aulas de Artes Visuais, por meio de uma educação crítica e estética. A fundamentação teórica baseia-se em Hernández (2000; 2007), que fala sobre a importância do trabalho com as imagens da cultura visual na escola e a compreensão crítica e estética que as crianças podem adquirir através do estudo destas imagens, e Hall (2005), que trata das questões de identidade cultural na perspectiva de um mundo pós-moderno.

Palavras-Chave: Cultura Visual. Ensino de Artes Visuais. Identidade

As representações visuais formam a cultura pós-moderna, determinando normas, formando o olhar e contribuindo na formação de valores das pessoas. Estamos expostos o tempo todo às visualidades presentes no cotidiano, no qual o consumo,

o tempo acelerado, o excesso de informações a que somos submetidos diariamente passa a nos definir como integrantes de um mundo conectado, interligado, fugaz, caótico, de mudanças por vezes desconcertantes. Em nosso cotidiano, as imagens decorrentes destas mudanças desempenham um papel que, muitas vezes, nos escapa. Compreender o vitalismo destas imagens a partir de um campo amplo e complexo, como o da cultura visual, passa a ser, então, um passo de extrema importância para a educação, especialmente para a educação em arte (MEIRA; SILVA, 2013, p.40).

Os estudantes têm acesso a um universo de imagens e estas se propagam por diversos meios: televisão, videogames, computadores, entre outros. “Buscar exemplos na cultura que nos cerca tem a função de aprender a interpretá-los a partir de diferentes pontos de vista e favorecer a tomada de consciência dos alunos sobre si mesmos e sobre o mundo de que fazem parte” (HERNÁNDEZ, 2000, p.30).

As percepções e sentidos atribuídos às imagens e objetos da cultura visual apresentam, na maioria das vezes, distinção entre as qualidades estéticas e o que estes estão representando realmente.

De acordo com Hernández (2000), os artefatos visuais são produtos de um contexto histórico, cultural e social, que podem afetar a percepção e a estética.

¹ Aluna regular do curso de Mestrado em Artes Visuais; Linha de pesquisa: Ensino de Arte e Educação Estética; PPGAV/CA/UFPEL; fabiana.lopass2013@gmail.com

² Orientadora da pesquisa; professora do curso de Mestrado em Artes Visuais ; Linha de pesquisa: Ensino de Arte e Educação Estética; PPGAV/CA/UFPEL; ursularsilva@gmail.com

Para a compreensão da cultura visual é necessário estar atento aos diferentes tipos de representações visuais de diferentes culturas. Objetos consagrados da história da arte do passado fazem parte da cultura visual, assim como os produzidos no presente e também as diferentes manifestações visuais.

O trabalho do professor de Artes Visuais, para uma compreensão crítica dos estudantes em contato com a cultura visual, deve contemplar as experiências dentro e fora da sala de aula. De acordo com Hernández (2000), as estratégias de compreensão vêm de diferentes manifestações da cultura visual

[...] não só dos objetos considerados canônicos, mas sim dos que se produzem no presente e aqueles que fazem parte do passado; os que se vinculam à própria cultura e com as de outros povos, mas ambas desde a dimensão de ‘ universo simbólico’; os que estão nos museus e os que aparecem nos cartazes publicitários e nos anúncios; nos vídeos ou nas telas da internet; os realizados pelos docentes e pelos próprios alunos (p.50).

As imagens e artefatos visuais a serem estudados nas aulas de Artes Visuais não devem ser limitados a critérios de gosto, mas sim a propostas de compreensão destas representações.

O estudo das visualidades das diferentes culturas e em diferentes épocas deve auxiliar os estudantes a decodificarem os símbolos e signos presentes nestas visualidades e terem uma melhor percepção sobre o mundo ao qual estão inseridos. Segundo Hernández (2000), a cultura visual contribui

para que os indivíduos fixem as representações sobre si mesmos e sobre o mundo e sobre seus modos de pensar-se. A importância primordial da cultura visual é mediar o processo de como olhamos e como nos olhamos, e contribuir para a produção de mundos [...] (p.52).

As pessoas são influenciadas quanto à construção de suas identidades, e a cultura visual acaba transmitindo valores e interferindo nas subjetividades destas pessoas. Como exemplo disso, temos as imagens e objetos que são vivenciados e consumidos diariamente por crianças, jovens e adolescentes. Ao tratar de uma perspectiva educativa, Hernández (2000), aponta que

[...] os objetos da cultura visual que maior presença têm entre os meninos, as meninas e os adolescentes são os que recobrem as paredes dos quartos, as imagens das pastas da escola, as revistas que lêem, os programas de televisão a que assistem, as representações dos grupos musicais, os jogos de computador, suas imagens na Internet, a roupa, seus ícones populares, etc. (p.136).

Uma educação baseada nas imagens da cultura visual deve levar em conta as experiências visuais dos estudantes, ajudando-os na compreensão destas visualidades sem interferir nas suas preferências e gostos por determinados objetos e/ou artefatos visuais. De acordo com Hernández (2007), o propósito da compreensão crítica

e performativa da cultura visual é procurar não destruir o prazer que os estudantes manifestam, mas “explorá-lo para encontrar novas e diferentes formas de

desfrute”, oferecendo aos alunos possibilidades para outras leituras e produções de “textos”, de imagens e de artefatos (p.71).

O professor de Artes Visuais será mediador e facilitador no processo educativo com o estudo das imagens da cultura visual, ajudando o aluno a adquirir novos conhecimentos, podendo este atribuir novos sentidos e significados às visualidades presentes na vida cotidiana.

Na pós-modernidade, imagens da mídia e de consumo são frequentes, influenciando-nos muitas vezes sem que possamos perceber. Nossas identidades vão se construindo e se modificando através das relações que estabelecemos com este universo visual e também da inter-relação com as outras pessoas.

Com o surgimento da globalização e o processo de descentralização das identidades (crise de identidade), as sociedades pós-modernas começaram a passar por mudanças constantemente, o que às difere do passado, das sociedades tradicionais. Segundo Giddens *apud* Hall (2005), nas sociedades tradicionais

o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência das gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (p.15).

A pós-modernidade é caracterizada pelas mudanças sociais, pelas identidades que não são fixas e sim fragmentadas, e pelas diferentes formas de viver.

Para Hernández (2007, p.25), “[e]m um mundo dominado por dispositivos visuais e tecnologias da representação (as artes visuais como tais), nossa finalidade educativa deveria ser a de facilitar experiências críticas reflexivas”. Além do estudo das imagens da cultura visual contemporânea nas aulas de Artes Visuais, os estudantes poderão compreender o quanto estas imagens podem influenciá-los sobre seus comportamentos e na construção de suas identidades.

Para esta pesquisa, que encontra-se em andamento, foram coletados dados referentes a um projeto de ensino desenvolvido em duas turmas de quinto ano do ensino fundamental, as quais ministrou aulas. Este trabalho tem uma abordagem qualitativa, do tipo estudo de caso³, em que imagens e textos produzidos pelos alunos deverão ser analisados e fundamentados com base nos referenciais teóricos.

A prática de projetos conforme Josso (2004, p.256) surge “[...] cada vez mais como uma mediação para se aprender a aprender. Com efeito, ela exige não apenas ter

³ As técnicas de coleta de estudos de caso são: observações, entrevistas, análise de documentos, anotações de campo e gravações, “mas não são as técnicas que definem o tipo de estudo, e sim o conhecimento que dele advém” (ANDRÉ, 2005).

objetivos a atingir, mas exige igualmente uma intenção significativa que se enraíza no anseio, na súplica, no desejo, na pergunta”.

Como encaminhamento de pesquisa, elaborei um projeto-piloto, no qual a proposta foi de que os alunos fizessem desenhos de si mesmos, autorretratos. Após o desenho deveriam fazer intervenções, com colagens de imagens de revistas.

Nas **FIGURAS 1 e 2**, apresento dois trabalhos de autorretratos, um realizado por um aluno e o outro por uma aluna, ambos da turma A5A.



Figura 1: fotografia (autorretrato, aluno)

No trabalho realizado pelo aluno (fig.1), este escreveu “Eu escolhi estas coisas porque eu acho que tem a ver comigo e eu acho legais”.

É possível notar vários objetos de consumo no trabalho apresentado pelo aluno, um carro, um DVD com jogos de vídeo game, um personagem símbolo de uma marca de chocolate e ainda entre os objetos, um cachorro, animal de estimação.



Figura 2: fotografia (autorretrato, aluna)

A aluna (fig.2) relatou: “Eu queria ter cachorro porque minha amiga tem cachorro, eu queria ter joia porque minha amiga tem joia”. No trabalho da aluna, aparece a colagem de vários tipos de joias: anéis, colares e brincos.

Percebi que entre as varias imagens que apareciam nas revistas, as mais selecionadas pelos alunos foram as de produtos de consumo, um deles justifica a escolha “[...] porque tem a ver comigo”. Segundo Kaminski, a identidade do sujeito

é construída a partir das suas relações com o meio que o cerca. Nessa vertente, o consumo está presente diariamente, integrando-se nesse ciclo. Valendo disso, as marcas constroem suas identidades de acordo com que o consumidor almeja, a fim de complementá-lo (KAMINSKI, 2010, p.38).

Suas escolhas estão conectadas às influências visuais do mundo contemporâneo no que se refere aos processos de subjetividade e construção de suas identidades. Mas, além disso, através destas visualidades os alunos estabeleceram relações com suas vivências cotidianas e com aquilo que lhes causa sentimentos de afeição.

É importante ainda ressaltar, que nas escolhas de imagens feitas pelos dois alunos ocorreram delimitações quanto às diferenciações de gênero, a aluna escolhe imagens de joias femininas para fazer a interferência em seu autorretrato, já o aluno escolhe um carro. Além disso, ambos selecionaram imagens de cães para a atividade, mas há diferença nestas escolhas, nos detalhes das roupas que estão nos animais. Segundo Nunes, as imagens que os estudantes trazem para a sala de aula ilustram e promovem,

com certa precisão, os gostos, os desejos, os comportamentos aceitos para cada gênero. As crianças, através de suas preferências por determinados brinquedos, personagens e materiais escolares, demonstram que vivenciam diversas

experiências visuais que delimitam o que as meninas e meninos podem fazer, pensar e desejar (2010, p.169).

A cultura visual acaba influenciando o comportamento das pessoas, através de seus anúncios, propagandas e o amplo repertório visual ao qual nos deparamos no cotidiano, estes vão moldando o pensamento das pessoas, suas maneiras de ser e de estar no mundo contemporâneo.

Essa pesquisa será de grande importância para os estudos referentes às imagens da cultura visual, o ensino das Artes Visuais e a construção identitária por parte dos educandos a partir das visualidades presentes em seu cotidiano.

Referências

ANDRÉ, Maria Eliza Dalmazo Afonso de. **Estudo de caso em Pesquisa e Avaliação Educacional**. Brasília: Liber Livro, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual** - Mudança Educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 2000.

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

JOSSO, Marie Cristine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

KAMINSKI, Evelyse. **Consumo: uma construção identitária cultural na sociedade contemporânea**. Rev. Estud. Comun., Curitiba, v. 11, n. 24, p. 31-38, jan./abr. 2010. Disponível em:

<<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=3860&dd99=view&dd98=pb>>
Acesso em: 20 de julho de 2014.

MEIRA, Mirela R; SILVA, Ursula Rosa da. Cultura visual, Ensino da Arte e Cotidiano: Hibridismos e Paradoxos. **Revista Visualidades**. Goiânia, v 11, n° 2, p.37-57, 2013.

NUNES, Luciana Borre. A cultura visual nas tramas escolares: A produção da feminilidade nas salas de aula. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola...** Santa Maria:UFSM, 2010. P.165-189.

A/R/TOGRAFIA COMO ESPELHO E NARRATIVA DOS ADOLESCENTES: A ARTE DE (D)ESCREVER ATRAVÉS DE IMAGENS

Roberta Mendes Machado¹ - PPGAV/UFPeI
Mirela Ribeiro Meira² - PPGAV/UFPeI

Resumo: Este artigo versa sobre uma investigação de mestrado em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes - UFPEL, relacionada às possibilidades experienciais entre imagem, cultura visual, processo de identificação, a/r/tografia e estética. Propõe problematizar aspectos atinentes às imagens e de que maneira estas influenciam nos processos identitários de alunos de uma escola da rede pública de Pelotas – RS, através de uma metodologia fundamentada na pesquisa a/r/tográfica, que contribuirá para a construção de Diários A/r/tográficos. Espera-se, através do estudo, contribuir-se para a compreensão dos processos de ensino de arte junto a adolescentes, além de compreender a importância que a Educação Estética assume não só para estes alunos, mas quais suas contribuições para nós educadores, para o ensino de arte e para a vida.

Palavras-chave: Cultura visual. Experiência estética. Processo de identificação. A/r/tografia.

Possibilidades experienciais entre escola, cultura visual, a/r/tografia e estética

A realidade do cotidiano escolar configura um espaço social repleto de conflitos, embates, tensões e, inserido neste contexto escolar contemporâneo, está a imagem. Por estar entreposta em um aglomerado de imagens e subjetivações, a escola possui a tarefa de orientar os educandos em meio a este emaranhado de imagens, seus conteúdos, sentidos, significados e meios de veiculação. Conforme Martins (2006),

O papel que arte e imagem desempenham na cultura e nas instituições educacionais não é refletir a realidade ou torná-la mais real, mas, articular e colocar em cena uma diversidade de sentidos e significados. Indivíduos de um mesmo grupo ou comunidade podem conviver com as mesmas imagens, mas cada um as vive e interpreta de maneira diferente, criando brechas e espaços de diversidade. As resistências à concepção inclusiva da cultura visual e ao princípio da diversidade de interpretações – dificuldades centrais na relação indivíduo arte/imagem – se manifestam através de grupos hegemônicos que aspiram impor e autorizar suas interpretações, seu nível de verdade, constringendo professores, alunos e até mesmo pesquisadores a aceitá-las ou a lutar para libertá-las do *habitus* acadêmico. (p. 74).

No que se refere ao ensino de arte, o estudo da imagem, através da cultura visual, pode ser facilitado através do arte/educador, uma vez que, está habituado a trabalhar com imagens, sejam elas da arte ou não. Neste sentido, o estudo e desmistificação do campo

¹ Professora de Artes. Mestranda em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV/ Centro de Artes/ Universidade Federal de Pelotas. robertammachado@hotmail.com.

² Orientadora. Arte-Educadora. Professora adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Curso de Pedagogia. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV/ Centro de Artes/ Universidade Federal de Pelotas. mirelameira@gmail.com.

das visualidades contribuem para a formação de educandos mais sensíveis, críticos, reflexivos, autônomos e atuantes na sociedade. Vê-se meninos e meninas com uma adolescência pautada na era das imagens, da mídia, das campanhas publicitárias. Isto se deve ao fato de as imagens não serem usufruídas segundo a relevância da sua abordagem crítica. Segundo Raimundo Martins, “sem uma visão crítica e sem um sentido de responsabilidade, as pessoas podem ser manipuladas pela crescente diversidade de imagens [...]” (MARTINS, 2006, p. 73).

Outro fator que corrobora para que as vivências entre escola, ensino de arte, imagem e cultura visual sejam mais consoantes, é a experiência estética. Marly Meira ao estender-se sobre aprendizagem, arte e estética, versa que em arte, a aprendizagem estética “[...] é fator de discernimento sensível, processo cognitivo que ocorre simultaneamente com a percepção, atenção, memória e imaginação (...) em franca dependência das sensações que ocorrem no corpo dinâmico em relação com o ambiente, é desafiada a continuamente se atualizar no momento presente dos eventos experimentados” (MEIRA, 2014, p. 55).

À vista disso, há necessidade não somente de requalificar os eventos experimentados como menciona Meira, como também, as proposições e possibilidades experienciais entre escola, imagem e cultura visual. Assim sendo, com base nas perquirições sobre os assuntos supracitados, proponho uma pesquisa-ação, através de uma metodologia autoral baseada na *a/r/tografia*, a qual denomino *Diário a/r/tográfico*. Ao Relacionar *a/r/tografia* e experiência estética, Irwin (2013) versa que uma teoria como a da *a/r/tografia* cria um *momento imaginativo*, “[...] ao explicar os fenômenos por meio de experiências estéticas que integram saber prática e criação: experiências que valorizam simultaneamente técnica e conteúdo por meio de atos de questionamento e experiências que valorizam complexidade e diferença em meio ao terceiro espaço” (idem, p.129). Este “terceiro espaço” é o espaço da *A/r/tografia*, aquele terceiro entre teoria e mestiçagem³ e, ao mesmo tempo, aquele que abre espaços entre artista-professor-pesquisador (IRWIN, 2013, p. 129).

Na busca de respostas e compreensão das problemáticas que circundam a pesquisa – cultura visual, processos de construção identitária, *a/r/tografia* e experiência estética –, verso sobre os procedimentos metodológicos pretendidos com a turma de 12

³ Do francês “métissage”, que deu origem à palavra canadense “métis”. Para muitos teóricos, é um espaço de escrita e sobrevivência, um entrelugar dentre diferentes culturas e línguas que possibilita o desenvolvimento da estratégia política e práticas pedagógicas fluidas e criativas. (N.T.). (in DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L., 2013, p. 127).

alunos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Daura Ferreira Pinto, na qual, sou professora de Arte. As atividades práticas foram divididas em duas partes: Transcurso 1 – A narrativa; e Transcurso 2 – A identificação.

Transcurso 1: A narrativa

Por meio de propostas de encontros com imagens que permitam compreender/contemplar os problemas de pesquisa, levarei imagens instigantes e perturbantes para sala de aula, possibilitando aos alunos novas experiências estéticas, a fim de analisar quais os impactos causados por estas imagens neles.

Apresentarei para a turma imagens históricas, fotos, imagens da mídia, desenhos animados, filmes, imagens da arte, obras de arte, etc. Com base nas imagens apresentadas, solicitarei aos alunos que criem narrativas orais sobre as imagens apresentadas, mesmo que nunca as tenham visto, ou, sequer tenham ouvido falar. Em sua essência, as narrativas são repletas de expressão, significação, interpretação e moldadas de acordo com cada sujeito que a narra, seja ela uma narrativa oral, visual, escrita ou sonora. Segundo Raimunod Martins, narrar é

[...] contar algo sobre o mundo, sobre a existência, sobre o outro ou sobre si mesmo. É uma maneira de descrever cenários, reinventar a vida, criar histórias, mas, sobretudo, de recontar eventos, realidades, conflitos, problemas, dúvidas e sentimentos que revelam diferentes versões e perspectivas dos seres humanos (MARTINS, 2009, p. 33).

Exponho, abaixo, nas figuras 1, 2 e 3 algumas das imagens que utilizarei durante o exercício da narrativa.



Figura 1: Sharbat Gula

Fonte: <http://www.rafalopes.com.br/blog/sharbat-gula-a-historia-por-tras-da-fotografia-de-stein-mccurry-da-national-geographic/>



Figura 2: Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, 1503–1517

Fonte: <http://obviousmag.org/archives/2014/01/as-obras-de-arte-mais-famosas-do-mundo.html>



Figura 3: Capas da revista *Capricho*

Fonte: https://www.google.com.br/search?rlz=1C1ASRM_enBR615BR615&es_sm=93&biw=1600&bih=775&tbm=is_ch&q=capa+de+revista+capricho&revid=2050011682&sa=X&ei=wi3_VM6PacLZsATjtYLICA&ved=0CCAQ1_QIoAQ

Pretendo investigar os possíveis impactos causados pelas narrativas sobre as imagens apresentadas e, proponho como exercício da narrativa, explorar a fonte de reflexão, interesse e provocação que ela suscita sobre as imagens. Por não possuir contornos pré-estabelecidos ou um único viés crítico, segundo Martins

[...] narrativas podem mudar o modo de produção cultural e social porque, ao narrar imagens e visualidades, os indivíduos reorganizam sua experiência de modo que eles ganhem coerência e significado, dando sentido a eventos/acontecimentos marcantes nas suas trajetórias (MARTINS, 2009, p. 36).

No que tange as experiências estéticas ocasionadas pelas imagens da narrativa, quero investigar a relação estabelecida entre imagem e narrador. Com relação às narrativas, “pode-se dizer que [...] criam uma nova estética, uma maneira peculiar para os indivíduos se expressarem sobre a vida, a memória e a intimidade” (MRTINS, 2009, p. 34). Também busco perquirir sobre como o exercício da narrativa estabelecerá experiências estéticas das mais diversas possíveis, sejam elas desafiadoras, sofridas, alegres, tristes, (in)desejáveis, comoventes, sentimentais, encantadoras, frias ou (des)agradáveis, uma vez que, “a emoção faz parte do eu, [...] quando significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa que se movimenta e se altera (2010, p. 119)”.

Transcurso 2: A identificação

O terceiro transcurso investigará a relação entre as imagens e seu possível poder de influencia sobre os processos de construção identitária dos adolescentes. Para responder a questão de pesquisa, liga aos olhares culturais que proporcionam as imagens e os objetos da cultura visual quando se relacionam com os processos de construção identitária, será solicitado à turma a elaboração de um Diário a/r/tográfico. O adolescente será propositor de uma experiência estética/ visual, artista, executará suas ideias, pensamentos, sentimentos e intenções através de imagens como fonte de escrita e narrativa sobre ele próprio; e eu, estarei na condição de investigadora-professora.

A A/r/tografia comporta necessidades inerentes da pesquisa, uma vez que, ocupa um espaço intelectual e imaginativo para a investigação (IRWIN, 2013, p. 34). A construção do Diário a/r/tográfico, será feita com base em uma série de perguntas, as quais devem ser respondidas através de imagens. Todos os questionamentos estão diretamente ligados aos processos de construção identitária e as imagens da cultura visual que cercam os adolescentes. Quanto a elaboração do diário, cada um terá o seu próprio diário a/r/tográfico que será on-line, e nele, irão postar imagens como respostas, representadas através de desenhos, pinturas, fotos, ou de qualquer artefato visual.

Para realização da atividade, será criada uma conta no *Facebook*, site de relacionamento comum aos adolescentes, pois conforme Levy (1997) “(..) ao contrário do que se pensa não há frieza no ciberespaço (...) as redes digitais interativas são potentes fatores de personalização ou encarnação do conhecimento”. Cada aluno terá uma pasta individual e secreta, que será seu diário a/r/tográfico, onde irá postar a imagem referente a questão daquela semana. Dentre as estratégias de ação dos três transcursores estão: diário de campo; produção de imagens; utilização de instrumentos digitais tais como, câmera digital, tablet, computador e celular. Para auxiliar no desenvolvimento das atividades, conto também com o laboratório de informática da Escola.

A elaboração do diário surge na intenção do adolescente olhar para si através da imagem, registrar como ele se transforma continuamente/cotidianamente, como a imagem pode contribuir para a construção do seu processo identitário, de descobrirem o que querem pra si, o que esperam de si ou do próximo, o que não conseguem ver ou dizer sobre si, o que tem a dizer sobre eles, como são, como se enxergam, como veem o outro, o que tenho do outro, o que o outro tem de mim. Busco uma reflexão através de um jogo de perguntas e imagens, que proporcione reflexões sensíveis a respeito de si próprios, da sua essência.

Assim como o processo de identificação, a a/r/tografia também é “móvel momentânea, busca a intensidade na transitoriedade” (DIAS, 2013 p. 25). Digo processo

de identificação e não identidade, pois ela, a a/r/tografia, não está interessada na identidade, mas sim, nos papéis temporais, conforme afirma Dias (2013).

Ao término da construção do diário a/r/tográfico, será proposto que elaborem uma narrativa dos seus diários. A proposta será semelhante a do transcurso 2, a narrativa, porém, agora irão narrar uma narrativa criada por eles, sobre eles. Conforme Martins, “o conceito de autor se combina com o conceito de interpretação porque cada vez que se interpreta uma imagem está sendo construída uma forma de autoria” (MARTINS, 2006, p.73). O ato de pensar a construção dos diários “não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (LAROSA, 2002, p. 21). Esta será uma forma de analisar e estabelecer relação entre a produção de artefatos visuais produzidos por eles e os modos de ser que eles instituem, uma vez que, fazem parte do processo de identificação dos adolescentes.

Referências Bibliográficas

- LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência** in Revista Brasileira da Educação. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- DEWEY, John. **Ter uma experiência estética**. In Arte como experiência. Organização Jo Ann Boydstins; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução AbrahamKaplan; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 109 – 141.
- DIAS, Belidson;, IRWIN, Rita L. (Org). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia**. Santa Maria: Editora UFS, 2013.
- HERNANDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- _____. **Catadores da Cultura Visual**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** / Marc Jimenez; tradução Fulvia M. L. Moretto. – São Leopold, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução: Bertha Halpern Gurovitz. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- _____. **Porque e como falamos da cultura visual?** Visuailidades. Revista do programa de mestrado em Cultura Visual - FAV I UFG, v. 4, n. 1 e 2. 2006; p. 64-79.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org). **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2009.
- _____. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2011.

_____. **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação.** Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2012.

_____. **Processo e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação.** Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

MEIRA, Marly. **O sentido de aprender pelos sentidos** in Arte/Educação: Ensinar e aprender no ensino básico. PILLOTTO, Silvia Sell; BOH, Leticia. Arte/Educação: ensinar e aprender no ensino básico. Editora da Universidade da região de Joinville – UNIVILLE, 2014. p. 53 – 62.

PEREIRA, Ricardo Villela. **Contribuições para entender a experiência estética.** Revista Lusófona de Educação – nº 18, 2011 – p. 111-123. Acesso em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/issue/view/201>

VER A MARAMBAIA E CONCEBÊ-LA A PARTIR DE SUAS TRANSFORMAÇÕES

Autora: Carla Borin¹- PPGAV/UFPel
Orientadora: Eduarda Gonçalves²- PPGAV/UFPel

Resumo

O presente resumo revela as etapas iniciais da pesquisa desenvolvida no curso de mestrado na UFPel, a partir das prospecções de ações desenvolvidas junto ao Grupo de Pesquisa Deslocamentos Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel), liderado pela minha orientadora Prof^a Dr^a Eduarda Gonçalves e ao qual estou vinculada desde 2013. A construção da paisagem e seus possíveis desdobramentos a partir de deslocamentos, por meio do ato de caminhar pelos lugares concebe meus trabalhos atuais e me fornece subsídios para pensar o processo de criação e a produção de sentido.

Palavras-chave: deslocamento, cotidiano, experiência.

Através de deslocamentos pela Marambaia³, local escolhido pelo Grupo de Pesquisa Deslocamentos para uma visita, em busca da experiência, observando as possíveis relações criadas a partir dessa experiência com o Marambaia, abrangendo o campo da percepção enquanto pensamento e vivência é antes de tudo, conceber novos enquadramentos, focalizar o cotidiano e transformá-lo.

Partindo dos trabalhos que venho desenvolvendo e tecendo relações com o campo das artes e também com o cotidiano, penso em contextos e ativações diversas. As questões pertinentes ao meu processo estão ligadas aos conceitos de deslocamento, ativação de espaços, cartografia, questões estas, relacionadas diretamente à paisagem cotidiana.

A capacidade de gerar novos sentidos, novos enquadramentos e o desejo de tornar permanentes as marcas e a passagem de tempo instigam-me constantemente na busca de dar a ver essa paisagem reconfigurada que tanto me afeta e me instiga.

¹ Mestrando do programa de pós-graduação, mestrado em artes visuais do centro de artes da UFPel, na linha de pesquisa processo de criação poéticas do cotidiano – carlaborinmoura@yahoo.com.br

² Orientadora, artista plástica e professora dos cursos de graduação e mestrado em artes visuais do centro de artes da UFPel, líder do grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (cnpq/UFPel) - dudagon@terra.com.br

³ Localidade conhecida por ser uma colônia de pescadores, que corresponde a um estreito de terra situado a beira do Canal São Gonçalo, Pelotas, RS.

A presente pesquisa utiliza como parâmetros metodológicos as noções de pesquisa em poéticas visuais desenvolvidas por René Passeron e Jean Lancri, ambos professores da Universidade de Paris I e, também, as de Sandra Rey, para quem, o artista-pesquisador investiga o processo de instauração de seu trabalho plástico, assim como, as questões teóricas suscitadas pela sua prática.

O processo de instauração do meu trabalho artístico acontece no deslocamento do ritmo normal da vida, observando a paisagem e seus desdobramentos e como isso pode ser absorvido e ressignificado por mim, por meio da fotografia, de gravuras, desenhos e mapas. A pesquisa está diretamente ligada a estas vivências cotidianas, transformadas pelo fazer artístico, e ao acontecimento do trabalho, dessa maneira está intimamente ligado ao meu olhar e ao meu modo de lidar com os caminhos e percursos. Este interesse se deve ao fato de eu ter morado em várias cidades do interior do estado, que quase desaparecem no mapa de tão pequenas, precisava conhecê-las, desvendá-las, fazer uma espécie de reconhecimento de campo. Saía pelas ruas das cidades para ver o que eu dispunha e o que a cidade tinha a me oferecer, precisava entender a cidade e perceber as especificidades. É nesse sentido que trago a noção de atenção descrita aqui no trabalho, como um modo de me relacionar com os espaços⁴. O que começou por uma necessidade de adequação ao lugar, acabou gerando um fascínio pela experiência através do deslocamento

A Marambaia, nessa pesquisa, aparece como espaço do percebido, da impressão imediata, do conceito, do entendido e que ao mesmo tempo é o espaço das representações, das relações e do imaginário. E a memória como espaço das experiências, da retenção dos conhecimentos aprendidos que envolvem um complexo mecanismo que abrange o arquivo e a recuperação das experiências vividas, coletadas através de relatos dos moradores do local, ou por alguns objetos coletados ou fotografados durante a deambulação na Marambaia.

Partindo da coleta de imagens fotográficas panorâmicas e de detalhes que me revelam algumas características do local (fig.1,2,3) dos deslocamentos, com uma atenção voltada aos pequenos detalhes da paisagem, que revelam as transformações naturais causadas pelo tempo ou causados pela ação do homem, é que começo o processo de subjetivação e construção da minha Marambaia.

⁴ Espaço, segundo Michel de Certeau é um lugar praticado, um cruzamento de móveis.



FIGURA 1. Marambaia, fotografia Carla Borin, vista do Canal São Gonçalo, 2013.



FIGURA 2. Marambaia, fotografia Carla Borin, Canal São Gonçalo, 2013.



FIGURA 3. Marambaia, fotografia Carla Borin, deslocamentos pela Marambaia, 2013.

Pensar os trabalhos e construir um novo território, inventado e reconfigurado a partir do imaginário e da memória é o pensamento que estou desenvolvendo nesse momento, posso relacionar esses territórios possíveis e imaginados que invento, a partir da experiência com o lugar, com as cidades que Ítalo Calvino, no livro *Cidades Invisíveis*, apresenta. Calvino busca demonstrar a complexidade dos espaços da cidade, que sofrem processos de desterritorialização, revelando que o espaço está em constante transformação pelo sujeito que o habita.

Os caminhos, os percursos e suas peculiaridades, o que às vezes parece invisível às pessoas e que requer uma atenção especial voltada ao curso da vida, é de interesse dessa pesquisa e faz com que ela aconteça e se transforme. Esse processo todo exige um modo de ser que dá atenção às coisas do mundo, uma “doutrina da atenção”. Virgínia Kastrup escreve sobre a qualidade da atenção em suas “Pistas do método da Cartografia”:

A atenção não busca algo definido, mas torna-se aberta ao encontro. Trata-se de um gesto de deixar vir (letting go). Tanto a atenção a si quanto ao gesto atencional de abertura e acolhimento ocorrem a partir da suspensão. Sendo assim, a suspensão, a redireção e o deixar vir não constituem três momentos sucessivos, mas se encadeiam, se conservando e se entrelaçando. (KASTRUP, 2010,p.38)

O trabalho instaura-se num modo de atenção voltada à experiência. Andei pela Marambaia registrando os sinais, os rastros, que o tempo inseriu na paisagem urbana, presentificando a força da natureza e do tempo, desvelando uma paisagem única (fig. 4,5,6

e 7). Nas imagens que registrei começa a aparecer as oxidações, objetos com ferrugem, árvores descascadas pelo tempo, pneus velhos descartados na paisagem. São estas imagens que me afetam e me conduzem ao trabalho que irei desenvolver no curso de mestrado.

Os trabalhos da pesquisa são desenvolvidos a partir de uma experiência voltada ao real, que não reproduz o inconsciente fechado sobre ele mesmo, o constrói (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p.12), no sentido de que todas as possibilidades de trabalho partem da experiência com o próprio trabalho. À medida que a investigação avança, os acontecimentos vão se incorporando ao trabalho, atribuindo variantes e sentido ao mesmo, podendo se conectar a outras possibilidades que irão aparecer ao longo do seu processo de criação, sempre reconfigurando a experiência vivida transformando-a em uma nova possibilidade de construção da paisagem cotidiana.

O cotidiano, segundo Michel de Certeau (2011), é aquilo que nos prende intimamente a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres.

O que enfatiza as experiências vivenciadas, agenciadas pelo ato cotidiano de andar são as descobertas e as possíveis relações com a experiência artística e a possibilidade de dar a ver o espaço de uma outra maneira, de um outro ponto de vista.



FIGURA 4. Marambaia, fotografia Carla Borin, detalhe da Maramabaia, 2103.



FIGURA 5. Marambaia, fotografia Carla Borin, oxidações, 2103.



FIGURA 6. Marambaia, fotografia Carla Borin, oxidações, 2103.



FIGURA 7. Marambaia, fotografia Carla Borin, detalhe Maramabaia, 2103.

Referenciais bibliográficos:

BRITES; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS.2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**; tradução Dorothée de Bruchard. – São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo, Companhia da Letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção Do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, SP, Editora 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34 Ltda, 1998.

KASTRUP, Virgínia (orgs) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**, Porto Alegre, Sulina, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o Espírito**, Cosac Naify, 2004.

NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (orgs.). **Concepções Contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, 2006.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. Porto Arte v. 13, nº21. Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo, Expo Experimental, 2005.

REA, Silvana. **Transformatividade: aproximações entre psicanálise e artes plásticas**. Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro. São Paulo, Annablume, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Sulina, 2011.

CARTÕES DE DESLOCAMENTO

Autores: Fabrício Marcon¹ e orientadora Eduarda Gonçalves². Linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

Este artigo trata sobre as questões que envolvem um trabalho realizado no ano de 2014 para a disciplina do mestrado em artes visuais da UFPel Paisagens Cotidianas e Dispositivos de Compartilhamento, ministrada pela professora Eduarda Gonçalves. Ele aborda a criação de oito cartões de visita com a imagem de diferentes locais e de situações vivenciadas em um piquenique na localidade da Marambaia, às margens do canal São Gonçalo, no município de Rio Grande. Aborda ainda a criação de um vídeo do deslocamento pelo caminho que leva até essa localidade, configurando uma hibridização de processos a inserção de códigos QR nos cartões, que são o link para assistir ao vídeo na internet. O grupo que participou do piquenique fazia parte do grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel), sendo a maioria alunos da disciplina do mestrado.

Palavras-chave: cartões, deslocamento, QR, vídeo

¹ Bacharel em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas (2005). Especialista em Artes Visuais pelo SENAC (2012). Mestrando em Artes Visuais pela UFPel.

² Bacharel em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1996). Mestre em Artes Visuais com ênfase em poéticas visuais pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2000). Doutora em Artes Visuais pelo mesmo Programa com a pesquisa Cartogravista de céus: proposições para compartilhamentos, sob orientação do prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (2011).

Cada cartão de visita contém uma fotografia de minha autoria realizada na região da Marambaia. O verso do cartão contém um código QR, que é a sigla para *Quick Response*, que são códigos bidimensionais criados pelo japonês Masahiro Hara em 1996 e que hoje em dia está em larga utilização. Este código é interpretado por um aplicativo de celular que, a partir da leitura do código, pode realizar algumas tarefas tais como acessar um link na internet, realizar uma chamada telefônica, enviar um e-mail, enviar uma mensagem etc. Para baixar o aplicativo para iPhone este é o ³link é: . Já para o sistema Android, o link para baixar o aplicativo é ⁴este. Quem usa windows phone, o link para baixar o aplicativo leitor de QR Code é ⁵este. Atualmente este código é amplamente utilizado em publicidade, como em latas de refrigerante, matérias em revistas, folders e informativos impressos dos mais variados tipos para que seus usuários possam acessar mais informações sobre o produto. Inclusive no meio das artes ele já vem sendo utilizado por alguns artistas contemporâneos. É o caso de Tiffany Trenda, uma artista inglesa que em sua performance chamada *Body Code* imprime diversos QR Codes em sua roupa de látex e realiza uma performance onde o público pode aproximar seus smartphones e acessar os links dos códigos inscritos em seu corpo. A ação promovida tem a intenção de atentar para os malefícios de produtos químicos que afetam certas partes e órgãos do corpo humano. Ela utiliza os códigos para que os espectadores acessem seu website que, de acordo com o lugar do corpo acessado, levará a uma página referente à pesquisa no Google por duas palavras chave: “man-made chemicals” e o nome da parte do corpo em que se localiza o QR code.

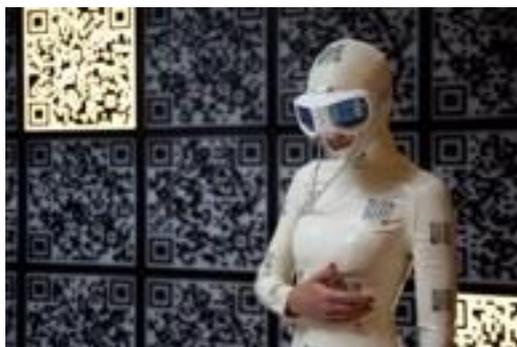


FIGURA 1. Performance de Tiffany Trenda, referente ao uso de códigos QR na arte contemporânea

³ <https://itunes.apple.com/gb/app/qr-reader-for-iphone/id368494609>

⁴ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.qrpay.qrpal>.

⁵ <http://www.windowsphone.com/pt-br/store/app/qr-code-reader/e21dee2d-9c1c-4f25-916f-c93d25da8768>

Portanto o uso do QR Code com a performance artística de Tiffany Trender traz a ideia de conscientização para o mau uso de produtos químicos que prejudicam a saúde, criando um deslocamento do corpo real para um meio virtual. Em meu trabalho, o QR Code também é utilizado de forma a deslocar o espectador de um meio físico a um ambiente virtual com o intuito de gerar uma nova experiência ao espectador, que acessando o código será levado ao meu ambiente no youtube onde poderá visualizar o video dos deslocamentos que realizei.

Marambaia é o nome de um espaço ermo à beira do canal São Gonçalo, pertencente ao município de Rio Grande, que é avistada a partir da margem do Porto de Pelotas, onde segundo relatos uma vez existiam muitos pescadores e hoje não há mais pela escassez de peixes. Portanto é um espaço liso em contraposição ao espaço estriado da cidade, onde foi realizada uma deambulação exploratória para experimentar o lugar e fotografar como forma de registro da visão.

O trabalho foi idealizado no dia em que a proposta da aula era a de realizar uma caminhada e conhecer a localidade da Marambaia, ou seja, uma viagem com um destino preciso para chegar em um lugar que eu ainda não conhecia. Chegando ao local, a proposta era caminhar sem rumo admirando a paisagem com um olhar atento à geografia e aos elementos desse lugar. A professora nos avisou anteriormente que levássemos para esse passeio materiais para o registro, como câmeras fotográficas, blocos de anotações etc. a fim de elaborar posteriormente um dispositivo de compartilhamento com os registros coletados. Eu decidi levar minha câmera fotográfica e minha pequena câmera de filmagem. Após a reunião de toda a turma em frente à faculdade, cada um entrou em um carro e partiu. Eu fui com minha moto seguindo a caravana. Como precisei passar no posto de gasolina para abastecer, acabei me distanciando do pessoal que ia mais à frente. Por não conhecer o caminho para a Marambaia, ao passar a ponte de Rio Grande e chegar no primeiro retorno -- que era o retorno que eu sabia que deveria utilizar, mas não sabia como proceder a partir dali -- liguei para um colega que me explicou como chegar lá. Nesse momento acoplei a câmera de video no capacete e registrei todo o percurso, do primeiro retorno da BR até a chegada no local. Posteriormente este video foi editado, aumentada a sua velocidade e postado no ⁶youtube. No lugar havia casas em ruínas, árvores e vegetações na beira do canal, um cachorro, uma tartaruga, uma trilha que percorria ao longo da margem e as pessoas que faziam parte do grupo. O registro das fotos foi feito intuitivamente apontando a câmera para enquadrar esses elementos,

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=VO9RedfcNi0>

utilizando a técnica da fotografia a favor da minha pesquisa gerando imagens interessantes, captando meu ponto de vista naquele lugar de tudo o que me chamava a atenção: a água do canal com a imagem de Pelotas na outra margem e a ponte ao fundo de um ponto de vista diferente do que eu era habituado a observá-la; o navio que passou naquele instante; minha moto à sombra de um lugar em que ela repousa pela primeira vez; um cachorro cheirando uma tartaruga que passava por ali; os colegas descontraídos passeando e explorando a localidade. Em um momento posterior, realizei a seleção de oito fotografias para compor a frente dos cartões. Após a seleção e tendo o vídeo pronto compartilhado na internet e em posse do link, utilizei um site específico para, com esse link, gerar o QR Code (Figura 6), o qual inseri no verso de todos os cartões. Essa decisão foi pensada para que o dispositivo pudesse abranger mais do que a fotografia, para que ele pudesse conter também o vídeo que revela a experiência do caminho para a Marambaia sob a forma de uma imagem-código com possibilidade de visualização na internet.



FIGURA 2. Verso dos Cartões de deslocamento contendo o código QR.

A experiência da Marambaia apresenta uma visão espelhada da realidade observada cotidianamente do lado de Pelotas. O que me parecia tão próximo pelo alcance da vista mas tão distante pela inacessibilidade além rio, agora era o meu presente, era o meu espaço visitado, o cotidiano revisitado, o meu corpo na paisagem observada. Agora, de lá, a paisagem que eu observava era o lugar comum que eu sempre estive. Era como enxergar o meu espaço habitual com um olhar distante, era como enxergar a paisagem de um espaço de mim que de outra forma, sem esse distanciamento, não seria possível.



FIGURA 3. Cartão QR Marambaia sendo compartilhado (frente e verso).

Atualmente observamos o ritmo acelerado que as pessoas na cidade, com seus compromissos e seus trabalhos de até oito horas diárias, precisam manter para realizar todas as tarefas conferidas ao ser humano do século XXI. Percebo em colegas de trabalho e algumas pessoas que conheci, que esse ritmo causa transtornos e até mesmo problemas de saúde para quem vive dessa forma e não deixa margem para o lúdico, para a percepção do espaço e para o caminhar sem rumo. A proposição de caminhar sem compromisso com intuito de observar e ser perpassado pela experiência da caminhada é parte integrante de meus estudos e o trabalho artístico nasce desse desvio. Sobre esta maneira de praticar a cidade, tem como pressuposto as deambulações Dadaístas, que se baseia no caminhar com uma atitude de “estranhamento do que é banal e cotidiano” (Jacques, 2012) e com a prática de deixar-se perder na cidade.

O desvio e a deriva são métodos da Internacional Situacionista. No que tange o desvio, a escolha de apontar um lugar diferente do habitual é experimentar o *détournement* situacionista. A deriva, que também se aplica na ação de caminhar pela cidade, pressupõe um esquema previamente estipulado, um mapa com pontos definidos a ser percorrido com o objetivo de jogar o jogo do caminhar pela cidade e praticar a estética proveniente desse jogo. Sobre a deriva, Careri explica o que Guy Debord escreveu em *Introduction à une critique de la géographie urbaine*.

A dérive é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer, antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; (DEBORD apud CARERI)

No presente trabalho temos como “unidade ambiental a ser analisada - um lugar bem específico e poético, que é a Marambaia. As regras definidas eram a de percorrer ao longo da margem do canal e estabelecer contato com a natureza, com os objetos e construções antigas que encontramos ao longo do caminho, que é a prática do conceito de desvio situacionista, onde há um desvio das práticas corriqueiras para experimentar o novo.

A arte, segundo os dadaístas, estava sacralizada e confinada aos ambientes internos, às vernissages e galerias, no início do século XX. Era preciso uma renovação do lugar da arte, era preciso derivar para ressignificar como prática estética o ato de caminhar. Na experiência de deambulação dos surrealistas, nas derivas dadaístas e situacionistas, percebo modelos de ações que hoje me servem como métodos e técnicas a serem revisitadas em minhas criações. Os cartões QR Marambaia são dispositivos compartilháveis transmidiáticos, ou seja, abrangem em seu contexto mais de uma mídia: o formato cartão de visita, a fotografia e o vídeo no youtube acessado através do QR Code. Com ele faço uso de poéticas que reforçam o caminhar como prática estética e o uso de tecnologias para fazer circular um ponto de vista que tende a ser multiplicado. Aponto, dessa forma, o rumo de minhas próximas investidas dentro do campo das intervenções urbanas, criações de mapas poéticos e releituras do cotidiano com o uso do vídeo e da fotografia.



FIGURA 4. Still de vídeo: Caminho para Marambaia.

Como referências de outros artistas que trabalham conceitos do deslocamento e dispositivos de cartões de visita temos os trabalhos de Eduarda Gonçalves com os Cartões de Vista, onde ela transforma os habituais cartões de visita em cartões com um pequeno orifício, que tem a função de ativar a visão do espectador e de promover a

utilização dele como ferramenta para uma nova percepção do olhar e do ver.

Os cartões de vista mirante de Gonçalves prevêm uma ação do espectador, que leva o cartão aos olhos e olha por entre o furo vislumbrando uma vista emoldurada pelo próprio cartão. Os cartões QR Marambaia também prevêm uma ação do espectador, que é a de "mirar" com a câmera do celular para o código e dar um salto rumo ao virtual, onde se encontra o vídeo em alta velocidade do deslocamento com a moto.

Ralph Rumney (1932 - 2002), inglês que criou uma publicação com fotocoloragem de sua deriva em Veneza acompanhado por Alan Ansen que registrava o percurso de seu deslocamento pela cidade também é uma referência para meu trabalho. Me interessa os percursos que realiza e as narrativas de que lança mão para mostrar uma Veneza com o olhar poético do artista.

Outros artistas que também utilizam o cartão como meio de criação destaque Hélio Ferverza e George Brecht. Hélio Ferverza com suas apresentações do deserto em forma de cartões, onde a obra é o gesto e a surpresa de se deparar com cartões onde há apenas o nome de um deserto no deserto do pedaço branco de papel.

BIBLIOGRAFIA

- BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins, 2008.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Web Arte e Poéticas do Território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CARERI, Francesco. **O Caminhar como Prática Estética**. São Paulo: G.Gili, 2013.
- DEBORD, Guy. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. **História das Terras e Lugares Lendários**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. São Paulo: DIFEL, 1980.

A VESTIMENTA DO CORPO E A POETIZAÇÃO DO PERCURSO

Flávia Leite Azambuja, PPGAV/UFPel¹

Orientadora: Profa. Dra. Eduarda (Duda) Gonçalves, PPGAV/UFPel

RESUMO: O presente texto almeja mostrar mudanças ocorridas na pesquisa entre o período de construção da monografia para graduação e ingresso no mestrado. As trocas de conceitos, ou a troca de posicionamento destes conceitos. Na monografia intitulada *Percursos Poéticos: Relações entre produções artísticas contemporâneas e Rio Grande do Sul*, pesquisei a paisagem como um elemento compositivo, uma alavanca de produção de alguns artistas gaúchos. Atualmente como mestranda busco revelar meu interesse pela caminhada colocando-me inteiramente em trajetos, experimentando o espaço, em percursos que serão poetizados e registrados em uma vestimenta que carregará as memórias de meus deslocamentos e as cartografias construídas durante o caminho. Antes investigava as concepções de paisagem na arte, passei a relacionar paisagem com o percurso e atualmente relaciono o caminho a um processo de construção e criação.

PALAVRAS-CHAVE: Percurso, Corpo, Vestimenta.

Inauguro esta etapa com sede de percorrer novos caminhos, ou os mesmos, ou seja, as velhas ideias sob um novo olhar. Rememoro o velho para constituir uma breve perspectiva que ligue o que foi feito, ao que está por vir. Em minha monografia “Percursos Poéticos: Relações entre produções artísticas contemporâneas e o Rio Grande do Sul” pesquisei as concepções da paisagem na arte contemporânea produzida no sul do estado. Investiguei relações entre a produção de alguns artista e as influências que o entorno podem exercer sobre o mesmo, percebendo a paisagem como um material, um elemento, um conceito, um componente de um trabalho artístico e poético.

Os estudos indicaram-me caminhos e possibilidades de reflexão sobre minhas produções artísticas e outras realizadas por artistas do Rio Grande do Sul, que tem como temática a paisagem. Com isto busquei sinalizar que existem conceitos como *andare a zozzo*, de Francesco Careri que indicam um percorrer caminhos descansadamente, com a percepção aberta aos acontecimentos e reflexões que influenciam as concepções de paisagem. O andar a zozzo possibilitou-me perceber sob novas perspectivas alguns percursos realizados no interior do estado, seja a pé, ou a cavalo campo à fora.

¹ Bacharela em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande. Integrante do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas, e do Grupo Cupins da Gravura, ambos desde 2014. Atualmente mestranda no Programa de Pós-graduação (Mestrado) Artes Visuais – UFPel, Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Orientada pela professora Eduarda Gonçalves

Em deslocamentos realizados em 2014, fazia proposições e as entregava ao espaço afim de que pessoas usufríssem dela. As proposições demonstravam minhas percepções sobre o espaço visitado, observado e vivenciado. A partir disto realizei *Observatório Itinerante* (FIG. 1 e FIG. 2) um balanço, que considero como um dispositivo de parada para observação e sensação da paisagem, objetivando novas percepções do espaço. Nestas inserções almejo uma simbiose entre o objeto deixado no local escolhido e a paisagem ao seu redor.

Figura 1 e Figura 2



Praça Xavier Ferreira (Rio Grande)
Ocupação A53 (2013)



Marambaia (Rio Grande)
Marambaiar (2014)

Livro

Atualmente preparo-me para uma etapa em que vivencio o espaço natural, concebendo a paisagem e evidencio o percurso que meu corpo faz, as relações estabelecidas, os conhecimentos e experiências vivenciadas. Destaco a seguinte frase de Antoine de Saint-Exupéry, a fim de vivenciá-la com mais afinco nesta etapa: “Aprendemos muito mais sobre nós com a Terra do que em todos os livros”. Com isto, os percursos ganham maior importância, equivalendo ao processo de criação, de reflexões e produção de trabalhos. Para cumprir com minha decisão de aprender mais com a terra, em janeiro deste ano parti junto com o artista visual Tôni Rabello ao encontro de pessoas queridas em Barra de Valizas – Uruguai, com o objetivo de conhecer Cabo Polônio, para isto podemos ir de carro de passeio até um trecho da estrada e depois com carros de tração 4x4 que nos levam ao interior do Parque Nacional de Cabo Polônio. Entretanto decidimos caminhar em media 12km pela costa, sobre dunas enormes, areia fofa e um intenso luar.

No mapa abaixo (FIG.3) podemos observar a distância e a imensa faixa de areia que vai de uma cidade a outra.

FIGURA 3



No dia cinco de janeiro de 2015 saímos de Valizas em direção a Cabo Polônio, quando o sol se punha e a lua erguia-se. Tomamos um barco que navegou pelo Rio Valizas até aos pés de uma gigante duna, composta por várias outras. Subimos as dunas na intenção de encontrarmos uma rocha que era nosso primeiro ponto de referência no percurso. Nunca havia visto duna tão grande, ora subíamos, ora descíamos, o objetivo era seu topo, mas o solo de areia fofa engolia nossos pés. Entre subidas e descidas é comum se perder entre as dunas, se for este o caso considere-se perdido e aguarde que um grupo de pessoas que peregrinam te encontre. Quando chegamos ao topo, cansada e aliviada sentei-me, havia céu, solo e um infinito, alguns elementos iluminados pela lua cheia que erguia-se iluminando a base da rocha e o sol punha-se iluminando o topo dela.

Extasiada com a beleza da natureza, peguei a mochila para seguirmos caminho, agora de decida e em direção ao mar. Quando chegamos ao solo úmido da praia, podíamos avistar o farol que parecia menor que um palito de fósforo. Alegrei-me em saber que o caminho estava certo, mas tomei consciência de que tínhamos que andar muito. Conversas, intercalavam-se a silêncios e observações a respeito do lugar. Em uma segunda parada comemos frutas para recuperarmos o fôlego, e continuamos em direção ao farol. O farol ia crescendo conforme caminhávamos, e nossos olhos fugiam de sua hipnose para admirar a natureza do mundo ENQUANTO os nossos corpos moviam-se no

espaço, nas formas e nas luzes. Enfim, chegamos ao lugar, luzes de velas iluminavam a rua, comemos em um bar e retornamos a praia para montar acampamento.

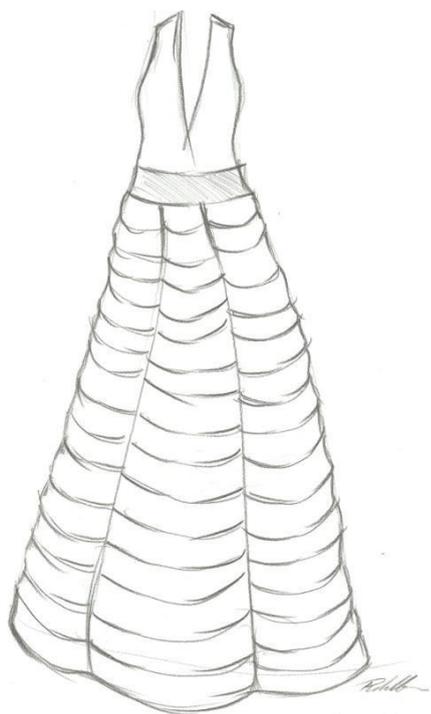
O relato acima refere-se a uma partícula deste percurso realizado por pessoas dispostas a conviver com a natureza, com outras pessoas e com suas idéias, concepções e posicionamento. Pensando nestas disponibilidades rememoro “As três ecologias” de Félix Guattari onde destaco as ecologias: ambiental, social e mental, que foram de extrema importância em nosso caminho. Pois tivemos que nos relacionar com o ambiente, os animais, as condições climáticas e a distância a ser percorrida, dependendo do nosso corpo físico, mas também dos corpos do grupo, exercitamos nossa convivência social da forma mais carinhosa e atenciosa uns com os outros para preservar nossas ecologias mentais.

O percurso foi poetizado em apontamentos, a necessidade de carregar os utensílios junto ao corpo fez-me refletir sobre o que e como carregar o que julgamos importante. Posteriormente busquei produzir algo que eu pudesse levar comigo e que ao mesmo tempo pudesse trazer o que me afetou no caminho. Destaco o percurso entre Barra de Valizas e Cabo Polônio por perceber nele a possibilidade de alavanca, para que pensasse em novos trabalhos, para que eu crescesse enquanto ser e que quisesse compartilhar minhas experiências com outras pessoas. Para que pensasse na minha condição de caminhante e nas coisas que carregava comigo. Assim como, para pensar sobre o território percorrido, no corpo que o percorreu e na mente que possibilita a poetização do percurso. Quanto aos objetos carregava uma mochila com os utensílios, roupas e a barraca.

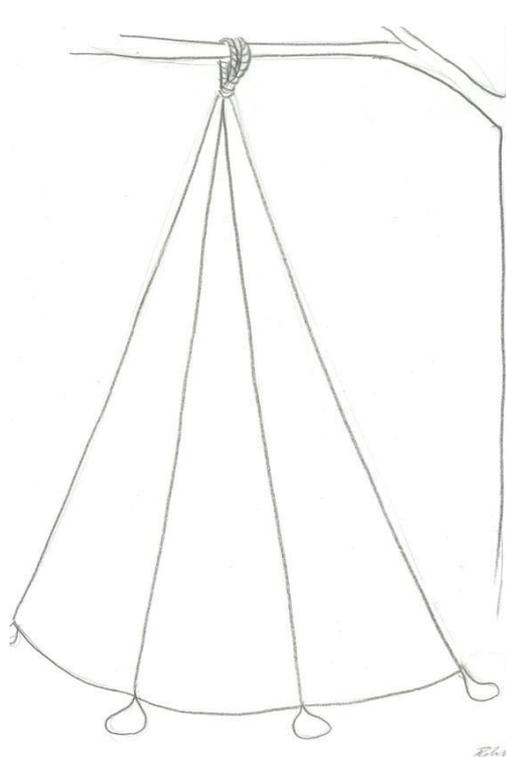
Depois desta caminhada, tenho me dedicado a elaboração de uma vestimenta, que segundo o dicionário Aurélio é: “Tudo o que serve para cobrir o corpo”. Neste caso além de cobrir-me funcionará como um dispositivo de registro de meus percursos, pelo fato de que não vejo a fotografia como um meio satisfatório de registrar minhas percepções. A vestimenta de tecido, transmuta, transforma-se em “(...) uma segunda pele / um calo, uma casca, / uma cápsula protetora (...)”, segundo Adriana Calcanhoto na música *Esquadros*. Talvez um casco que me cobrirá quando estiver fora de minha morada convencional. A vestimenta (FIG.4) servirá para o carregamento de objetos que eu julgar indispensáveis em um deslocamento (em bolsos internos), bem como servirá para que eu desenhe, escreva, borde, acrescente outros retalhos... enfim o objeto passará muito tempo em processo de construção e de poetização. A vestimenta estrutura-se apoiada em minha cintura, o costurado de tiras me possibilitará que em cada uma delas sejam fixados

fragmentos de meus percursos. O fato de assemelhar-se a uma saia oportuniza maior sensibilidade do vento, já que estruturas como a de uma calça funcionam como invólucros deixando-nos mais protegidos das intempéries. Também funcionará como um receptáculo que segundo o dicionário Aurélio é “Lugar ou objeto onde se recolhe ou guarda alguma coisa; recipiente. Abrigo, refúgio, esconderijo.” Neste caso (FIG.5) servirá para guardar memórias do caminho e a meu corpo, pois poderei esticar esta vestimenta tornando-a mais comprida, pois terá um sistema de sanfona, dando-me a possibilidade de amarrá-la em uma árvore e abrigar-me em seu interior. O objetivo é carregar a vestimenta junto ao meu corpo e quando for necessário explorá-la como casco, casulo, substituindo a barraca e a mochila em meus deslocamentos.

FIGURA 4 e FIGURA 5



Vestimenta franzida (1metro)



Vestimenta esticada (2 metros)

As ações e experimentos realizados em deslocamento resultaram em mais ações poéticas. Por isso caminho à caminho de algo, na busca por novas experiências, de novos saberes. Por estas buscas me permito partir sem saber quando e onde chegar, me permito ver poesia nestes caminhos para poder compartilhar e tentar despertar o gosto por caminhar em busca de algo.

Referências:

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo, Campanhia das Letras, 1990.
CARERI, Francesco. **Walkscapes**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2002.
DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução Werther Holzer. São Paulo, SP, Perspectiva, 2011.
GATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus, 1990
GONÇALVES, Eduarda. **Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamento**. Tese de Doutorado/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2011. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/31432>>. Acessado em 08/jan/2014.
<http://letras.mus.br/adriana-calcanhotto/43856/> Acessado em 08/abr/2015

Dicionário Aurélio Século XXI.

ATUAÇÕES ARTÍSTICAS HÍBRIDAS E COLETIVAS NO ESPAÇO URBANO

Mariana Binato de Souza – PPGART/UFSM¹

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi – PPGART/UFSM²

RESUMO: A formação do espaço urbano contemporâneo acontece a partir da relação direta entre humanos e não-humanos dentro de um contexto social que se transforma a partir destas relações. Os deslocamentos do humano dentro do contexto geográfico, constroem e resinificam aspectos culturais de uma sociedade, que reflete diretamente na relação com não-humanos. Analisando estes conceitos podemos perceber que a cultura se constrói de uma maneira híbrida a partir da relação do espaço com seus atuantes, estas relações são o resultado de uma colaboração coletiva de todos os elementos. Neste artigo serão explorados aspectos referentes ao espaço, a ação colaborativa, o hibridismo bem como a relação da arte com a tecnologia, estes aspectos todos serão refletidos sob o olhar de uma experiência em poéticas visuais, base desta pesquisa.

Palavras-chave: Híbrido. Coletivo. Espaço urbano. Tecnologia.

Hibridação contemporânea

O meio artístico contemporâneo tem se mostrado um campo de constantes experimentações e transformações a partir de experiências híbridas, estas inovações estéticas que configuram um novo tempo e conceito de criação se consolidam a partir do processo colaborativo entre linguagens, elementos e técnicas, experiência conhecida como hibridação.

Hibridismo: No contexto da teoria pós-estruturalista e da teoria pós-colonialista, tendência dos grupos e das identidades culturais a se combinarem, resultando em identidades e grupos renovados. Por sua ambigüidade e impureza, o hibridismo é celebrado e estimulado como algo desejável. Está relacionado a termos que, de forma similar, destacam o caráter fluido, instável e impuro da formação da identidade cultural, tais como mestiçagem, sincretismo, tradução e cruzamento de fronteiras (SILVA, 2000, p. 67).

Tomando por base a definição de hibridismo, a partir de Tomaz Tadeu da Silva (2000), podemos perceber que os processos híbridos aos quais estamos envolvidos no contexto pós-moderno, tanto no âmbito cultural quanto artístico, propiciam um embate que constroem novas relações e trabalhos tanto na sua idealização quanto sua instauração.

¹ Autora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – RS), Especialista em Design de Superfície UFSM, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFSM) linha de pesquisa Arte e Tecnologia, bolsistaCapes.

²Co-autora/Orientadora. Professora da UFSM (RS). Formação em Artes Visuais e Design; Especialização em Design de Superfície; Mestrado/Doutorado Gestão do Design/Engenharia de Produção (UFSC, SC).

Julio Plaza (1987, p. 206) define o momento contemporâneo artístico como sendo uma “imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças”. A partir de então podemos perceber que a arte contemporânea se contamina e se reformula a todo instante; o ideal de pureza foi revisto e cada vez menos é possível dizer que determinado trabalho ou artista é fiel somente a uma linguagem, em tempos onde a própria tecnologia é uma constante união de teorias e práticas, os artistas fiéis a ela inevitavelmente constroem seus trabalhos a partir da união de naturezas diferentes.

Já que a realização concreta da história não separa o natural e o artificial, o natural e o político, devemos propor um outro modo de ver a realidade, oposto a esse trabalho secular de purificação, fundado em dois pólos distintos. No mundo de hoje, é frequentemente impossível ao homem comum distinguir claramente as obras da natureza e as obras dos homens e indicar onde termina o puramente técnico e onde começa o puramente social. De fato, os objetos técnicos com que diariamente lidamos "não são carne nem peixe", eles são um ente intermediário em que se associam "homens, produtos, utensílios, má quinas, moedas..." (M. Akhrich, 1987, p. 50). Seguindo a proposta de Michel Serres, indaga-nos Latour (1991, p. 73) por que, então, em nossa construção epistemológica não preferimos partir dos híbridos, em vez de partir da ideia de conceitos puros? Esta é, também, a posição de Hågerstrand (1989, 1991b, p. 117) quando propõe tratar de forma simultânea o mundo da matéria e o mundo do significado humano (SANTOS, 2006, p. 65).

Os elementos construtores da cultura contemporânea que, segundo Canclini (1997) e Hall (2006), é a soma da Cultura Hegemônica com a Cultura Popular, são o resultado da relação entre humanos e não humanos, a qual acontece de maneira híbrida. Todos os aspectos formadores e transformadores da sociedade, ou do Coletivo como menciona Latour (2001), do contexto urbano, da tecnologia, agem diretamente sobre os atuantes e criam uma relação recíproca, pois, a partir de suas transformações, irão novamente modificar seu meio/espço e assim sucessivamente.

Não só as relações sociais e coletivas se tornaram híbridas, mas também as relações entre as diferentes linguagens. A possibilidade de haver a interação e a troca entre um objeto técnico e um ser humano favoreceu a transformação da sociedade como um todo e os avanços tecnológicos se tornam responsáveis por este processo de hibridação entre humanos e não-humanos. Mesmo que a sociedade inicialmente tenha respondido de maneira amedrontada frente às evoluções da tecnologia que se inseriram no cotidiano das pessoas, talvez por medo de que fossem dominados a partir das experiências Mobile, com o passar do tempo a relação com os progressos passou a acontecer de maneira mais pacífica, percebeu-se que muito mais do que inserir-se em um novo mundo, a tecnologia tem o papel de facilitador e agenciador das relações entre os próprios humanos. Heidegger (1977 *apud* LATOUR, 2001) menciona que o homem tem a

ilusão completa de acreditar que possa possuir a tecnologia, salienta que a tecnologia tem o poder de dominar tudo, inclusive os humanos. Passados alguns anos percebemos baseados em alguns estudos de Latour (2001, p. 204) que exercemos um poder sobre a tecnologia, pois na grande maioria dos casos ela ainda depende de nós, humanos para acontecer, para ser descoberta e principalmente porque é um veículo neutro à vontade humana.

Atualmente a tecnologia tem se mostrado uma grande aliada ao processo de hibridação na produção artística contemporânea, pois permite aos artistas a experiência de testar e criar sem que hajam limites engessadores da sua pesquisa e de seus trabalhos. Segundo Sandra Rey (2012) os processos híbridos atuais que se baseiam na tecnologia permitem não só construir a imagem, mas também alterá-la conforme seus elementos a partir de dispositivos interativos. Podemos perceber que as obras de arte contemporânea expostas não estão acabadas, elas se constroem gradativamente, a partir da interação com quem a observa, esta abertura acontece também em detrimento da tecnologia e suas capacidades de troca.

Com o fato de a tecnologia criar uma relação de aproximação entre a obra e o público, visto que se aproxima muito mais às experiências cotidianas das pessoas, a relação de “fruição” pertinente ao processo artístico, tendo como elemento chave a tecnologia, constrói uma dependência entre a produção artística e o sujeito interator, possuidor, agora, de um papel diferenciado no contexto da arte, pois passa a ser responsável por uma parte relevante do trabalho do artista.

Os processos de interatividade tornados cada vez mais presentes no contexto contemporâneo dão abertura e liberdade ao sujeito observador; há uma relação de aproximação e dependência entre ambos, o que Valente (2008) explica como uma hibridação interformativa, ou seja, é o processo híbrido que acontece a partir de obras produzidas em procedimentos colaborativos e cooperativos, onde os sujeitos interatores são tão importantes quanto o próprio artista, pois somente a partir deles e da sua capacidade e interesse de interação é que a obra acontece, já que sem sua participação ela apenas existe, sem conseguir instaurar-se como tal. Segundo Nicolas Bourriaud:

Antes, a arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: Hoje propõe modelos de universos possíveis. [...] O artista habita as circunstâncias que o presente lhe oferece, a fim de transformar o contexto de sua vida (sua relação como o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro (BOURRIAUD, 1998, p. 36 *apud* KINCELER; SILVA; PEDEMONTE, 2009, p. 9).

Muito mais do que criar uma distância entre a produção artística e o espectador o momento anterior à arte contemporânea propiciou através da tecnologia e do hibridismo a

criação de um vínculo entre ambos. Esta relação de dependência, além de trazer ainda mais riqueza à produção, cria a possibilidade para este espectador de uma experiência artística que se hibridiza com a sua identidade, transformando sua subjetividade a partir da arte.

Coletivo híbrido e tecnológico

Latour (2001) mostra através de seus estudos sobre humanos e não-humanos que a relação a qual se estabelece entre estes dois elementos é de hibridação constante, visto que um age sobre o outro de maneira que as características primeiras de ambos são somadas, sem deixar de lado os elementos que as constituem, ou seja, agem de maneira híbrida, transformando o coletivo. O autor emprega o termo coletivo em substituição à sociedade, pois entende que todos os elementos do contexto cultural, sejam eles humanos ou não-humanos tem o papel de construir esta sociedade, ou melhor, este coletivo.

Ao abandonar o dualismo, nossa intenção não é atirar tudo na mesma panela e apagar os traços característicos das diversas partes que integram o coletivo. Ansiamos também pela clareza analítica, mas ao longo de linhas que não a traçada pelo polemico cabo de guerra entre objetos e sujeitos. O jogo não consiste em estender a subjetividade às coisas, tratar humanos como objetos, tomar máquinas por atores sociais e sim evitar a todo custo o emprego da distinção sujeito-objeto ao discorrer sobre o entrelaçamento de humanos e não-humanos. O que o novo quadro procura capturar são os movimentos pelos quais um dado coletivo estende seu tecido social a outras entidades (LATOUR, 2001, p. 222).

Em muitos momentos a relação entre os sujeitos e a tecnologia acontece de maneira equivocada, principalmente quando pensamos que um exerce poder sobre o outro. No atual momento em que a pós-modernidade nos mostrou uma intensa mudança de paradigmas e de ações, onde uma das principais é o fato de criar uma relação de colaboração entre todos os elementos que constroem o coletivo, percebemos que as manifestações artísticas contemporâneas mostram que cada vez mais criar redes de compatibilidade entre pensamentos e ações de maneira colaborativa, além de estabelecer um vínculo entre os elementos desta rede, cria sempre algo novo a partir desta constante troca.

A coletividade que se estabelece a partir da hibridação, não só da tecnologia às demais linguagens da arte, mas também da hibridação entre artista, sujeitos interatores e o espaço, mostra-se como um processo colaborativo à arte contemporânea. Esta coletividade está presente no contexto histórico da arte desde seus primórdios, porém com intenções ou objetivos muito distintos dos atuais.

Ao contrário do que a distinção tradicional sustenta, a diferença entre um coletivo antigo ou “primitivo” e um coletivo moderno ou “avançado” não é o fato de o primeiro exibir uma rica mescla de cultura social e técnica, ao passo que o segundo só tem a mostrar uma tecnologia sem vínculos com a ordem social. A diferença consiste em que o último translada, permuta, recruta e mobiliza um número maior de elementos mais intimamente conectados, com um tecido social mais finamente urdido do que o primeiro (LATOURE, 2001, p. 224).

Transladar, permutar, mobilizar, termos que remetem ao conceito de hibridação coletiva, através dos quais podemos perceber de uma maneira mais dinâmica a relação entre artistas e os aparelhos tecnológicos; isto acontece de maneira colaborativa, assim como a relação entre o interator e a produção artística.

O coletivo e a colaboração mencionados não acontecem somente na instância do ser humanizado ou tecnológico, mas também no ambiente ao qual tais elementos estão vinculados. Estes espaços tanto urbanos quanto privados constroem os significados das produções artísticas ali presentes, conseqüentemente os atuantes destes meios também. A interatividade é um processo de colaboração constante, pois, como já mencionado, cria uma espaço coletivo onde todos possuem um papel significativo no processo da produção artística.

O espaço público

O espaço público possui potencialidades criativas que possibilitam aos artistas muito mais do que criar para o espaço, criar com o espaço - experiências artísticas e produções com o intuito de oferecer vivências artísticas urbanas para o coletivo que produz e transforma a cultura que é híbrida.

A cultura que surge deste ambiente social, altamente fértil e repleto de possibilidades de encontros e contatos é uma cultura “híbrida” que não é passível de ser classificada a partir de padrões estáticos, cada vez mais anacrônicos. Ela surge justamente das margens e cruzamentos do que antes se entendia como culturas separadas e delimitadas entre “popular”, “culto” e “massivo” (LIMA, 2013, p. 9).

Cada espaço possui características próprias baseadas nas referências de seus atuantes, na história do lugar e, principalmente, nas relações estabelecidas no passar dos anos. Inevitavelmente os espaços se transformam à medida que as relações mudam; é uma relação recíproca em que a mudança de um acarreta na mudança do outro. A arte em muitos momentos se mostra como um fator importante para a transformação de determinado espaço; esta ação se faz mais presente na arte contemporânea onde a

inserção artística no ambiente público aconteceu mais intensamente, muito pela mudança da relação da arte com as pessoas, mas, sobretudo, pela transformação da relação das pessoas com o espaço.

O Projeto Paredes Pinturas organizado pela artista Mônica Nador é um exemplo da inserção da arte no contexto urbano onde há a integração dos moradores locais com o trabalho. A artista passou a inserir-se, de maneira gradual, dentro do contexto urbano que iria ser o local de exposição das pinturas, com o objetivo de compreender e conhecer mais sobre a cultura popular imbuída no cotidiano do lugar de ação. A partir desta aproximação, Mônica iniciou o processo de incluir, além da cultura dos moradores locais, os próprios sujeitos agentes destes espaços dando início ao que chamou Autoria Compartilhada.



Figura 1 - Casa pintada pelo Projeto Paredes Pinturas coordenado pela artista Mônica Nador no Largo do Oratório, Morro da Providência, SP, com a colaboração dos moradores locais.
(<https://atelier1m2.wordpress.com>)

A pós-modernidade não aceita sujeitos passivos que apenas aceitam as mudanças do entorno sem que eles próprios possam interferir neste lugar que habitam, Bauman (1998) entende que o senso de comunidade se constrói a partir de interesses comuns, onde há um deslocamento de sentidos dentro do espaço urbano, e a utopia por comunidades consolidadas acontece a partir da ideia de micro sociedades idealizadas.

Pelo fato de não ser um objeto entre outros objetos, mas um sujeito que se relaciona com o seu entorno, é que o homem pode ser definido por sua

intencionalidade (F. O. BOLLNOW, 1969, p. 241). [...] O espaço geográfico é muito mais do que simples oferta de caminhos, ainda que também seja isso (SANTOS, 2006, p. 59).

Entendemos que as produções artísticas interferem na subjetividade do sujeito interator atuante e no espaço, esta relação acontece de maneira híbrida e se modificam constantemente, pois humanos, não humanos e espaço se mostram mutantes, um a partir do outro. As transformações ocorridas no espaço que atingem todo o seu entorno, atingem também a cultura formada pela soma destes elementos, atuantes, coletivo, espaço. A cultura pós-moderna é um híbrido, diferente do que se acreditava, não existe uma cultura pura, ou inteiramente única de determinado espaço, região, grupo, há sempre uma influência de um elemento externo, como afirma Stuart Hall (2006, p. 238), “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais”.

A cultura se configura a partir de todos os elementos, sejam eles humanos ou não-humanos que estão a sua volta, bem como às relações entre eles e o espaço. Porém determinada cultura possui elementos naturais a ela, que fazem parte de sua construção e independem das transformações a sua volta.

Construir e reconfigurar o espaço coletivo de maneira híbrida no contexto de uma produção poética em Artes Visuais acontece de maneira progressiva e constante. A inserção da tecnologia é um vínculo que além de possibilitar uma ampliação no processo criativo intensifica e legitima ainda mais o conceito de hibridação dentro da esfera artística. Assim, podemos perceber que a pós-modernidade se construiu dentro de uma cadeia em que, a partir do momento que uma peça é movimentada, todas as outras também se movem, e a cada modificação em um de seus elementos, todos os outros também se modificarão em consonância a esta primeira e, assim, sucessivamente.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Thais; RIVITTI, Thais; ROSA, Rafael Vogt Maia; TURINO, Célio. (orgs) *Jardim Miriam Arte Clube – JAMAC*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Luciana Brito Galeria, 2012.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do popular*. In: *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

KINCELER, José Luiz; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. *Arte colaborativa: o coletivo laava como uma plataforma de desejos compartilhados*. Florianópolis: Ciclo de Investigações PPGAV, UDESC, 2009.

LATOUR, Bruno. *A esperança de pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. São Paulo: EDUSC, 2001.

LIMA, Mateus Villela de. *Intervenção urbana: arte e resistência no espaço público*. ECA USP, 2013.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REY, Sandra. *Operando por cruzamentos: processos híbridos no ato atual*. In: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete. (orgs). *Art - Arte e Tecnologia // MODUS OPERANDI UNIVERSAL*. Brasília, DF: Programa de Pós-graduação em Arte na Universidade de Brasília, 2012.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação. Um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VALENTE, Agnus. *Úteroportanto Cosmos: Híbridagens de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/ ECA/USP, 2008. Disponível em:

https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27159%2Ftde-14052009-154333%2Fpublico%2F2119211.pdf&ei=IGzEU4WZB8O3yAS5kYH4BQ&usq=AFQjCNHpI_AHzJvB4Hdz1DlpkfIM258b7Q&sig2=2XAP36uRmrKZNLUMWyBpyw

Acesso em: 10 de junho de 2014.

A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE AUTO-PAISAGEM: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O PROCESSO

Gracia Casaretto Calderón¹, PPGAV/CA/UFPEL; Alice Jean Monsell², PPGAV/CA/UFPEL.

RESUMO

O presente texto objetiva expor o processo inicial de criação em uma pesquisa em andamento em Artes Visuais. Apresentam-se consideração de um momento específico de reflexão interior, quando palavras-chave são investigadas a fim de fomentar a prática artística que constrói trabalhos por meio de visualidades textuais e imagéticas. Relata-se a experimentação de métodos para se desenvolver o trabalho, e a relação com o mundo que se pensa a partir do conceito de auto-paisagem. Busca-se, assim, registrar o pensar sobre o processo inicial da pesquisa, e as vias que levam a um fazer através da escrita, do desenho, e da pintura, em uma produção que constrói a poética na contemporaneidade.

Palavras-chave: processo de criação; olhar interior; visualidade; auto-paisagem.

Introdução

No presente texto discorro acerca do momento particular em que me encontro; numa situação “entre”, que se situa na transição da produção passada e da prática artística presente/futura. Momento peculiar em que considerarei necessária a introspecção e reflexão através de um olhar interior. Durante o texto, meu processo é entrecruzado pela experimentação de possíveis métodos de pesquisa, e por referenciais teóricos da arte e filosofia.

Primeiramente apresento a investigação de palavras-chave que funcionam como indicadores para a prática artística. A seguir exponho pensar a poética a partir do conceito de auto-paisagem. E enfim discorro sobre a construção da poética, e as primeiras visualidades textuais e imagéticas em trabalhos desenvolvidos por meio da escrita, do desenho e da pintura.

Palavras a explorar

Na tentativa inicial de investigação poética, procurei simplesmente o

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado da Universidade Federal de Pelotas, linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, desenvolvendo a pesquisa *Auto-paisagem*, sob a orientação da Profa. Dra. Alice Jean Monsell.

2 Doutora em Artes Visuais, artista, docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado da Universidade Federal de Pelotas.

autoconhecimento ao mentalizar e selecionar palavras-chave que orientam o fazer artístico. Palavras que auxiliam na compreensão do que parece impalpável: referências, memórias, experiências. Fragmentos de mundo que se projetam no interior, e que também constituem nosso imaginário. Neste momento, olhei para minhas produções anteriores a esta que se contrói (práticas passadas), e ainda assim optei por manter um olhar voltado para o interior.

Há dificuldade ao se tentar verbalizar o que é visual; adequar a palavra ao que não possui forma de palavra. Pude perceber, no entanto, que em minhas práticas artísticas (desde o final do ano de 2013), relações com a paisagem sempre permearam a produção. Assim, o processo das palavras-chave como investigação sensível para o alcance visual do fazer, se apresenta aqui a partir de conceitos de “auto-paisagem”, os quais serão abordados adiante.

Nesse momento considereei significativo pensar acerca do eu; de minha forma particular de contemplar o mundo. E as palavras encontradas, por mais estáticas e superficiais que pareçam, acabam por produzir reflexão e impulsionar a prática. No entanto admito que há receio acerca da reflexão; temo a mente, o pensamento que se interpõe e influencia na identificação dos fragmentos do eu.

Na penumbra desse caminhar, questiono por um método que ilumine ideias e direções. Na fuga do domínio mental, encontro disponível a prática meditativa como meio isolante e purificador do eu. Não me refiro a uma concentração com foco e objetivo, a qual ainda estaria à mercê das manipulações da mente. Nem mesmo ao exercício de uma prática mística e sobrenatural. Somente meditação, ou no mínimo, sua tentativa: pausa, relaxamento do corpo, esvaziamento da mente, silêncio. Talvez nesse estado de tranquilidade exista a possibilidade de se escutar a própria voz; ouvir com maior clareza as palavras-chave.

Em filosofia, Edmund Husserl, no desenvolvimento do seu método como meio para “chegar ao saber verdadeiro” apóia-se nas meditações cartesianas:

(...) quem quiser realmente tornar-se filósofo deverá “uma vez na vida” voltar-se para si mesmo e, dentro de si, procurar inverter todas as ciências admitidas até aqui e tentar reconstruí-las. A filosofia - a sabedoria - é de qualquer forma um assunto pessoal do filósofo. Ela deve constituir-se como algo *dele*, ser a *sua* sabedoria, *seu* saber, que, embora se volte para o universal, seja adquirida por ele e a qual ele possa ter condições de justificar desde a origem e em cada uma de suas etapas, apoiando-se em suas intuições absolutas (HUSSERL, 2001, p. 20).

Já o filósofo René Descartes expõem em suas meditações sobre as coisas que se podem colocar em dúvida:

Agora, pois, que meu espírito está livre de todos os cuidados, e que consegui um repouso assegurado numa pacífica solidão, aplicar-me-ei seriamente e com liberdade em destruir em geral todas as minhas antigas opiniões. (...) não devo menos cuidadosamente impedir-me de dar crédito às coisas que não são inteiramente certas e indubitáveis, do que às que nos parecem manifestamente ser falsas, o menor motivo de dúvida que eu nelas encontrar bastará para me levar a rejeitar todas (DESCARTES, 1983, p.93).

Em outros momentos, entretanto, vislumbro “minhas palavras” de maneira inesperada, assim como também possíveis trabalhos a serem concebidos. São instantes de distração da mente que permitem o relaxamento do eu, o devaneio, e a manifestação de tais *insights*. Essa percepção visual do interior, que se faz por meio de palavras, auxilia no encontro das referências de vida e relações com o mundo. Movimento de busca que gera questionamentos, dúvidas, incertezas, indagações acerca do entorno, do vivido, dos fragmentos que me constituem.

Ao investigar palavras-chave, me posiciono distante de um estado de conforto, atentando aos pontos instáveis e impulsionadores em cada percepção, experimento, prática, num fluir de pensamentos e sentidos estimulados entre si. Sinto apenas que devo caminhar para o alcance de algo que se faz isento de limites ou fronteiras. Dentro deste processo, objetiva-se identificar indícios do eu, rumos, e até mesmo apontar escolhas na trajetória da investigação e produção.

Paisagens íntimas a enxergar

A paisagem parece se fazer em todos os lugares, até mesmo no território conhecido e habitado da casa; em qualquer vista ou percepção cotidiana. O filósofo Gaston Bachelard (2003) descreve lugar enquanto espaço pleno de afetividade, experiências, memórias, intimidades, desejos, medos, sonhos, e a representação como construção de uma visão de mundo: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2003, p. 243).

Penso aqui o conceito de auto-paisagem como paisagem interior, íntima. Um olhar que se faz único no interior do ser, e emerge exteriormente através de visualidades, sejam textuais ou imagéticas. Olhar que, internamente, recai sobre memórias e experiências de vida, singularizando-o; caracteriza personalidades, distingue um ser do outro.

Conceito, este, que prefigura um conjunto simbólico da percepção, como latente vista interna que se forma no imaginário. Memória, tempo, lugar; vivências que se fazem

em fragmentos; experiências do presente. Paisagem pessoal, peculiar, como narrativa de um tempo e lugar.

Para o pesquisador Michel Collot (2013), que desenvolve o conceito de “pensamento-paisagem” na interação do sujeito com o território, num encontro entre o mundo e um ponto de vista, “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem (COLLOT, 2013, p. 17)”, e ainda “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (Ibidem, p. 89).

Na resolução de problemas visuais, técnicos e pessoais, identifico a percepção como fator significativo na compreensão da relação do ser com o mundo; experiências, memórias, coisas/pessoas, leituras, paisagem (natureza), que despertam e alimentam o processo artístico. E por meio da prática e da criação, o pensamento então pode ser tornar visualidade.

Respondendo ao olhar, cada fragmento do mundo percebido se abre para um sentido mais amplo, fornecendo ao artista uma série de variações possíveis para sua criação, “um número infinito de figuras do ser” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 89). Em seu livro *O visível e o invisível*, o filósofo Merleau-Ponty define que o Ser é o “local” onde os “modos da consciência” se inscrevem como estruturações do Ser, sendo que a percepção do mundo se efetua no mundo, e a experiência da verdade se faz no Ser (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 229).

Entendo que a auto-paisagem comporta o imaginário, uma visão conceitual, relatos da experiência com o lugar. Noto que se faz presente em minha prática tanto através de imagens quanto numa escrita que oscila entre vivência pessoal, devaneio, interrogação de mundo. Para esclarecimento da imagem poética proveniente da relação com o mundo, Bachelard (2014) propõe uma fenomenologia da imaginação: “Esta seria um estudo do fenomeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (Ibidem, p.184).”

Em sua tese “Escrita de Auto-paisagem”, a artista Paula Ferreira desenvolve termo semelhante e relaciona-o ao todo investigativo a fim de alcançar seu trabalho o qual descreve como “corpo sensível”. A artista afirma atentar para além dos seus limites, considerando o mundo ao redor e os outros seres os quais a constitui.

Apontamos para a construção de uma poética imagético-textual (...). Desta forma, torna-se inevitável acessarmos espaços da intimidade (tão sedutora quanto misteriosa) que em nós emerge potencialmente. Referimo-nos a um íntimo da ordem do impessoal, que age sobre nossa produção e pensamento e sobre o qual não temos controle (algo que indica o estudo das pulsões, para adiante) (FERREIRA, 2014, p.12).

Assim entendo, em minha prática artística, que a ideia de auto-paisagem se constitui a partir de fragmentos interiores que se desdobram em trabalhos. Refletem tanto o que me atravessou no passado quanto o que hoje me atravessa; antigas, novas e renovadas experiências. No processo de criação, seleciono e identifico significativas partes do eu, e assim construo minha própria paisagem, minha auto-paisagem; um universo outro, talvez irreconhecível ao se considerar referências e realidades.

A construção a vislumbrar

A construção da poética de auto-paisagem transpassa relações entre conceitos e prática artística. Durante o mapeamento poético por meio da investigação das palavras-chave, deparei-me tanto com motivadores práticos quanto teórico conceituais. Observei o desejo da experimentação material, num híbrido com o desejo de compreender questões existenciais, espaciais, relacionais. E o processo criativo percebido como via de tradução/transcrição de significantes visuais textuais (escrita) e imagéticos (desenho, pintura, colagem).

Também considero interessante pensar o processo em Ferreira (2014), em sua poética de escrita de auto-paisagem, quando a autora afirma relevante a presença do interlocutor para desdobramentos do trabalho.

(...) a importância dos encontros, não apenas com as paisagens (que nos afetam e são inicialmente exteriores a nós), com o íntimo (que somos nós, o interior), e com a linguagem (que formulamos, nosso primeiro entre), mas com o interlocutor, para que o trabalho de fato se dê, e para que esta poética em rede seja capaz de estabelecer algum tipo de afeto (FERREIRA, 2014, p.13).

De maneira análoga, para o filósofo Henri Bergson, que buscou construir conceitos sobre os estados da consciência em relação à ideia de duração e liberdade, arte é uma manifestação que se exprime mediante profunda consulta aos estados internos do produtor, ao mesmo tempo em que vive sob o fluxo ininterrupto da consciência, memórias, impressões e sentimentos de um eu profundo/fundamental. Assim, a apreciação poderá possibilitar certas experiências de sentidos do autor.

(...) a maioria das emoções são enriquecidas com milhares de sensações, sentimentos ou ideias que as atravessam: cada uma delas é, pois um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade (BERGSON, 1988, p. 21).

Nos primeiros trabalhos concebidos com o uso da escrita, do desenho e da pintura, identifiquei diferentes índices de relações com o cotidiano, que no presente parecem não seguir uma sequência produtiva homogênea. Trabalhos variantes, sem aparente sentido continuado, mas que prezam a liberdade desses primeiros passos, assim como a experimentação ilimitada de suportes, materiais, referências. A desconexão dessa fase do processo parece relacionar distintas experiências relatadas em trabalhos que se assemelham a diários (registros cotidianos, poéticos e pessoais). Penso que entrecruzamentos mais claros e evidentes serão percebidos em um futuro próximo, quando um conjunto maior de trabalhos poderão então discutir e construir auto-paisagem enquanto obra.

Interpreto esse processo de criação como polifônico, em que há tentativa de tradução dos vários níveis da consciência. A polifonia como termo musical transposto para a arte para a compreensão de trabalhos distintos e produzidos simultaneamente. Segundo referencial musical encontrado em dicionário da língua portuguesa, a polifonia é a pluralidade de sons, como a reverberação de um eco; um processo de composição musical a várias vozes simultâneas que se desenvolvem harmonicamente, ou são melodicamente independentes e individuais; relativo a instrumento capaz de dar mais de um som de cada vez³.

Sobre a investigação em Artes Visuais, o pesquisador Jean Lancri⁴ expõe que a formulação teórica conceitual acontece concomitantemente com a prática. A prática como ponto de partida para o então entrecruzamento de conceitos provenientes de diversas áreas, possibilitando livres associações e visões do pesquisador acerca da sua poética, do seu universo criador. Dessa maneira, a sincrônica necessidade de distanciamento da atividade/experiência prática, a fim da compreensão de sua totalidade, complexidade e sentidos, é potencializada, permitindo o encontro de relações para o desenvolvimento da pesquisa teórica.

Atenta aos fragmentos indicadores que nortearam o início da prática, a primeira visualidade textual surgiu em forma de texto datilografado, como uma escrita poética de relato. Escrita que se mostra latente, como expressiva descoberta poética que

3 Conceito sobre Polifonia. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/polifonia>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

4 Jean Lancri em *Como a noite trabalha em estrela e por quê*. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), em 11 de maio de 2004.

potencializa o simbólico; age como catalizadora dos sentidos particulares, e ainda motiva o desenvolvimento de outras visualidades imagéticas a partir de seus sentidos. Observo a escrita como procedimento que fomenta a feitura de outros trabalhos, e a experimentação de outras linguagens (desenho, pintura, colagem).

Dessa maneira, as primeiras tentativas de escrita desencadearam o desenvolvimento de trabalhos sobre papel e tela, com linguagens do desenho e da pintura. Mais uma vez, as palavras-chave inicialmente encontradas auxiliaram na seleção de suportes e cores destes trabalhos.

Em meio a um ambiente de ateliê, foi produzido um conjunto de desenhos e pinturas experimentais que mantêm sutis relações entre suas materialidades e imaginário. Decidi, por ora, não realizar análises expositivas destas primeiras visualidades do processo de criação, a fim de preservar sua fragilidade inerente. Todavia, toda a produção concebida até o momento encontra-se à vista particular, em constante análise e reflexão de sentidos.

Processo a se pensar

Os métodos utilizados desde o início da pesquisa até o momento, contribuíram na descoberta de visualidades que motivaram o fazer. A investigação de palavras-chave fez gerar encontros com o interior, com as relações do eu com o mundo, - a paisagem interior -, impulsionando, assim, a prática.

Relações e fazer, que fazem pensar a construção da poética a partir do conceito de auto-paisagem. Poética que se pretende apresentar de maneira mais perceptível e clara no decorrer da pesquisa, através de um conjunto maior de trabalhos e experiências.

É ciente que a prática e subseqüentes experimentações e análises, levarão à novas perspectivas, e igualmente suscitarão dúvidas e questionamentos acerca dos rumos e das escolhas até o momento.

Acredita-se que a presente exposição de tais etapas do processo artístico, acompanhada pelo registro do fazer e do pensar, poderá gerar desdobramentos sobre novos/possíveis métodos para a pesquisa em Artes Visuais, assim como auxiliar no processo criativo de outros artistas.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DELEUZE, Gilles. Et GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo : Abril Cultural, 1983.
- FERREIRA, Paula Scamparini. **Escrita de auto-paisagem**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2014.
- HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia**. São Paulo: Mandras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- POHLMANN, Angela Raffin. **O método como passagem: desvios, saídas e abertura a outros caminhos no ensino da arte**. In: ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Minas Gerais: Constituição Brasileira, Direitos Humanos e Educação, 2008.

INTERVENÇÃO URBANA E XILOGRAVURA: UM DIÁLOGO COM OS ESPAÇOS NA CIDADE.

Carolina PredigerKoester – UFSM¹

RESUMO: Este artigo apresenta o desenvolvimento da pesquisa “Xilo no Poste”, xilogravuras de postes de luz impressas em papel reciclado e coladas em postes de luz pelos caminhos de três diferentes cidades: Santa Maria/RS, São Paulo/SP e Montevideo/UY. A ideia inicial do trabalho era a de utilizar da linguagem da xilogravura no espaço urbano, com a finalidade de aproximar a linguagem ao transeunte. Seguindo este pensamento, o objetivo desdobrou-se na proposição de compartilhar a partir de intervenções urbanas uma reflexão sobre a cidade, fazendo com que o indivíduo que percorre as ruas desacelere por um momento o seu olhar e ainda que, de uma forma redundante e tautológica, reflita sobre a imagem xilográfica colada no poste de luz.

Palavras chave: Xilogravura, Intervenção Urbana, Postes de Luz.

A percepção do excessivo entrelaçamento dos fios de luz, suas interligações e formação de redes, sempre me fazem refletir sobre o potencial e a estética singular de cada poste de luz, já que estes, ainda que conectados e atendendo a um mesmo fim, assumem uma função e uma estética própria. Assim a partir de uma série de fotografias intituladas “Linhas Urbanas”, surgiu o projeto Xilo no Poste.



FIGURA 1:Sem Título, 2012.Fotografia série “Linhas Urbanas”, 30x16 cm.

¹Mestranda em Poéticas Visuais, orientação Dr. Prof. Helga Correa pelo PPGART/UFSM (2015). Graduada em Artes Visuais – Desenho e Plástica, UFSM (2014). Membro do Grupo de Pesquisa O Livro de Artista: Experiências com o Livro Protótipo. Desenvolve pesquisas com ênfase na Gravura Contemporânea e intervenções urbanas.

Ele teve início quando ao percorrer as ruas da cidade de Santa Maria/RS, eu observava e fotografava cenas urbanas, no entanto, sempre me deparava diante de vários fios de rede elétrica, o que muitas vezes tornava-se um incômodo, pois estes dificultavam a cena a qual gostaria de fotografar. Desse desconforto surgiu às primeiras fotografias de postes de luz, o que acabou por configurar-se no foco de interesse de meu trabalho. Sendo natural de uma cidade muito pequena no interior do Rio Grande do Sul – Crissiumal - onde não há estes emaranhados de fios em demasia, e sim algo mais limpo, e assim surge um interesse em fotografar os postes com todos aqueles fios se entrelaçando. Iniciei então uma pesquisa buscando resolver a cena de tal maneira que não demonstrasse um desconforto ou poluição visual, e sim algo esteticamente agradável aos olhos. Inicialmente comecei a fotografa-los de vários ângulos para mostrar que também poderia existir beleza em um emaranhado de fios, os quais parecem ter vida própria sobre as nossas cabeças.

Paulatinamente comecei a focalizar o trabalho no entrelaçamento de fios em excesso, os quais se interligam entre vários outros postes formando uma rede. Esta valorização da unicidade estética acabou se transformando em um trabalho no qual cada poste assumia uma identidade própria. Foi assim que, deste caos aparente, de uma pesquisa inicialmente fotográfica resultou uma série de fotos capazes de revelar uma visão contemporânea desta realidade.

A xilogravura

Após as variadas experimentações no campo gráfico, optei pela linguagem da xilogravura para desenvolver esta pesquisa, pois como eu tinha uma trajetória de trabalhos realizados com esta linguagem, sentia domínio na mesma, e também porque esta técnica me proporcionaria uma maneira mais rápida de reprodução da imagem gravada na matriz o que atenderia meu intuito de intervir diretamente nos postes de luz.

Deste modo, sendo possível obter uma quantidade maior de impressões, desloquei o motivo dos postes da academia para as ruas. Refazendo um percurso gráfico já experimentado com o trabalho da xilogravura, decidi retornar as imagens reinterpretadas ao seu lugar, sua origem. Com este movimento, meu objetivo foi o de evidenciar um elemento tão corriqueiro da paisagem urbana, o poste, de forma a dar visibilidade ao banal. Simultaneamente, passei a refletir e a questionar o espaço expositivo das obras, que poderiam sensibilizar (ou não) o observador comum e anônimo. Estas intervenções

em espaços urbanos me pareciam abrir a possibilidade de focar “novos olhares” em “outras imagens”, propondo um apelo reflexivo distinto daquele a que o transeunte é interpelado cotidianamente.

Então, imagens impressas a partir de procedimentos gráficos manuais, calcadas em suportes também provenientes de um exercício de manualidade, retomam um percurso histórico desenvolvido por trabalhos em arte gráfica, mas desta vez redimensionados à realidade artística e inseridos no cotidiano de diferentes cidades no contexto atual.

O conceito do pôster lambe-lambe foi uma referência neste exercício de divulgar o trabalho, especialmente dada a rapidez, fugacidade e efemeridade do trabalho impresso sobre papel. Este ato de intervir no espaço urbano se associa a vertente da arte urbana, onde tem a ideia de retomar esse espaço público que nos foi tirado pela publicidade excessiva. É uma vertente que acaba tendo um cunho político, de manifesto, pois acaba retomando o espaço público que é da população, uma retomada do espaço urbano onde te expressas. Se caminhas pelas ruas estás ocupando o espaço, e porque não ocupar com arte?

Dessa maneira, após todo o processo; da produção da gravura, da confecção do papel, da cola, da escolha do poste; concluo que o ato de colar é a parte que consolida o trabalho.

Penso que com estas intervenções a rua se torna uma galeria para o meu trabalho, onde eu o aproximo ao público, e permito que um número maior de pessoas possa ver e pensar sobre o que me proponho. Já as intervenções que a xilogravura venha a sofrer após a colagem; o fato de alguém a arrancar, ou o próprio descolamento com a ação do tempo, se tornam consequências deste ato, e que leva a algumas reflexões.

As intervenções

Nas primeiras experiências tive inúmeras dificuldades com a cola e o tipo de papel, onde resultou na definição do uso da cola de farinha e o papel reciclado, o qual eu própria confecciono. Este papel adere melhor ao concreto do poste e fixa por mais tempo. Com a confecção do papel, também reforço à ideia do efêmero, já que o papel reciclado vai se desmaterializando com as ações do tempo, diferente de uma folha de papel a qual se descola inteira, este vai se desfazendo aos poucos.

Dessa maneira, foram realizadas diversas matrizes contabilizando em um total de 10 matrizes. No momento da impressão não segui a tradição da tiragem, as impressões

advieram conforme as intervenções se desenvolviam, resultando assim em uma média de 50 impressões de cada matriz. Depois de realizada as intervenções, foi possível obter uma ideia aproximada de quantos postes receberam as colagens, analisando nas três cidades que ocorreram, pode-se dizer que foram mais de 60 postes.

As intervenções urbanas ocorreram de madrugada em ruas as quais caminho seguidamente, por dois motivos; para que pudesse acompanhar o processo pós-colagem, e por caminhar nestes trajetos tenho o conhecimento do fluxo, assim me sentindo mais segura para realizá-las. A questão do “medo” determinou/restringiu o trabalho, fazendo com que em todas as vezes que aconteceram as intervenções, não estivesse sozinha na rua. Uma insegurança me acompanhou, pois além do medo de ser abordada por alguém desconhecido de madrugada, tive medo da repressão policial.

Esse sentimento ficou mais evidente em Santa Maria/RS, pois quando tive a oportunidade de intervir em Montevideo/ UY e São Paulo/SP não senti esta insegurança. Acredito que por serem cidades maiores, com um fluxo maior de pessoas, uma vida urbana mais acelerada, fiquei mais confortável para colar.



FIGURA 2:Registro pós-colagem, Rua Coronel Niederauer, Santa Maria/RS. 2013.

Reflexões

Com o decorrer da realização deste trabalho em Artes Visuais, a possibilidade de retornar em alguns lugares onde havia realizado a colagem, me fez perceber que algumas gravuras estavam deterioradas pelo tempo, mas muitas outras apresentavam marcas de tentativas de arrancá-las, rasgadas nas extremidades, algumas inteiramente arrancadas. Assim, me deparei com os seguintes questionamentos: O que leva o transeunte a arrancar este tipo de trabalho? O transeunte percebe isto como trabalho? Será mesmo um transeunte qualquer ou um passante que sente a necessidade de retirar? São perguntas para as quais ainda busco respostas.

Por outro lado, como uma espécie de *voyer* quando eventualmente passo perto de um poste em que há uma xilogravura colada, procuro observar quem passa nas proximidades, observo para ver se alguém as nota. Mas percebo que a correria do cotidiano não deixa o transeunte observar a redondeza por onde caminha. Então, por que pretendo atrair a visão dos passantes reafirmando a figura do poste? Se os postes de luz e seus emaranhados de fios presentes em nosso cotidiano se tornaram algo naturalizado, as xilogravuras coladas nos postes podem vir a tomar este mesmo rumo? Virão a se tornar invisíveis aos olhos dos transeuntes?

Será que é possível apreciar uma xilogravura, técnica tradicional de gravura, fora do museu ou da galeria? Ou será que colada em um poste ela é apenas passível de ser vista com raiva e desprezo por ser “sujeira”, “lixo”, coisa de gente “mal-educada”? Por que a publicidade, tão excessiva no nosso cotidiano, tem autorização de intervir em espaços públicos, sendo que quando um indivíduo vem a utilizá-lo é considerado ilegal, um crime? Por que o espaço público só pode ser ocupado mediante autorizações? Os interesses financeiros se sobressaem aos artísticos/ reflexivos?

Ainda que não tenha respostas conclusivas a nenhuma das questões apontadas, estas são reflexões que me impulsionam a seguir pesquisando sobre tal proposta de intervenção no espaço urbano. Especialmente porque o anonimato público que a rua proporciona permite a exposição de um trabalho, capaz de fazer com que o transeunte em um dado momento de distração perceba outras imagens, e a partir de um olhar diferenciado e curioso, volte suas reflexões para certos detalhes da cidade, para o espaço que habitamos.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo. (Org.). **Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos. Ações poéticas do PORO**. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.