

# IV DIÁLOGOS INTERNACIONAIS EM ARTES VISUAIS I ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORDESTE

ARTE E  
POLÍTICA

Obra: Sublimatio, José Rufino, 2014. Foto: Cácio Murilo. Projeto Gráfico: Robson Xavier

**PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM  
ARTES VISUAIS UFPB/UFPE  
ANPAP – Regional Nordeste**

04 a 07 de Agosto de 2015 - UFPB/João Pessoa/Paraíba

Informações: [artescchla@gmail.com](mailto:artescchla@gmail.com)

PROMOÇÃO: **PPGAV**   **anpap** /NE APOIO:



**Revisores:**

Robson Xavier da Costa;  
Livia Marques Carvalho;  
Maria Betânia e Silva;  
Madalena Zaccara

**Capa:**

Obra: Sublimatio

Artista: José Rufino

Ano: 2014

Técnica: Instalação

Fotografia: Cácio Murilo

**Comitê Científico:**

Dr<sup>a</sup>. Clara Mégias Martínez (Universidad Complutense de Madri - Espanha)

Dr. José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

Dr. José Carlos de Paiva (Universidade do Porto - Portugal)

Dr. José Augusto Costa de Almeida (UFPB)

Dr<sup>a</sup>. Lêda Maria de Barros Guimarães (UFG)

Dr<sup>a</sup>. Livia Marques Carvalho (UFPB)

Dr<sup>a</sup>. Maria Betânia e Silva (UFPE)

Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior (FUNDAJ)

Dr<sup>a</sup>. Madalena Zaccara (UFPE)

Dr. Robson Xavier da Costa (UFPB)

Robson Xavier da Costa  
Livia Marques Carvalho  
Madalena Zaccara  
Maria Betânia e Silva  
(Orgs.)

**IV DIÁLOGOS INTERNACIONAIS  
EM ARTES VISUAIS  
I ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP/NE**

***ARTE E POLÍTICA***

PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS UFPB/UFPE

2015



Dados internacionais de catalogação da publicação (CIP)

Catalogação na fonte:

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

A786      Arte e política : IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE [recurso eletrônico] / [organizadores] : Robson Xavier da Costa... [et al.] ; Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. – Recife : Editora UFPE, 2015.  
772 p. : il.

Inclui referências.  
ISBN 978-85-415-0767-7 (online)

1. Arte. 2. Arte – Estudo e ensino. 3. Política cultural. I. Costa, Robson Xavier da (Org.). II. Universidade Federal da Paraíba. Universidade Federal de Pernambuco. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Diálogos Internacionais em Artes Visuais (4. : 2015 ago. 04-07 : João Pessoa, PB). IV. Encontro Regional da ANPAP/NE (1. : 2015 ago. 04-07 : João Pessoa, PB).

700

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2016-035)

## ARTE É POLÍTICA!?

Novas ordens geopolíticas e econômicas foram estabelecidas em todo o planeta após a Guerra Fria, a queda do muro de Berlim, em 1989, e o esfacelamento da União Soviética, em 1991. Esses foram alguns dos eventos que evidenciaram o fracasso do projeto socialista soviético no fim do século XX. Além disso, reforçaram a postura capitalista norte americana, com o advento da globalização. Diversas crises mundiais se estabeleceram para além da dicotomia “direita”, “centro” e “esquerda”, suplantando as questões territoriais, instaurando novas posturas políticas e micropolíticas.

Apesar da euforia norte americana e sua aparente hegemonia planetária, outros acontecimentos demonstraram, claramente, a fragilidade daquele sistema no início do século XXI. A queda das torres gêmeas, no dia 11 de setembro de 2001 e a eclosão do terrorismo internacional marcaram um lugar de resistência e temeridade.

No campo da Arte, artistas e profissionais diversos, profundamente antenados com seu tempo, passaram a trabalhar nas várias esferas das micropolíticas que refletem as novas configurações contemporâneas da cultura. Provocaram atitudes com foco em questões do cotidiano, de direito social e ambiental, discutindo a partir do individual, problemas que refletem inquietações básicas e existenciais da humanidade, tais como a fome, as questões de gênero, de etnias, o movimento antinuclear, a ecologia, a moradia, a educação, a saúde, a impunidade, o direito ao entretenimento, a paz.

As reações na arte e na filosofia demonstram que o campo da discussão política foi ampliado para outras esferas do conhecimento. Talvez, essa tenha sido a principal contribuição do pós-guerra fria, encontrar focos políticos em ações que não eram compreendidas nessa esfera, por exemplo: a vida cotidiana (novos formatos de famílias; a contribuição da educação diante do desafio das novas tecnologias; a questão da saúde e a ampliação do acesso às informações clínicas via internet); a aceitação dos saberes (científico, metafísico, transcendental, popular).

Estamos em um tempo onde se estabelece, segundo Foucault, um olhar sobre a microfísica do poder, presente em todas as esferas da sociedade nas relações pessoais, interpessoais. Se estão estabelecidas microfísicas do poder, também estão estabelecidas micropolíticas presentes no cotidiano. Ambas estão presentes nas Artes Visuais.

Na arte brasileira para além dos conflitos patentes dos anos 1960 e 1970, com o embate frente à ditadura civil-militar, presente na ironia e sarcasmo da arte politicamente engajada, inserida nos circuitos ideológicos, temos no século XXI, outros movimentos,

articulando os espaços públicos, escancarando o íntimo, tornando o cotidiano tema para intervenções e apropriações artísticas.

Os novos palanques políticos se estabeleceram longe dos palácios e gabinetes. Foram para as ruas, para as mãos dos cidadãos comuns, articulados via movimentos sociais, pelas redes sociais, pelas ONGs, pelos coletivos de artistas, etc. As novas abordagens políticas articulam diversos sentidos, centrando-se em como as formas de poder e dominação são vivenciadas e em seu questionamento, articulando o público e o privado, o global e o local, desenhando novas rotas de diálogos entre os saberes.

Não é possível aceitar imposições e regras sem questionamentos, desafiar o mundo preconceituoso e hostil, é parte do cotidiano daqueles que trabalham com a arte, estão envolvidos com ela. É parte do cotidiano dos artistas, refletindo na arte contemporânea e nos seus temas. Caíram padrões de beleza, de comportamento, de produção e de comercialização da arte, novos circuitos paralelos se estabelecem. A arte ganha as ruas (Street Art), embora continue ocupando museus, galerias, instituições culturais, mas ampliou significativamente seu raio de ação também entrando nas casas, via internet.

Os artistas desde o modernismo já experimentavam novos materiais e suportes, no entanto, nunca vimos em toda a história da arte, tamanha apropriação de objetos banais do cotidiano, do corpo mutilado, do intangível, impalpável, inquantificável, do múltiplo, dos dejetos, do lixo, do comum como elemento central para o fazer artístico. As obras contemporâneas estão eivadas de subjetividades, da marca indelével das pessoas, do uso, do descarte, do efêmero, que consumimos diariamente.

Foi refletindo sobre essas questões centrais para a arte contemporânea, que o Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), propôs como temática para o IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) Nordeste, o tema “**ARTE E POLÍTICA**”, a partir de diálogos marcantes com artistas/pesquisadores brasileiros e cabo-verdianos sobre o tema.

O evento realizado na UFPB, em João Pessoa, Paraíba, no Nordeste brasileiro, reuniu artistas, curadores, pesquisadores, historiadores da arte, líderes comunitários e professores, tais como: Dr. José Rufino (UFPB), Daniel Santiago (Recife), Dr. Moacir dos Anjos (FUNDAJ – Recife), Dr<sup>a</sup>. Madalena Zaccara (UFPE), Dr. Fábio Rodrigues (URCA – CE), Ana Lúcia (Líder do Quilombo Ipiranga – Guruji - PB) e como Conferencista Internacional o Dr. Leão Lopes, Professor, Pesquisador e Artista Militante de Cabo Verde. Os Diálogos foram estabelecidos durante dois momentos distintos com o público, apresentando diferentes abordagens do tema “**ARTE E POLÍTICA**”.

Este livro é fruto dos trabalhos selecionados pela comissão científica do evento, formada por pesquisadores nacionais e internacionais, que avaliaram mais de 80 artigos oriundos de todo o país, dos quais 64 foram aprovados e estão publicados nessa coletânea que teve apoio financeiro da CAPES. Os artigos estão organizados a partir das duas linhas de pesquisa do PPGAV UFPB/UFPE, a saber: ensino de artes visuais no Brasil, com 22 artigos aprovados e história, teoria e processos de criação em artes visuais com 42 artigos aprovados. Os trabalhos foram apresentados em formato de comunicação oral durante o evento.

Na área de ensino de artes visuais no Brasil os temas versam sobre análise política do livro didático para EJA; passando pelos concursos públicos para professores de arte; pela cultura de periferia; pelas relações de poder na educação formal, não formal e informal; pela pesquisa em arte; pela legislação vigente; pela cultura visual; pelos cursos livres; pelo estudo de públicos em museus de arte até a escrita de artista.

Na área de história, teoria e processos de criação em artes visuais, os temas dos artigos contemplam: a campanha da borracha no Norte do país; a estética do Mercado de São José, no Recife; o estudo da obra de artistas contemporâneos; questões de gênero; feminismo; do movimento negro; arte urbana; sobre cegueira; sobre corpo; rádio comunitária; intersubjetividade; fotografias; cinema; games; cartuns; urbanismo; saudade; poesia; violência; performance e interface humano-computador.

A quarta edição do evento demonstrou fôlego para ampliar o diálogo aberto desde a primeira versão realizada na UFPE, em Recife, entre artistas/pesquisadores nacionais e internacionais sobre temáticas emergentes nas artes visuais, favorecendo conversas sobre múltiplos pontos de vista relativos à Arte, promovidos pelo Programa Associado de Pós-Graduação UFPB/UFPE entre a comunidade acadêmica e o público em geral.

O PPGAV UFPB/UFPE vem, ao longo de sua história, trazendo contribuições para o pensamento brasileiro em/sobre artes visuais no contexto contemporâneo e compartilhamos com o(a) leitor(a) as subjetividades dos diversos olhares sobre posições relativas à **ARTE E POLÍTICA** em suas mais variadas instâncias aqui publicadas.

Que as leituras estimulem ações/reflexões/ações sobre nossas contribuições para o Brasil e para o nosso estar no mundo.

*Robson Xavier da Costa*

*Livia Marques Carvalho*

*Madalena Zaccara*

*Maria Betânia e Silva*



**ENSINO DE  
ARTES VISUAIS**



## **PONTO DE VISTA: dê o seu título**

*Ana Lúcia Paixão e Silva*  
Secretaria de Educação de Pernambuco

### **RESUMO**

Como o ensino da Arte na escola pública, mais especificamente no Ensino Médio, pode ampliar o campo de visão destes alunos? Envolvidos por uma política pública educacional que pouco contribuí para o conhecimento artístico, alunos e professores e demais participantes da comunidade escolar precisam aprender a estranhar o seu cotidiano, de forma a criticar e reconstruir a sua realidade. Neste relato de experiência, que finalizou com uma exposição fotográfica, o objetivo foi fazer refletir e questionar a realidade, lembrando que esta é, e sempre será, uma construção social.

**PALAVRAS –CHAVE:** Ensino Médio; Arte; Fotografia.

### **ABSTRACT**

As the art education in public schools, specifically in high school, you can enlarge the field of view of these students? Surrounded by an educational public policy that contributes little to the artistic knowledge, students and teachers and other participants of the school community must learn to surprising your daily life in order to criticize and rebuild their reality. In this experience report, which finished with a photographic exhibition, the aim was to reflect and question reality, remembering that this is and always will be a social construction.

**KEYWORDS:** High school; art education; photography.

Esta experiência ocorreu no mês de novembro de 2014, na Escola de Referência em Ensino Médio (EREM) Professor Trajano de Mendonça, no bairro de Jardim São Paulo, zona sul da cidade do Recife, Pernambuco, com uma turma do 2º ano do Ensino Médio.

A partir de 2008, através da Lei Complementar nº 125, de 10 de julho de 2008, foram criadas as EREM, conduzidas por um Programa de Educação Integral, ligado à Secretaria de Educação do estado, tornando-se política pública em Pernambuco. Mais da metade dos estudantes da rede pública do ensino médio (140 mil estudantes, atualmente) estudam em escolas de referência em Ensino Médio, as chamadas EREM, além das Escolas Técnicas, que também seguem a mesma política pública.

Mas, a despeito do crescimento do estado no Ideb (Índice de desenvolvimento da Educação Básica) e da redução da taxa de abandono escolar nestes sete anos de implantação do chamado Programa de Educação Integral, a greve da educação estadual, deflagrada em

abril deste ano, expôs as mazelas e as deficiências da educação integral. O Ideb é um índice criado pelo MEC para avaliar a aprendizagem, em 2008.

A jornada integral prevê para o professor uma carga horária de 40 horas semanais, 28 horas aula, e 12 horas aula atividade. Para a jornada semi integral, a carga horária prevista é de 32 horas semanais. Entretanto, das nove aulas diárias parte delas deveria ser em atividade de pesquisa e cultural:

a iniciativa é uma das principais ações do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), (MEC). A perspectiva vai além das aulas de reforço, é uma ação que articula o projeto da escola com atividades esportivas, de informática, arte, dentre outras, para melhorar a aprendizagem dos alunos (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2008).

No entanto, não é o que se pode constatar com esta experiência.

A EREM Professor Trajano de Mendonça é uma escola de ensino médio, funcionando em período semi-integral, os alunos permanecem na escola de segunda à sexta feira pela manhã e mais duas tardes. A escola fornece o almoço aos alunos em todos os dias da semana. São 793 alunos e 35 professores\*, 11 salas de aula, a quadra esportiva da escola não tem cobertura.

As salas de aula são muito quentes, os ventiladores quebrados, não contribuem para amenizar o calor. São 11 turmas, com mais de 50 alunos em cada uma. Banheiros, pias e chuveiros são insuficientes para esta demanda, e quebram devido à frequência de uso, para o qual não foram projetados.

Refletindo e vivendo esta realidade, concordo com Schlichta (2009) de que a Arte no Ensino Médio "...desempenha uma tarefa mais relevante: a qualificação do olhar, ampliando os requisitos requeridos à apropriação da realidade humano-social" (SCHLICHTA, 2009, p. 33).

## **1. Relatando a experiência**

O conteúdo programático escolhido para trabalhar com os alunos de uma turma do 2º ano do Ensino Médio foi Fotografia. A maioria deles tem um aparelho celular que já vem equipado com uma câmera fotográfica. Alguns ainda dispõem de programas que permitem um tratamento da imagem fotografada, alterando as cores, conferindo texturas, introduzindo elementos que interferem na imagem entre outros. Pela familiaridade com esta tecnologia de informação, o interesse foi imediato.

Começamos pela história da fotografia, sua descoberta, o impacto que a mesma teve na arte de caráter reprodutivo e histórico (BRASIL, 1998). Como eram as primeiras

fotografias, as máquinas fotográficas até chegar ao aparelho celular que eles tinham em suas mãos, diariamente. Os elementos visuais compõem uma imagem e associados transmitem uma informação (SCHLICHTA, 2009).

Nas aulas seguintes, apresentei aos alunos a obra do artista brasileiro Vik Muniz, que desenvolve um trabalho que envolve a fotografia. Assistimos ao vídeo “Lixo Extraordinário” (que ganhou um prêmio internacional) onde o artista mostra como foi o seu trabalho com catadores de lixo de um aterro sanitário localizado no Rio de Janeiro, o Jardim Gramacho. Além de entender como o artista usa a fotografia na execução e na finalização/apresentação de seu trabalho, discutimos a função social da arte neste contexto e o objetivo do artista com esse trabalho, levando os catadores a questionarem a forma como viviam.

A partir daí, propus aos alunos que desenvolvêssemos um trabalho fotográfico de cunho crítico, de denúncia, assim como fez Vik Muniz, mas de nossa própria realidade, enquanto comunidade escolar. Perguntei a eles o que poderíamos fotografar de nosso cotidiano na escola, que imagens melhor representavam o nosso cotidiano escolar.

Uma das alunas, Beatriz, tomou a iniciativa de fazer um grupo de Arte no Facebook, onde seriam postadas todas as fotos da turma. Propus a eles que além de postarem as fotos, também sugerissem títulos para as mesmas, e que utilizassem algum efeito visual, recurso que o celular possuía. Como só tínhamos uma aula por semana, eu acessava o grupo no Facebook, baixava as fotos em um pen drive e projetava no Datashow da escola.

Assim, poderíamos analisar em grupo cada foto: o ângulo de tomada, a escolha do tema pelo autor, disposição de elementos formais, intencional ou não, proposição de interferências entre outras discussões.

As primeiras fotos postadas no grupo tinham como principal tema o jardim, um espaço localizado do lado esquerdo do corredor principal da escola:

Fig. 1 – Área de lazer da escola



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Muitas fotos foram produzidas utilizando os recursos de tratamento de imagens, disponíveis no celular, e dos conceitos de elementos visuais aplicados à imagem fotográfica, que analisamos em sala de aula, como textura, cor, perspectiva, forma.

Ao apreciarmos estas primeiras imagens em sala de aula, perguntei se elas davam uma ideia da totalidade do que era o cotidiano da escola. A escola era mais do que o seu jardim, ou a área de lazer, como era mais conhecido. O que mais havia? Como eram as salas de aula? A hora do almoço? O intervalo do almoço? As aulas fora das salas de aula, como as aulas de Educação Física, como aconteciam?

Neste momento, resolvi trazer para a próxima aula a vida e o trabalho do fotógrafo russo Alexander Rodchenko, filho de uma lavadeira e de um camponês sem-terra, que às vésperas da Revolução Russa, fez sua própria revolução, ao propor ângulos de visão inusitados, unindo colagem e fotografia, além de acrescentar elementos visuais que conferiam textura às imagens fotográficas. Buscava perspectivas pouco costumeiras, enquadrando prédios, árvores e até pessoas de baixo para cima, com um efeito de vertigem, estudando minuciosamente a exploração radical de novos pontos de vista. Através da arte abstrata e da arte geométrica, contribuiu com o Partido Comunista Russo, do qual era simpatizante, produzindo vários cartazes para o partido.

Fig. 2 – Fotos de Alexandr Rodchenko



Fonte: <http://adar.com.br/adarblog/2014/10/inspiracao-a-arte-construtivista-de-rodchenko/>

Fig. 3 – Foto e fotocoloragem de Alexandr Rodchenko



Fonte: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-constructivist-aleksandr-rodchenko>

Até que sua arte inquieta e questionadora se contrapôs ao regime ditatorial. Foi expulso da União dos Artistas Soviéticos, acusado de fomentar ideias burguesas através da sua arte. Desiludido com o engajamento político, ele comentou: “Eu quero levar o povo à arte, não usar a arte para levá-lo a algum lugar. Terei nascido muito cedo ou tarde demais? A arte deve estar separada da política” (TEIXEIRA, 2010).

Com inspiração neste fotógrafo, propus aos alunos que tirassem fotos com seus celulares de imagens da escola que caracterizassem a mesma, que a diferenciavam de outras escolas, tanto positivamente como negativamente. E que procurassem fotografar estas diferenças buscando um ângulo de visão incomum. Seria a forma de ver a mesma imagem com um novo ângulo de visão, de chamar a atenção de situações que já eram comuns no cotidiano da escola e que já estavam por isso, banalizadas.

A EREM Professor Trajano de Mendonça é uma escola de ensino médio, funcionando em período semi-integral, os alunos permanecem na escola de segunda à sexta feira pela manhã e mais duas tardes. A escola fornece o almoço aos alunos em todos os dias da semana.

O almoço era de apenas uma hora antes de voltar para a sala de aula. As filas para o almoço e para o sanitário eram imensas e muitos desperdiçavam comida, enquanto outros acabavam não conseguindo almoçar.

As fotos a seguir foram tiradas pelos próprios alunos, depois destas reflexões feitas em sala de aula.

Fig. 4 – Fila do almoço dos alunos, nos corredores da escola



Fonte: Arquivo pessoal da autora (cedido pelos alunos)

Não havia espaço, mesas e cadeiras suficientes para todos os alunos no refeitório improvisado no pátio coberto da escola. Uma minoria conseguia um lugar à mesa e cadeiras para sentar. A maioria ocupava as salas de aula para almoçar, quando estas ficavam abertas neste intervalo, e sentavam nos corredores, no chão, com seus pratos e copos nas mãos.

Fig. 5 – Alunos almoçando sentados nos corredores



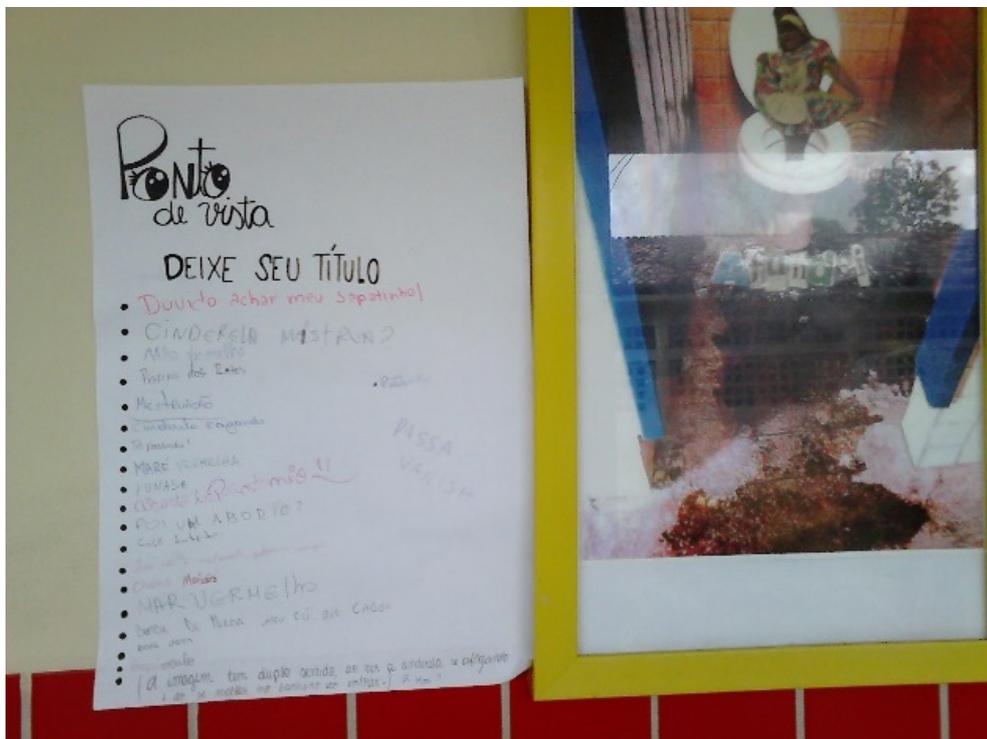
Fonte: Arquivo pessoal da autora (cedido pelos alunos)

Fig. 6 – Banheiro feminino, fila para escovar os dentes



Fonte: Arquivo pessoal da autora, cedido pelos alunos

Fig. 7 – Exposição de fotografia no corredor da escola



Arquivo pessoal da autora

## 2. Exposição fotográfica

Escolhidas as fotos, fizemos uma tempestade de ideias sobre os títulos, e foram tantos, que a turma sugeriu que não escolhêssemos um título, mas que o público que apreciaria a exposição é que ficaria com este encargo. Para isso, ao lado da fotografia, ampliada em papel couchê A3 (fizemos uma cota para imprimir as fotografias) foi colada uma folha em branco com o título da exposição: “*Ponto de Vista*”, com o apelo: “*Dê o seu título*” e já com alguns sugeridos pela turma na tempestade de ideias na aula de Arte<sup>1</sup>.

A interação com a comunidade escolar foi intensa: apresentando o projeto para a direção da escola, nos foi permitido aproveitar os quadros com sanduíches de vidro, que estavam pendurados no corredor da escola, já com imagens bem apagadas. A turma se mobilizou para abrir as molduras de alumínio, retirar a imagem desbotada, lavar os vidros, colocar as fotografias entre os vidros, fechar as molduras de alumínio e pendurar de volta no corredor, onde aconteceria a exposição interativa.

As fotos da biblioteca tiradas pelos alunos foram questionadas pelas duas professoras que trabalhavam neste local. Elas sentiram seu trabalho desvalorizado, quando só foi salientado o espaço físico inadequado onde estava alojada a biblioteca, com muito mofo e infiltração.

Fig. 8 – Foto da biblioteca da escola, com uso de recurso de modificação da imagem



Fonte: Arquivo pessoal da autora, cedido pelos alunos.

1 As fotografias ampliadas e impressas em papel couchê A4 foram colocadas nos corredores da escola, emolduradas e com uma proteção de vidro, que fez refletir, nas fotos, a imagem que estava a sua frente, tornando difícil de distinguir neste trabalho as imagens emolduradas.

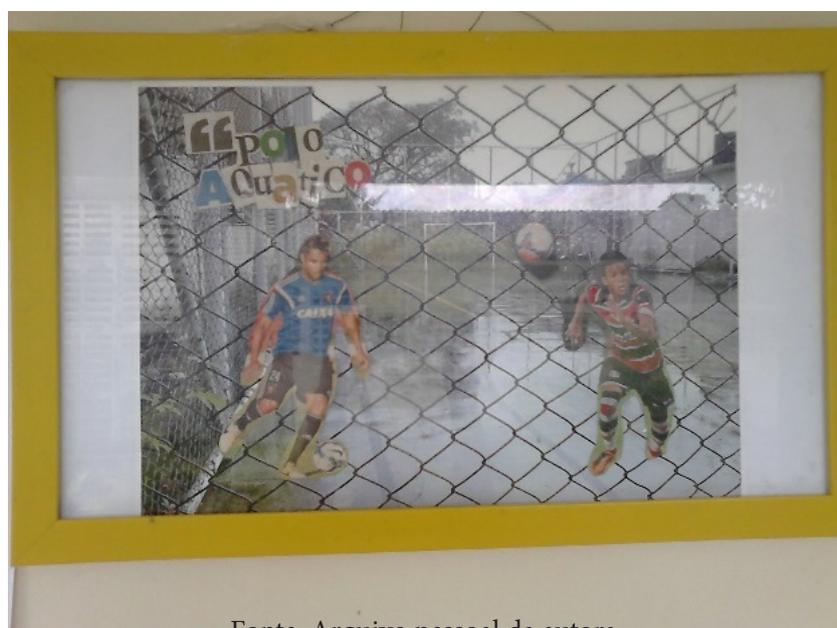
Fig. 9 – Piso do refeitório da escola



Fonte: Arquivo pessoal da autora, cedido pelos alunos

Os funcionários da cozinha, quando viram os estudantes registrando com o celular as imagens de alimento desperdiçado, água suja correndo a céu aberto, também falaram comigo, procurando justificar estes fatos.

Fig. 10 – Foto da quadra (descoberta e molhada) da escola, com colagem



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Os funcionários responsáveis pela limpeza dos sanitários dos estudantes, também procuraram justificar o ambiente constantemente molhado, com chuveiros, torneiras e vasos sanitários quebrados: a falta de educação dos alunos, que quebravam e sujavam tudo o que estava inteiro e limpo. E ainda havia o agravante de haver poucos funcionários para executar aquele serviço.

Pedi transferência para outra escola, também de referência, agora, em período integral, que enfrenta problemas semelhantes e outros mais específicos. Desta maneira, tomei conhecimento apenas de alguns fatos ocorridos na EREM Trajano de Mendonça, principalmente no período da greve. Os alunos apoiaram em massa a greve dos professores e só voltaram às aulas quando os professores, vítimas de assédio moral, ameaça de corte em seus salários, e de afastamento da escola pelo Programa de Educação Integral, acabaram cedendo a estas pressões, e retornaram à sala de aula (SINTEPE, 2015). Também recebi uma mensagem, através da rede social do Facebook, de Beatriz, que tanto se envolveu com nossa experiência, agradecendo a oportunidade de encontrar na fotografia uma forma de expressão diária.

## Referências

ALEPE. **Lei complementar nº 125, de 10 de julho de 2008**. Cria o Programa de Educação Integral, e dá outras providências. Disponível em <<http://legis.alepe.pe.gov.br/arquivoTexto.aspx?tiponorma=2&numero=125&complemento=0&ano=2008&tipo=&url=>>. Acesso em: 04 julho 2015

ARAÚJO, Heleno. **Acima da lei?** Disponível em <<http://www.sintepe.org.br/site/v1/index.php/artigos/da-diretoria/2203-acima-da-lei>> Acesso em: 04 julho 2015.

AROUCA, Carlos. **Fotografia e foto colagem, sob a ótica de Aleksandr Rodtchenko**. Disponível em <<http://www.gentequeeduca.org.br/planos-de-aula/fotografia-e-foto-colagem-sob-otica-de-aleksandr-rodtchenko>>. Acesso em: 30 out. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Introdução de tecnologias de reprodução. Salto para o Futuro: Educação do olhar**. V1. Brasília, 1998. p. 85 – 90.

DIARIO OFICIAL DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Governo investe na educação integral**. Recife, n. 51, 3 abril 2008.

DIARIO OFICIAL DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Colegiado debate condições das escolas de referência**. Recife, n. 113, 20 jun. 2015

TEIXEIRA, Jerônimo. **A revolução da perspectiva**. Revista Veja, São Paulo, 10 nov. 2010.

SCHLITA, Consuelo. **Arte e educação: há um lugar para a Arte no Ensino Médio?** 1, ed. Curitiba, Aymará, 2009.

SINTEPE. **Audiência pública na Alepe discute situação de professores perseguidos durante a greve.** Disponível em <<http://www.sintepe.org.br/site/v1/index.php/component/content/article/89-destaque/4157-audiencia-publica-na-alepe-discute-situacao-de-professores-perseguidos-durante-a-greve>. > Acesso em 25 abril 2015.

**Ana Lúcia Paixão e Silva**

Licenciada em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade Federal de Pernambuco (1996). Especialista em Arte Educação pela Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP (2010). Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV – UFPB/UFPE (2013). Atualmente é professora da rede pública do estado de Pernambuco (1998).

# LIVROS DIDÁTICOS DE ARTES VISUAIS PARA ALUNOS DO EJA: uma abordagem exploratória

*Aracy Guimarães dos Santos  
Rosa Tânia da Silva  
PPGAV UFPB/UFPE*

## RESUMO

Este artigo objetiva fazer uma abordagem exploratória do Livro Didático de Artes, distribuído pelo Programa Nacional de Livros Didáticos para Jovens e Adultos, contextualizando com a história das artes visuais na contemporaneidade. A partir da revisão de literatura utilizaremos como marco teórico as seguintes obras: PNLD EJA 2014; Volume 3: 4º e 5º anos do Ensino Fundamental; ARGAN (1992); FREIRE (1970); FUSARI (1992-1993). Objetivamos investigar a estrutura, a forma e a finalidade do tema abordado. Constatamos que apesar dos livros terem sido aprovados pelo PNLD EJA 2014, é passível de revisões ortográfica e conceitual pelo motivo dos livros não contemplados terem chamado a atenção de alguns analistas aos erros relevantes na composição didática de um material que se destina a sujeitos que precisam de uma metodologia mais clara e eficaz.

**PALAVRAS-CHAVE:**Ensino de arte; Orientação de prática docente; Recurso didático.

## ABSTRACT

This article aims to make an exploratory approach of Didactic Arts Book, distributed by the National Textbook Program for Youth and Adults, contextualizing with the history of the visual arts in contemporary society. From the literature review we will use as theoretical framework the following works: PNLD EJA 2014; Volume 3: 4 and 5 years of elementary school; ARGAN, 1992; FREIRE, 1970; and FUSARI 1992-1993. We aimed to investigate the structure, form and purpose of the topic discussed. We note that although the books have been approved by PNLD EJA 2014 is likely to spell and conceptual review by reason of books not covered have drawn the attention of some analysts to material errors in teaching composition of a material that is intended to subjects who need a clearer and more effective methodology.

**KEYWORDS:** Teaching art; Of teaching practice guidance; Teaching resource.

## Introdução

O ensino da arte no Brasil no transcorrer da história foi constituído por práticas pedagógicas artísticas. Entender a estrutura dos livros, seus objetivos e a finalidade dos temas abordados nos Livros didáticos de Artes - Volume 3: 4º e 5º anos do Ensino Fundamental - PNLD EJA 2014, Livro do aluno, coleção 021 e o Livro Volume 3: 4º e 5º anos do Ensino Fundamental

- PNLD EJA 2014, Livro do aluno, coleção 011, é compreender a história e o processo educativo as correntes sociais e as trajetórias pedagógicas vivenciadas por todos aqueles que participam do processo educativo.

Como nos lembra Freire (1970, p.08) o diálogo não é um produto histórico, é a própria historicização. As práticas educativas surgem de mobilizações sociais, pedagógicas, filosóficas, artísticas e estéticas. Quando são evidenciados ao longo da história, ajudam a conceber o processo educacional.

A Educação de Jovens e Adultos (EJA)<sup>1</sup> é uma modalidade de ensino bastante complexa, incluindo diversas dimensões que vão além da educacional.

Em consonância com “Marco de Ação de Belém<sup>2</sup>” a aprendizagem na EJA abrange um vasto leque de conteúdos. Em seus aspectos gerais, questões vocacionais, de alfabetização e educação da família, cidadania, entre outras áreas devem ser abordados. A aprendizagem na EJA é considerada também importante para o alcance da equidade, da inclusão social, da redução da pobreza, da construção de sociedades justas, solidárias, sustentáveis e baseadas no conhecimento.

A EJA foi incorporada aos programas do PNLD<sup>3</sup> com a criação do Programa Nacional do Livro Didático para a Alfabetização de Jovens e Adultos (PNLA). O Programa foi criado pela Resolução nº. 18, de 24 de abril de 2007 com a finalidade de distribuir, por meio de doação, obras didáticas às entidades parceiras do Programa Brasil Alfabetizado (PBA). Tiveram início, assim, a avaliação e a aquisição de obras didáticas destinadas à alfabetização e à escolarização de pessoas com idade de 15 anos ou mais.

Mais tarde, essas edições foram incorporadas ao Programa Nacional do Livro Didático para a Educação de Jovens e Adultos (PNLD-EJA). Criado pela Resolução nº 51, de 16 de setembro de 2009, para todas as escolas com turmas do 1º ao 9º anos do Ensino Fundamental de EJA.

A edição de 2014, o PNLD EJA incorporou a Alfabetização, os Anos Iniciais e Finais do Ensino Fundamental e o Ensino Médio. Com esta iniciativa o MEC busca consolidar uma política que zela pela produção de obras didáticas de qualidade para o EJA, superando antigas propostas inadequadas sob a perspectiva didática pedagógica, por serem alheias às diretrizes educacionais formuladas para o EJA.

Toda a organização didática é composta por livros do Aluno e Manuais do Educador para cada componente curricular. O Manual do Educador deve traduzir, com clareza, a proposta

---

1 EJA- Educação de Jovens e Adultos (PNLD EJA, 2014, p.15).

2 O “Marco de Ação de Belém” é um documento aprovado na Sexta Conferência Internacional de Educação de Adultos – CONFINTEA VI, ocorrida em Belém do Pará, em dezembro de 2009. O documento apresenta propostas para melhoria de acesso a processos de educação e aprendizagem de jovens e adultos de qualidade e para o fortalecimento do direito à educação ao longo da vida para todos (BRASIL, 2010).

3 PNLA- Programa nacional do Livro Didático (PNLD EJA, 2014, p.15).

da EJA assumida pela coleção. Em contrapartida o Livro do Aluno, por sua vez, deve concretizar essa proposta com coerência, devendo promover discussão sobre a proposta de avaliação da aprendizagem e fornecer leituras e informações adicionais ao Livro do Aluno, além de bibliografia e, sugestões de leituras que contribuam para a formação continuada do educador e o aprofundamento dos conteúdos.

Segundo Fusari e Ferraz (1992, p.21) a concepção de arte na educação pode auxiliar na fundamentação de uma proposta de ensino e aprendizagem no campo da arte, atende a essa mobilidade conceitual, enquanto aponta para uma articulação do fazer, do representar e do exprimir. A abordagem metodológica da EJA para o currículo da arte é uma proposta de ensino que envolve a história da arte e também contribui para o desenvolvimento estético e crítico do aluno.

O estudo dos livros supracitados objetiva explorar a estrutura, correlacionando o tema abordado com as artes visuais na contemporaneidade. Para alcançar tais intenções realizamos a descrição, classificação e definição do assunto.

## **1. Análise do livro: LA (Livro do aluno) PNLD EJA 2014 – anos Iniciais do Ensino Fundamental do EJA. Vol. 3: 4º e 5º ano do Ensino Fundamental**

A análise do Livro “É Bom Aprender” Vol. 3- didático, consumível, destinado aos Anos Iniciais do Ensino Fundamental na modalidade de Educação de Jovens e Adultos. Autores: Cassia Garcia de Souza; Marinez Mareghello; Ângela Passos; Thatiane Pinela; Liz Andreia Giaretta; Simone Bellusci e Juliana Sosso.

O Livro está compreendido nas etapas/ciclos de alfabetização e subsequentes em uma das seguintes composições: Número de volumes na coleção: 3; Forma de organização da coleção didática: Volume de 4º e 5º anos do Ensino Fundamental; Proposta pedagógica: Bisseriado e Disciplinar ou Interdisciplinar e nos Componentes curriculares mínimos: Língua Portuguesa, Matemática, História, Geografia, Ciências e Arte.

## **2. Descrição Geral do Componente Curricular da Arte**

A Arte se entrelaça com os temas propostos em todos os eixos da Coleção. Dessa maneira, a obra encoraja o estudante a estabelecer relações entre as temáticas propostas e obras artísticas. As atividades que contemplam diversas modalidades artísticas e técnicas dinamizam as aulas, tornando-as atrativas e estimulando a criatividade dos estudantes, o que pode ser considerado positivo para o desenvolvimento do processo ensino aprendizagem. As atividades propostas, em sua maior parte, são de cunho reflexivo e integrativo. Facilitam a

apropriação do conhecimento do mundo e promovem a criatividade do sujeito que produz e aprecia cultura.

O livro do Aluno PNLD EJA foi editado no ano 2013 como uma Coleção Impressa Bisseriada e Disciplinar ou Interdisciplinar, em 3 volumes. As autoras, Cassia Garcia de Souza, Marinez Mareghello, Ângela Passos, Thatiane Pinela, Liz Andreia Giaretta, Simone Bellusci e Juliana Sosso, desenvolveram os conteúdos programáticos com a intenção de contribuir com a formação pessoal e profissional do aluno, como também para aquisição de autonomia e segurança na aprendizagem.

O terceiro volume está estruturado por componentes curriculares de Língua Portuguesa, Matemática, História, Geografia, Ciências e Arte que abordam os conteúdos previstos para o quarto e o quinto anos, contendo 400 páginas. Para análise nos deteremos apenas ao componente curricular da Arte, objetivo principal desta pesquisa.

A obra respeita a legislação e as normas e diretrizes educacionais. Um aspecto marcante é a valorização das características do educando, especialmente no que diz respeito ao seu contexto e às suas condições sociais, econômicas e culturais, bem como a valorização de seus conhecimentos prévios. O livro pretende ligar o mundo do trabalho com a cultura letrada, preparando, o estudante para buscar outras maneiras de trabalho, outras leituras, outras interpretações e seus direitos. O livro ainda visa motivar a construção de um saber em que são valorizados diferentes fazeres profissionais.

O capítulo que aborda a temática da arte, presente no Livro do aluno, PNLD EJA 2013 – anos Iniciais do Ensino Fundamental do EJA. Vol. 3: 4º e 5º ano do Ensino Fundamental, na seção dedicada à Arte abre com enfoque nos avanços tecnológicos provocados pela Revolução Industrial obtendo mudanças significativas no ensino e na aprendizagem em função dos avanços tecnológicos. Com isso observamos um sentido utilitário por meio da preparação técnica que se destinava ao trabalho, no Brasil e no mundo.

Na obra *É bom aprender* (Livro do aluno) PNLD EJA 2014 – anos Iniciais do Ensino Fundamental do EJA. Vol. 3: 4º e 5º ano do Ensino Fundamental, a sessão dedicada à Arte, apresenta uma reflexão sobre cultura popular no Brasil e em outros povos, explorando o trabalho do artista e direcionando o olhar do estudante para a natureza como fonte de inspiração.

Cada unidade é iniciada com uma seção denominada “Trocando Ideias”, cujo propósito é possibilitar ao educador, a investigação e o resgate dos conhecimentos que os estudantes possuem sobre o tema a ser discutido, propondo uma reflexão sobre esse tema e um olhar para o cotidiano dos mesmos. Além disso, ao longo da obra, a seção “De Olho no Tema” evidencia temáticas transversais relacionadas a cada assunto específico do estudo.

### 3. Observações gerais

A estruturação dos capítulos e as atividades propostas são coerentes com uma ordem cronológica, onde a organização dos conteúdos em espiral possibilita um aumento progressivo nos níveis de exigência e complexidade.

Apresenta uma estrutura editorial e projetos gráficos adequados aos objetivos didático-pedagógicos propostos pelo PNLD EJA, sendo a organização dos conteúdos dos mesmos apresentados de forma clara, coerente e funcional.

Oferece boas condições de leitura, com formato e tamanho da fonte adequada, assim como espaçamento e alinhamento entre linhas. As atividades são destacadas do texto principal, facilitando a identificação, contando com uma distribuição equilibrada de textos e imagens nas páginas.

O sumário está de acordo com a sequência de capítulos e seções apresentadas nos volumes do Livro do Aluno e no Manual do Educador, facilitando a localização dos conteúdos.

Alguns elementos do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) são abordados no Livro do Aluno, através de imagens que fazem referência aos direitos fundamentais dos adolescentes. O diálogo entre gerações é frequentemente estimulado nesta obra por meio da proposição de atividades coletivas e debates com os colegas e com o professor. A obra reconhece a importância do povo negro para a formação da identidade nacional e aborda adequadamente a história e a cultura afrobrasileira.

Não há, menção direta ao tema da acessibilidade de pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida e tampouco se discutem os direitos dessas pessoas no Livro do Aluno.

O item, É Bom Aprender – do livro, Volume 3 da coleção 021, capítulo - arte, é subdividido em três sessões: Unidade e Cultura Popular (Folclore brasileiro, músicos brasileiros, o rap no Brasil e a cultura popular de outros povos); Unidade Arte e Trabalho (o trabalho ao longo do tempo, o trabalho artesanal e o trabalho do artista); e a Unidade Arte e Natureza (a natureza como inspiração, natureza – morta, os naturalistas e as cores).

O item, É Bom Aprender, volume 3 da coleção 011, capítulo - arte, subdivide-se em 11 onze seções: A Revolução Industrial e a arte; O desenho: antiga forma de expressão; A fotografia; O cinema; O impressionismo e a arte do século XX; A quebra da perspectiva: o cubismo; A arte deixa de representar a realidade; A música também pode ser escrita; Música: um mundo para se explorar; A dança por escrito; Teatro e Imaginário.

A obra está alinhada teoricamente com a abordagem triangular<sup>4</sup>, a interdisciplinaridade e a transversalidade. A ênfase recai sobre as artes visuais em

---

4 Uma das principais referências do ensino de arte no Brasil, a Proposta ou Abordagem Triangular, da arte educadora Ana Mae Barbosa, baseia-se em três pilares para o ensino da arte: contextualização, apreciação, e fazer artístico (BRASIL,2014).

detrimento da música, da dança e do teatro (citados somente em um dos volumes). Ao abordar alguns temas específicos, como arte e trabalho, arte e cotidiano, o livro da coleção estimula os estudantes a estabelecerem relações entre os conteúdos escolares e suas próprias vidas.

Nos livros *É Bom Aprender*, volume 3, da coleções 011 e 021, a arte é apresentada como trabalho e produção. Os conteúdos abordados abrangem a pluralidade cultural brasileira por meio da arte e da cultura cotidiana, evidenciada por meio da produção afrobrasileira e indígena. As obras de arte apresentadas estão vinculadas a diferentes períodos históricos e diferentes espaços geográficos não correspondendo a uma linearidade dos acontecimentos.

No capítulo *Arte e Cultura Popular*, por exemplo, manifestações da cultura popular brasileira, são apresentadas em conjunto com manifestações populares de outros países, como a Coreia e a Bolívia, numa interpretação multicultural.

Há diversos exercícios que encorajam o educando a se expressar artisticamente e a apreciar obras e debatê-las. As atividades estimulam a experimentação e o uso de materiais, por exemplo, através da produção de objetos artesanais ou da criação de uma escultura em arame. Está prevista a mediação do educador para a realização dessas atividades. O estudante é convidado a fazer a leitura de imagem, pesquisar outras fontes de informação a respeito do tema abordado, fazer exercícios práticos, expor suas ideias sobre o assunto estudado, ouvir e respeitar o pensamento diverso. Esses desafios pretendem proporcionar, aos estudantes, a possibilidade de serem proativos no seu processo de aprendizagem.

Todas as obras artísticas apresentadas constam legendas e grande parte delas vem acompanhada de notas com um breve comentário. Além das legendas e das notas, diversas seções ao longo dos volumes – tais como “*Vida de Artista*” e “*Glossário*” – fornecem informações importantes e precisas sobre o assunto tratado.

Uma das atividades presentes no Livro de Arte do Aluno propõe a comparação de duas imagens de uma mesma avenida distanciada no tempo. O educando é convidado a falar sobre as semelhanças e diferenças existentes entre essas duas imagens, discorrendo sobre o que se mantém e o que mudou.

Na seção “*Apreciação das Manifestações Artísticas*”, do Manual do Educador, este é orientado a levar os estudantes da EJA a museus, instituições culturais, galerias, teatros e apresentações musicais para que eles tenham contato direto com a arte e sua apreciação. Também são estimuladas visitas virtuais, sendo sugeridos sites de artistas e acervos disponíveis na internet.

#### **4. Observações teóricas e metodológicas do livro do aluno do componente curricular da Arte**

Os capítulos destinados ao estudo da Arte estão estruturados por temas, e cada um deles possui seções distintas: “Debater”; “Para Criar”; “Ler Imagens”; “Para Refletir”; “Pesquisar”; “Orientação Para o Trabalho”; “Experimentar”; “Para Ampliar Seus Estudos”; “Produzir Texto”; “Para Refletir” e “Debater”. Destas, apenas as seções “Ler Imagens” e “Para Criar” estão presentes em todos os capítulos. Algumas imagens representam diferentes ocupações sociais e profissionais no mundo da arte, mas não se propõe qualquer discussão sobre a igualdade de gênero, abordando possível potencial que mulheres e homens têm para atuar em diferentes trabalhos e profissões.

A seção “Orientação Para o Trabalho” apresenta, ao estudante da EJA, possibilidades de atuação profissional em conexão com o assunto estudado no capítulo em que está inserida. Porém, não há discussões propriamente sobre emprego e trabalho nos capítulos relacionados ao componente curricular Arte.

No Livro do aluno, no item É Bom Aprender, no volume 3 da coleção 011, coloca que no início do século XIX os novos modos de produção fizeram com que as instituições de ensino se dividissem em dois tipos: as belas artes e as artes aplicadas.

As belas artes manteve seu prestígio por ser feita por artistas, as artes aplicadas foi a base (desenho) da indústria para a produção de novos produtos utilitários para o consumo. Em 1919 o arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1919) propôs unir arte e artesanato. Nesse sentido, ele tem o exemplo da Bauhaus, uma escola de design fundada para produzir objetos funcionais, de qualidade e acessível a nova sociedade de consumo emergente (FUSARI E FERRAZ,1993, p.28).

Nos livros não há discussões sobre diversidade de gênero, tampouco considerações sobre o potencial de homens e mulheres para atuarem, de forma igualitária, em diferentes espaços do poder. Os aspectos pertinentes às questões socioambientais estão presentes nas imagens e comentários sobre as obras do artista plástico Frans Krajcberg.

Reconhece e valoriza a história e a cultura afrobrasileira e dos povos indígenas. As referências bibliográficas que orientam o professor em relação a leituras complementares são atualizadas e de boa qualidade. Os comentários, em cada capítulo, trazem orientações e observações para a realização das atividades e encaminhamento do processo de ensino-aprendizagem.

Os conteúdos e atividades estão apresentadas de modo a atender aos três eixos articuladores do ensino-aprendizagem do componente curricular Arte, oportunizando o

diálogo entre o conhecimento filosófico, histórico e social em torno das obras artísticas, a produção e a apreciação artística.

Os exercícios e atividades propostos possibilitam observação, experimentação, comparação, interpretação, discussão de resultados, registros, comunicação e avaliação de modo satisfatório. A obra propõe, em vários momentos, atividades que estimulam uma relação de autoconfiança com a produção expressiva do educando, criando situações que oportunizam o receber e o elaborar críticas, favorecendo o desenvolvimento do respeito à opinião e à produção dos demais estudantes. Embora centrada na linguagem das artes visuais, ela oportuniza, também, mesmo que em menor medida, possibilidades de exploração da linguagem musical e da dança.

Os conteúdos e atividades propostas possibilitam relacionar e compreender a arte de forma contextualizada nas diversas culturas e estabelecer relações entre a arte e a leitura da realidade.

Os capítulos destinados ao componente curricular Arte sugerem muitas possibilidades para a prática da interdisciplinaridade. Contudo, cabe ao professor explorar ao máximo essas possibilidades, estabelecendo conexões e apresentando contrapontos não só com os componentes curriculares da área de Códigos e Linguagens, mas também, com componentes curriculares de outras áreas, instituindo possíveis diálogos.

## **5. Observações da pesquisa**

No capítulo 1(um), *É Bom Aprender*, do volume 3 da coleção 021, *Arte e Cultura Popular*, a nomenclatura “folclore brasileiro” no subitem deste capítulo, não corresponde a nomenclatura do subitem supracitado, ficando confuso ao uso correto da nomenclatura o subitem proposto no capítulo supracitado.

No mesmo capítulo, no subitem *Instrumento Musical*, o glossário evidencia erroconceitual, quando coloca o estilo do jazz como afro-americana e no subitem *Instrumentos criativos*, é colocado a imagem do grupo musical em contraponto com a imagem dos instrumentos que o grupo usa nas suas apresentações. Portanto, ficando ambíguo o subitem com a nomenclatura dada, ocasionando uma linguagem distorcida ao texto desenvolvido. No subitem *Cultura Popular de outros Povos* na contextualização apresenta erro textual e conceitual ao incluir a dança *Buchaechum* como dança da cultura europeia, uma vez que tem origem asiática. No entanto, no mesmo capítulo, no subitem *Visita virtual* falta mencionar o mentor de cada site sugerido.

No capítulo 2, do livro *É bom aprender*, Volume 3 código 021, na sessão *Arte e Trabalho*, no subitem ‘O trabalho do artista’, evidenciamos erro ortográfico a exemplo de “artistas plásticos e

não visuais”. No mesmo capítulo uma imagem superdimensionada do afresco de Diego Rivera, ocupando quase toda a página. Também no mesmo capítulo foi colocada a pantomima como profissão enquanto que a mesma é a arte que utiliza à mímica. No subitem Vida de artista é colocada a vida da artista Tarsila do Amaral e de Cândido Portinari totalmente fora de contexto com relação a nomenclatura do subitem (vida de artista).

No capítulo 3 do Livro, *É Bom Aprender*, volume 3, da coleção 021, no subitem Cores primárias e cores secundárias a teoria ficou incompleta, impossibilitando a compreensão do texto exposto. Ainda no mesmo capítulo no subitem Cores na arte digital em seguida no subitem Vida de artista ficou fora de contexto a vida do artista Giuseppe Arcimboldo, e Claude Monet quebrando a continuidade da concepção histórica do movimento e estilo da arte presentes na história. As Sugestões de referências no currículo sobre a arte poderiam ser ampliadas.

No Livro, *É Bom Aprender*, volume 3 da coleção 011, apesar de um extenso número de capítulos, o primeiro capítulo de arte que trata da Revolução Industrial e a Arte como ponto de partida para o desenvolvimento tecnológico gerou o aparecimento de diversas linguagens artísticas, no entanto, a forma como uma linguagem foi colocada impulsionou o aparecimento de outras expressões ficando vago o enfoque sobre a Arte.

No capítulo 2, do Livro *É Bom Aprender*, volume 3 da coleção 011, com título *O Desenho: Antiga Forma de Expressão*, não está de acordo com o conteúdo que tem um enfoque no modernismo e que apresenta linguagens gráficas que surgiram devido ao desenvolvimento da indústria.

No capítulo 5, do Livro, *É Bom Aprender*, volume 3 da coleção 011, o *Impressionismo e a Arte do século XX*; o que nos chama a atenção no final parágrafo “... Noimpressionismo, a valorização das temáticas nobres e a busca pela produção fiel da realidade doa lugar a instantâneas pinceladas ao ar livre”. Pensamos que, poderia ter sido colocado que com o aparecimento da fotografia, a pintura foi colocada em “xeque”, pelo mesmo motivo, da superação técnica do manual pela produção industrial das câmeras e as grandes transformações na psicologia da visão (seria pertinente manter interação dos argumentos do primeiro ao último capítulo, e também, com o aparecimento dos tubos de tinta industrializados, os artistas puderam sair dos ateliês e pintar a natureza ao ar livre e as sobras coloridas e das relações entre cores complementares a partir da teoria ótica de Chevreul sobre os contrastes simultâneos. A temática é riquíssima, no entanto, é colocada de forma desinteressante.

No mesmo capítulo, no subitem “O expressionismo e outras tendências” o terceiro parágrafo afirma que “O pintor norueguês Edward Munch (1863-1944) e sua tela “O grito” são talvez a maior referência para o expressionismo alemão. Nesse aspecto a colocação não está coerente porque apresenta apenas um dos centros do expressionismo, o alemão.

Segundo ARGAN (1992, P.227), o Expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos fauves (“feras”) e o movimento alemão Die Brücke (“a ponte”). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocaram respectivamente no Cubismo na França (1908) e na corrente Der blaue Reiter (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911).

No capítulo 7, do Livro, *É Bom Aprender*, volume 3 da coleção 011, que fala da arte abstrata “Os artistas abstracionistas” queriam construir uma arte imaginária, que expressasse seu mundo interior, ou seja, sensações, experiências e sentimentos. Influenciados inicialmente pelo expressionismo, logo começam a se expressar pelas relações entre cores, linhas e superfícies, de uma forma não figurativa”. O texto explicativo colocado pelo livro camufla um dos pontos da realidade histórica dos fatos. Para poder justificar a atenção inicial dada ao mundo do trabalho, seria pertinente contar que a arte abstrata está ligada, mais do que nunca, a produção e ao funcionamento das máquinas. De acordo com Argan (1993, p.301) “Depois do Expressionismo, a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que, evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno”.

Com o advento da indústria e a crise do artesanato, o trabalhador perdeu qualquer autonomia de iniciativa e decisão: o trabalho repetitivo da indústria não é livre, portanto não é criativo, não depende de uma experiência da realidade e não renova (ARGAN, 1993, p.301).

Então, como é colocado na introdução do PNLD EJA 2014, no primeiro capítulo (1.1), que “o programa prepara as pessoas com conhecimentos, capacidades, habilidades, competências e valores necessários para que exerçam e ampliem seus direitos e assumam o controle de seus destinos”. Desta maneira, vamos continuar “tropeçando” nos mesmos enganos, de que produzimos um belo texto, mas se formos averiguar, verificamos que há ainda muito o que avançar para uma educação de qualidade e significativa.

## **Considerações finais**

Apesar da coleção, ter sido aprovada pelo PNLD EJA 2014 é passível de revisões ortográfica e conceitual.

Com relação às questões ambientais, o papel de mediador do educador torna-se imprescindível a fim de possibilitar uma abordagem mais completa e integral dessas questões, problematizando os modelos econômicos voltados exclusivamente ao lucro, discutindo a responsabilidade de homens e mulheres na construção de sociedades ambientalmente sustentáveis, questionando o papel do poder público na busca de soluções efetivas para os problemas ambientais.

O motivo dos livros não contemplados, resultou como prudência tomada por alguns analistas na hora da avaliação para os erros relevantes na composição didática de um material que se destina a sujeitos que precisam de uma metodologia mais clara e eficaz.

Por esta razão, chama-se a atenção do professor para a necessidade de não se restringir ao livro didático como única fonte de informação, valendo-se também de outros materiais, como jornais, revistas, livros para didáticos e internet.

Sua atuação é fundamental para que o estudante transite entre textos e imagens, compreendendo as mensagens nem sempre explícitas. Esses elementos reforçam a necessidade de que o professor desenvolva o planejamento diário de suas ações, sem deixar de lado a preocupação com os processos avaliativos que devem ser contínuos e processuais.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. **Guia dos Livros Didáticos do PNLD EJA 2014/Ministério da Educação**. Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Natal:EDUFRN,2014.Disponível:[http://www.fnde.gov.br/phocadownload/programas/Livro\\_Didatico\\_PNLD/Guias/PNLD\\_2014\\_EJA/pnld\\_eja2014.pdf](http://www.fnde.gov.br/phocadownload/programas/Livro_Didatico_PNLD/Guias/PNLD_2014_EJA/pnld_eja2014.pdf). Acesso: julho.2015.

FUZARI, Maria Felisminda de Rezende e. e FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Arte na educação escolar**. (Coleção magistério 2º grau. Série formação geral). São Paulo: Cortez, 1992.

\_\_\_\_\_. **Metodologia do Ensino de Arte**. (Coleção magistério 2º grau. Série formação do professor). São Paulo: Cortez, 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido** 23ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1970.

SOUZA, Cássia Garcia de [et. al]. **É bom aprender: língua portuguesa, matemática, ciências, história, geografia e artes**, volume 3 – 4º e 5º. Anos Iniciais do Ensino Fundamental: Educação de Jovens e Adultos - EJA. – 1ª edição renovada. Ed. – Natal: EDUFRN, 2013.

**Aracy Guimarães dos Santos:** Arquiteta pela UFPB. Aluna ouvinte pelo Mestrando pelo Programa Associado UFPB/UFPE de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Ensino de Artes Visuais no Brasil.  
E-mail: bhadra2.aracy@gmail.com

**Rosa Tânia da Silva:** Mestranda pelo Programa Associado UFPB/UFPE de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Ensino de Artes Visuais no Brasil. Bolsista CAPES. Tem experiência na área de Artes Visuais.  
E-mail: rosataniadesign@gmail.com

# A CULTURA PERIFÉRICA COMO FONTE DE ARTE POLÍTICA

*Carlos Eduardo Salustiano*  
PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

O presente artigo consiste em um relato de experiência e seus resultados abordando um estudo sobre a estética do cotidiano no bairro Altiplano do Cabo Branco, na cidade de João Pessoa – PB, voltado para o ensino de artes visuais e cultura periférica. Trabalhamos especificamente as técnicas da fotografia, pintura e graffiti. Para estudarmos questões de valor estético e realidade local buscamos a diretriz filosófica do Multiculturalismo, uma abordagem que busca o conhecimento da própria cultura e o seu compartilhamento. A aplicação da experiência foi aberta a todas as idades e foi composta por indivíduos entre quatorze e quarenta e dois anos. A maioria dos participantes foram estudantes das escolas estadual Padre Roma e municipal Anita Trigueiro do Valle e moradores da Vila São Domingos, área periférica do bairro pesquisado, onde se resultou em uma intervenção urbana com temas baseados na vida cotidiana de cada participante.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes Visuais; Arte e Política; Cultura Periférica; Estética do Cotidiano; Multiculturalismo.

## ABSTRACT

This article consists of an experience report and its findings addressing a study on the aesthetics of everyday life in the Cabo Branco Highland neighborhood in the city of João Pessoa - PB, focused on the teaching of visual arts and peripheral culture. Specifically we work the photography techniques, painting and graffiti. To study questions of aesthetic value and local realities, we seek the philosophical guideline of multiculturalism, an approach that seeks knowledge of their culture and sharing it. Applying the experience was open to all ages and was comprised of individuals between fourteen and forty-two years. Most participants were students of state Padre Roma and municipal schools Anita Trigueiro of Valle and residents of Vila Santo Domingo, peripheral area of the researched district, where it resulted in an urban intervention with themes based on the daily life of each participant.

**KEYWORDS:** Visual Arts; Art and Politics; Peripheral culture; Aesthetics of Everyday Life; Multiculturalism.

O crescimento horizontal das cidades por meio da periferia é uma realidade nas grandes e pequenas metrópoles. É um longo processo histórico e político a análise do seu surgimento, as suas características e o modo de viver dos seus habitantes. Como podemos trabalhar na educação as diferenças sociais e étnicas das periferias? Como podemos trabalhar a Estética do Cotidiano com indivíduos que vivem ou não na periferia? A produção artística das periferias pode ser considerada arte política?

Nos debates formais e informais sobre periferias, e também na mídia, nos deparamos com discursos preconceituosos os quais mostram que nas periferias só encontramos situações de pobreza, violência, tráfico, exploração, carências de serviços básicos de saúde, educação e transportes. Um discurso que nos leva a crer que não possa existir nada de bom nesses locais e que não há nenhuma contribuição para a cultura e para o ensino. É óbvio que não podemos ser omissos aos problemas que realmente estão lá, mas não devemos generalizar tais fatos.

Devemos, então, nos questionar: Tudo que vem da periferia é feio? Onde encontrar beleza perante tantos problemas sociais? Neste artigo discutiremos como podemos trabalhar a cultura periférica no ensino da Arte e a sua importância política na sociedade.

A periferia tem a sua estética própria, a arte está presente mais do que podemos imaginar, podemos encontrá-la nos simples casebres, exposta nos muros, nos portões, nas janelas e em tantos outros lugares com o objetivo de comunicar, tanto a vida cotidiana, quanto as insatisfações contemporâneas.

Nas periferias podemos encontrar artistas anônimos, que produzem objetos artísticos esteticamente ricos, mas não têm noção dessa riqueza ou não têm espaço na sociedade para mostrar a sua arte. O mais agravante é que muitas vezes eles não são reconhecidos pelos próprios moradores da sua comunidade. Assim, também percebo os estudantes dessas áreas, que muitas vezes são privados de entender os valores culturais que existem em sua comunidade, por falta de um direcionamento mais aprofundado do ensino formal.

## **1. Cultura e Arte da Periferia / Periferia da Cultura e da Arte Conceito de Cultura e Arte Periférica**

(...) se liga só, o gueto é louco, o gueto tem muita cultura, mas ficar restrito a ele é ajudar a elite no plano dela, os pobres pra cá, e os seres Humanos pra lá, vamos deixar isso assim, não, eles têm que sentir nós, Têm que nos ver, tremer, se ressabiarem, ficar paralisado, mas não simples-Mente com medo de ser assaltados, eles têm que olhar pra gente e pensar (...). (FERRÉZ, 2002, p.83).

O trecho do conto “Terra da Maldade”, de Ferréz citado acima, nos mostra as inquietações relacionadas à cultura e arte da periferia. Ser pobre é ser resistência, ser pobre não é sinônimo de ser submetido ao coitadismo pela sociedade, mas sim sinônimo de força. Esse fenômeno é como nos explica Cerqueira (2010), a desvalorização das forças da vida inventa o pobre. Ser pobre é viver e resistir, às discriminações e dificuldades de cada dia.

Levo isso juntamente à cultura e à arte que nasce do pobre, que também é uma resistência, como nos mostra o trecho do conto. Baseado nisso podemos entender a expressão “Periferia da cultura e da arte”, que é a cultura e a arte elaboradas nas margens da sociedade e que incansavelmente busca sua valorização.

À luz desse pensamento, me questiono se é justo o discurso em que se afirma que tudo o que é feito pelo pobre é Artesanato e não Arte. Essas concepções que marginalizam o que é criado pelo pobre, vêm de um histórico social de discriminações.

A palavra cultura é originária do latim, carrega um significado que nos remete ao cultivo, ao cuidado com a terra. Podemos entender como cultura os valores, costumes, modos de viver, formas de pensar, agir e acreditar de um determinado povo, independente de uma transmissão genética. Isso quer dizer que qualquer pessoa pode herdar uma cultura, basta ela vivenciar um processo de aprendizagem desde a infância. O homem é o resultado da cultura do qual foi socializado, afirma Laraia (1986). No campo da antropologia, a cultura envolve tudo o que é criado pelo ser humano, produtos materiais, saberes, artefatos, roupas; produtos sociais e de comportamento, como famílias, corporações, escolas, formas de relacionamento social; e produtos mentais, tais como conceitos e sistemas de pensamento, diz Richter (2003).

Entendemos que tais fenômenos são cultivados e repassados de geração a geração, podendo também haver progressos, inovações e invenções dos mesmos devido ao hibridismo que a cultura acaba sofrendo com a globalização. Isso é possível pela capacidade do ser humano de se comunicar, contudo, é pela capacidade da comunicação oral que podemos transmitir os conhecimentos culturais, algo que não acontece entre os animais, mostrando a supremacia da racionalidade humana sobre todos eles.

No fenômeno cultural das periferias acontece claramente esse fenômeno. As manifestações culturais são múltiplas, o hibridismo torna a cultura periférica cada vez mais heterogênea. Segundo Canclini (1995), hibridação, que é um termo usado na biologia, são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. O hibridismo pode ser étnico (biológico e cultural), religioso (sincretismo), linguístico e estético.

Nas periferias podemos nos deparar com várias origens culturais: pessoas do campo, pescadores de áreas litorâneas longínquas da cidade, sujeitos dos mais distantes sertões, afrodescendentes, indígenas, ciganos, latinos, estrangeiros e os próprios sujeitos urbanos. Cada um desses grupos com seus costumes, com formas de pensar, com sua religiosidade e com a sua culinária, faz a cultura periférica ser hibridizada, levando em conta também as influências dos meios de comunicações, principalmente a tv e internet. É dessa forma

que a cultura periférica acontece e se torna cada vez mais esteticamente peculiar, rica e independente dos discursos. Como nos afirma Wilner (2009, p.106):

(...) esses migrantes trazem práticas culturais que se difundem e se hibridam no meio urbano, o que se revela um dialético de incorporações culturais inclassificável como processo de aculturação.

A questão da marginalização do que é periférico e do pobre, a desvalorização de tudo o que é produzido por ele, inclusive a cultura e a arte, nos remonta a um passado já imbuído de discriminações.

Nas antigas civilizações o fenômeno do etnocentrismo era muito forte. É um traço universal de todas as civilizações que herdamos até hoje. Segundo Tuan (1980), etnocentrismo é o comportamento de um grupo de pessoas da mesma raça ou nacionalidade, que vive num mesmo território que se denomina autossuficiente. Os gregos acreditavam que o seu território era o centro da terra. Os egípcios acreditavam que somente eles eram seres humanos e as pessoas das outras civilizações não chegavam nesse patamar. E o mais interessante, os persas acreditavam que quanto mais distantes as civilizações vizinhas eram, mais elas não tinham valor e respeito para eles. Em geral, todas essas civilizações acreditavam serem superiores em todos os aspectos, principalmente, na cultura.

Nos séculos passados, o XV com o Renascimento, depois com o Iluminismo Francês, as colonizações entre os séculos XVIII e XX, a cultura era vista como um estado, ou seja, um status social de nobreza, onde um povo “colonizador” tinha a necessidade de levar a cultura aos povos não civilizados, ou seja, “sem cultura”. A concepção etnocêntrica ainda perdura no tempo entre as civilizações.

Segundo Geertz (1989) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu e a cultura é formada por essas teias, uma busca contínua de significados, que faz os seres humanos entenderem as ações do mundo. Uma dessas teias é a Arte.

O conceito de Arte está totalmente ligado à cultura, a sociedade está sempre na tentativa de transformar a prática subjetiva que é a arte, em algo o mais objetivo possível, como diz Coli:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu (COLI, 1995, p.9).

Isso faz com que a essência da arte fique transitando nos discursos, os quais criam as hierarquias dos objetos artísticos, citando quais objetos podem ser classificados como arte ou não, o erudito e o popular, a arte e o artesanato.

As produções artísticas de concepção periférica, há algum tempo atrás, jamais poderiam ser chamadas de arte devido a essa hierarquização. O discurso era que pobre faz artesanato, produções sem estética, marginais, não arte. Foi por meio dos estudos sobre a estética do cotidiano e a atenção da “nobreza” voltada para as manifestações estéticas da periferia, que o conceito de arte se ampliou e a arte popular ou as artes “menores” estão alcançando o seu valor.

Esse discurso citado por Coli é muito relativo à cultura de cada crítico, de cada apreciador. O objeto pode ser considerado arte em uma determinada sociedade, mas para outra não, como também pode evoluir através da história. Podemos exemplificar os impressionistas que desafiaram a verdade absoluta do clássico que dominava o seu tempo. Este fenômeno acontece hoje em relação à cultura e a arte periférica.

Na nossa cultura, segundo Coli (1995), também se prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que dão estatuto de arte a um objeto como os museus e galerias. No entanto, no universo da cultura e da arte da periferia, todos esses conceitos foram quebrados porque não é somente a objetividade crítica que nos dará classificações de arte e muito menos, o local, pois, no nosso estudo, a periferia é a própria galeria, é o próprio museu, é um local itinerante de manifestação artística.

Em uma conversa informal com um artista criador de esculturas de madeira que mora numa área periférica do bairro Altiplano Nobre em João Pessoa - PB, eu o questionei se ele considerava-se um artista e se as suas esculturas eram consideradas Arte. A resposta para ambas as questões foram negativas. Ele acredita que para ser um artista ele teria que já ter exposto as suas obras em galerias e só assim elas se tornariam Arte.

Este episódio a priori não pode ser generalizado. Há muitos artistas das periferias que têm conhecimento do valor estético da sua arte. Porém, a sua maioria pensa como o escultor da periferia, mas cada área periférica possui seu perfil particular, possui um histórico peculiar, que forma a maneira dos seus habitantes de se colocar na sociedade:

Assim como não se pode estudar os “chineses em geral” também não se pode estudar “os favelados” em geral, haja vista a heterogeneidade tanto interna a uma mesma favela. Como entre as diversas favelas, cada uma com suas peculiaridades (WILNER, 2009, p.142).

Analisemos o contexto, a área periférica em que o escultor vive pertence ao bairro chamado Altiplano Nobre, este bairro já tem um perfil tradicional de riqueza, a questão da desigualdade social é muito marcante começando pelo nome. A palavra Nobre nos remete à riqueza, superioridade, posição dominante, é o oposto do “vilão”. Esse caso específico que compartilho é o que Elias (1987-1990) nos diz, que os indivíduos “superiores” podem fazer

com que os próprios indivíduos “inferiores” se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes – julgando-se humanamente inferiores.

A cultura e a Arte periféricas são muito além de objetos estéticos, obras de arte e manifestações artísticas feitas por pessoas que moram nas periferias, mas é também esse fenômeno de marginalização da cultura e da arte feita pelos indivíduos dessa localidade que expressam em suas criações o seu cotidiano. Esse cotidiano cultural das periferias que por meio da globalização dos meios de comunicação de massa, está sendo “imitado” pela classe média e pela classe alta.

## 2. O Multiculturalismo no Ensino de Arte

A palavra diferença nos remete a exclusão (aquilo que nos ameaça), que não nos cabe atenção, o antagonismo (aquilo que não somos), nos faz querer distanciamento do que é diferente de nós, nos faz criar pré-conceitos. Essas reações diante das diferenças podem ser pequenas, aparentemente inofensivas, um fenômeno natural de grupos de seres humanos de culturas diferentes. Porém, essas reações podem chegar ao extremo, causando a violência, os genocídios e todos os tipos de atrocidades causadas pela intolerância às diferenças. A diferença que estamos abordando é de identidade (cultural, étnica, sexual, etc.) Portanto, o grande deslumbramento em ser humano, é ter a certeza que ninguém neste mundo é igual a você. Foi a partir da palavra diferença que as concepções do Multiculturalismo surgiram.

As discussões sobre o Multiculturalismo nasceram na década de 1960 nos Estados Unidos por ser um país que foi formado por inúmeras etnias, como os próprios nativos que lá estavam no período da colonização, os escravos africanos, colonos, judeus, anglo-saxões, entre outros. Ocorreu, então, uma grande miscigenação e conseqüentemente uma hibridação de culturas. Porém, com o problema de aceitação das diversidades culturais, étnicas e o racismo sofrido pelos estados do sul, formados pela maioria da população negra do país, foram criados movimentos sociais para pôr fim a essa segregação racial. O Multiculturalismo surgiu diante desse quadro político social, como uma estratégia que busca conduzir o respeito às diferenças e inclusão.

No Brasil, o Multiculturalismo foi abordado com a mesma concepção ideológica de respeito e inclusão, porém os problemas enfrentados eram diferenciados:

Nos países da América Latina, a problemática multicultural difere. O grande problema é de elitização e distanciamento cultural entre as classes sociais (WILNER, 2009, p.181).

O Brasil a partir do séc. XVI deu início ao fenômeno da hibridação. Os nativos indígenas sofreram abalos culturais com a chegada dos portugueses, onde começaram o processo de catequese e do processo de transmissão da cultura europeia para os nativos “aculturados”. Logo após vieram navios que traziam as primeiras populações de escravos africanos. Houve alguns séculos depois invasões dos espanhóis e holandeses, no nordeste brasileiro, e por último as imigrações de massa de pessoas das mais variadas nações como italianos, alemães, japoneses, entre outros. Com tantas misturas de raças, o choque cultural foi inevitável e o fato da discriminação das diferenças culturais, étnicas, sexuais e principalmente sociais, cresceu junto com o país. O Multiculturalismo chegou ao Brasil na tentativa de mediar com esse choque cultural.

A Proposta Multicultural tem como objetivo fazer com que o indivíduo conheça e valorize a própria cultura, ou seja, fazê-lo competente à própria cultura. Após a sensibilização, ele poderá conhecer a cultura de outros indivíduos, assim, trabalhando a capacidade de respeitar e valorizar as diferenças de identidade, gerando uma visão de igualdade e respeito recíproco, na tentativa de combater conflitos e discriminações. No Multiculturalismo a escola é uma forte aliada, na busca do olhar as similaridades como seres humanos, não as diferenças discriminatórias.

Sobre o ensino de arte BARBOSA (2005), afirma que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser estrangeiro no seu próprio país. O Multiculturalismo junto ao ensino de arte requer atitudes e iniciativas específicas do professor de Artes. Ele é o sujeito que contribui para quebrar preconceitos, começado pelo universo artístico e depois transpondo para o cultural, étnico, sexual e social. O exercício do respeito às diferenças deve começar pelo profissional em relação à diversidade de identidade existente entre os alunos em sala de aula. Como afirma Wilner (2009) a atenção às referências culturais dos alunos requer uma descentralização do juízo estético do professor de artes.

O Multiculturalismo no ensino da arte não requer a separação das culturas, mas requer uma reciprocidade de experiências, ou seja, uma prática da “educação intercultural e interdisciplinar” ou um “aprendizado democrático”. O indivíduo só poderá conhecer e valorizar outras culturas, uma ampliação de conhecimentos, se tiver a consciência da própria identidade. Portanto, deve-se o cuidado de não trabalhar a proposta multicultural de uma maneira mal conduzida porque pode fomentar o preconceito, a discriminação e a tolerância obrigatória às diferenças, ou seja, uma falsa ideologia de igualdade, não um respeito consciente entre os indivíduos.

### **3. A Estética do Cotidiano**

Ao falar de estética do cotidiano, lembro-me de algumas visitas realizadas nas periferias da cidade de João Pessoa a procura de manifestações artísticas. Lá percebi que a estética não é mais um fenômeno mítico, longe da realidade das pessoas, que só é exposta na televisão, nas vitrines de lojas, e em tantos outros lugares restritos à classe “erudita”. Mas, a estética na contemporaneidade está bem próxima das realidades dos indivíduos. Podemos perceber que a estética está na subjetividade de qualquer pessoa e é totalmente ligada à identidade e experiência de vida de cada um.

Segundo Richter (2003) a estética do cotidiano são objetos e atividades presentes na vida comum...que possuem um valor para aquela cultura...e também a subjetividade dos sujeitos que compõem determinada cultura onde a estética é construída pela experiência de vida. Este conceito está ligado ao valor estético que é a experiência da apreciação, segundo o valor pessoal que o indivíduo carrega perante um objeto ou algo da natureza. A imaginação humana também é uma forte aliada na concepção da estética no cotidiano das pessoas, como por exemplo, quando observamos algo que iremos jogar fora e não conseguimos, e damos àquele objeto uma nova utilidade, ou até mesmo no simples olhar as nuvens do céu e dar a elas formas de animais e coisas da natureza. Nesse aspecto, muitos artistas usaram coisas do cotidiano para expressar a sua arte. Marcel Duchamp instiga nossa imaginação com os seus *readymades*, reutilizando objetos do cotidiano e o transformando em arte, ele desafia a todos e ao mercado artístico dizendo: “É ARTE TUDO AQUILO QUE EU DISSER QUE É ARTE!”. Essa frase polêmica faz desmoronar todos os discursos eruditos sobre a arte. Esse conceito não está somente voltado para o universo artístico, mas se expandiu para todos, portanto, todos podem conceber algo esteticamente rico, independente do local e de quem seja. A arte agora pode circular livremente nas casas, nas ruas, nas periferias.

### **4. Relato da experiência “Altiplano do Cabo Branco, cotidiano como estética possível”**

Este trabalho compreende um relato de experiência e seu resultado intitulado, Altiplano do Cabo Branco: cotidiano como estética possível, que surgiu da prática/regência apresentada à disciplina Prática de Ensino das Artes-Plásticas do curso de

Educação Artística no ano de 2008, que teve em seu escopo a estética do cotidiano no bairro Altiplano do Cabo Branco, João Pessoa – Paraíba. Foi a partir da análise das Oficinas práticas, que teve o objetivo de pesquisar artistas e estéticas do bairro, que se perceberam características de um ensino/aprendizado em artes visuais no espaço não formal e de mediação como resultado dessas oficinas práticas. As oficinas envolveram alunos de duas escolas do bairro e alguns moradores com duração de cinco dias, utilizando o valor estético desses sujeitos, com idade entre quatorze e quarenta e dois anos. As oficinas foram realizadas nos dias 24 a 28 de março de 2008, abrangendo os temas: “A estética do cotidiano”; “A estética do cotidiano do bairro Altiplano Cabo Branco”; “O Projeto de Intervenção urbana”; “O grafite e a intervenção urbana”. O grupo trabalhado era bastante heterogêneo, tornando possível o trabalho voltado ao multicultural. As oficinas foram realizadas em múltiplos locais: no primeiro e terceiro dias foi em uma sala de aula da Escola Estadual Padre Roma, no segundo dia foram em casas de artistas residentes no bairro e nos dois últimos dias foi na calçada, diante do muro que foi realizado a intervenção, que pertence à Escola Municipal Anita Trigueiro do Valle. No primeiro dia organizamos uma exposição com objetos do cotidiano: cds regionais, panos de prato, candeeiro, objetos de cerâmicas, pinturas, entre outros; esse foi o primeiro contato dos participantes com a oficina. Cada um escolheu um objeto, aquele com o qual mais se identificava e apresentou sua justificativa para tal. Tivemos um diálogo dinâmico e aberto sobre as aulas de Arte que eles participavam no ensino formal, o seu contato com a cultura e suas inquietações. Em relação às escolhas dos objetos, foram várias as revelações: a maioria dos depoimentos revelava que havia lembranças da infância, da cozinha da casa em que viveram. Alguns somente tiveram o desejo de levar para casa e enfeitar a sala. Enfim, foi a partir das falas que pudemos debater sobre a estética do cotidiano.

Entre os dez sujeitos participantes da pesquisa, sete moravam na periferia do bairro e um deles afirmou que o povo da comunidade é mais sensível à arte devido a dificuldade de material profissional, daí buscam recursos próprios para criarem arte, dando mais valor a simplicidade. Esse participante, da forma mais direta, conceituou o valor estético. Após esse diálogo, concluímos o dia com treinamento em fotografia. No dia seguinte usaríamos esse método nos estudos. O objetivo desse momento foi a familiarização com a câmera fotográfica para fotografar o objeto escolhido em vários ângulos.

(Imagens 1 e 2 – Exposição dos objetos do cotidiano trazidos pelos participantes)



Foto: Eduardo Salustiano

No segundo dia, saímos pelas ruas do bairro. Tivemos a oportunidade de visitar alguns artistas locais. Os alunos tiveram oportunidade de conhecer um Ateliê de Arte, fazer questionamentos sobre a arte feita pelos artistas visitados, o material usado por eles, como eles vendiam sua arte, as dificuldades que enfrentavam e puderam registrar através da fotografia, obras e produções do cotidiano dos artistas. Após a visita formal e agendada, entramos na periferia do bairro. Encontramos a arte camuflada na simplicidade das ruas, das casas e dos seus moradores.

(Imagens 3 e 4 - artistas e objetos estéticos da periferia)



Foto: Cleyton Silva

(Imagens 5 e 6 – Estética do cotidiano)



Foto: Eduardo Salustiano

O terceiro dia de oficina foi voltado para as discussões que nos levariam à intervenção urbana. Fizemos a partilha das vivências dos dois dias anteriores. As fotografias que tiramos foram observadas e debatidas pelos participantes. A questão do cotidiano como ensino/aprendizagem já estava estruturado no estudo. A última etapa seria agora a expressão do cotidiano deles por meio das artes visuais, onde eles mesmos seriam mediadores da própria intervenção. A ação agora consistia em criar uma imagem que simbolizasse algo da vida cotidiana de cada um. Foram feitos desenhos, foram selecionadas cores e dimensões. Ao final dessa etapa, fomos ao local onde seria realizada a intervenção urbana: o muro da Escola Municipal Anita Trigueiro do Valle. A divisão do espaço de trabalho de cada um também foi feita nesse momento. Os dois últimos dias de oficina foram exclusivos para a intervenção no muro.

(Imagem 7 – Intervenção)



Foto: José Jorge

(Imagem 8 – Intervenção)



Foto: Tiago Silva

(Imagem 9 – Intervenção concluída)



Foto: Eduardo Salustiano

## Considerações Finais

Durante os trabalhos com os referidos participantes, eles foram assíduos, deram o melhor de si na expressão do seu valor estético. Muitos tiveram oportunidade de pela primeira vez manusear o spray e o pincel, a preparação das cores com o corante e a mistura das tintas. Inicialmente, tive que intervir nessas ações, mas, com pouco tempo, os participantes já tinham autonomia em fazê-las sozinhos. Diante do resultado final tivemos um momento de reflexão, todos apresentaram seus trabalhos, mostrando o seu valor estético. Percebemos, então, a concretização da proposta multicultural: cada um valorizando, respeitando as próprias diferenças de identidade de cada um. Aprenderam a escutar e entender o que o colega quis expressar através da imagem. Todo o processo de

intervenção repercutiu pelo bairro, atraindo vários visitantes. Nesse processo de visita, eles mesmos relatavam todas as etapas de trabalho, principalmente, como se deu a concepção de cada imagem retratada no muro da escola, assim acontecendo naturalmente um processo de mediação. Vimos o crescimento da autoestima dos sujeitos, eles sentiam-se valorizados, entendendo que a vida de cada um deles era uma fonte de criação que mostra a realidade em que vivem.

## **Referências**

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1995.

CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida** / Monique Borba Cerqueira. – São Paulo: Cortez, 2010.

COLI, Jorge. **O que é Arte?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COSTA, Robson Xavier da; SILVA, Maria Betânia e; CARVALHO, Livia Marques. **Pesquisas e metodologias em Artes Visuais**. Recife: Editora da UFPE, 2014.

ELIAS, Norbert, 1897-1990. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade** / Norbert Elias e John L. Scotson; tradução, Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sussekind; apresentação e revisão técnica, Federico Neiburg – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S/A, 1989.

LARAIA, Roque de Barros, 1986 - **Cultura: uni conceito antropológico** / Roque de Barros Laraia. — 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge “Zahar Ed., 2001

MASON, Rachel. **Por uma arte-educação multicultural**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MOURA, Rosa; ULTRAMARI, Clóvis. **O que é periferia urbana?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1996.

OLIVEIRA, Nelson. **Cenas da favela: antologia**. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das Artes Visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo** / Andrea Semprini; tradução Laureano Pelegrin. – Bauru, SP: EDUSC,1999.

SOUZA, Cléia Renata Teixeira de. **A educação não-formal e a escola aberta**: [http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/444\\_356.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/444_356.pdf) - acesso em 05 de junho de 2015

TUAN, Yi – Fu. **TOPOFILIA: Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente** – São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL,1980.

WILNER, Renata. **Interculturalidade na experiência do Programa de Extensão Educacional Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro /** Renata Wilner; orientadora Rosza Wigdorovicz vel Zoladz – Rio de Janeiro : UFRJ / EBA, 2009.

**Carlos Eduardo Salustiano**

Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFPB no ano de 2008; Especialização em Arte, Educação e Sociedade pela Faculdade Nossa Senhora de Lourdes (CINTEP), no ano de 2013; mestrando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPB/UFPE e membro do Grupo de Pesquisa no Ensino de Artes Visuais - GPEAV/DAV/UFPB.

# SINGULARIDADES NOS CONCURSOS PÚBLICOS PARA PROFESSORES DE ARTE EM PERNAMBUCO (2003-2013): fatores externos

*Daniel Moreira de Alcântara*  
Colégio Militar do Recife

*Maria Betânia e Silva*  
Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

Este trabalho parte de uma pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2013 e 2014, na área das Artes Visuais através da Universidade Federal de Pernambuco. A pesquisa trabalhou com a temática sobre o ingresso no mercado de trabalho dos professores de arte em Pernambuco a partir dos concursos públicos. Pouco explorado no ambiente acadêmico, este tema revela-se de grande importância para se investigar o perfil docente que as instituições públicas têm estabelecido em seus editais, a partir das exigências de formação, conteúdos e questões. Entretanto, o artigo em questão traz especificamente uma discussão sobre os aspectos externos dos concursos, como a identificação das empresas elaboradoras e os processos seletivos simplificados, que interferem na oferta e caracterização das vagas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Concurso público; Professor de Arte; Fatores Externos.

## ABSTRACT

This work of a master's research developed between the years 2013 and 2014 in the area of Visual Arts through the Federal University of Pernambuco. The research worked with the theme about entering the labor market for art teachers in Pernambuco from public school teacher's examination. Little explored in the academic environment, this issue proves to be of great importance to investigate the teaching profile that public institutions have established in their edicts, from training requirements, contents and issues. However, the article in question specifically brings a discussion of the external aspects of exams, such as the identification of companies that create exams and simplified selection processes that affect the supply and characterization of vacancies.

**KEYWORDS:** Public school teacher's examination; Art teacher; External factors.

A investigação de concursos públicos para professores de arte é uma temática carente de estudos que possam apontar as problemáticas dos editais e dos procedimentos de avaliação. Através de uma pesquisa realizada em 2013 e 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no

curso de mestrado, na Universidade Federal de Pernambuco, com orientação de Maria Betânia e Silva, uma aprofundada análise sobre esse objeto de estudo foi realizado por nós, de modo a compreendermos melhor aspectos quantitativos e qualitativos das diversas seleções realizadas no estado de Pernambuco para este profissional.

Este artigo, portanto, retrata uma parte desta pesquisa maior, focando em uma abordagem introdutória sobre todos os certames identificados ao longo dos onze anos de pesquisa (2003-2013) e algumas problemáticas no que diz respeito aos fatores externos vinculados aos concursos, como processos seletivos simplificados e também algumas considerações sobre as instituições elaboradoras.

Em Pernambuco (como provavelmente em todos os outros estados) temos sempre professores efetivos e temporários nas diversas esferas públicas, trabalhadores estes que custam bem menos aos cofres dos governos por eles não terem os mesmos benefícios que os permanentes. Alexandre de Moraes (apud LOUREIRO FILHO, 2009, p.12) alerta para o uso abusivo em algumas Administrações públicas de seleções simplificadas temporárias como “válvula de escape para fugir às obrigatoriedades dos concursos públicos”.

Apesar de a exigência ser menor que o previsto, a partir de processos mais rápidos e mais simples (pela própria urgência muitas vezes para a contratação dos professores), isso “não significa um certame sem regras procedimentais, [...] absolutamente informal” (GASPARINI, 2007, p.45), e, destarte, “um mínimo procedimental deve existir, sob pena de violação do princípio da igualdade e, por que não, da segurança jurídica” (Ibidem, p.45).

Em Pernambuco, por exemplo, conforme notícia publicada no Jornal do Commercio em 16 de Agosto de 2014, os professores da rede estadual contam com dezoito mil temporários, frente a vinte e oito mil efetivos, de acordo com Margarida Azevedo, autora da notícia. Esta porcentagem de professores com contratos (40% aproximadamente) é alta e clama por abertura de concursos públicos urgentemente, considerando que o último na rede estadual foi em 2008.

Além do mais, na página virtual da Secretaria de Educação de Pernambuco, de acordo com o Censo Escolar de 2012 (último documento disponível dos registros da educação), notamos que na esfera estadual existem 2.455 escolas (incluindo as de nível fundamental, médio, especial e a de jovens e adultos), para o atendimento de aproximadamente 740.000 alunos. À primeira vista, portanto, o quantitativo de quarenta e seis mil docentes (incluindo efetivos e temporários) pode parecer um número enorme, mas torna-se insuficiente na medida em que o número de escolas e estudantes é bem significativo. Para termos uma ideia, estes dados indicam um número aproximado de apenas dezenove professores por escola, incluindo aí as diversas áreas de conhecimento. Desta maneira,

não só o quantitativo de temporários deveria ser diminuído para aumentar o número de efetivos, quanto há a necessidade de ampliar o número de professores na rede estadual de Pernambuco.

Figura 01 – Recorte de Matéria do Jornal do Comércio



Fonte: Sessão Cidades (pág. 6), Jornal do Comercio, 16 de Agosto de 2014

Ao considerarmos que geralmente estes professores temporários preenchem a vaga de professores afastados, renovando seus contratos e também ocupando as vagas ociosas, esse sistema de idas e vindas interfere na qualidade do ensino e da aprendizagem nas escolas, necessitando assim que o número de concursados seja ampliado para que um trabalho mais regular seja estabelecido. Gatti (GATTI et al, 2011, p.159) afirma inclusive o quanto a alta quantidade de professores temporários afetam a própria profissionalização docente:

A precariedade dos contratos [temporários] de trabalho traz consigo rodízio excessivo de professores, instabilidade das equipes escolares e, até mesmo, desistências da profissão. São questões importantes a serem consideradas pelas políticas relativas aos docentes, dado que interferem diretamente no trabalho cotidiano das escolas, na aprendizagem dos alunos e no seu desenvolvimento, causando também desperdício financeiro no que se refere aos investimentos formativos em serviço.

Na mesma notícia citada anteriormente sobre o excesso de professores temporários em Pernambuco na rede estadual, identificamos que a promotora de educação Eleonora Rodrigues reforça o caráter de ilegalidade que há no nosso estado com este grande número de professores temporários e a própria ausência de concursos públicos para docentes:

Figura 02 – Recorte de matéria do Jornal do Comércio



Fonte: Sessão Cidades (pág. 6), Jornal do Comercio, 16 de Agosto de 2014

A discussão que este trabalho aborda pontua em aspectos que tangenciam os concursos públicos e que interferem diretamente na demanda de vagas. Este contexto, por exemplo, dos professores temporários, incide na abertura de vagas para professores.

A esfera estadual é um dos setores que mais emprega profissionais do ensino. Se há sete anos estamos sem editais de concursos efetivos para professores em qualquer área de conhecimento (o último identificado foi em 2008), o tamanho número de temporários impossibilita a necessidade de processos seletivos para servidores efetivos. Pela própria configuração dos processos seletivos simplificados para elencar estes professores temporários (às vezes apenas entrega de currículo ou títulos), constata-se o descaso com a qualidade do nosso ensino público, como constatamos em Bernadete Gatti (GATTI et al, 2011, p.159):

[...] essa contratação [temporária] tem regras variadas, conforme o estado ou município, podendo ser precedida de prova escrita e títulos, ou somente seleção por títulos (licenciatura, considerando-se as especializações ou pós-graduações; na falta desses, aceitam-se os créditos em licenciaturas ou curso de graduação que tangencie a disciplina com falta de docentes licenciados ou estudantes de licenciatura).

Existem notícias em páginas virtuais que registraram a indignação dos docentes que realizaram o último concurso em 2008 na esfera estadual e que não foram convocados

até o ano passado. Foram mais de quatro anos no cadastro reserva aguardando nomeação, enquanto neste intervalo de 2009 a 2015 um grande número de professores com contrato temporário foi convocado para ministrar aulas.

### Figura 03 – Recorte de matéria da internet

EDUCAÇÃO

#### **MPPE pressiona Estado a nomear 152 professores**

Promotoria exige que governo convoque docentes do concurso de 2008 e contrate outros 5.338 para suprir déficit na rede

Publicado em 10/11/2011, às 07h46

Do JC Online

A grande quantidade de professores temporários nas escolas da rede estadual - há pelo menos 13.167, dos quais 4.267 em séries do ensino regular - motivou as Promotorias de Educação e do Patrimônio Público do Ministério Público de Pernambuco (MPPE) a ingressarem com uma ação civil pública contra o Estado. O documento pede que o governo nomeie os 152 docentes aprovados no concurso realizado em 2008 e contrate pelo menos outros 5.338 professores, que seria o número de cargos vagos na rede, conforme informou a Secretaria Estadual de Educação ao MPPE. Solicita também que convoque um novo concurso, caso ainda permaneçam contratos temporários.

Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/noticia/2011/11/10/mppe-pressiona-estado-a-nomear-152-professores-21773.php>

### Figura 05 – Recorte de matéria da internet

REDE ESTADUAL

#### **Após protesto, aprovados em concurso se reúnem com secretário de Educação nesta sexta**

Publicado em 31.01.2013, às 12h04

Tweet

Do NE10

Uma comissão formada por três representantes dos cerca de 2,7 mil aprovados no concurso feito em 2008 para selecionar profissionais que integrariam o quadro da rede estadual de educação vai participar de uma reunião com o secretário Ricardo Dantas nesta sexta-feira (1º), às 17h. Simultaneamente, outro grupo deve realizar novo ato em frente ao prédio, na Zona Oeste do Recife.

Aproximadamente 200 profissionais participaram, na manhã desta quinta-feira (31), de uma manifestação no mesmo lugar, com o objetivo de agendar uma audiência com Ricardo Dantas e recolher assinaturas para entrar com uma ação judicial popular pela nomeação. "Se o secretário apresentar um posicionamento favorável à nossa luta, não vamos entrar com a ação. A expectativa é pela nomeação, mas temos que estar preparados", afirmou o presidente do Movimento Organizado dos Professores de Pernambuco (Moprobe), Juarez Ribeiro.

Fonte: <http://ne10.uol.com.br/canal/educacao/noticia/2013/01/31/apos-protesto-aprovados-em-concurso-se-reunem-com-secretario-de-educacao-nesta-sexta-396481.php>

Entretanto, ao determos nosso foco especificamente na disciplina de arte, constatamos que em Pernambuco esta área de conhecimento já foi severamente esquecida pelo poder público na realização de um grande concurso público para professores realizado em 2005 (este certame possivelmente ocorreu em virtude da pressão do Ministério Público Estadual, conforme noticiário sobre professores temporários).

De acordo com a Portaria Conjunta SEDUC n.º 037, de 24/11/2005 inclusa no Diário Oficial do Governo de Pernambuco, houve a abertura de um concurso público disponibilizando quatro mil vagas para docentes da rede estadual. Apesar do número bastante expressivo de professores a ingressarem no ensino público estadual de Pernambuco naquele ano, nenhuma vaga foi ofertada para a disciplina de arte.

Foram centenas de vagas para disciplinas como educação física, química, biologia, português, geografia, história, matemática, enfim, praticamente todas as áreas de conhecimento. A disciplina de arte, que historicamente e até os dias de hoje enfrenta problemas de preenchimento por outros licenciados, foi indubitavelmente deixada de lado.

Quantos empregos poderiam ter sido ocupados por licenciados da área se tivessem elaborado um processo que oportunizasse os professores de arte formados? Quantas escolas poderiam ter garantida a presença de um profissional com formação específica? Quantos estudantes poderiam ter a possibilidade de acesso e contato com o mundo da arte na escola diante de um profissional da área?

Investigar o percurso histórico da execução de concursos públicos em Pernambuco para professor de arte, além de representar um campo de pesquisa politicamente importante a ser explorado, nos fornece um registro de avanços, retrocessos e um mapeamento da inserção da disciplina de arte na escola pública pernambucana ao longo desses anos, desde sua obrigatoriedade na escola básica como componente curricular obrigatório.

Na tabela apresentada a seguir, demonstramos o resultado que obtivemos do levantamento de dados de concursos públicos, no estado de Pernambuco, encontrados em ambientes virtuais de instituições que elaboram concursos e também de empresas especializadas em divulgar editais de processos seletivos (entre os anos de 2003 a 2013). Os dados incluem processos em que nos editais foi possível identificar vagas para docente de arte com ou sem especificação do campo artístico de formação, assim como cargos que foram denominados como arte/educador ou educador social, que pelo perfil de atuação notamos que se encaixava no ofício do ensinar em alguma área artística.

Quadro - Concursos Identificados em Pernambuco – Três Esferas – 34 Seleções Públicas

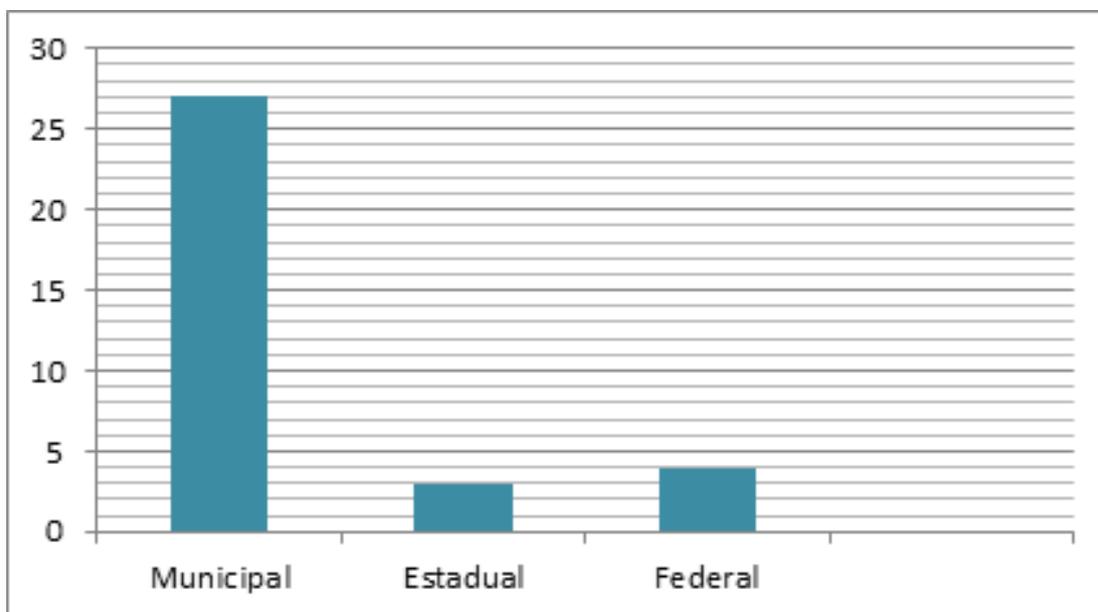
CONCURSO PÚBLICO PARA DOCENTES	ANO DE REALIZAÇÃO	INSTITUIÇÃO REALIZADORA
Prefeitura de Tamandaré	2003	IAUPE/UPE
Prefeitura de Garanhuns	2005	IAUPE/UPE
Prefeitura do Recife	2005	IAUPE/UPE
Pref. de Cabo de Santo Agostinho	2006	IAUPE/UPE
Prefeitura de Olinda	2006	IAUPE/UPE
CEFET- Petrolina	2007	IAUPE/UPE
Prefeitura de Bom Conselho	2007	IPAD
Prefeitura de Cortes	2007	ASPERHS
Prefeitura de Lagoa Grande	2007	ASPERHS
Pref. de Santa Maria da Boa Vista	2007	ASPERHS
CEFET- Petrolina	2008	CEFET/PE
Prefeitura de Alagoinha	2008	ASPERHS
Prefeitura de Glória do Goitá	2008	ASPERHS
Prefeitura de Itambé	2008	ASPERHS
Prefeitura de Pesqueira	2008	Pólis Consultoria
Sec. de Educação de PE 1	2008	IAUPE/UPE
Sec. de Educação de PE 2	2008	IAUPE/UPE
Prefeitura de Caruaru	2009	IPAD
Prefeitura de Ipojuca	2009	UNB/Cespe
Prefeitura de Jaboatão	2009	IAUPE/UPE
Prefeitura de Moreno	2009	IPAD
Prefeitura de Salgadinho	2009	ASPERHS
Colégio de Aplicação – UFPE	2010	COVEST - UFPE
Prefeitura de Afrânio	2010	ASPERHS
Prefeitura de Goiana	2010	IPAD
Prefeitura do Recife	2010	IAUPE/UPE
Prefeitura de Sirinhaém	2010	ASPERHS
Pref. de São José da Coroa Grande	2010	ASPERHS
Colégio da Polícia Militar – PE	2011	IAUPE/UPE
Prefeitura de Camocim de São Félix	2011	IAUPE/UPE
Prefeitura de Olinda	2011	IAUPE/UPE
Instituto Federal de Pernambuco	2012	IFPE
Prefeitura de Quixaba	2013	CONPASS
Prefeitura de Ipojuca	2013	IAUPE/UPE

Fonte: Tabela construída pelo autor a partir dos *sites* consultados. Os endereços podem ser encontrados na dissertação defendida.

Como podemos observar, a partir dos 185 municípios existentes no estado de Pernambuco, apenas uma pequena quantidade de municípios foi contemplada na realização de concurso público nesses onze anos (2003-2013) que o nosso estudo investiga. Com relação à quantidade de concursos por ano vemos que os maiores percentuais se encontram no ano de 2008 com sete processos seletivos e 2010 com seis. Os menores percentuais foram registrados em 2003 e 2012 com apenas um concurso e 2005, 2006 e 2013 com dois a cada ano.

Ainda é possível perceber que os 34 processos seletivos incluem a rede municipal, estadual e federal. Esse quantitativo se organizou em 27 processos seletivos municipais, 3 estaduais e 4 federais, conforme o gráfico abaixo.

Gráfico - Quantitativo de concursos por redes de ensino públicas



Fonte: gráfico construído pelo autor a partir do quantitativo de concursos identificados

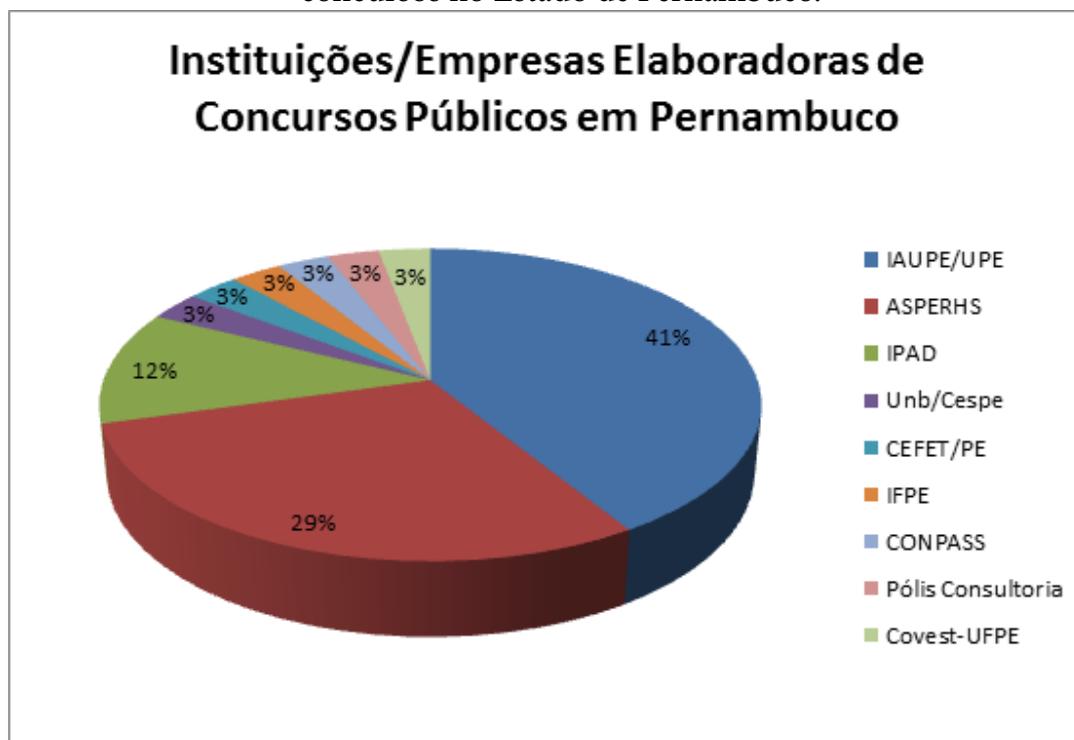
Explicitamente, o gráfico mostra a diferença numérica dos processos seletivos, porém ao percebermos como esses concursos foram distribuídos no estado identificamos, de certa forma, um equilíbrio por região. Assim, dos 25 municípios em que houve concurso público, seis deles foram realizados no litoral do estado (Tamandaré, Recife, Olinda, Ipojuca, Jaboatão, São José da Coroa Grande). Na Zona da Mata foram realizadas seleções em oito cidades (Cabo, Cortês, Moreno, Goiana, Sirinhaém, Camocim de São Félix, Itambé, Glória do Goitá). No Agreste foram cinco processos seletivos (Garanhuns, Alagoinha, Pesqueira, Caruaru, Salgadinho). Por fim, no Sertão, seis cidades ocorreram certames (Petrolina, Bom Conselho, Lagoa Grande, Santa Maria, Afrânio, Quixaba).

Das Instituições/Empresas que organizaram e elaboraram os processos seletivos em Pernambuco, nesses onze anos, encontramos nove. No entanto, 70% desses processos seletivos estiveram concentrados em apenas duas instituições e os 30% restantes em sete instituições.

De acordo com Bandeira Lima (2011), quando a Administração Pública por si só não realiza o concurso público, ela tem a obrigação de realizar o certame licitatório para escolha da empresa que se responsabilizará pela seleção. Gasparini (2007, p.67) também esclarece sobre esse ponto afirmando que atualmente a Administração pública “tem se valido de empresas especializadas na organização e realização de concursos públicos”. Às vencedoras das licitações, “cabem todas as operações materiais ao bom resultado do certame” (Ibidem, p.67).

Deste modo, os dados apresentados a seguir em um gráfico, ilustram uma diversidade de Instituições/Empresas que ora elaboraram editais para seu próprio órgão, ora venceram tais certames de licitação. Identificamos que apenas os casos do Instituto Federal de Pernambuco (certame de 2012) e Colégio de Aplicação 2010 (Covest-UFPE) tiveram seus editais produzidos pelo próprio órgão. Todas as demais (95% aproximadamente), portanto, foram produzidas a partir de editais de licitação.

Gráfico 03 – Relação de instituições e Empresas elaboradoras de concursos no Estado de Pernambuco.



Fonte: gráfico elaborado pelo autor

Através do gráfico, uma curiosa questão nos é suscitada: se em Pernambuco, a Universidade Federal de Pernambuco é a única instituição que forma professores nos campos das licenciaturas em artes visuais, dança, música e teatro, por que ela não participou da elaboração de nenhuma seleção da esfera municipal no estado? Em onze anos, vemos que apenas três instituições dominaram a responsabilidade de elaboração dos editais e provas (UPE, ASPERHS e IPAD). As duas últimas de ordem privada e a primeira de ordem pública.

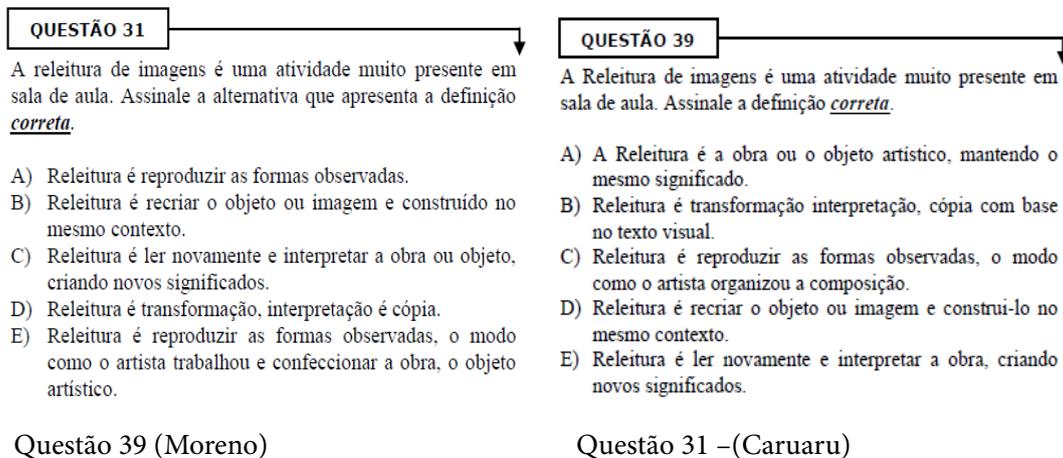
Há de se refletir sobre alguns tópicos pertinentes frente a estes órgãos. O primeiro, no que diz respeito à Universidade de Pernambuco. Se esta instituição lidera a organização de concursos públicos no estado, principalmente na capital e cidades próximas, a grande incidência tanto pode ser positiva, levando-se em consideração à suposta qualidade dos serviços prestados, quanto negativa, ao vermos pelo lado da restrição que pode ocorrer quando somente uma instituição constrói os parâmetros de formação e conteúdos para candidatos de uma área.

Se tal órgão não dialoga, por exemplo, com a instituição formadora (UFPE) de tais profissionais, ele simplesmente pode agir com certa autonomia e impor certos padrões de avaliação coerentes ou não, que se não existirem medidas de fiscalização podem desencadear procedimentos que reproduzam ao longo dos anos os mesmos modelos avaliativos para o profissional docente (algo que pode não ser vantajoso, caso não tenham qualidade).

Refletimos sobre isso, pois houve um caso do IPAD em 2009 nos concursos públicos para professor de arte dos municípios de Caruaru e Moreno em que notamos um fato surpreendente: 50% das questões de conhecimentos específicos estão praticamente idênticas umas as outras, com simples mudanças de alternativas ou com mesclas de alguns dados. Se houve a modificação das alternativas, a escolha de repetir as questões, provavelmente, não foi falha do órgão, e sim algo intencional.

A seleção de Moreno foi realizada em abril do ano em questão, enquanto que a de Caruaru foi realizada em novembro. Sendo assim, constatamos a falta de cuidado da comissão organizadora em repetir dez questões de artes na seleção de Caruaru, denunciando o descaso no procedimento avaliativo. Daí a problemática estabelecida quando um mesmo órgão se responsabiliza por vários certames. Apesar do fator qualitativo do concurso perder quando essas situações ocorrem, não há nenhuma lei que garanta a suspensão por conta desse tipo de problema. Ilustramos abaixo duas das questões com mudanças simples, utilizando praticamente o mesmo enunciado no que diz respeito à releitura de imagens:

### Figuras 06 e 07 – Questões de Prova



Fonte: material coletado através de *sites* de empresas elaboradoras de concursos públicos. Seus endereços completos estão disponíveis na dissertação de mestrado do autor, contida nas referências.

Não há, de fato, nenhuma medida legal que garanta qualidade na elaboração de questões. Se determinada empresa venceu um edital de licitação de um município, ela terá autonomia para construir as questões do modo que lhe for conveniente. Uma vez que neste caso do IPAD (2009) a empresa copiou/mesclou questões que ela própria elaborou em documentos anteriores, o plágio não se configura concretamente, pois não se plagia algo em que foi elaborado pelo mesmo “autor”.

Maior problemática ainda, talvez, sejam alguns casos do envolvimento da ASPERHS Assessoria, empresa que elaborou vários concursos públicos para professores de arte lotados mais na área interiorana do estado de Pernambuco. Liderando na quantidade de certames produzidos junto com a IAUPE/UPE, esta empresa já foi investigada por fraudes nas licitações em que venceu para produzir suas seleções, de acordo com informações encontradas nas redes virtuais em diferentes sites e blogs como podemos observar nos exemplos a seguir.

A notícia exibida adiante relata a suspensão do Tribunal de Contas do Estado de Pernambuco de empresas que elaboram concursos públicos no interior do estado (como a ASPERHS) que supostamente tem em seus donos membros de uma mesma família. A fonte, de acordo com a notícia, é do *Pe360graus*, antigo site gerido pela Globo Nordeste. Segundo informações que constam no noticiário, a ação configura-se como uma quadrilha que age para que sempre um integrante da família vença um certame de licitação.

## Figura 08 – Recorte de matéria do TCE

### TCE/PE SUSPENDE NOVE CONCURSOS DE PREFEITURAS DO INTERIOR

O Tribunal de Contas do Estado (TCE) suspendeu a realização de nove concursos de prefeituras do interior. Cinco empresas responsáveis pelas provas estão sendo investigadas por fraudes grosseiras e se comprovadas as irregularidades, os prefeitos podem responder por improbidade administrativa na Justiça.

Até os auditores do TCE se surpreenderam com os indícios grosseiros de fraudes: "mais de uma empresa familiar participando de uma mesma licitação para poder garantir que ganhe uma da família. Elas têm trocado CNPJ de uma no nome de outra, papel timbrado em nome da outra empresa. Há situação de empresa recentemente constituída já organizando concurso", declarou o coordenador de controle externo do Tribunal, Cláudio Ferreira.

Cinco empresas estão sendo investigadas pelo TCE, acusadas de fraudar licitações para realizar concursos públicos. São elas: Consultoria e Assessoria Medeiros Ltda (Comede); Instituto Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento e Estudo Educacional e Cultural (Ipedec); Select Consultoria e Assessoria Ltda; J.S. Assessoria e J. F. dos Santos Consultoria (Asperhs); e MGF Serviços e Assessoria Ltda.

Fonte: Disponível em <http://portalcernet.wordpress.com/tag/asperhs/> Acesso em 16/08/2014.

De acordo com os auditores que investigaram o caso em 2010, a ação dessas empresas pode gerar irregularidades maiores. É possível, em nosso entendimento, que se há fraude na elaboração, também poderão ocorrer outras como facilitações a determinados candidatos. Apesar de não termos encontrados informações sobre o andamento desse processo, pensamos que estas ações, se comprovadas tais improbidades, ferem os princípios estipulados pela Constituição Federal de 1988 no que diz respeito ao caráter de isonomia e transparência dos concursos públicos. Abaixo, seguem outros detalhes da mesma notícia encontrada em diversas páginas virtuais sobre o ocorrido com certames no interior de Pernambuco:

## Figura 09 – Recorte de matéria da Internet

"É uma fraude estruturada para dirigir os concursos públicos no sentido que a gente ainda está descobrindo qual será", disse Cláudio Ferreira.

O Tribunal de Contas do Estado mandou um ofício para todas as prefeituras de Pernambuco determinando que não realizem nenhum concurso com as cinco empresas sob suspeita até que as investigações sejam concluídas. O TCE alertou ainda que poderá anular os concursos e os aprovados poderão ser afastados compulsoriamente caso se comprove a fraude na contratação destas empresas.

Os conselheiros suspenderam a realização de nove concursos que já estavam marcados nos municípios de **Altinho, Ribeirão, Gameleira, Jaqueira, Água Preta, São José da Coroa Grande, Catende, Sirinhaém e Joaquim Nabuco**.

As empresas atuavam mais na região da Mata Sul. Ainda não se sabe quantas vagas seriam criadas com estes concursos. O envolvimento das prefeituras também será investigado. Os responsáveis poderão responder criminalmente.

"Há uma quadrilha, vamos dizer assim, que está trabalhando concurso público nas prefeituras. Na investigação vamos aprofundar para ver se há conivência. Há concursos em que pessoa analfabeta passou. Há indícios de improbidade", contou Teresa Duere, conselheira e vice-presidente do TCE

Fontes: <http://www.pinzon.com.br/index.php?i=5&c=9&n=6239>

<http://portalcernet.wordpress.com/tag/asperhs/>

[http://siteantigo.mppe.mp.br/index.pl/clipagem20100710\\_02](http://siteantigo.mppe.mp.br/index.pl/clipagem20100710_02)

Como pudemos observar, em vários municípios podem ter ocorrido fraudes relativas aos concursos públicos para docentes elaborados por diferentes empresas. Esta situação, extremamente grave, ressalta a responsabilidade acentuada do Estado e da sociedade civil na fiscalização dos serviços prestados à sociedade com o orçamento público. Outra notícia veiculada nos meios de comunicação denuncia o ocorrido.

#### Figura 10 – Recorte de matéria da internet

Em Água Preta, participaram da licitação ASPERHS, Ipedec e Select, sendo que os sócios da Select e do Ipedec são primos. E, em Ribeirão, concorreram Comede, J.S. Assessoria e ASPERHS, sendo que os sócios de ambas também são parentes.

Fonte: <http://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2010/10/06/concurso-de-altinho-e-suspenso-a-pedido-do-tce/>

Deste modo, preocupamo-nos assim com esses fatores externos que envolvem os concursos públicos no estado de Pernambuco. O ingresso de servidores na carreira docente não deve se submeter à luta de mercado por parte das empresas elaboradoras, como se já não bastassem as dificuldades nos planos salariais e de carreira desta categoria, ainda precisamos estar atentos a todas as logísticas que podem estar por trás desses certames públicos.

#### Referências

ALCÂNTARA, Daniel M. **Concursos públicos para docentes de arte em Pernambuco (2003-2013)**. 2014. 175f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Pernambuco . Recife, 2014.

LIMA, Bandeira. **A impossibilidade legal da contratação de instituição brasileira para a realização de concurso público com fundamento no art. 24, XXIII, da Lei Geral de Licitação e Contratos Administrativos**. Disponível em <<http://jus.com.br/artigos/20735/a-impossibilidade-legal-da-contratacao-de-instituicao-brasileira-para-a-realizacao-de-concurso-publico-com-fundamento-no-art-24-xxiii-da-lei-geral-de-licitacao-e-contratos-administrativos>> Acesso em 09 set. 2014.

GATTI, B. A. et al. **Políticas docentes no Brasil: um estado da arte**. Brasília: UNESCO, 2011.

GASPARINI, D. Concurso Público – Imposição Constitucional e Operacionalização. In: MOTTA, Fabrício. **Concurso Público e Constituição**. Belo Horizonte: Fórum, 2007.

LOUREIRO FILHO, L.S. **Guia do Concurso Público**. São Paulo: Saraiva, 2009.

**Daniel Moreira de Alcântara**

Professor de Arte do Colégio Militar do Recife. Graduado em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2007), especialista em Arte e Educação pela Universidade Católica de Pernambuco e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco.

**Maria Betânia e Silva**

Professora da graduação e pós-graduação em Artes Visuais. Coordenadora do PPGAV UFPE/UFPB.

# NOMENCLATURAS E EXIGÊNCIAS DO CARGO EM CONCURSOS PÚBLICOS PARA PROFESSOR DE ARTE EM PERNAMBUCO (2003-2013)

*Daniel Moreira de Alcântara*  
Colégio Militar do Recife

*Maria Betânia e Silva*  
Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

Este trabalho parte de uma pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2013 e 2014, na área das Artes Visuais através da Universidade Federal de Pernambuco. A pesquisa trabalhou com a temática sobre o ingresso no mercado de trabalho dos professores de arte em Pernambuco a partir dos concursos públicos. Pouco explorado no ambiente acadêmico, este tema revela-se de grande importância para se investigar o perfil docente que as instituições públicas têm estabelecido em seus editais, a partir das exigências de formação, conteúdos e questões. O artigo em questão explora especificamente uma discussão sobre os dados coletados no que diz respeito às nomenclaturas e exigências do cargo em meio a trinta e quatro editais executados ao longo de onze anos no estado de Pernambuco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Concurso público; Professor de Arte; Exigências de formação.

## ABSTRACT

This work of a master's research developed between the years 2013 and 2014 in the area of Visual Arts through the Federal University of Pernambuco. The research worked with the theme about entering the labor market for art teachers in Pernambuco from public school teacher's examination. Little explored in the academic environment, this issue proves to be of great importance to investigate the teaching profile that public institutions have established in their edicts, from training requirements, contents and issues. The article in question specifically explores a discussion of the data collected with regard to classifications and job requirements amid thirty-four edicts run over eleven years in the state of Pernambuco.

**KEYWORDS:** Public school teacher's examination; Art teacher; Training requirements.

A partir de uma análise de trinta e quatro editais realizados em concursos públicos para docentes de arte em Pernambuco nos anos de 2003 a 2013, a pluralidade existente nas nomenclaturas do cargo a ser preenchido traz à tona uma série de questionamentos a refletir. A utilização do termo “Arte” e “Artes”, por exemplo, significa uma área específica de formação ou todas elas? O que se entende por um cargo de “Arte” e “Arte-Educador” em vagas distintas? “Artes e Música” seria o profissional com as duas formações? Existe em

alguma instituição de ensino superior brasileiro o curso com a nomenclatura “Educador Social em Artes Cênicas, Música e Dança”?

A Universidade Federal de Pernambuco, única instituição no estado com o curso em nível superior para a licenciatura na área de arte, desde a década de 1970, oferecia a Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas ou Artes Cênicas) e a partir de 2010 com a Reforma Curricular o curso recebeu a nomenclatura de Artes Visuais e o curso de Artes Cênicas passou a ser chamado Teatro. Assim, o profissional formado por esta instituição recebe a titulação de Licenciado em Educação Artística-Artes Plásticas, Licenciado em Educação Artística-Artes Cênicas, Licenciado em Artes Visuais ou Licenciado em Teatro. Portanto, por que o cargo seria “Arte”, “Arte-Educador”, “Educador Social”? Na tabela a seguir é possível visualizar para cada processo seletivo a nomenclatura do cargo solicitada.

Quadro 01 - Nomenclaturas dos Cargos

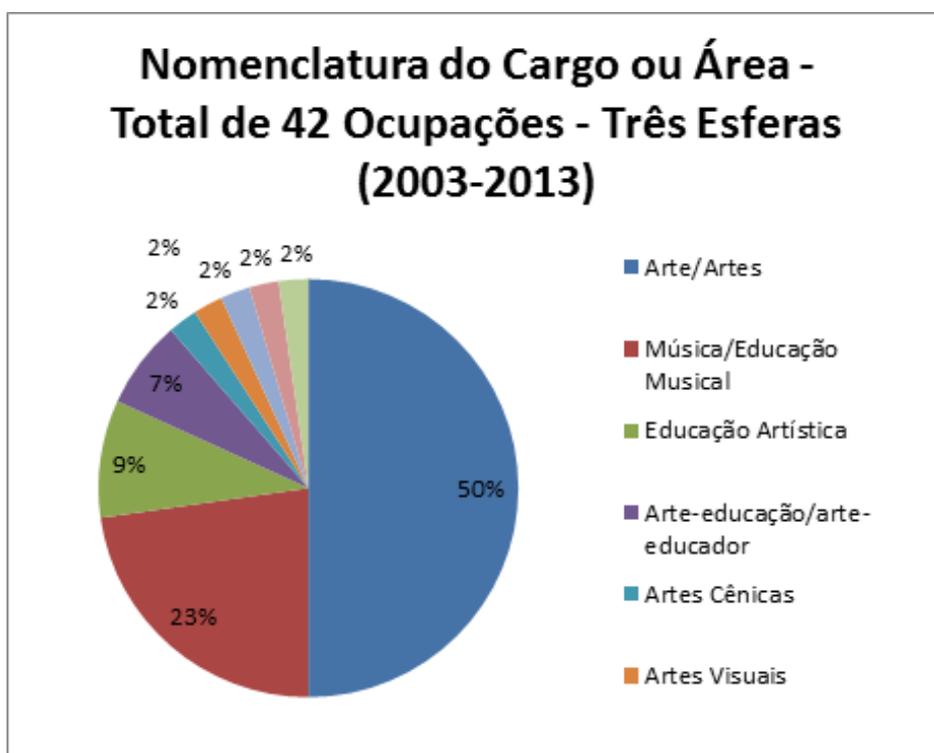
CONCURSO PÚBLICO PARA DOCENTES	NOMENCLATURA DO CARGO
Prefeitura de Tamandaré	EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
Prefeitura de Garanhuns	ARTE
Prefeitura do Recife	EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
Prof. de Cabo de Santo Agostinho	ARTE e ARTE-EDUCADOR
Prefeitura de Olinda	ARTE
CEFET- Petrolina	ARTES
Prefeitura de Bom Conselho	ARTE-EDUCAÇÃO
Prefeitura de Cortes	ARTES
Prefeitura de Lagoa Grande	ARTE-EDUCADOR
Prof. de Santa Maria da Boa Vista	MÚSICA
CEFET- Petrolina	ARTES
Prefeitura de Alagoinha	ARTES
Prefeitura de Glória do Goitá	MÚSICA
Prefeitura de Itambé	ARTES
Prefeitura de Pesqueira	ARTE
Sec. de Educação de PE 1	ARTE
Sec. de Educação de PE 2	ARTE
Prefeitura de Caruaru	ARTE e MÚSICA
Prefeitura de Ipojuca	ARTES
Prefeitura de Jaboatão	ARTE e MÚSICA
Prefeitura de Moreno	ARTES
Prefeitura de Salgadinho	ARTES
Colégio de Aplicação – UFPE	ARTES CÊNICAS/ED. MUSICAL/ED. ARTÍSTICA
Prefeitura de Afrânio	ARTES
Prefeitura de Goiana	ARTES
Prefeitura do Recife	ARTES
Prefeitura de Sirinhaém	ED. SOCIAL – ARTES CÊN./MÚSICA E DANÇA
Prof. de São José da Coroa Grande	EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
Colégio da Polícia Militar – PE	ARTES
Prof. de Camocim de São Félix	“ARTES E MÚSICA”
Prefeitura de Olinda	ARTES E EDUCAÇÃO MUSICAL
Inst. Federal de Pernambuco	ARTES VISUAIS/MÚSICA
Prefeitura de Quixaba	MÚSICA
Prefeitura de Ipojuca	ARTES E MÚSICA

Fonte: quadro elaborado pelo autor a partir dos editais de concurso analisados

No cômputo geral é possível identificar, pelo menos, nove nomenclaturas diferentes para assumir a docência em arte. Essa pluralidade permite o levantamento de diversos questionamentos sobre quem elabora esses editais, qual entendimento tem sobre a área e as titulações profissionais que recebem aqueles que cursam o nível superior em arte, o que conhecem e sabem sobre as estruturas e os componentes curriculares existentes na Educação Básica?

O gráfico, a seguir, compila a porcentagem, por nomenclatura dos cargos exigidos, nos certames das três esferas de ensino públicas. Observe, por exemplo, que 50% correspondem ao cargo de Arte/Artes, profissional que não existe com essa nomenclatura, pelo menos, formado no estado de Pernambuco.

Gráfico 01 – Nomenclatura do cargo ou área nos concursos estudados



Fonte: gráfico elaborado pelo autor com os percentuais das nomenclaturas de cargo utilizadas nos editais.

Os números que este gráfico levanta revelam uma característica básica identificada nas nomenclaturas do cargo no período de 2003 a 2013 nos concursos públicos: as seleções no estado de Pernambuco em sua maioria não especificam que campo artístico o professor trabalhará. A nomenclatura pode revelar concepções e práticas do ensino de arte que propositadamente ou não direcionam o docente para uma seleção no qual ele mesmo não tenha ciência de quais saberes e objeto de conhecimento terá que lidar nas provas.

Por exemplo, para os cargos intitulados professor de “educação artística”, esta nomenclatura refere-se a professores formados em qualquer campo artístico ou especificamente àquele profissional graduado na época em que esta terminologia foi estabelecida?

Na década de 70 este vocábulo referia-se especificamente a profissionais licenciados para ministrarem artes cênicas, plásticas, música e desenho (BARBOSA, 1988). Deste modo, os certames públicos não especificam se para atuar no cargo de professor de “educação artística” o profissional deve possuir o diploma desta época (polivalente) ou se este nome teria a mesma funcionalidade de qualquer outro, como arte(s) ou arte-educação.

Além disso, a diversidade dessas nomenclaturas, e suas possíveis definições pelos órgãos que elaboram os certames, demonstra que, se escolhidos de forma aleatória ou arbitrária, alguns campos artísticos podem permanecer esquecidos por muitos anos e prejudicar, inclusive, a empregabilidade dos formados para ensinar arte em Pernambuco na esfera pública.

Por exemplo, as áreas das artes visuais e das artes cênicas (teatro e dança), que de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais de 1998 completam (junto com a música) as subáreas de conhecimento em arte na escola, estão representadas cada uma com apenas 2% em todos os certames públicos. Um número preocupante.

Consideramos de forma excepcional o concurso público municipal de Sirinhaém que destinou vagas para educador social nas áreas da arte (com nível médio como requisito de formação). Os únicos órgãos que destrincharam as vagas para as áreas de artes visuais e artes cênicas com nível superior foram da esfera federal (IFPE e Colégio de Aplicação, respectivamente).

A Universidade Federal de Pernambuco, portanto, tem cumprido ao longo dos anos sua missão de formar profissionais da docência em arte nos diversos campos, e, entretanto, o mercado de trabalho na esfera pública não tem estabelecido na esfera municipal/estadual nenhum processo seletivo específico para os docentes de artes visuais, teatro e dança.

As tentativas desses profissionais em inserir-se no ensino público praticamente configuram-se com a inscrição em certames de nomenclaturas globais (arte(s), arte-educação, educação artística) que podem promover um sincretismo de todos os conteúdos dos campos artísticos em suas provas, dificultando o preparo dos candidatos nas avaliações.

A partir da análise desses últimos dados na ilustração gráfica, verificamos que a única área do campo artístico que já foi contemplada em todos esses anos na esfera municipal para seleção de docentes de arte foi a área da música. Esta única exceção e área que temos diante deste quadro, por sinal, ocupa a segunda posição nas nomenclaturas,

agregando também a estes rótulos os requisitos de formação com licenciatura em música, de forma geral.

Esta área já vem, pouco a pouco, conquistando um espaço maior frente aos outros campos, inclusive com questões legais a seu favor. Uma lei sancionada em 2008 pelo governo federal acrescenta um parágrafo ao artigo 26 da lei 9394/96, designando que *A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular*, dando um prazo de três anos para as escolas se adaptarem. Este contexto ganha um fator de complexidade.

Mais que uma luta agora entre os campos artísticos para se firmarem no cenário nacional do ensino das artes, nós, professores, precisamos nos unir a fim de evitar que a conquista da obrigatoriedade do ensino de arte na escola não se torne agora numa concorrência de que área adentrará nos meios escolares a fim de romper com as fragilidades conceituais que historicamente foram construídas.

A fim de dissolver essa suposta concorrência, há atualmente um projeto de lei (7032/10) aguardando aprovação final da Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania, que prevê como conteúdo obrigatório no ensino de artes os campos da música, das artes plásticas e das artes cênicas. Caso seja aprovado, as escolas terão o prazo de cinco anos para cumprir a legislação e disponibilizar para os alunos ou no tempo regular ou no contraturno todos estes campos artísticos. Importante considerar, no entanto, que conteúdo obrigatório não é sinônimo de componente curricular obrigatório. No entanto, houve correções no projeto e o termo “conteúdo obrigatório” foi substituído por componente curricular obrigatório, especificando todos os campos artísticos e ainda o estudo de patrimônios artísticos, históricos e culturais.

A partir deste texto legal poderá mesmo haver uma conquista política na área específica? Se as áreas de conhecimento da arte forem consideradas somente por conteúdos, o conceito da polivalência ainda permeará o contexto. A ação deste projeto de lei poderia reduzir algumas tensões na seleção dos campos artísticos em concursos públicos (se forem consideradas áreas específicas de conhecimento e componentes curriculares distintos), entretanto, se a área terá números de graduados suficientes para dar conta dessa demanda no país inteiro, será outra discussão mais específica que não abordaremos neste trabalho.

Por trás dessas nomenclaturas há em todos os editais as exigências de formação que o candidato precisa obter para ocupar o cargo. São elas que serão fundamentais para que compreendamos se os termos utilizados para caracterizar as licenciaturas condizem com tais nomenclaturas. As exigências de formação também designarão a exclusão ou não dos campos artísticos que podem participar para concorrer ao cargo de professor de arte.

Após a caracterização nominal dos cargos, passamos agora a analisar as exigências de formação para preenchimento dos cargos. Observamos aqui também uma grande conjuntura de nomes das licenciaturas requeridas. Os quarenta e quatro cargos para preenchimento exploraram tanto como requisito o ensino médio quanto o ensino superior na área de arte e também em outras áreas (como pedagogia e letras). Demonstramos assim, a tabela com todos os requisitos estabelecidos, como também um gráfico que oferece uma visão mais sintética desta mostra de dados. Também tivemos interesse em ilustrar graficamente a relação do grau de escolaridade solicitado nestes certames públicos. Os requisitos de habilitação são “as condições mínimas para o exercício do cargo e que são, nessas condições, imprescindíveis” (ROCHA, 2006, p.75).

Quadro 02 – Exigência do Cargo

CONCURSO PÚBLICO PARA DOCENTES	EXIGÊNCIA DO CARGO
Prefeitura de Tamandaré	Licenciatura Plena em Educação Artística.
Prefeitura de Garanhuns	Licenciatura Plena em Educação Artística.
Prefeitura do Recife	Diploma de Licenciatura Plena, com habilitação específica na disciplina.
Pref. de Cabo de Santo Agostinho	Arte-educador → curso médio completo Arte → Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística.
Prefeitura de Olinda	Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística.
CEFET- Petrolina	Graduação em Educação Artística com habilitação em música.
Prefeitura de Bom Conselho	Curso de Graduação de Licenciatura Plena na área da disciplina.
Prefeitura de Cortes	Curso de graduação em suas áreas de atuação.
Prefeitura de Lagoa Grande	Diploma de Conclusão do Curso de Pedagogia ou Normal Superior.
Pref. de Santa Maria da Boa Vista	Diploma de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena correspondente à área de conhecimento específica do cargo a que concorre.
CEFET- Petrolina	Graduação em Educação Artística, Música ou Artes Visuais.
Prefeitura de Alagoinha	Licenciatura em Letras.
Prefeitura de Glória do Goitá	Curso Licenciatura em Música ou áreas afins.
Prefeitura de Itambé	Licenciatura Plena nas áreas de atuação do professor de cada disciplina.
Prefeitura de Pesqueira	Graduação em Licenciatura Plena nas diversas disciplinas da área relacionada a sua atuação.
Sec. de Educação de PE 1	Graduação em licenciatura plena em artes cênicas, visuais ou plásticas.
Sec. de Educação de PE 2	Graduação em Licenciatura Plena em Artes nas modalidades: Cênicas, Visuais, Dança e Música.
Prefeitura de Caruaru	Graduação em licenciatura plena, com habilitações específicas em área própria. (Arte e Música)

Prefeitura de Ipojuca	Curso superior de licenciatura plena em Artes; ou curso de nível superior de graduação em Pedagogia ou de licenciatura plena com pós-graduação específica na área de Artes e experiência mínima de 2 anos de docência, para o exercício de funções de suporte pedagógico direto à docência.
Prefeitura de Jaboatão	Possuir graduação em licenciatura plena em Música e nas disciplinas das áreas específicas do conhecimento para o magistério das séries finais do ensino fundamental. (Arte e Música)
Prefeitura de Moreno	Licenciatura Plena compatível com a disciplina a ser ministrada.
Prefeitura de Salgadinho	Licenciatura em Artes com habilitação em artes plásticas, artes cênicas, danças.
Colégio de Aplicação - UFPE	ARTES CENICAS: Licenciado Pleno em Artes Cênicas, com Especialização na área ou em áreas afins.  EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: Licenciado Pleno em Artes Plásticas, com Especialização na área.  EDUCAÇÃO MUSICAL: Licenciado Pleno em Música, com Especialização
Prefeitura de Afrânio	Diploma de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Artes nas modalidades: Cênica, Visuais, Dança e Musica.
Prefeitura de Goiana	Licenciatura em artes.
Prefeitura do Recife	Licenciatura em artes.
Prefeitura de Sirinhaém	Ensino Médio (ou antigo 2º grau concluído) + curso de especialização em artes cênicas, dança, e música.
Pref. de São José da Coroa Grande	Licenciatura Plena em suas áreas de atuação.
Colégio da Polícia Militar – PE	Diploma ou Declaração de conclusão de curso de graduação em Licenciatura Plena em Artes Cênicas, Visuais ou Plásticas, devidamente registrado, fornecido por instituição reconhecida pela autoridade pública.
Pref. de Camocim de São Félix	Licenciatura na área.
Prefeitura de Olinda	Licenciatura plena em educação artística.  Licenciatura plena em música.
Instituto Federal de Pernambuco	Licenciatura em música.  Licenciatura em Artes Visuais (Educação Artística / Artes Plásticas.
Prefeitura de Quixaba	Nível Médio Completo, curso de especialização em música e/ou Conclusão de curso superior com licenciatura plena em música.
Prefeitura de Ipojuca	Artes → Diploma ou Declaração de conclusão de curso de graduação em Licenciatura Plena em Artes nas modalidades: Cênicas, Visuais, Dança e Música, devidamente registrado, fornecido por instituição reconhecida pelo Ministério da Educação.  Música → Diploma ou Declaração de conclusão de curso de graduação em Licenciatura Plena em Música, devidamente registrado, fornecido por instituição reconhecida pela autoridade pública competente.

Fonte: quadro elaborado pelo autor com os dados presentes nos editais dos concursos públicos.

Chama-nos a atenção para o fato de que mais de 20 desses municípios convocam profissionais com Licenciatura, o que deveria ser uma regra geral para todo e qualquer concurso voltado para o ensino. Observamos também que Petrolina, Cortês, Lagoa Grande, por exemplo, exigem a Graduação, mas não está explícito se significa o Bacharelado ou a Licenciatura. Outro dado a ser destacado é que os municípios do Cabo, Sirinhaém e Quixaba requerem apenas o Ensino Médio, comprometendo explicitamente a formação que os estudantes deveriam receber com um profissional formado especificamente na área de atuação. Abaixo, construímos uma tabela especificando a quantidade resumida de nomenclaturas diferentes dos requisitos e quantas vezes elas apareceram nos certames, considerando os quarenta e quatro cargos, dos trinta e quatro editais.

Quadro 03 – Total de concursos, cargos e requisitos

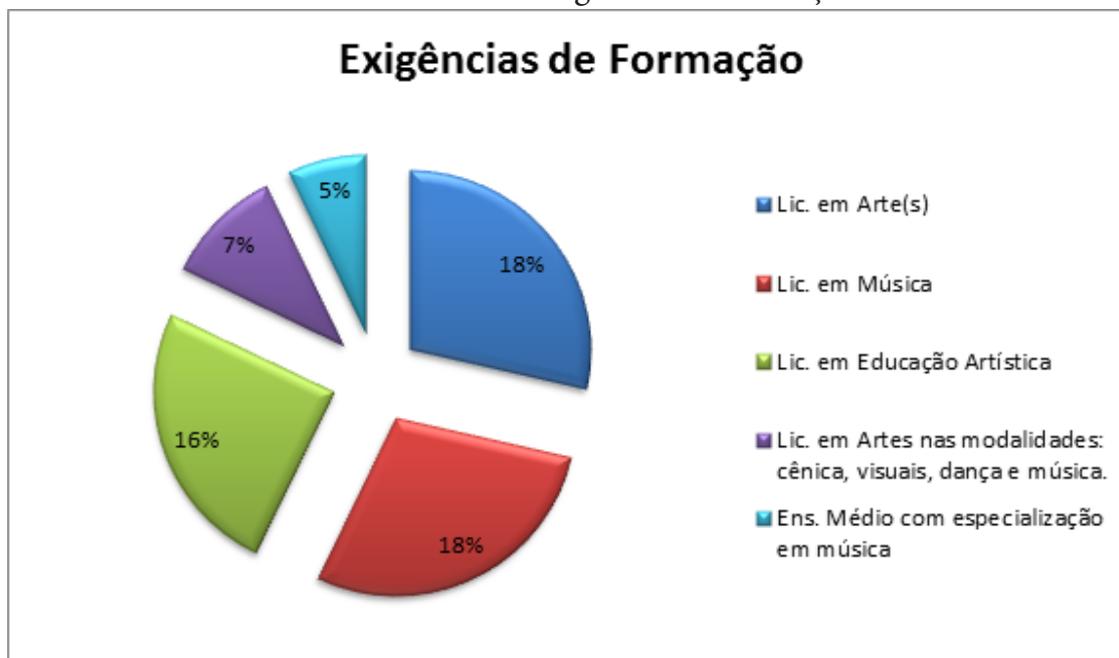
Exigência do Cargo	Ocorrência (Quant.)
Quantidade total de concursos públicos: 34	
Quantidade total de cargos: 44	
Quantidade de requisitos diferentes: 21	
Licenciatura em Arte(s).	08
Licenciatura em Música.	08
Licenciatura em Educação Artística.	07
Lic. Em Artes nas modalidades: cênica, visuais, dança e música.	03
Ensino Médio com curso de especialização em música.	02
Licenciatura em Arte-educação	01
Licenciatura em “Artes e Música”	01
Ensino Médio.	01
Graduação em Educação Artística com habilitação em música.	01
Pedagogia ou Normal Superior.	01
Graduação em Educação Artística, Música ou Artes Visuais.	01
Licenciatura em Letras.	01
Licenciatura em Artes Cênicas, Visuais ou Plásticas.	01
Licenciatura em Artes ou Pedagogia ou Lic. Plena com pós-grad. em arte.	01
Lic. em Artes com habilitação em artes plásticas, artes cênicas, danças.	01
Licenciatura em Artes Cênicas.	01
Licenciatura em Artes plásticas.	01
Ensino Médio com curso de especialização em artes cênicas.	01
Ensino Médio com curso de especialização em dança.	01
Licenciatura em artes visuais (educação artística/artes plásticas).	01
Médio completo com especialização em música ou licenciatura em música.	01

Fonte: tabela elaborada pelo autor com os dados presentes nos editais dos concursos públicos.

Observamos que apesar de haver distintos campos artísticos na área de arte previstos nos Parâmetros Curriculares Nacionais, foram identificadas vinte e uma nomenclaturas diferentes como requisitos de formação para o profissional docente em arte nos editais dos 34 concursos públicos. Isso revela a complexidade presente nos diversos editais para seleção do candidato, que ora exclui determinadas formações, ora especifica ou mesmo estabelece denominações não existentes em nenhuma instituição formadora.

Deste modo, a inserção do professor de arte na esfera pública em Pernambuco pode ficar a critério, inclusive, de pura sorte, caso sua formação seja contemplada na nomenclatura, pois, caso contrário, o candidato deverá aguardar a próxima oportunidade. Tendo em vista que a banca examinadora é responsável pela elaboração das provas e “seus integrantes devem ser profissionais qualificados e especializados nas áreas de conhecimento que serão avaliadas” (ROCHA, 2006, p. 122), como essa divisão é feita com relação aos campos artísticos? Nos gráficos seguintes, destacamos os requisitos mais frequentes, bem como as escolaridades mais exigidas:

Gráfico 02 – Exigências de formação



Fonte: gráfico elaborado pelo autor com as porcentagens referentes ao total de quarenta e quatro cargos presentes nos editais.

Observamos que 52% das exigências englobam arte, música e educação artística. Com exceção da música, única área especificada, a incidência de licenciaturas abrangentes (como educação artística) ou arte (inexistente nas universidades) dificulta na definição do perfil docente que o certame almeja recrutar para determinada escola pública.

Chama-nos atenção que a quarta exigência mais recorrente foi a licenciatura em artes nas suas diversas modalidades (cênicas, visuais, dança e música), estipuladas pelos PCNs, reforçando mais uma vez o caráter de concorrência para múltiplas graduações, dificultando, provavelmente, na própria elaboração dos conteúdos e questões das provas. Neste caso, não se tratou de estabelecer o perfil de um profissional especificamente, mas de profissionais de várias licenciaturas que poderiam concorrer para tal vaga.

Neste último caso, por exemplo, quem seriam os professores qualificados e especialistas citados por Oliveira Rocha (2006) para construir a avaliação dos docentes candidatos? Um professor de cada campo artístico? Um professor de um campo específico apenas que construa uma prova válida para todos os outros? Constatou-se que essas indagações denunciam a fragilidade dos nossos concursos públicos para professor de arte.

As exigências de formação para o professor de arte ao longo desses últimos onze anos em Pernambuco concentraram-se, assim como as nomenclaturas, em tipificações genéricas ou mais voltadas para área de licenciatura em música, permitindo, na maioria dos editais, que os mais diversos licenciados em vários campos artísticos pudessem concorrer pela mesma vaga. Representando 5% dos requisitos, observamos a presença do ensino médio com especialização em música, embora os editais que se utilizaram desta solicitação não descrevessem que tipo de especialização é esta (Qual curso? Qual carga horária? Precisa de certificação do Ministério da Educação?).

Com 16% temos a Licenciatura em Educação Artística como requisito. Uma problemática pertinente deste caso é que mesmo com a existência dos cursos em que até nos últimos anos continham este nome enquanto curso de formação para o docente em arte, existiam as habilitações específicas (por exemplo, Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas). Sendo assim, esta exigência de formação acaba tornando-se imprecisa.

Com 18%, liderando os requisitos mais frequentes, temos a licenciatura em música. Sua aparição nos certames sempre dialogou com a nomenclatura do cargo (professor de música ou educação musical, geralmente) e, desta forma, observamos nessas situações um concurso público mais claro e direcionado para um profissional específico que propiciou concorrentes na esfera profissional apenas deste campo artístico, embora Arroyo (2004) já tenha relatado em um artigo a problemática de diversas nomenclaturas dentro do campo da própria música.

Por fim, a Licenciatura em Arte(s), também com 18%, liderou a ocorrência nos certames públicos. Este requisito traz consigo, além de uma grande presença nas exigências de formação, as maiores problemáticas, pois seu termo não diz respeito a nenhum curso

válido de formação docente na área de arte. Muitos concursos públicos que designaram o nome do cargo de professor de “arte” exigiram a licenciatura na “área da disciplina”, informação que tem coerência para outras áreas como história e geografia, por exemplo, mas não se encaixam enquanto nomenclatura no perfil de curso para a área de arte (que existem em áreas específicas ou com habilitações específicas).

Outros dezesseis requisitos de formação foram identificados com apenas uma ocorrência de cada um em editais de concursos públicos. Podemos observar um grande amálgama em que tanto verificamos o destrinchamento de determinado campo artístico e, também, casos em que os licenciados em arte não puderam nem concorrer, tendo em vista a exigência de graduação apenas em pedagogia ou letras (foram os casos das Prefeituras de Lagoa Grande e Alagoinha, respectivamente).

A complexidade e contradição dos dados destes últimos gráficos mostrados revelam situações de extrema dificuldade em compreender o perfil profissional que deveria ocupar as vagas ofertadas tendo em vista, principalmente, os seguintes pontos: indicação de formações não existentes nas universidades, nomes que mesclam graduações distintas, cargo que mescla escolaridades distintas e, por fim, a problemática da escolha dos campos artísticos para definição do cargo.

Os municípios de Bom Conselho e Lagoa Grande tinham as nomenclaturas do cargo como arte-educador, e, para elencar os requisitos definiram a licenciatura na área do cargo e o curso de pedagogia, respectivamente. É sabido que não há Licenciatura em Arte-Educação (nem existiu nenhum curso com este termo), e que tal nome refere-se especificamente a um movimento na história do ensino de arte no Brasil, segundo Biasoli (1999, p.87):

A arte-educação constituiu, no Brasil, um movimento surgido no final da década de 1970, organizado fora da educação escolar, que buscava novas metodologias de ensino e aprendizagem da arte nas escolas por meio de uma concepção de ensino de arte com base numa ação educativa mais criadora, mais ativa e que envolvesse o aluno de forma mais direta, mais concreta.

Com relação às exigências que mesclaram graduações distintas, temos não só o caso atípico da Prefeitura de Camocim de São Félix que criou uma única nomenclatura denominada “artes e música”, como o exemplo também da Prefeitura de Ipojuca (2009) na qual observamos a possibilidade de inscrição tanto por parte dos licenciados em Artes (que abre para todos os campos artísticos) ou graduados em pedagogia.

Para o primeiro caso, observamos que a exigência foi a licenciatura na área da disciplina (“artes e música”), o que acaba trazendo a problemática já levantada, ou seja, qualquer licenciatura em campos artísticos valerá, embora exista o acréscimo da música,

que nesta situação pode ter sido desnecessária sua inclusão ou erradamente colocada junto a “artes”, caso a instituição necessitasse de um profissional docente específico de música.

Houve também situações de requisitos em que tanto o ensino médio quanto o superior poderiam ser válidos como formação para preenchimento do cargo. Esta característica põe em pauta as discussões sobre a importância ou não da formação acadêmica e a problemática da demarcação territorial da atuação no mercado de trabalho de uma determinada profissão. Este contexto pôde ser observado na Prefeitura de Quixaba, que tanto aceitava ensino médio com especialização ou superior em música.

Nas exigências entre os próprios campos artísticos, os concursos públicos, de modo geral, tanto citavam as modalidades previstas nos PCNs quanto citavam em algumas situações aleatoriamente para o cargo de professor de “arte(s)” ou “educação artística” apenas alguns campos artísticos. Não sabemos, neste último caso, se essas escolhas foram pensadas ou simplesmente feitas sem algum propósito específico.

Quadro 04 - Discriminação aleatória dos campos artísticos

Exigências de Formação	Concurso Público
Graduação em Educação Artística, Música ou Artes Visuais.	CEFET-Petrolina
Licenciatura em Artes Cênicas, Visuais ou Plásticas.	Colégio da Polícia Militar
Lic. Em Artes com habilitação em artes plásticas, artes cênicas, danças.	Prefeitura de Salgadinho

Fonte: quadro elaborado pelo autor a partir das exigências de formação apresentadas nos editais.

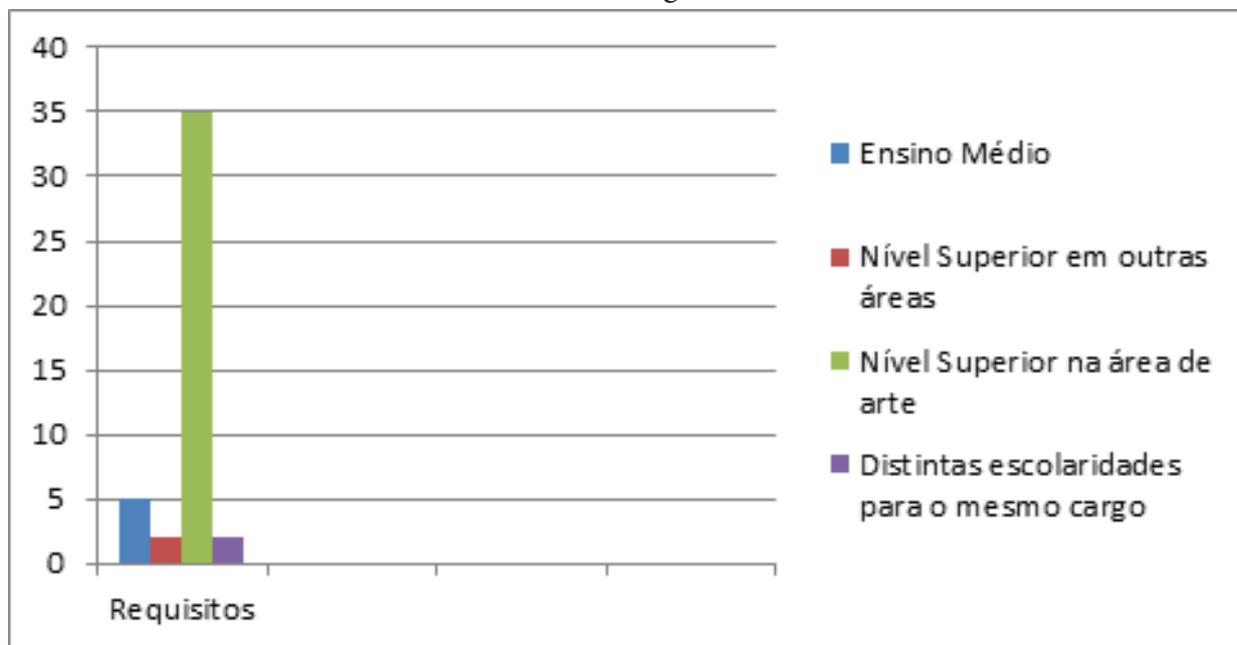
No primeiro exemplo, percebemos a ausência da área de teatro e dança, embora o termo “educação artística” acabe por contemplar todas as áreas da arte. No segundo e terceiros casos, a ausência passou a pertencer à área da música. Entretanto, nos perguntamos: nestes requisitos não há citações sobre a licenciatura em teatro, mas, os portadores deste diploma poderão concorrer? Subentende-se que o termo “artes cênicas” permita a inscrição?

No segundo item, é dada abertura tanto para o termo artes visuais quanto artes plásticas, enquanto no terceiro é citada apenas a nomenclatura “artes plásticas”. Deste modo, o termo inclui ou exclui as artes visuais? A falta de informações complementares dificulta a nossa compreensão.

De todo modo, esses rótulos podem tornar-se uma dor de cabeça para algum candidato que de alguma forma se inscreve nas seleções públicas e pode correr o risco de seu diploma não se enquadrar nas descrições do edital. Afinal, quem pode ou não concorrer às vagas nestes casos pernambucanos? Expandir ao máximo a descrição dos requisitos? É

preciso que a formatação dos documentos seja muito clara (com informações adicionais, talvez), tendo em vista o fato de que diversas modificações aconteceram nos rótulos dos cursos de formação de professores e dos perfis curriculares nesta área. O gráfico a seguir demonstra a relação dessas exigências de acordo com a escolaridade, também importante para nossa análise.

Gráfico 03 – Escolaridade exigida nos editais de concursos



Fonte: gráfico elaborado pelo autor a partir da escolaridade exigida nos editais.

O gráfico da escolaridade exigida nos cargos disponíveis de 2003 a 2013 em Pernambuco aponta para um dado importante: a requisição mais frequente do nível superior. Apesar de registradas algumas ocorrências de ensino médio para a regência da disciplina de arte nas escolas públicas, de 44 certames, 35 (80%) exigiram nível superior (incluindo os casos de Letras e Pedagogia). Houve também a ocorrência de exigir distintas escolaridades para o mesmo cargo. Foi o caso da Prefeitura de Quixaba que solicitou nível médio ou Licenciatura em Música, e o caso da Prefeitura de Ipojuca (2009) que tanto destinava o cargo para licenciado na área da arte como na área da pedagogia.

Ainda assim, precisamos reforçar que esses casos de exigência do ensino médio não deveriam mais ocorrer, de acordo com os parâmetros de formação docente na Lei de Diretrizes e Bases de 1996, que estabeleceu em seu quarto parágrafo do artigo 87 que até o fim da Década da Educação (2007) somente serão admitidos professores habilitados em nível superior ou formados por treinamento em serviço.

Em meio a essa dificuldade de nomenclaturas e exigências do cargo, por fim, a área de arte enfrenta um problema que já a acompanha há muitos anos e interfere na oferta de vagas em concursos públicos: a quantidade de docentes não licenciados na área. Segundo dados recentes do Censo Escolar 2013, muitos professores no Brasil atuam sem a licenciatura, e entre os que possuem tal formação, muitas vezes estes não atuam na disciplina em que são formados.

Os números indicam que tanto no ensino fundamental quanto no médio, a disciplina de arte é a que está em primeiro lugar na qual menos existem profissionais licenciados. No ensino fundamental a área aparece com 36,9% de profissionais sem a licenciatura, e no ensino médio o número sobe drasticamente para 85,1%. Há que se pensar em estratégias para que estes números reduzam e que novas oportunidades/vagas possam surgir no cenário nacional dos concursos públicos.

## Referências

ALCÂNTARA, Daniel M. **Concursos públicos para docentes de arte em Pernambuco (2003-2013)**. 2014. 175f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

ARROYO, Margarete. **Música na educação básica: situações e reações nesta fase pós-LDBEN/96**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V.10, p.29-34. 2004.

BARBOSA, Ana Mae. Polivalência não é interdisciplinaridade. In: **Arte-educação: perspectivas**. Secretaria de Educação de Pernambuco. P. 15-36. Recife: CEPE, 1988.

BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. **A formação do professor de arte: do ensaio... à encenação**. Campinas: Papirus, 1999.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte (3º e 4º ciclos)**. Brasília: MEC/SEB, 1998.

\_\_\_\_\_. Senado Federal. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: nº 9394/96**. Brasília: 1996.

ROCHA, F.L.O. **Regime Jurídico dos Concursos Públicos**. São Paulo: Dialética, 2006.

### Daniel Moreira de Alcântara

Professor de Arte do Colégio Militar do Recife. Graduado em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2007), especialista em Arte e Educação pela Universidade Católica de Pernambuco e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco.

### Maria Betânia e Silva

Professora da graduação e pós-graduação em Artes Visuais. Coordenadora do PPGAV UFPE/UFPB.

# EDUCAÇÃO E ACESSO À ARTE: Relações de poder invisibilizadas

*Caroline Moreira Bacurau*  
Mestranda em Artes Visuais - UFPB/UFPE

*Janedalva Pontes Gondim*  
Doutoranda em Sociologia - UNIVASF/UFPE

## RESUMO

O artigo apresentado é um recorte do trabalho monográfico realizado em 2013 para conclusão da Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Vale do São Francisco (UNIVASF). São exploradas as relações entre acesso a uma exposição fotográfica instalada no hall da reitoria da UNIVASF (Petrolina/PE) e alguns dados educacionais coletados de visitantes. O intuito de tal artigo não é analisar o material exposto, mas discutir como relações simbólicas se materializam nas exposições de arte, criando situações de distanciamento/aproximações dos diversos públicos com as obras. É necessário investir na democratização do acesso às artes considerando não apenas a gratuidade, diversidade e continuidade de exposições, mas também buscando atuar de forma educativa e provocadora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes Visuais; Públicos; Acesso

## ABSTRACT

This paper is an excerpt from a research project conducted in 2013 as a course conclusion work in Visual Arts at the University of Vale do São Francisco (UNIVASF). The relation between access to a photographic exhibition presented in the UNIVASF rectory hall of and some educational data collected from the visitors were explored. The purpose of this article is not to analyze the exposed material, but discuss how symbolic relations materialize in art exhibitions, creating situations of estrangement/approximation of the various public with the works. It is necessary to invest in the democratization of access to the arts considering not only the gratuity, diversity and continuity of exhibits, but also seeking to act in educational and provocative way.

**KEYWORDS:** Visual Arts; Public; Access

## Introdução

O estudo da arte envolve uma série de relações contextuais que a localizam como artefato que de uma forma ou outra, reflete uma sociedade, seus valores, sua organização e meios técnicos construindo assim “um olhar de época”, como denomina Baxandall (1991).

Embora com frequência percebida como atemporal, o produto artístico, bem como, as relações público-obra, partem de construções bem localizadas no tempo e no espaço, ou

seja, a construção da obra de arte (seja na concepção do artista, seja na sua apropriação pelo público) depende de uma carga de habilidades que, em suma, é construída culturalmente.

Entender como os públicos, aqui inicialmente definidos como “qualquer indivíduo que se defronte com a arte”, significa o que vê, é um dos caminhos para se construir a democrática difusão dos bens culturais e desenvolver estratégias para as ditas habilidades de leitura/interpretação e fruição da arte.

A recepção adequada, ou seja, a habilidade para apreender informações propostas decifrando-as a ponto de vislumbrá-las como formas significantes (BOURDIEU e DARBEL, 2007) deve ser compreendida como acesso às obras de artes visuais. O acesso por sua vez, segundo proposição de Teresinha Sueli Franz (2005), também pode ser entendido como a apreensão da obra de arte em maior nível de complexidade.

As relações que regem o acesso às obras de artes visuais podem ser entendidas por vários eixos (interesses particulares dos públicos, disponibilidade de espaços expositivos, etc.) entre eles, podemos apontar as relações de poder e conseqüentemente a violência simbólica que imprime sensação de não-pertencimento a espaços expositivos. Nesse sentido, o caráter político que permeia a arte não se dá apenas na construção de obras com viés social e ideológico, na postura crítica dos artistas ou nos condicionantes do mercado de arte, mas também, no campo educacional e cultural, no tocante a difusão de conhecimentos para a população.

Nesse sentido, buscar enveredar pelas relações entre arte contemporânea e público pode auxiliar-nos no processo educativo e formativo dos públicos, ajudando-nos a compreender e interferir educacionalmente nas posturas de rejeição, “incompreensão” e mesmo menosprezo, que não raramente são percebidas (e verbalizadas) nos espaços expositivos de arte contemporânea.

É necessário debruçar-se sobre tais questões, buscando fornecer o acesso amplo as artes, não apenas expondo-a em locais públicos, gratuitos e de fácil acesso geográfico, mas compreendendo e fomentando a formação de público crítico e reflexivo, que não relute frente à obra, mas que se sinta provocado por ela, buscando extrair da mesma, possibilidades de significação.

## **1. Educação e acesso às artes visuais**

Entende-se que todas as experiências educativas vivenciadas por cada indivíduo compõem o repertório de conhecimentos e habilidades mobilizados durante a interpretação (ou fruição) de um bem cultural, e que embora tais experiências ocorram em situações

diferenciadas (educação formal, educação não-formal, educação informal) estas se auto influem, justamente devido a inter-relação entre os processos educativos.

Bourdieu & Passeron (1974) entendem que a escola reproduz modelos que legitimam conhecimentos já difundidos em grupos sociais bem pontuados, as elites, nesse sentido, o sucesso escolar poderá ser favorecido, caso o estudante se insira nesses grupos ou dificultado, caso não faça parte dessa parcela populacional.

Capital cultural para Bourdieu (2007) corresponde aos saberes e conhecimentos reconhecidos em sua forma objetivada, incorporada e/ou certificada. Os sistemas de ensino são responsáveis pela forma certificada atuando como instâncias de reconhecimento e consagração da cultura legítima. Por outro lado, se as experiências escolares e quaisquer outras de cunho educativo, possibilitarem o exercício, familiaridade e apreensão de conhecimentos de maneira equitativa, poderemos construir um panorama mais democrático na educação e possibilidades reais de acesso às artes.

...se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a *possibilidade pura* de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns têm a *possibilidade real* de concretizá-la (BOURDIEU, DARBEL; 2007, p.69).

Reside nessa impossibilidade de acessar a arte, a distribuição desigual de conhecimentos, habilidades e experiências estéticas que permitem uma leitura aprofundada e vasta em conexões, segregando aqueles que partilham dos que não partilham dos bens culturais, estabelecendo falsas verdades que apontam existirem “os cultos e bem nascidos” e os demais, que não são aptos a participar ou compartilhar desse universo simbólico.

Um dos argumentos de Canclini (1992 *apud* JACKS, 1996) para a distribuição (ou consumo) desigual dos bens culturais é o lugar de distinção social simbólica entre os grupos. Ou seja, as escolhas culturais exercidas pelos diversos grupos seria uma forma sutil, mas já cristalizada, de estratificar níveis sociais por uma suposta distinção culta. Assim é que apesar do aumento na produção de obras de arte, criação de museus e galerias, a arte se mantém tão afastada do público, levando a interpretações como a sensação coletiva de inadequação ou desapropriação do mundo da arte (CAUQUELIN, 2005).

Segundo Vidal (2013, p.30) existe um real esvaziamento dos museus ocasionado pela falta de investimentos na formação de público, já que, como a mesma autora afirma, “o acesso a determinados bens culturais sempre foi quase que exclusivamente destinado às classes de maior poder aquisitivo”, fazendo com que a maioria da população ainda se sinta excluída desses espaços.

Nesse sentido, surgem questionamentos acerca da democratização das artes visuais e o papel da educação nesse processo. A arte como produto da criação humana, ligada as

subjetividades ao mesmo tempo em que às estruturas de contexto político, social e histórico, pode ser acessada por todos? Em que medida a educação vem possibilitando compreensões múltiplas, mas, significativas das artes? Como se sentem aqueles que se confrontam com as produções artísticas: seduzidos e provocados por elas ou inadequados para com elas interagir? A recepção das obras de arte visuais requer apenas a percepção visual ou mobiliza saberes, experiências e habilidades pouco difundidas nos contextos educacionais?

Entendemos que o acesso às artes visuais não é algo dado, mas construído culturalmente com forte ênfase nos processos educativos, os quais são demarcados socialmente, por isso a necessidade de investigar como se dá a construção desses significados, não os hierarquizando, mas buscando contribuir na difusão de toda gama de experiências que esses objetos ofertam, desde uma vivência estética e sensível até um posicionamento crítico e racionalmente embasado em perspectivas históricas e políticas.

Em estudo realizado acerca da produção de obras na Itália Renascentista, o teórico Michael Baxandall (1991) descreve que as habilidades para produzir e acessar as pinturas da época eram reivindicadas no cotidiano da população desse país, como por exemplo, a partir das estratégias para calcular volume no comércio, ou de danças tradicionais italianas que eram referências para o significado das posturas corporais e mãos dos personagens pintados. Assim, essas estruturas requeridas pelas imagens cotidianas configuravam um *olhar de época*, ou seja, forneciam um código de leitura visual que embasava tanto o olhar do criador quanto dos receptores da arte.

Podemos afirmar que não apenas a sociedade e suas práticas culturais foram modificadas ao longo dos anos, mas também os artefatos que constituíram ao longo da história o acervo material que denominamos obra de arte foi sendo modificado para incorporar as novas proposições. Esses “novos” objetos artísticos passaram a requerer outros referenciais de leitura para promover o acesso aos bens culturais, o que nem sempre ocorre espontânea e homoganeamente no cotidiano.

A transformação dos instrumentos e dos produtos da atividade artística precede e condiciona necessariamente a transformação dos instrumentos de percepção estética, transformação lenta e trabalhosa já que se trata de minar um tipo de competência artística e substituí-la por um outro tipo, por um novo processo de interiorização forçosamente longo e difícil (BOURDIEU, 2009, p.293).

A sociedade contemporânea é marcada pela pluralidade e hibridismos na cultura, não há “o” modo de ver ou moldes norteadores para esse olhar, existe sim, um bombardeamento de imagens que embora não contidas no universo da arte, foram incorporadas ao visível de nosso cotidiano configurando-se como um outro campo de pesquisa, o dos Estudos da Cultura Visual.

Ao considerar que “as representações visuais são portadoras e mediadoras de posições discursivas que contribuem a pensar o mundo” (HERNÁNDEZ, 2005, p.38) conforme os princípios da cultura visual, estaremos nos pautando em uma abordagem que nos ajude a “pensarmos como sujeitos” e a compreender que tais representações “fixam a realidade de como olhar e ser olhado” (HERNÁNDEZ, 2005, p.38).

Como desenvolver habilidades para uma produção artística tão vasta e com tantas nuances? Que olhar de época a contemporaneidade requer? Como “preparar” o olhar do público para o encontro com a arte?

Não existe nenhum código constituído de uma vez por todas e cuja aplicação seria suficiente para que a obra possa exibir seu sentido pleno e acabado. De acordo com o grau de riqueza e complexidade do código aplicado, a mesma obra de arte destila uma informação diferente (BOURDIEU, 2009, p. 286).

Se não é possível desenvolver um “roteiro de leitura” ou mesmo elencar habilidades necessárias para uma adequada recepção, não se pode negar que a própria frequência a espaços expositivos, ou mesmo, contato com materiais que de alguma forma dialogam com os conhecimentos das artes (conversas acerca do tema, livros, revistas e demais mídias) podem enriquecer e ampliar as possibilidades de fruição e, nesse sentido, o papel primordial é da educação, seja a escolar, a dos espaços museais, expositivos ou galerias, seja a que se dá nas práticas sociais cotidianas.

A união entre educação para as artes e cultura ainda é incipiente em nosso país, Ana Mae Barbosa (2011), por exemplo, afirma que o reconhecimento da importância dos departamentos de educação de museus de arte sofre resistência de críticos, curadores e historiadores, que não consideram esse espaço como educacional e percebem dessa forma, os educadores como profissionais de segunda categoria.

A educação muitas vezes é vista como uma ferramenta que propicia a mudança de condições sociais desfavoráveis, como meio de atingir uma sociedade mais igualitária e democrática. Essas expectativas partem do pressuposto que a educação formal (“escolar”) seja capaz de formar indivíduos autônomos e críticos que tenham participação ativa nos grupos em que se inserem, existem, entretanto, outros universos que influem no desenvolvimento educacional, possibilitando a denominação de Educação Formal, Educação Informal e Educação Não-formal:

[...] **a educação formal** é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; **a informal** como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados:

e a **educação não-formal** é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas (GOHN, 2006, p.28 grifo nosso).

Atuar ativamente na sociedade, depende de experiências outras que não somente as vivenciadas nas instituições de ensino, mas de alguma forma favorecidas por elas. A familiaridade e gosto em participar de exposições e eventos culturais das mais diversas naturezas é uma das inserções na sociedade que podem ser estimuladas por estratégias educativas.

Para Bourdieu e Darbel (2007) o próprio conceito de “gosto” está fortemente vinculado aos modos de apreensão do objeto, para eles, só aquilo de que detemos o conceito e os códigos de percepção pode nos agradar, nesse sentido o prazer estético pressupõe a aprendizagem que se daria pela familiaridade e exercício do olhar frente a arte adquiridas pelo processo de socialização da cultura.

Percebemos que a educação impregna nossas vivências culturais implicando no desenvolvimento de determinadas práticas e concepções, dessa forma, pensar como se dá o consumo de bens simbólicos é problematizar como a educação possibilita a formação nas práticas culturais.

## 2. Aspectos Metodológicos

A pesquisa que originou este artigo, objetivou primordialmente: analisar as interpretações construídas pelos públicos na exposição fotográfica “Guerra de Espadas” realizada no Hall da Reitoria da Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF. Essa exposição fez parte do projeto Artes Visuais Integradas, o qual realiza exposições itinerantes em quatro campus da Universidade: Juazeiro/BA; Petrolina/PE; São Raimundo Nonato/PI e Senhor do Bonfim/BA.

Os dados apresentados nesse trabalho foram todos referentes a exposição realizada em Petrolina/PE, onde localiza-se a reitoria da UNIVASF, tal exposição esteve aberta à visitação de 12 de agosto a 12 de setembro de 2013.

Para tanto, buscamos: i) identificar as estratégias que os públicos utilizaram para compreender as fotografias; ii) analisar os significados atribuídos pelos públicos às imagens e; iii) contextualizar características do percurso educacional dos públicos que podem ter orientado suas leituras acerca das obras.

Como recorte teórico, recorreremos a teoria do capital cultural de Bourdieu (2007), compreendendo que para esse autor o acesso às obras de arte não se dá de forma igualitária, mas como resultado de processos de socialização.

Para coletar os dados foram utilizados três diferentes instrumentos: observação sistematizada orientada por roteiro; formulário com questões acerca de experiências educacionais e entrevista semi-estruturada acerca da recepção das obras expostas.

Os dados que apresentamos aqui resultam especialmente das entrevistas realizadas, para tanto, foram desenvolvidos alguns questionamentos:

- “Você poderia falar um pouco sobre o que você acabou de ver aqui na exposição?”;
- “Você sabia que esse material estaria aqui exposto? Ou como você soube da exposição?”;
- “O que te chamou mais atenção (gostou, desgostou)?”;
- “O que pensou logo que começou a ver os trabalhos? Fale um pouco mais sobre isso...”;
- “Porque você acha que essas obras foram feitas e estão expostas aqui?”;
- “Você acha que elas têm alguma relação com você ou com o lugar onde vive?”;
- “Na sua opinião, o que elas significam?”;
- “Escolha um obra qualquer e fale sobre ela (descreva-a, como foi feita, no que te faz pensar, sentir, o que chama atenção, porquê a escolheu)”;
- “Se pudesse mudar algo na exposição, o que mudaria e por que?”

Participaram da pesquisa 8 sujeitos com idades variando entre 19 e 54 anos, sendo quatro do sexo feminino e quatro do sexo masculino e apenas dois deles não possuíam vínculo (estagiário, estudante, funcionário) com a UNIVASF.

Embora essa investigação tenha produzido análises que foram recortadas em sete categorias, apresentamos apenas duas delas, as quais se vinculam mais intimamente às relações arte/educação/acesso: “O espaço acadêmico e o acesso ao público” e “Público e obra: autonomia na interpretação”.

### **3. O espaço acadêmico e o acesso ao público**

As propostas expositivas que contemplam espaços que não são museus e galerias tem a vantagem de “surpreender” os habituais frequentadores desses espaços. O Projeto Artes Visuais Integradas, por instituir ações expositivas temporárias no hall da reitoria, ou seja, num local de trabalho e trânsito de professores e estudantes, tem essa característica: causar um encontro não planejado com a produção de artes visuais, o que pode estimular a formação de público pela familiaridade.

[...] num belo dia que eu acordei e desci as escadas, a exposição estava aqui! [risos]E1

[...] porque quando você pensa a exposição dentro de um espaço como a Universidade você tá pensando em **democratizar um..., um acesso**, né? É... a Universidade é um espaço eminentemente público, né? E1

[...]eu... acho que é porque assim... aqui é, **fica mais visível**, né? E2

Ah, porque eu acho aqui, é, que **vem muita pessoa aqui**, né? E as pessoas, assim, são pra demonstra pras pessoas, pra todo mundo ver que... tem a manifestação. E3

[...]é porque aqui é um local que tem **muito acesso as, as pessoas**. Visitante, funcionário, tudo né? Então o que vem aqui tá... tá vendo a exposição. **Se fosse no museu, só realmente aquelas pessoas que vai no museu que vai ver aquilo ali, quem não for no museu não vai ver**. E3

Então, eu acho assim... aqui é lugar bastante **movimentado...** E4

Acredito que... aqui passa mais **gente com senso crítico**. Na reitoria. Acho que poderia eh... poderia ter mais um... **entendimento melhor** do que está se passando na exposição.

[...] eu acredito que as pessoas aqui são pessoas que tenham ensino superior...

[...] Acho que o estudo, um **estudo**, acho que **aprofunda o senso crítico das pessoas, e também numa obra de arte, numa exposição**. E5

Nas falas dos públicos visitantes vemos uma compreensão de que a exposição na Universidade é pensada para atingir um público maior de pessoas, investiguemos, então, o que essa afirmativa também sugere: os museus e galerias não são ainda espaços de acesso democrático, isso, não porque são dispendiosos para seus visitantes, mas porque existem pessoas que frequentam e pessoas que não frequentam esses espaços, como bem indica o entrevistado 3 (“**Se fosse no museu, só realmente aquelas pessoas que vai no museu que vai ver aquilo ali, quem não for no museu não vai ver**” E3).

Por mais que essa afirmativa nos pareça óbvia, precisamos compreendê-la no que está além da interpretação inicial. Quando se afirma que a Universidade recebe mais

visitas do que um museu, podemos sugerir que não apenas o fluxo de visitantes é maior na Instituição Acadêmica, como também, a variedade de perfis e interesses daqueles que transitam pela Universidade é maior.

Ou seja, os visitantes rotineiros de museus e galerias se configuram como um perfil mais ou menos homogêneo, como se essa prática cultural não fosse exercida ou interessante para toda e qualquer pessoa, ou seja, ela é restrita a uma classe social. Nesse sentido, podemos inferir que, o acesso aos bens simbólicos presentes numa exposição de artes visuais não se dá de maneira difusa, mas bem pontual.

O direito de acesso aos bens da cultura, reivindicado já no século XIX pelo movimento operário, tem uma natureza eminentemente social e para ser exercido exige a presença ativa do Estado, como é o caso, entre outros, da universalização da educação pública (MACHADO, 2011, p. 31).

Mais de cem anos de reivindicação não parecem ter resolvido esse impasse, provavelmente, porque o acesso aos bens culturais não é resolvido apenas com implantação de novos espaços expositivos, mas com mudanças nas estratégias de educação em arte visando também a formação de público e sistematização de políticas culturais mais substanciais.

A educação possui papel relevante nesse processo, pois como acredita o entrevistado 5 (E5), a compreensão e a sensação de pertencimento ao universo simbólico das artes visuais estão geralmente vinculadas a determinadas elites, que se não são da esfera econômica, são tidas por elites intelectuais (“eu acredito que as pessoas aqui são pessoas que tenham ensino superior...[...] Acho que o estudo, um **estudo**, acho que **aprofunda o senso crítico das pessoas, e também numa obra de arte, numa exposição**” E5).

Por outro lado, não podemos defender uma percepção restrita que entende ser a arte interessante apenas para aqueles que possuem mais escolaridade, pois nosso capital cultural é cotidianamente formado a partir de todas as relações e experiências que se somam na nossa forma de conhecer e significar o mundo.

#### **4. Público e obra: a autonomia na interpretação**

Razoável parte das exposições de arte em galerias e museus, hoje, conta com planejamento e execução de ações educativas, visando mediar as relações público-obra. A mediação se dá de diferentes formas: na escolha das obras e sua disposição no espaço, a presença de títulos, textos e apresentação escrita ou verbalizada da exposição, propostas práticas de interação com a obra ou com a linguagem visual utilizada na criação de cada trabalho e mesmo a provocação de um educador.

Quando se entende que a produção de arte é auto mediada não necessitando ou sendo beneficiada por quaisquer estratégias de mediação pode-se dificultar o acesso às artes pelos diferentes públicos.

É... uma relação, eu... houve a relação de interesse, essa **relação interpretativa que eu julgo muito superficial**, né? À vista do que a gente pode ainda conversar aqui ou, com, com uma **mediação**, né? Que a gente possa vir a ter, mas... é... foi uma relação muito simples, né? De interação mas, mas nenhum... vamos dizer assim, né? **Não houve nenhuma catarse**. E1

O que, o que passou assim por minha cabeça, eu imaginei é quando a gente toca assim aí a gente sente assim, que realmente, né? **Eh... para as pessoas “visuais” assim**. Sabe? E2

Pra falar a verdade eu, eu não tiraria nada não. Porque aqui tá, tá mostrando tudo, **só não vai entender que num parar pra olhar** [riso], não é? Mas tá, tá mostrando tudo, a pessoa pode analisar direi, direitinho. E4

... questionaram sobre a primeira vista, muitos que olham questionam sobre “**o quê**”, “**pra quê**”, “**qual o fundo dessa exposição?**”. É isso que pergunta, aí a gente vai explicando no entendimento da gente, o que eu entendi. O que deu pra compreender. [...] O que eu pude passar pra eles, é que parassem para observar, que **tirassem a conclusão deles eles mesmo** e depois perguntassem, porque **cada um tem um pensamento diferente, uma visão diferente** também, né? E... e não é difícil analisar isso aí, é só parar pra ver. E4

[...] a foto captura só um instante, né? E... eu queria um pouco mais sobre ela. Acho que se tivessem **legendas** em cada imagem, favoreceria essa interpretação. [...] talvez, pra exposição no geral, eu acho que um pouco de legenda, explicar um pouco mais, trazer... Porque assim, eu sei que isso é num contexto específico da Guerra de Espadas mas, nem todo mundo sabe, talvez, né. Então, uma coisa mais geral, mais ampla. Sei lá, **uma introdução à exposição, para localizar a exposição**. Talvez isso. E6

Na fala do primeiro entrevistado (E1), apesar de sua área de estudos ser o campo das artes visuais, em uma avaliação autocrítica, refere-se a sua interpretação como superficial e atribui esse resultado a uma ausência de diálogo com outro acerca das obras (“À vista do que a gente pode ainda conversar aqui...”E1) e da mediação em geral (“ou, com, com uma **mediação**”E1).

A segunda entrevistada (E2) mostra um comportamento ainda mais curioso: confunde a exposição Guerra de Espadas com a exposição O Olhar do Coração realizada

pela professora Karla Daniele, a qual tinha a peculiaridade de promover a acessibilidade total para deficientes visuais, deficientes auditivos, baixa visão, entre outros públicos.

Em O Olhar do Coração, exposição de fotografias de paisagens, foi aplicada a cada obra uma moldura em papel de cor amarela causando um maior contraste com as cores da fotografia, o que facilitaria o delinear da imagem para as pessoas de baixa visão, outra estratégia, foi produzir um relevo em linha que seguia alguns contornos criados na imagem fotografada (animais, árvores, margens de rios) para que por meio do tato e seguimento dessas linhas, o público não vidente, também pudesse perceber a imagem.

As exposições de arte costumam manter uma linha bem demarcada entre a distância física do público com a obra, mas no caso da exposição organizada por Karla Daniele, esse distanciamento teve que ser rompido para que fosse possível a recepção da obra por públicos específicos. Os curadores e organizadores de exposições fotográficas pressupõem que o público não deva e não vá tocar nas imagens pois seria inevitável o dano causado ao material exposto depois de uma quantidade razoável de visitas.

O Olhar do Coração convidou o público a se aproximar e tocar nas fotografias e foi esse o comportamento desempenhado pela E2 na exposição Guerra de Espadas. Não reconhecendo que a exposição havia sido modificada, achou que o acervo vigente se tratava da mostra com vistas ao acesso dos deficientes visuais (“**Eh... para as pessoas “visuais” assim.** Sabe?” E2) e durante a entrevista tocou numa fotografia buscando encontrar os contornos em relevo (“quando a gente toca assim ai a gente sente” E2) sem concluir que a exposição era outra.

Esse episódio demonstra que estar num espaço onde existem exposições não garante que haja algum nível interpretativo, é necessário que exista um interesse mínimo do visitante em tornar-se público e que este seja enriquecido com ações ou dispositivos de mediação.

Posso afirmar que meu papel enquanto pesquisadora durante a exposição Guerra de Espadas também funcionou como prática mediativa não porque eu buscasse desenvolver relações mais complexas entre público e obra, mas porque nas entrevistas, suscitava o sujeito a problematizar o que acabara de ver e organizar suas próprias ideias e sensações produzindo um novo acervo de conhecimentos a partir da experiência da recepção.

O entrevistado 3 (E3) embora não tenha evidenciado no questionário alguma inquietação ou ideia acerca do tema, só aceitou iniciar a entrevista depois de ter esclarecido algumas de suas dúvidas acerca da exposição: tema, propósito, local onde se vivencia a manifestação tema das fotografias, entre outras. Ou seja, o sujeito acabou por requerer outras informações que conduzissem ao alargamento de suas compreensões pautadas apenas nas observações das imagens.

Um dos sujeitos da pesquisa, a entrevistada 4 (E4) relatou que muitos dos que transitaram no espaço da exposição procuram-na para questionar acerca dos significados e propostas da mostra (“... questionaram sobre a primeira vista, muitos que olham questionam sobre ‘o quê’, ‘pra quê’, ‘qual o fundo dessa exposição?’” E4). Como ela trabalha de recepcionista na portaria da reitoria e mantém-se durante todo o turno sentada num balcão de informações e registros de visitantes, para o público que apresentava curiosidade e dúvidas, a pessoa que estava mais próxima e suscetível a fornecer informações era ela.

É bem verdade que muitos dos visitantes também não permitiam a si mesmos o tempo necessário ao desenvolvimento de uma interpretação mais consistente, como aponta uma fala da entrevistada 4 (“O que eu pude passar pra eles, é que **parassem para observar**, que tirassem a conclusão deles eles mesmo” E4), e os dados recolhidos durante a observação: o tempo dedicado a observação de todo o acervo não foi superior a cinco minutos por nenhum dos participantes dessa pesquisa, embora saibamos que alguns destes, por trabalharem e estagiarem no prédio onde estava alocada a exposição, já tinham tido outros momentos de observação.

A presença de um mediador foi apontada também como importante pelos sujeitos da pesquisa no formulário. Aqueles que afirmaram já ter visitado uma exposição de artes disseram que o papel do mediador foi importante porque: aprenderam diversas coisas que desconheciam acerca da obra, garantiam um nível interpretativo mais profundo, aproximavam o público das obras e tornavam a exposição mais interessante. Já um dos sujeitos que visitou exposição sem contar com a presença desse profissional, disse que sentiu falta dele porque sua ação melhoraria o conteúdo das informações.

Entre os oito entrevistados que participaram da pesquisa, sete apontaram a importância de um mediador na exposição, seja pela experiência de ter tido auxílio desse educador ou por sentir sua falta quando a exposição não oferecia tal serviço, apenas um dos sujeitos da pesquisa relatou não sentir falta de mediador durante as visitas à espaços expositivos, este foi a entrevistada 6 que apesar de considerar desnecessária a atuação de um mediador, sugeriu a implantação de recursos que agregassem informações (“[...] talvez, pra exposição no geral, eu acho que um pouco de **legenda, explicar um pouco mais** [...] Então, uma coisa mais geral, mais ampla. Sei lá, **uma introdução à exposição**, para localizar a exposição” E6)

Percebemos assim, que se desejamos aumentar o acesso e ampliar quantitativamente o público é preciso pensar formas de seduzi-los à experiência estética, desde uma concepção curatorial, divulgação culminado em estratégias mediativas que não primem por conduzir as interpretações, mas a ampliar as já estabelecidas pelo público.

## Algumas conclusões

Diante da pesquisa reforçamos que a relação da população com as exposições em Artes Visuais ainda se dá de forma pontual e com públicos bastante específicos. No tocante a necessidade de se atuar de forma educativa visando ampliar o acesso e a compreensão do objeto artístico, vemos que o ponto é bastante problemático, pois ainda há quem defenda que não é necessário partir de um planejamento educativo para receber os diferentes públicos, pois o próprio material exposto já realizaria por si só a mediação com o público.

Sem defender a didatização da arte ou propor uma tentativa de “traduzi-la”; “simplifica-la” ou “explica-la”, acreditamos que quanto maior for a rede de informações e experiências estéticas acumuladas pelos públicos, mais significativa será a interação com a arte e espaços expositivos.

Considerando que esse acervo cultural subjetivo nunca será homogêneo (nem o desejamos assim!) seria interessante provocar os públicos para o encontro com a arte, ofertar-lhes dados outros que estão além da obra para quem desejar se usufruir dessas outras informações. Tornar a experiência estética prazerosa, envolvente e significativa pode atrair a fidelidade de públicos esporádicos e principalmente fomentar a difusão de nosso acervo artístico-cultural para uma maior parcela da população.

## Referências

BARBOSA, A. M. Educação para as Artes Visuais: do MAC USP ao Balanço das Águas. In. ARANHA, C.; CANTON, K. (Org.) **Espaços da mediação**. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011

BAXANDALL, M. **Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. (trad. Maria Cecília Petro R. Almeida). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991 (Oficina das Artes, v.6)

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção estudos)

BOURDIEU, P; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. (trad. Guilherme João de Freitas Teixeira). 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007

BOURDIEU, P; PASSERON, J. **A reprodução** – elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. (trad. Rejane Janowitz). São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes)

- FRANZ, S. T. **Educar para uma compreensão crítica da arte.** In. OLIVEIRA, M. O.; HERNÁNDEZ, F.(Org.) A formação do professor e o ensino das artes visuais. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005
- GOHN, M. D. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ.**, Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006
- HERNÁNDEZ, F. De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? **Educación & Realidade.** Dossiê Arte Educação: Arte, Criação e Aprendizagem. Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, v. 30, n. 2, p.244-259, jul./dez., 2005.
- JACKS, N. Tendências latino-americanas nos estudos da recepção. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 5, nov., 1996
- MACHADO, B. N. M. **A autonomia dos direitos culturais e o sistema nacional de cultura.** In. BRASIL, Ministério da Cultura, Conselho Nacional de Política Cultural/Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Estruturação, Institucionalização e Implementação do SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, dezembro, 2011
- VIDAL, C. Museus: uma vastidão de histórias contadas para quem? **Cítrica**, Salvador, ano 1, n. 4, 2013

**Caroline Moreira Bacurau:**

Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (2013); mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação Associado das Universidades Federal da Paraíba e Federal de Pernambuco. Atuou como professora de Artes do município de Juazeiro/BA (2013) e como docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco (2014).

**Janedalva Pontes Gondim:**

Doutoranda em Sociologia pela modalidade DINTER-UFPE/UNIVASF. Mestre em Educação na linha de pesquisa Políticas Educacionais pela Universidade Federal da Paraíba (2009). Possui especialização em Educação pela Universidade Federal de Campina Grande (2004) e graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual da Paraíba (2002). Atualmente é professora Assistente da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF).

# PONTO A PONTO – CONSTRUINDO IMAGENS, PESSOA A PESSOA DESENVOLVENDO MUDANÇAS

*Emanuel Guedes Soares da Costa*  
Instituto Federal da Paraíba

## RESUMO

Este artigo apresenta a vivência de um projeto com foco na articulação entre os conceitos de imagem, política e união. Aplicado em uma escola de Educação Básica, no município de Itambé, estado de Pernambuco, foi pautado em desenvolver a conscientização política, conectados a análise crítica das visualidades e de outras vias expressivas, assim como, o conhecimento da sintaxe visual. O trabalho expõe as problemáticas que levaram ao desenvolvimento do projeto, as ações que foram experimentadas e os resultados obtidos.

**PALAVRAS – CHAVE:** Arte; Política; União.

## ABSTRACT

This article presents the experience of a project focusing on the relationship between the image concepts, political and union. Applied to a school of basic education in the city of Itambé, state of Pernambuco, was marked in developing the political awareness, connected to critical analysis of the visual arts and other expressive way, as well as the knowledge of the visual syntax. The work exposes the problems that led to the development of the project, the actions that have been tried and the results obtained.

**KEYWORDS:** Art; Politics; Union.

## Introdução

Enquanto retrato da sociedade, a arte é o reflexo das ideias, do conhecimento de um determinado fragmento, período ou região, sendo portanto, produção cultural, de fenômenos e de seus simbolismos (CANCLINI, 1982).

As representações artísticas abrangem várias áreas do saber, materializando-as através das imagens, dos movimentos, dos sons, das ações, provocando outras reflexões, formas de percepção e saberes. Dentre a diversidade temática, a política aparece com um dos conteúdos abordados pela arte, porém, esta relação não se limita apenas ao caráter de objeto.

Ao longo da história, arte e política sempre mantiveram relações. Todavia, este relacionamento apresentou seus altos e baixos, estando à arte ora subserviente aos regimes de poder, ora na oposição, ora refletindo atuação conjunta de ambos (BYLAARDT, 2013).

A educação é uma peça fundamental na inserção do indivíduo na discussão política, de ideias, na formação do ser crítico e criador. A arte é uma destas vias, pois, segundo Barbosa (2002, p.2): “A arte na educação afeta a invenção, inovação e difusão de novas ideias e tecnologias, encorajando um meio ambiente institucional inovado e inovador”.

A importância de discutir acerca de política no ambiente escolar é necessária, pois, possibilita a compreensão dos agentes que nela atuam e suas funções. Estes saberes são primordiais para a construção de um pensamento reflexivo e atuação cidadã.

A conversa a partir de imagens surge como a via provocativa à conscientização política. A reflexão acerca do tema deve ser trazida ao cotidiano escolar, mesmo em pequenas ações diárias. O conceito de aristotélico do homem enquanto animal político, pode ser ampliado a partir da análise das visualidades, às quais os alunos estão expostos cotidianamente (ARISTÓTELES, 2007). Visando assim, suprimir o analfabetismo político, colocado por Brecht, o qual lega a inércia de atuação ao indivíduo, sendo este, facilmente ludibriado ou manipulado (BRECHT, 1979).

Tomando por base, algumas problemáticas pós-eleições municipais e as manifestações populares no Brasil, ocorridas em 2013, desenvolvemos um projeto visando repensar conceitos acerca da política traçando um paralelo com a Arte.

O projeto foi aplicado junto aos discentes do 9º ano, do Colégio Municipal Professor Nivaldo Xavier de Araújo, na cidade de Itambé – PE. Um ano após o pleito eleitoral, a cidade e, por conseguinte, o ambiente escolar ainda fervia com os resultados. Neste contexto, as discussões não acrescentavam elementos novos ou apresentava propostas, fragmentava ao invés de unir, repetia-se a mesma nota e não se partia para uma nova melodia.

## **1. Procedimentos Metodológicos**

As abordagens de ensino em Artes Visuais são caminhos sugeridos que contribuem na articulação e construção de saberes teóricos e práticos. Para desenvolvimento do projeto aplicado nos pautamos pela Abordagem Triangular.

A abordagem triangular visa ampliar a percepção quanto à obra de arte, o conhecimento sobre a mesma e um fazer verdadeiramente pensado, pois, como coloca Barbosa (2002, p.32): “só um fazer consciente e informado torna possível a aprendizagem em arte”.

O processo da Abordagem Triangular não segue uma forma engessada, sobre o que fazer primeiro. A construção do saber pode despontar primeiramente através da contextualização, seguido da apreciação e por fim da prática artística ou vice e versa, conforme ratifica Bredariolli (2010, p.35-36):

Neste sentido o aluno é considerado leitor, interprete e autor. Essa concepção educacional é um dos fundamentos da Abordagem Triangular, por isso não pode ser caracterizada como um método constituído por etapas em disposição hierárquica. A Abordagem Triangular foi estruturada como um organismo, articulado pela interação e interdependência entre suas ações totalizadoras - a “leitura” crítica, contextualizada e produção – realizadas no diálogo entre o professor e o aluno.

As abordagens contemporâneas formulam propostas pra uma educação verdadeiramente crítica, formando não apenas meros produtores/consumidores, mas, indivíduos conscientes do mundo e das imagens que o circundam.

A última eleição para cargos do executivo e do legislativo municipais ocorreram em 2012. No ano seguinte, em 2013, várias manifestações populares foram deflagradas por todo país. Ambos os acontecimentos, acaloraram discussões no âmbito escolar, onde não raro, pendiam a agressões.

Pautando-se pelo problema que muitas vezes, atrapalhava o desenvolvimento da aula e que fragmentavam as turmas mais do que unia, focamos articular os conteúdos de Artes, ao contexto político que estávamos vivenciando.

Para tal, optamos por refletir junto aos estudantes conscientização política, atrelando à contextualização e conhecimento da sintaxe visual. Focamos no elemento ponto, enquanto princípio construtivo, propondo que, tal qual nas imagens, ações articuladas e pensadas, formam, ampliam ou modificam sentidos.

Ensejávamos ampliar o conceito de atuação política, demonstrando aos discentes, que esta, não é apenas desenvolvida nas prefeituras ou casas legislativas, mas, em todos os lugares, inclusive na escola.

Há anos necessitávamos de um laboratório para a prática artística. Juntamos a urgência deste espaço, ao contexto de mudança (início de nova gestão municipal), ademais a vontade de discutir política e união em torno de uma causa.

Em 2013, uma nova gestora escolar assumira e ansiavam inovar. Aproveitamos o início do ano letivo, os atos públicos que eram veiculados na mídia e propusemos debater em sala de aula, as necessidades da instituição e do espaço para o estudo/produção de Arte. Com base nos resultados, compusemos uma equipe de representantes (estudantes/professor), apresentando à demanda a diretora, que ficou de estudar o caso.

Em meados daquele ano, a proposta da gestão foi adequar uma sala desativada, (por problemas acústicos) ao espaço solicitado. A proposição foi aceita pelos docentes e discentes. Todavia, as conversas e cobranças seguiram durante o ano letivo.

Intercalando, as solicitações a direção da escola acerca do laboratório e as conversas com os discentes, fora necessário um bimestre para pesquisa do material do projeto. Textos,

imagens e outras vias expressivas foram selecionados, analisados, como também, pensados os encaminhamentos didáticos, as propostas de experimentação e os pontos de discussão.

A primeira aula ocorreu no início do IV Bimestre, em outubro. Começamos conversando acerca do que havia ocorrido no país há meses atrás. Apresentamos com um projetor de slides, algumas imagens das manifestações populares. Muitos aprovaram, outros desaprovaram, todavia, sem muita consistência argumentativa. Começamos a questionar o porquê das manifestações, daquelas imagens. Quais motivos os levariam a se unir para protestar acerca de algo? O quê os deixava indignados? O quê lhes faltava na escola, na vida?

As indagações foram feitas uma a uma. A cada provocação os estudantes se manifestavam. Passamos a escrever os anseios e indignações em comum no quadro. Por fim, observamos que todos ansiavam por coisas iguais ou bem parecidas: respeito, melhorias na saúde, na educação, menos corrupção, liberdade, segurança.

No segundo encontro, retomamos as fotografias das manifestações, porém, antes, solicitamos que eles analisassem as imagens vistas na aula anterior, aliada a uma frase no quadro “Uma casa se constrói tijolo e tijolo”. Após um momento de silêncio, um aluno apontou que, “as pessoas na manifestação eram os tijolos que estavam tentando construir algo”. A resposta foi no alvo do que se queria discutir naquele encontro: a união articulada que forma e edifica.

Após a colocação, listamos vários exemplos onde coisas articuladas ganham sentidos ou significados “as notas musicais numa melodia, os atores em uma peça, letras em uma palavra e palavras em um texto, o processo industrial de fabricação”.

É importante salientar que sempre ao longo das discussões das imagens, fazíamos o paralelo com o processo de desenvolvimento do laboratório de Artes e a atuação dos alunos e professores. A aquela altura, a sala desativada passara por adaptações elétricas e foram construídas pias. Compreendíamos que aquele fato, era fruto da articulação (discente/docente), promovendo mudanças, e isto era um ato político.

Na terceira aula, projetamos a imagem da pintura “Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte”, de Georges Seurat, e a partir dela conversamos acerca das diferenças técnicas e estilísticas entre Impressionismo e Pós – Impressionismo. Apontamos o impacto das obras Impressionistas à época do movimento. Enfatizamos que, aquela grande tela era formada por pequenas manchas de tinta multicoloridas, meticulosamente justapostas. Mostramos uma imagem da tela bem aproximada e um estudante apontou que, “de perto não dá para entender, só de longe”. Outro colocou que, “uma mancha não é nada, mas, como ele pensou o que faria com as várias manchas ele criou essa obra de arte”.

Atentamos que, tal qual a tela em análise, uma manifestação ou um grupo articulado em torno de um mesmo fim, concebe transformações ou materializa algo. Novamente, fizemos a ligação da ação para conseguir o laboratório à ação política e artística.

Dando prosseguimento, projetamos a imagem da releitura de “Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte”, de Georges Seurat, desenvolvida pelo artista Chris Jordan.

Primeiramente, explanamos acerca do que seria uma releitura. Em seguida, perguntamos se os alunos sabiam com que material ele teria feito, quais as dimensões do trabalho. A maioria achou que havia sido pintado, todavia, à medida que, apresentávamos versões mais aproximadas da imagem, eles identificaram: latinhas de refrigerante. Alguns alunos supuseram o tamanho do trabalho. Ainda conversando sobre o mesmo, observaram que, uma latinha no chão é só uma latinha. Quando colocadas da mesma forma no supermercado não formulam nada, mas, quando dispostas de modo pensado, em suas variedades de cores, visualizam uma ideia, criam algo inesperado. Relacionamos os objetos às pessoas: um indivíduo só, é só um, contudo, ao agir sistemicamente podemos fazer a diferença.

Durante o quarto encontro, identificamos a compreensão da noção de ponto quanto às manchas e as latinhas, nos trabalhos de Georges Seurat e Chris Jordan. Lemos alguns fragmentos do conceito de ponto a partir de Dondis (1997); Ostrower (1986) e Gomes Filho (2000).

Nesta aula, propusemos que nossos aprendizados fossem concretizados em uma exposição, para inauguração do laboratório de Artes. Todas as turmas engajadas do projeto concordaram.

Conversamos sobre as possibilidades de produção e que materiais poderiam ser utilizados. Todavia, para incitar possibilidades, observamos experimentações de vários outros artistas com materiais e suportes diversos. Todas as imagens apresentadas possuíam em comum o uso do ponto como elemento basilar. Apreciamos diferentes trabalhos compostos com: parafusos sobre madeira, fragmentos de revistas e jornais colados, alfinetes, cartões postais, marcas de beijos a batom, cubos mágicos, pontos digitais, pregos, botões e rolhas de vinho.

Visamos naquele momento, tanto aprofundar a compreensão do conceito do elemento ponto, como também, perceber as várias possibilidades compositivas e de materiais para experimentação visual.

No quinto encontro, começamos discutindo como poderíamos elaborar a exposição, que materiais utilizaríamos, retomando assim, conceitos vistos na aula anterior. Os alunos manifestaram interesse em trabalhar com releituras, pois estavam entusiasmados com

os artistas vistos. Sugerimos que eles pesquisassem imagens, apresentando-as em aulas vindouras.

Dando prosseguimento a aula, apresentamos algumas séries do artista Vik Muniz e contextualizamos suas experimentações. Projetamos algumas séries de fotografias (País do Carnaval, Crianças do Açúcar, trabalhos com Lixo) sempre traçando um paralelo entre o elemento ponto, política e união ali contidas. Também, exibimos imagens dos murais de Joe Black, feitos com materiais inusitados. Questionamos quais as diferenças e similaridades entre os trabalhos dos dois artistas. Muitos apontaram que, ambos compunham a partir de fragmentos, compreendendo que cada partícula/objeto seriam os pontos.

Ainda, aprofundamos o conceito de ponto através dos princípios de composição, atração e referencial. Os discentes lembraram exemplos como às quadrículas de multicoloridas da TV, uma campanha de fim de ano da Rede Globo, um avião no céu, uma referência para encontrar algo.

Perguntamos se o ponto, enquanto elemento compositivo, teria de ser pequeno. Alguns alunos apontaram que não, pois, nos trabalhos com lixo do Vik Muniz, uma cadeira ou uma carcaça de geladeira, poderiam ser um ponto na formação da imagem. Interiorizamos que, a escala, dimensão e a percepção de onde se vê o objeto poderiam modificar os conceitos do elemento estudado. Neste momento, identificamos a ampliação da ideia do ponto, enquanto sujeito compositivo. Antes do início do projeto, o conceito de ponto restringia-se a uma marca num papel ou no quadro, sem muito significado.

No sexto encontro, para articular ação popular visando mudanças em outros períodos da História, optamos por analisar a tela “A liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix. Para tal, contextualizamos o período das duas revoluções: Francesa e de Julho de 1830. Após uma breve exposição de fatos, exibimos um vídeo da série Paletas, onde a referida pintura de Delacroix é lida e esmiuçada.

Ao fim, sondamos o entendimento através da compreensão dos simbolismos existentes na tela (o barrete, as armas, as cores), como também, retomamos um conceito visto no 8º ano: a alegoria. Questionamos se durante as manifestações no Brasil, foi feito algum uso de alegoria. Citaram vários exemplos, mas, dois chamaram atenção: a pátria, representada como uma mulher, e um homem despertando, fazendo referência ao “gigante acordou”.

Para otimizar os trabalhos, sugerimos que na próxima aula, os alunos trouxessem as imagens que gostariam de reler, juntamente com a proposta de material para discutimos e orientá-los. Atentamos ao fato de pesquisar imagens que tivessem relação povo, união, revolução, pontos, política.

Na sétima aula, alguns discentes agruparam-se por afinidade e trouxeram imagens pesquisadas. Levamos também imagens para sugestão. Muitos trouxeram a “A liberdade guiando o povo”, outros fotografias da Primavera Árabe, Movimento Hippie, das Manifestações no Brasil, Revolução Russa, etc.

Sugerimos e contextualizamos algumas das imagens por eles trazidas. Fizemos a triagem, discutimos e acertamos materiais para as experimentações, todavia, faltava apenas um detalhe, a liberação do Laboratório.

Nesta época o espaço já estava quase pronto, apenas faltavam às mesas, a limpeza e a pintura. A gestão escolar apenas liberaria o espaço, após tudo estar pronto. Os estudantes estavam tão ansiosos para as experimentações artísticas, que propuseram fazer a limpeza e pintura da sala, como também, utilizar provisoriamente mesas de plástico. Com a proposta aceita, a gestora escolar providenciou os materiais e organizamos para dar início ao trabalho. A pintura foi feita em um dia [cf. *infra*, foto 1] e a limpeza em outro, por grupos distintos.

Foto 1: Discentes desenvolvendo a pintura do laboratório



(Emanuel Guedes, outubro/2013)

No oitavo encontro, antes de começarmos a compor no Laboratório de Artes, ainda em sala convencional, questionamos se conheciam a fábula Os músicos de *Bremen*, dos irmãos Grimm. Alguns colocaram que já haviam escutado na infância, outros que já haviam lido, porém, não lembravam muito. Lemos o texto de forma dramatizada e ao fim muitos lembraram o enredo.

Acrescentamos que a fábula fora a inspiração para as versões teatral e cinematográfica de “Os saltimbancos”. Perguntamos se já haviam assistido ao espetáculo ou ao filme e alguns disseram que sim. Provocamos uma análise para identificar quem seriam

as personagens do texto nos dias atuais. Um aluno apontou que o povo seria o burro, outros que todos os animais seriam o povo, ou que, os antigos donos dos “bichos” os opressores na atualidade. Outra colocou que cada animal representava uma classe social na atualidade.

Por fim, entregamos cópias da música “Todos Juntos” (que é cantada no musical Os saltimbancos) executamos, cantamos e associamos à peça, a ação política, Bsocial e artística.

As práticas de composição dos trabalhos ocorreram ao longo do mês de novembro, no laboratório. Cada grupo se organizou para desenvolver seu produto final, todavia, com imagens ou técnicas distintas.

Alguns estudantes se articularam para produzir algo fixo no Laboratório: um painel pintado na parede. Optaram pela “Liberdade guiando o povo”, de Delacroix [*cf. infra, foto 2*].

Foto 2: Desenvolvimento de pintura parietal no Laboratório de Artes



(Emanuel Guedes, Nov/2013)

Outros grupos desenvolveram releituras de fotografias colando recortes de revistas e jornais sobre cartão, pautando-se pela técnica do artista Derek Gores [*cf. infra, foto 3*].

Foto 3: Composição de releituras através de colagem



(Emanuel Guedes, Novembro/2013)

Ensejando experimentar o processo do artista Marcus Levine, três grupos compuseram grandes painéis, com desenhos compostos por pregos [cf. *infra*, foto 4].

Foto 2: Desenvolvimento de painel com pregos sobre madeira



(Emanuel Guedes, Novembro/2013).

Um grupo optou confeccionar figuras colando lantejoulas sobre tecido. Também, houve quem explorasse possibilidades com batom, fotografias ou alfinetes.

Ao fim de novembro, todas as produções estavam concluídas. A montagem da mostra se deu no dia 02/12/2013, no dia seguinte, inauguramos o Laboratório com a abertura da exposição ao público.

A mostra de artes, fruto das atividades do projeto foi composta: por 10 releituras de fotografias e pinturas, cada uma medindo 90x70cm, e produzidas através da colagem de papeis variados [cf. *infra*, fotos 5 e 6]; uma grande pintura parietal; um tapete/painel, composto por tampinhas de garrafa pet [cf. *infra*, foto 7]; três painéis de maderite (reutilizado) com desenhos compostos por pregos e linhas [cf. *infra*, foto 8]; duas experimentações, uma com batom e outra com alfinetes; uma composição em tecido preto com lantejoulas [cf. *infra*, foto 9] e uma versão da tela “Operários”, de Tarsila do Amaral, tendo por base pintura e colagem de fotografias de alguns alunos.

A mostra ficou aberta ao público de 03 a 30 de dezembro de 2013.

Foto 5: Releitura desenvolvida através de colagem com recortes de revista, 90x70cm



(Emanuel Guedes, Dez/2013).

Foto 6: Releitura da pintura *O Quarto Estado*, de *Pelizza da Volpedo*, composta por colagem de papéis coloridos sobre cartão, 90x70 cm



(Emanuel Guedes, Dez/2013).

Foto 7: Composição com tampas de garrafas plásticas, 3x4 m.



(Emanuel Guedes, Dez/2013).

Foto 8: Releitura do retrato de Lilya Brik, de Alexander Rodchenko. O painel composto por pregos sobre maderite esmaltado, entrelaçado por linhas, 2,10x1,10 m.



(Emanuel Guedes, Dez2013).

Foto 9: Composição de lantejoulas sobre tecido, 2,00 x 1,50 m



(Emanuel Guedes, Dezembro/2013).

## Considerações Finais

Atrair o ensino de Arte à conscientização política, à primeira vista, denotava certo temor. Incentivar o pensamento crítico estudantil, muitas vezes é encarado como ato de transgressão. Contudo, educar necessita muitas vezes de atos transgressores, visando o compromisso com a formação cidadã plena.

Todo o projeto teve início com as discussões em sala de aula acerca das necessidades, passando pela formação de comissões para propor e cobrar a gestão escolar. Também, as reflexões e análises de imagens (ou outras vias expressivas) articuladas ao conhecimento da sintaxe visual e ações dentro da escola possibilitaram a conexão e alargamento do conceito de política e de arte.

Antes do projeto, o ato político era encarado pelos estudantes como fazer apenas dos representantes dos poderes legislativos e executivo. À medida que, os estudantes perceberam que a união articulada promovia mudanças, implicitamente interiorizaram e aplicaram uma postura política.

Avaliando os resultados do projeto observamos que, cada imagem discutida mediou à compreensão da sintaxe visual e da ação política no cotidiano. Outrossim, os momentos dentro do laboratório de Artes, propiciaram o estreitamento de laços afetivos e o florescimento de lideranças, antes relegadas ou reprimidas. Também, a organização e o protagonismo discente durante a produção visual comprovou o desenvolvimento de competências para a vida. Igualmente, a concretização de atos e saberes, perceptíveis através da conquista do novo espaço e do trabalho ali produzido.

Compreendemos que, a união intencionada criou, formou e transformou. Quer seja no entendimento de relações políticas, ou nas artes, a junção de vários agentes entorno de um objetivo concebe novos conceitos, abre novas possibilidades, lançam luz a ângulos ainda não observados.

A sabedoria popular diz que “uma andorinha só não faz verão”. Neste trabalho, foram muitas cabeças e mãos que contribuíram para o desenvolvimento. Pessoas com gostos, ritmos e vivências bem diferentes, mas, que focaram numa meta em comum. Promoveu-se assim, legados, um físico, o ambiente para prática em arte pensada, crítica e contextualizada, e o imaterial, o saber a e consciência política. Cada estudante como agente construtor.

## **Referências**

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: Os Pensadores, vol. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. **A política**. São Paulo: Ícone, 2007

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. – 5. Ed. rev. – São Paulo, Perspectiva, 2002.

BREDARIOLLI, Rita. Choque e formação: sobre a origem de uma proposta para o ensino da arte. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (orgs). **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno**. Pandaemonium, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez/2013.

BRECHT, Bertolt. **Teatro de Bertolt Brecht**. Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANCLINI, N. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

OSTROWER, Fayga Perla. **Universo da arte**. 3.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

### **Emanuel Guedes Soares da Costa**

Licenciado em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, pela UFPB (2006), especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação, pelo SENAC/PB (2009). Foi professor das redes estadual pernambucana e municipal de Itambé/PE. Atualmente é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB.

# CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO EM ARTE: uma ação política no fazer docente

Fábio Santana da Silva  
AESO/Olinda-PE

## RESUMO

O presente artigo apresenta as concepções de avaliação anunciadas pelos professores de Arte participantes do nosso estudo realizado no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais pela UFPE/UFPB entre 2012 e 2014. Na tentativa de desocultá-los, dialogamos com os discursos impressos e estabelecidos em documentos oficiais e escolares e com os nossos referenciais teóricos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Concepção de Avaliação; Ensino de Arte; Fazer Docente.

## RESUMEN

Este artículo presenta las ideas de evaluación anunciadas por los profesores de Arte participantes de nuestro estudio realizado en Programa Asociado de Postgrado en Artes Visuales de la UFPE/UFPB en 2012 y 2014. En un intento de desocultá ellos dialogaron con los discursos impresos y establecidos en los documentos oficiales y de la escuela y con los nuestro marcos teóricos.

**PALAVRAS CLAVE:** Ideas de Evaluación; Educación Artística; Acción del profesor.

A concepção *de* alguma coisa está atrelada e carregada de várias questões e representações no decorrer da formação do indivíduo, entre elas as sociais, as subjetivas, as econômicas, as religiosas, as históricas, as culturais, as políticas em que o homem diante de suas ações com o outro cria maneiras para o entendimento do mundo.

Atos ou efeitos de conceber, gerar ou de formar ideias são alguns dos significados grafados em vigor para a palavra **concepção** encontrada nos dicionários da língua portuguesa. Assim, *o que significa avaliação?* Que concepções trazem consigo em seus dizeres? Nesse sentido, apresentamos as concepções de avaliação dos professores de Arte do 1º ano do ensino médio do município do Moreno/PE de escolas da rede de ensino estadual e privado.

O ato de avaliar está presente em nosso cotidiano acerca de qualquer atividade humana, sendo ele quase tornado um impulso natural, instintivo. Mas, desenvolvemos,

aprendemos e ensinamos a capacidade de avaliar as coisas. Assim, inseridos em uma situação, comparando as coisas, os indivíduos estabelecem suas preferências com base nas finalidades que depreendem e valorizam. Estas preferências estabelecidas são provocadas por fatores, entre os quais, destacamos os afetivos, os sociais e os culturais que influenciam a seleção, e assim, determinam as classificações.

A avaliação na prática social em suas diferentes instâncias pode estar sujeita aos veredictos sobre o desempenho humano. Quase sempre esses veredictos são usados como instrumentos de meritocracia para a identificação e levantamento de falhas e equívocos para futuras correções de objetivos, estratégias ou procedimentos, como escreveu Romão (2002).

Também a avaliação na prática social pode gerar estigmas no indivíduo ou em um determinado grupo social, mediante os seus conceitos de inclusão ou exclusão para justificar determinadas demandas econômicas, políticas, sociais e de mercado, a exemplo dos concursos públicos, as avaliações institucionais e de sistemas e as de desempenho profissional. Avaliar está intrínseco a essência humana. Avaliar é um ato político.

O tempo todo estamos avaliando algo. O ato de avaliar está no construto das nossas histórias, do nosso meio social, econômico e cultural com o outro. Estamos extremamente sujeitos a sofrer impactos advindos do discurso hegemônico sobre a necessidade de consumo de bens materiais que nos acercam e que contribuem para o direcionamento do nosso discurso avaliativo.

O tema avaliação também está no domínio das experiências cotidianas, vinculadas ou não à escola e ao conjunto de significações sociais dos processos que buscam classificar, hierarquizar, verificar, politizar, medir, justificar, observar e calcular perdas e ganhos, aquisições e desempenhos, investimentos e retornos, construção e produto, como apresentam Catani e Gallego (2009).

## **1. Qual o sentido da avaliação?**

É grande a importância e faz-se urgente, muito antes de defini-la, encontrar instrumentos que nos ajudem a processar o ato de avaliar, o entendimento do seu sentido, do seu significado e da sua direcionalidade. Autores como, Méndez (2002), Penna Firme (2002) e Hoffmann (2012) indicam que os educadores, em geral, estão mais preocupados em saber como avaliar e criar métodos avaliativos, antes de refletir sobre o seu sentido. Assim, Penna Firme (2002) nos alerta que:

Profissionais de vários níveis, de várias áreas, chegaram ao consenso, e concluíram que antes de se proceder a uma avaliação é preciso entender o seu sentido. [...] senão, nós todos seremos vítimas dos “hábitos alimentares” da avaliação (p.18).

Podemos compreender a metáfora “hábitos alimentares”, descrita pela autora para adjetivar a avaliação como um alerta para não cair na ideia de avaliação que muitas vezes está relacionada só ao ato de classificar e medir, e sim, percebê-la como algo que ultrapasse essas palavras-chave e que privilegie o desafio de construir possíveis significados e sentidos.

No período do nosso estudo, conseguimos coletar algumas informações a respeito da concepção de avaliação anunciada pelos professores de Arte das redes de ensino do município do Moreno/PE mediante entrevistas e as observações de aulas.

Vale salientar que as concepções de avaliação anunciadas pelos professores das distintas redes de ensino no município do Moreno/PE são saberes que ultrapassam a formação acadêmica e trazem consigo o percurso de vida do professor, consolidando o saber do professor como um saber plural (TARDIF, 2012 e SILVA, 2012).

Também podemos considerar suas concepções de avaliação, saberes experienciais ou práticos, que constituem e englobam no exercício diário de sua profissão docente, saberes específicos que são construídos de forma individual e coletiva, incorporados a sua experiência e validados como habilidades de *saber-fazer* e de *saber-ser*, ou seja, uma ação política como nos esclarece Tardif (2012).

Acreditamos que refletir sobre a palavra avaliação é importante porque oportuniza possibilidades de discussões teóricas e críticas a respeito da sua prática, aliado também a urgência de exigir e emergir considerações significativas nas suas dimensões éticas e políticas.

Ao pensar sobre o seu significado, a palavra *avaliação*, traz implicitamente seu vínculo articulado com a *atribuição de valores*, que pode se referir simultaneamente à quantidade e qualidade subordinadas às práticas sociais (ESTEBAN, 2013).

Podemos considerar nossas concepções, representações, sentidos e ideias sobre a avaliação como uma tradução da realidade do mundo externo que percebemos e que concebemos. Como nos mostra Morin (2005, p. 145): “Nossas ideias não são reflexos do real, mas traduções dele. Essas traduções tomaram a forma de mitologias, de religiões, de ideologias, de teorias”.

Identificamos que para a professora do 1º ano do Ensino Médio do Colégio Disneylândia, o significado sobre a avaliação está induzido por sua concepção de Arte que mobiliza estratégias metodológicas na sua ação docente.

“[...] em artes eu faço meio que continuada. Claro, a gente tem que fazer a prova que a escola pede, mas artes a gente pode ficar um pouco em aberto, a gente pode fazer qualquer tipo de trabalho. Como agora eu fiz algumas apresentações para já atribuir a nota [...]”<sup>1</sup>.

Há uma tensão entre a exigência da escola para realizar provas e notificar as produções dos alunos com a “leveza” para adotar os instrumentos avaliativos. Esse jogo de “vale-tudo” declarado pela professora para avaliar a aprendizagem no ensino de Arte aduz a representação social e cultural que o seu ensino está alocado na hierarquia das disciplinas escolares que compõem o currículo e na dinâmica do cotidiano escolar.

Nascimento (2011) nos esclarece que esta maneira de tratar o ensino de Arte e seus processos metodológicos na escola é fruto do eficiente trabalho de subjetivação jesuítica no passado que persiste no presente se infiltrando nos fundamentos da instituição escolar.

Dentre as suposições jesuíticas, no presente, realço - pelas implicações desencadeadas, principalmente, na autoestima profissional - a alegação de que a arte é dispensável ao currículo escolar, devendo, justamente por isso, ocupar uma posição subalterna em relação aos outros saberes, inclusive, os considerados artísticos. [...] Muita gente comunga, ainda hoje, por exemplo, da ideia de que língua portuguesa e literatura são indispensáveis no currículo escolar enquanto que a arte na educação é facilmente descartável (p. 28).

Será que em outras disciplinas há abertura para avaliar com qualquer tipo de trabalho?

A prova e a atribuição de notas são os mecanismos seletivos legitimadores que orientam e que dão sentido a avaliação na concepção da professora. O quantitativo se sobressai em relação ao qualitativo.

Na legislação vigente LDB 9.394/96, art. 24, inciso V, os aspectos qualitativos sobre os quantitativos prevalecerão na avaliação contínua e cumulativa do rendimento escolar, do desempenho do aluno e dos resultados ao longo do período.

No Parecer CNE nº 12/97 a função não é classificatória e sim, que vise contribuir para o processo constante de crescimento do estudante.

Nos PCN/ARTE<sup>2</sup> (p.200) para o Ensino Médio, entre outras orientações, podemos destacar que:

---

1 Optamos por essa formatação para dar maior destaque na transcrição das falas dos professores no decorrer do artigo.

2 Tem como objetivo ampliar as orientações contidas nos PCN para o Ensino Médio com elementos ainda não explicitados, este volume é dedicado especialmente às Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. (PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais/ Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Tecnologias).

A avaliação em Arte deve também ser contínua: ao longo de todo o ano letivo, algumas práticas cotidianas dos alunos podem ser tomadas como espaços e instâncias de avaliação, que não deve limitar-se às provas e aos exames.

No Projeto Político-Pedagógico do Colégio Disneylândia (2012) identificamos uma confluência de significados sobre a avaliação. Essa trama de significados permeia a busca pela qualidade e com o compromisso com a classificação. Destacamos os seguintes trechos:

Elevar o índice de desempenho dos alunos a cada semestre, tomando como base a avaliação diagnóstica (p.7);

O COLÉGIO DISNEYLÂNDIA, buscando a qualidade através de critérios justos de avaliação, mesmo adotando o sistema de notas, o aproveitamento do aluno será expresso em notas de 0 (zero) a 10 (dez) conforme o que está posto no regimento escolar (p. 13);

A escola classificará e reclassificará o aluno observando a Lei Federal nº 9.394/96 e a instrução nº 14/2008 SEE<sup>3</sup>. Toda operacionalização para classificação e reclassificação está posta no nosso regimento escolar (p.14).

O professor do 1º ano do ensino médio da Escola Estadual de Referência no Ensino Médio (EREM) Sofrônio Portela relatou que o significado da avaliação “[...] *é o aluno mostrar o que ele aprendeu nas aulas, né. Mostrar os conhecimentos que ele adquire. Então, mostrar os conhecimentos [...]*”.

No seu entender, o professor está mais preocupado em saber se o aluno *sabe mostrar* o que aprendeu e se conseguiu adquirir em um determinado espaço de tempo o conhecimento transmitido nas aulas. Esta concepção de avaliação nos parece como um *acerto de contas*, que dentro de um sistema hierárquico *de saber e não saber* se estrutura o *ofício de aluno* (PERRENOUD, 1995) de um lado, e de outro, o papel de fiscalizador do professor. Nesta perspectiva, o resultado do conhecimento adquirido pelo aluno ocupa um espaço maior em relação ao processo, ao desenvolvimento, ao caminho de chegada e partida na incorporação de um determinado conhecimento estipulado.

Tendo como horizonte esta distinção entre *saber e não saber* revela-se uma concepção de avaliação organizada na classificação de respostas certas e erradas, como nos esclarece Esteban (2013, p.132):

A oposição erro/acerto, marcada pela dicotomia saber/não saber, contribui para o silenciamento daqueles cujas vozes não são ouvidas, reconhecidas e valorizadas no

---

3 Orienta as escolas integrantes do Sistema Estadual de Ensino quanto ao processo de Classificação e Reclassificação de estudantes em: progressão plena; progressão parcial e comprovação de competência em exame especial. Ver <http://www.educacao.pe.gov.br>

processo pedagógico, revelando a presença da tensão inclusão/exclusão social nos procedimentos escolares.

Nesta concepção de avaliação, o *não saber mostrar* os conhecimentos adquiridos são passíveis de investigação ou são desconsiderados e excluídos?

Nos PCN/ARTE para o Ensino Médio é enfatizado o sentido formativo da avaliação que leva em consideração o percurso construído pelo aluno para aprender. Assim, evita-se uma concepção de avaliação que priorize somente a identificação e controle do resultado que o aluno é modelado a mostrar que *sabe* o que *não sabe*.

A avaliação formativa, integrada ao desenvolvimento escolar geral do aluno, reforça o conceito de uma educação pautada pela reflexão, voltada para a construção de aprendizagens e não apenas para o controle destas pelos professores (2002, p. 200).

No Programa Anual de Arte: Planejamento Didático - Plano de Curso 2012, não encontramos nenhum item que trate sobre a avaliação da aprendizagem, e sim, orientações para a construção de competências e habilidades, conteúdos/detalhamento a serem trabalhos nos quatro bimestres do ano letivo. Vale ressaltar que esse Programa é um formulário que deve ser preenchido, antes de iniciar o ano letivo, pelos professores *on line*. Ele está disponível no sítio virtual da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, e somente os professores concursados e efetivos, nas respectivas escolas, em que exercem a sua ação docente têm acesso para o seu preenchimento. Esse programa também serve de auxílio na construção do planejamento anual das aulas a serem grafadas no diário de classe.

Identificamos também nesses documentos escolares, o Diário de Classe e o Programa Anual de Arte (2012), uma forte influência das orientações dos PCN/ARTE para o Ensino Médio, em relação as competências e as habilidades a serem desenvolvidas nas linguagens artísticas (visuais, cênicas, música e dança). Também identificamos nesses documentos escolares abreviações para codificar o uso das competências e habilidades propostas como, por exemplo: C1 = competência 1 e H7= habilidade 7 etc.

Abaixo segue a transcrição das informações contidas no diário de classe do professor do 1º ano da Escola Estadual, constando o planejamento das aulas de Artes para o primeiro bimestre do ano letivo de 2012 com suas respectivas competências e habilidades a serem desenvolvidas:

## DIÁRIO DE CLASSE - 1º ANO - EREM Sofrônio Portela - ARTES (2012)

BIMESTRE	1	Período Oficial	03/02 a 20/04	DIAS	50
----------	---	-----------------	---------------	------	----

## PLANEJAMENTO

AULAS PREVISTA	20	AULAS DADAS	20
----------------	----	-------------	----

## A) COMPETÊNCIAS A SEREM DESENVOLVIDAS:

CÓDIGO	COMPETÊNCIA
C1	Reconhecer a importância das linguagens artísticas e estéticas como instrumento de participação política, social, cultural e cidadã do homem, compreendendo os fundamentos conceituais das artes visuais, cênicas, musicais, audiovisuais e corporais, como recurso de informação, comunicação, interpretação, necessários à formação da cidadania.
	Desenvolver processo de criação artística nas diversas linguagens da arte.
C4	

## B) HABILIDADES A SEREM DESENVOLVIDAS:

CÓDIGO	COMPETÊNCIA
H4	Compreender e aplicar as possibilidades interdisciplinares da arte, com perspectivas de promover a articulação e a integração entre diferentes saberes curriculares.
	Fazer trabalhos artísticos como: desenho, pinturas, gravuras, modelagens, esculturas, entre outros.
H7	

No item, E) **Estratégia de Avaliação**, encontramos grafados: *Avaliação Bimestral e Simulado*.

Identificamos que o sentido expresso na estratégia de avaliação registrada pelo professor firma-se em identificar o instrumento para a avaliação, nesse caso o simulado e localizar o tempo e espaço que será realizada essa estratégia para a prática avaliativa.

Nas Orientações Teórico-Methodológicas (OTM) em Arte não constatamos a dimensão didática avaliação.

No Projeto Político Pedagógico (PPP) da EREM Sofrônio Portela, o tema avaliação é tratado no capítulo sete que se refere a **Metas e Ações: dimensão de gestão escolar (DGE)**:

“1.23 - Organizar o processo de avaliação de ensino-aprendizagem através de diagnose.” (2007, p.12).

O PPP que coletamos da EREM Sofrônio Portela está datado de 2007. O Gestor do estabelecimento escolar nos informou que o atual PPP está em processo de avaliação pela Gerência Regional de Educação Metropolitana Sul (GRE Metropolitana Sul) da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco.

Em suma, mostraremos de forma sintética no quadro abaixo as concepções de avaliação anunciadas pelos professores de Arte dos 1º anos do Ensino Médio das escolas investigadas aliadas as dos documentos escolares e oficiais.

Escolas	Mod. de Ensino	Concepção de Avaliação					
		Professores	Documentos Escolares			Documentos Oficiais	
			(PPP)	Diário de Classe	Pla. Anual	LDB 9.934/96 e Parecer CNE/CEB 12/97	PCN/Arte Ensino Médio
E R E M Sofrônio Portela	1º ano do Ensino Médio	Mostrar os conhecimentos	Avaliação Diagnóstica	Não existe nada registrado.		Processo que busca detectar o grau de progresso do aluno em cada conteúdo.  (CNE/CEB nº 12/97)	Influência de uma avaliação com Perspectivas formativas e reguladoras.
Colégio Disneylândia		Pode fazer qualquer tipo de trabalho					Avaliação como processo que acompanha o desenvolvimento da construção do conhecimento pelo aluno que deve participar e estar consciente da sua ação.  O objeto da avaliação é o processo.  Valoriza a autoavaliação do aluno e a autogestão do professor.

De acordo com os dados apresentados, podemos afirmar que as concepções de avaliação dos professores estão atreladas na realização de qualquer tipo de atividade e também em mostrar o conhecimento, enquanto que nos documentos escolares, como: o diário de classe e o planejamento anual, não existe nada registrado a respeito. Em contra partida, nos Projetos Político-Pedagógicos a modalidade Avaliação Diagnóstica é a concepção de avaliação. Já nos documentos oficiais a avaliação tenta se aproximar para uma perspectiva de Avaliação Formativa-reguladora, ou seja, uma metodologia de avaliação em

que o processo de aprendizagem é acompanhado e regulado de uma maneira em que o aluno esteja ciente do seu percurso construído e da sua aprendizagem apreendida.

As concepções de avaliação que esses profissionais enunciaram perpassam pelo senso comum que muitas vezes são construídas no cotidiano escolar, decorridas das suas “ações pedagógicas” (Bourdieu & Passeron, 2009) incorporadas. Identificamos também que há um emaranhado de enunciados dos professores com as prescrições nos documentos oficiais e escolares, uma via de mão-dupla, sinalizando para uma “imprecisão” (PERRENOUD, 1999) dentro do sistema político escolarização.

Concordando com o Moacir Gadotti (2012), o ato educativo, a prática pedagógica é um emaranhado de ações e de conhecimentos, de decisões e de atenção que ultrapassam as possibilidades de uma teorização hegemônica, é outra coisa além da ciência e das metodologias. Assim, a ação avaliativa não estaria fora desse processo, pois está repleta de situações de aprendizagem e interesses. O que se alerta nesse artigo, é que os professores tenham a possibilidade e a oportunidade de conhecer, de discutir, de refletir e de criar outras maneiras sobre essa dimensão didática, que é a avaliação.

## Considerações

É importante repensar as relações entre a teoria e a prática, no sentido de assumir que os saberes produzidos pelos professores, a respeito de suas concepções sobre avaliação, não são unicamente oriundas do uso de uma teoria. São saberes específicos produzidos na sua própria prática docente que atravessa a sua ação pedagógica podendo confirmar a sua maneira de lidar com o ensino e a aprendizagem.

A nossa investigação não pretendeu insinuar que esses professores, participantes da nossa pesquisa, sejam meros aplicadores dos conhecimentos de leis, pareceres, orientações regidas, institucionalizadas pelos documentos oficiais, que muitas vezes, prescrevem os documentos escolares. Mas, conhecer seus pontos de vista que carregam suas experiências tanto pessoais quanto profissionais na construção de seus saberes, desembocando em uma ação política na escola.

Aceitando essa direção, arriscamos a confirmar que suas concepções sobre avaliação não são somente teorias produzidas por outros, mas também “um espaço de produção, de transformação e de mobilização de saberes que lhe são próprios” (TARDIF, 2012, p.237). Acreditamos que as respostas trazidas pelos professores estejam carregadas dos “ranços” do cotidiano escolar, ou seja, dentro de uma *ação pedagógica*, para usar o termo-chave de Bourdieu & Passeron (2009).

A palavra avaliação e o seu sentido já é e está apresentada dentro de um lugar específico que é a prática escolar. Porém, pouco se reflete sobre o sentido da palavra, da ação do avaliar e de seu efeito político. Se ampliarmos a reflexão para as experiências vivenciadas com a avaliação, em suas trajetórias de estudantes, será que os professores não repetem aquilo que eles mesmos vivenciaram em suas épocas escolares? Será que eles sabiam o que se avaliava, como se avaliava e por que se avaliava quando eles eram estudantes?

Seguindo essa reflexão, o entendimento ou a falta dele sobre o papel da avaliação no processo educacional estaria atrelado às experiências vivenciadas no decorrer da vida escolar e profissional? Pensar na formação docente continuada contribuiria para uma ampliação dos sentidos e significados dados à avaliação, ou seja, a uma ação política no fazer docente?

## **Referências**

BOURDIER, Pierre., PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 1. ed. Portugal: Vega Editora, 1983.

BRASIL. **LEI n.º 9394, de 20.12.96**, “Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional”, in Diário da União, ano CXXXIV, n. 248, 23.12.96. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/9394.htm)>

\_\_\_\_\_. **Parecer CNE/CEB nº 12/97**. Esclarece dúvidas sobre a Lei nº 9.394/96, em complemento ao Parecer CEB nº 05/97. Disponível em:

<[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/1997/pceb012\\_97.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/1997/pceb012_97.pdf)>. Acesso em: 9 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais/Linguagens, Códigos e suas Tecnologias**.

Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/index.php?id=12598:publicacoes&option=com\\_content&view=article](http://portal.mec.gov.br/index.php?id=12598:publicacoes&option=com_content&view=article)>. Acesso em: 15 de jan. 2012.

CATANI, D. B., GALLEGO, R. C. **Avaliação**. São Paulo: UNESP, 2009.

ESTEBAN, Maria Teresa. **O que sabe quem erra?**. Petrópolis: DP et alii, 2013.

GADOTTI, Moacir. **Educação e poder: introdução a pedagogia do conflito**. 16. ed. - São Paulo: Cortez, 2012.

HOFFMANN, Jussara. **Avaliação mediadora: uma prática em construção da pré-escola à universidade**. 32. ed. - Porto Alegre: Mediação, 2012. (ed. atual. e rev.).

MÉNDEZ, Juan Manuel Álvarez. **Avaliar para conhecer, examinar pra excluir**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

MORIN, Edgar. **O método 4 - as ideias: habitat, vida, costumes, organização.** SILVA, Juremir Machado da. [trad.]. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. **Formação profissional do “bom silvícola” nas artes e ofícios: a perspectiva do jesuitismo.** In. BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Ensino da arte: memória e história.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p.27-28.

PENNA FIRME, Thereza. **Avaliação Hoje: perspectivas e tendências.** In: *Simpósio sobre avaliação educacional: uma reflexão crítica.* RJ: Fundação CESGRANRIO, 1994. p.17-23.

PERRENOUD, Philippe. **Ofício do aluno e sentido do trabalho escolar.** 1. ed. Portugal: Porto Editora, 1995. Coleção Ciência da Educação.

\_\_\_\_\_. **Avaliação: da excelência à regulação das aprendizagens - entre duas lógicas.** [trad.]. RAMOS, Patrícia Chittoni. Porto Alegre: Artmed, 1999.

ROMÃO, José Eustáquio. **Avaliação: exclusão ou inclusão?** *Eccos Revista Científica,* UNINOVE, São Paulo: v.4, n.1. p.43-59. 2002.

SILVA, Maria Betânia e. **Avaliar o quê, em arte?** *Cartema,* Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais (UFPE-UFPB). Recife: UFPE, n. 1, ano 1, p. 21-32, dez, 2012.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional.* 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

**Fábio Santana da Silva**

Educador, artista visual e Pai. Mestrado e Artes Visuais pelo PPGAV UFPE/UFPB e baterista de uma banda de hardcore.

# INTERANDO, CONSTRUINDO E COMPARTILHANDO CONHECIMENTOS A PARTIR DO ENSINO E PESQUISA EM ARTE

*Hamilton Freire Coelho*  
Secretaria de Municipal de Educação de Queimadas

## RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa exploratória na literatura brasileira, que objetivou ressaltar estudos que afirmam a Arte/Educação como área do conhecimento. Neste sentido, foi traçado um panorama do ensino de Arte na pós-modernidade, que volta-se a valorização cultural das expressões regionais de cada localidade do país, bem como o uso de recursos como a interdisciplinaridade, interculturalismo e contextualização como meios de ensino para serem utilizados pelos professores. Nesta ocasião, é também apresentado uma proposta para pesquisar Arte que opera atrelando o conhecimento artístico a seu contexto, ajustando teoria à prática artística, caracterizando-se pela relação sistematizada entre interdisciplinaridade, contextualização e os “temas geradores”.

**PALAVRAS-CHAVES:** Arte/Educação; Interdisciplinaridade; Interculturalismo; Contextualização; Pesquisa Geradora.

## RESUMEN

Este trabajo es el resultado de una investigación exploratoria en la literatura brasileña, que tiene por objeto poner de relieve los estudios que afirman el Arte / Educación como un campo de conocimiento. En este sentido, se trazó un panorama de la educación artística en la posmodernidad, que convierte la apreciación cultural de expresiones regionales de cada localidad del país, así como el uso de recursos como la interdisciplinariedad, la interculturalidad y la contextualización como medios de enseñanza para su uso por los profesores. En esto ocasión, también presentó una propuesta a la investigación técnica que opera atar el conocimiento artístico a su contexto ajustando la teoría a la práctica artística, caracterizada por la relación sistemática entre la interdisciplinariedad, contextualización y “temas generadores”.

**PALABRAS-LLAVES** Arte/Educación; Interdisciplinaridad; Interculturalismo; Contextualización; Investigación Generadora.

## Introdução

A história do ensino de Arte no Brasil passou por uma série de processos complexos, até ser reconhecida na pós-modernidade como área do conhecimento. Para tanto, não podemos esquecer que a década de 1980 foi caracterizada por um vasto movimento organizado e institucionalizado por professores/pesquisadores, promovendo discussão,

reflexão, pesquisas e produção sobre a área da Arte/Educação; cujo reflexo desta ação, estende-se até os dias de hoje revelando caminhos para o ensino e pesquisa neste campo.

Dessa forma fica claro a importância dos estudos anteriores, tidos por alguns professores desta disciplina como temática velha ou ultrapassada; ou seja, uma visão equivocada, afinal, além de servirem como base para pesquisas posteriores – trata-se de uma questão interdisciplinar que compõe uma história contínua sobre a evolução da Arte/Educação. De acordo com FAZENDA (2001), “Negar o velho, substituindo-o pelo novo, é um princípio oposto a uma atitude interdisciplinar na didática e na pesquisa em educação (p.16)”. A autora ressalta o caminho que o ensino está seguindo, voltando-se para o que foi aprendido anteriormente, pois servirá como base para aquisição de conhecimentos posteriores.

Neste trajeto evolutivo e interativo do ensino de Arte, encontramos importantes estudos a exemplo aos de BARBOSA (1998A; 2002A; 2002B), EFLAND (2005) e RICHTER (2002; 2003), por onde concluíram que o ensino desta disciplina como área do conhecimento, deverá proporcionar a expansão das informações artísticas dos alunos a partir da relação entre o fazer, o ler e contextualizar Arte, cabendo aos professores explorar e promover tanto a interação entre diferentes culturas (interculturalismo), quanto o intercâmbio em meio as distintas disciplinas (interdisciplinaridade); afinal, são caminhos que levam a aquisição de novos subsídios artísticos. No livro *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*, BARBOSA (2002B), explica:

[...] enquanto termos multicultural e pluricultural pressupõe a coexistência e mútuo entendimento de diferentes culturas na mesma sociedade, o termo intercultural significa a interação entre diferentes culturas (p. 19).

Estes estudos apontam ricos recursos para ampliação do conhecimento, possíveis de praticar em sala de aula a exemplo do interculturalismo – que pode ser trabalhado a partir do uso das novas tecnologias, entre outras maneiras; a interdisciplinaridade – entre as várias formas, se torna possível e eficiente atuar através de projetos de pesquisa educativa escolar; enquanto o fazer, o ler e contextualizar Arte – pode ser praticado através da Proposta Triangular<sup>1</sup>. Esta ideia entra em acordo com Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para Educação Básica (2000), quando ressalta que:

No Ensino Fundamental e no Ensino Médio, destinar-se-ão, pelo menos, 20% do total da carga horária anual ao conjunto de programas e projetos interdisciplinares

---

1 A Proposta Triangular foi sistematizada em 1983, por Ana Mae Barbosa, sendo composta por três ações básicas: Fazer Artístico, Apreciação e a Contextualização.

eletivos criados pela escola, previsto no projeto pedagógico, de modo que os estudantes do Ensino Fundamental e do Médio possam escolher aquele programa ou projeto com que se identifiquem e que lhes permitam melhor lidar com o conhecimento e a experiência (Art. 17).

Bem como concorda com os Parâmetros Curriculares Nacional 2000 – Arte, que aponta a Triangularidade e suas três vertentes como meio viável para o ensino de Arte, relatando:

Por meio de práticas sensíveis de produção e apreciação artística e de reflexões sobre as mesmas nas aulas de Arte, os alunos podem desenvolver saberes que os levam a compreender e envolver-se com decisões estéticas, apropriando-se, nessa área, de saberes culturais e contextualizados referente ao conhecer e comunicar Arte e seus códigos (p. 48).

Entre as práticas apontadas para evolução do ensino de Arte, ressalta-se também, respeitáveis estudos como os desenvolvidos por BARBOSA (1998B, 2002A); RIZZI (2002) e SAUDERS (2004), que distinguiram a Arte/Educação como teoria do conhecimento, ou ciência que investiga e crer na aquisição de saberes através do ensino de Arte. Neste sentido, esta disciplina emerge tornando-se um vasto campo fértil para aquisição de aprendizados, e no decorrer de sua história vem se expandindo agregando diversificados estudos.

Afirmando esta teoria sobre o papel da Arte/Educação, recentemente a Lei 12.287 de 13 de julho 2010, visando melhorias para o ensino altera o Parágrafo 2º do Artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, acrescentando a importância das “expressões regionais”, passando a vigorar com a seguinte escrita:

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

Com esta alteração, a Lei estabeleceu e reconheceu a importância que o ensino de Arte pode exercer, atuando na valorização e preservação da diversidade cultural existentes nas mais variadas localidades de cada região do Brasil; percebendo também, que essa disciplina parte do princípio que a experiência produz o conhecimento acumulado pelo ser humano.

Dessa forma, à medida que os indivíduos ampliam seus saberes através da Arte, os mesmos ganham confiança e demonstram atitudes positivas – modificando sua forma de se auto perceberem; ao tempo que passam a ter uma visão apurada aos acontecimentos em seu entorno, afirmando capacidades e destrezas adquiridas por meio desta ciência. Concordando com CARVALHO (2009),

A pesquisa comprovou que atividades artísticas provocam, de fato, impacto e mudanças significativas [...]. Vários benefícios foram mencionados como: o desenvolvimento da capacidade cognitiva; o desenvolvimento de habilidades e competências em determinadas modalidades artísticas; o favorecimento de atitudes positivas [...] (p. 24).

Sabendo das mudanças que o ensino de Arte pode provocar na vida dos indivíduos, e considerando os relevantes estudos que projetam-se como área do conhecimento na pós-modernidade, veremos a seguir, o surgimento de uma proposta para estudar Arte – que tem como um de seus pilares a valorização e apreço cultural dos indivíduos de cada localidade.

## **1. Pesquisa Geradora<sup>2</sup>: uma proposta para investigar Arte a partir da valorização cultural de cada contexto artístico**

Atuando como desenhista no decorrer dos anos de 1992 e 1994, em uma determinada empresa no centro da cidade de João Pessoa - Paraíba, ocorreu um fato que chamou atenção. Ao sair do trabalho em direção a parada de ônibus visando a volta para casa, observava no local, pessoas entre jovens e adultos sentindo dificuldades em identificar o coletivo que pretendiam embarcar por não saberem ler. Quase sempre estes indivíduos perguntavam: Que ônibus é esse? É Mandacarú? Quando passar o senhor me avisa? Entre conversas com estas pessoas, eles relataram que se guiavam pelas imagens com suas cores, bem como através das perguntas feitas aos indivíduos próximas.

Essa experiência cotidiana incomodava, ao ponto de observar e refletir sobre a desigualdade social existente no país - imaginando maneiras de estudar sobre essa disparidade, acreditando que a Arte/Educação pode proporcionar mudanças significativas na vida das pessoas.

Com este juízo, em 2009 foi feita uma especialização a nível de pós-graduação em Artes Visuais: cultura e criação, oferecido pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – EAD/SENAC; embora sonhando com um futuro mestrado, para que fosse possível estudar sobre aquela experiência incômoda.

Entretanto, no primeiro semestre de 2010, entre conversas com um amigo cineasta sobre valor cultural de cada localidade, emergiu a ideia de unir ensino das Artes Visuais e

---

2 EXPERIÊNCIAS COM A PESQUISA GERADORA: LINGUAGENS, MÉTODOS, POSSIBILIDADES, PROCEDIMENTOS E MEIOS EM ARTE <http://boletim.unifreire.org/edicao05/2015/04/22/experiencias-com-a-pesquisa-geradora-linguagens-metodos-possibilidades-procedimentos-e-meios-em-arte/>

cinema, surgindo mais uma etapa do Projeto Depois da Manzuá<sup>3</sup>. Então, para que esse acordo se tornasse viável e possível, foi desenvolvido um projeto que combinasse essa adesão.

Paralelo a elaboração deste trabalho havia aulas e leituras cotidianas, objetivando também aprovação na prova de seleção do mestrado em Artes Visuais, oferecido pelos associados Universidade Federal da Paraíba – UFPB e Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na qual cursava como aluno especial a disciplina Ensino das Artes Visuais na Contemporaneidade. Esta cadeira foi de extrema importância na aquisição e ampliação do saber, no início deste curso de pós-graduação.

Entre estudos desta matéria, referências contidas no edital da referida prova, e a elaboração do Projeto com seus objetivos, surgiu o conceito de unir ações contidas na educação visando resultados expressivos em pesquisas sobre Arte, pretendendo utilizá-lo em trabalhos posteriores.

Com esta perspectiva de unificação, a ideia foi desenvolvida e amparada por estudos e anotações sobre recursos contemporâneos utilizados na educação, por onde percebeu-se a necessidade do fator criticidade; afinal, o trabalho necessita de consistência nas etapas de seu desenvolvimento. Da mesma forma, também havia a carência de sistematização.

Neste sentido, a Pesquisa Geradora foi inspirado nas ideias do educador brasileiro Paulo Freire, e amparada pela Sociologia Crítica do francês Pierre Bourdieu. Esta proposta opera atrelando o conhecimento a seu contexto, bem como associa teoria à prática artística – caracterizando-se pela relação sistematizada entre Interdisciplinaridade, Contextualização e os “Temas Geradores”.

No que se refere a coleta de dados, possui caráter crítico; sobretudo, questionando, ouvindo, refletindo e crendo em narrativas resgatadas da memória de pessoas experientes, proporcionada pelo conhecimento sobre determinada temática abordada. Esta característica concorda com a concepção de BOURDIEU (2000), quando diz: “o poder das palavras só se exerce sobre aqueles que estão dispostos a ouvi-las e escutá-las, em suma, a crer nelas” (p. 23).

Neste conceito relacional, a Interdisciplinaridade funciona como meio de se conhecer o “mundo” contido no objeto de estudo, aproximando ao pesquisador (a) a reciprocidade e mutualidade, o diálogo, o desafio e a paciência diante dos objetivos traçados, ou até mesmo na solução de problemas que surgem no decorrer do trabalho.

---

3 DEPOIS DA MANZUÁ: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO DE ARTE COMUNITÁRIA. [www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/hamilton\\_freire\\_coelho.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/hamilton_freire_coelho.pdf). Manzuá é um engradado de varas empregado na pesca, onde o peixe entra por uma abertura e não encontra a saída.

Por outro lado, a ação interdisciplinar requer do estudante atitudes de responsabilidade, organização, modéstia e simplicidade, bem como empenho; tanto com o estudo a ser desenvolvido, quanto com os indivíduos que participam. Concordando com a autora Ivani FAZENDA (1979), a interdisciplinaridade é:

Uma relação de reciprocidade, de mutualidade, que pressupõe uma atitude diferente a ser assumida frente ao problema de conhecimento, ou seja, é a substituição de uma concepção fragmentária para unitária do ser humano (p. 8/9).

A Contextualização parte do princípio de conectar o objeto de estudo ao ambiente onde se originou, fazendo com que o trabalho do pesquisador tenha como ponto de partida a localidade onde nasceu o fato artístico a ser pesquisado. Através deste ato, ele perceberá o vasto campo onde pretende operar, entendendo também, a dificuldade em encontrar referências pertinentes a temática. O estudante se conscientizará que o trabalho será bem mais complexo do que se ver naquele momento. De acordo com ALMEIDA (2007),

É a contextualização que deixa claro para o aluno que o saber é sempre mais amplo, que o conteúdo é sempre mais complexo do que aquilo que está sendo apresentado naquele momento (p. 39).

Os “Temas Geradores”, são selecionados a partir de narrativas orais de pessoas acima de sessenta anos de idade, moradores conhecidos na localidade e conhecedores do fato artístico em questão. Esta narrativa é gravada/filmada – com permissão do entrevistado, sendo proporcionada por meio dialógico entre pesquisador e entrevistado, levando em consideração questões pré-elaboradas sobre assunto abordado. Dessa forma, concorda com os conceitos do educador Paulo Freire em duas ações necessárias e inseparáveis: que o estudo parte da realidade do indivíduo, bem como fazer uso do processo dialógico e amigável no decorrer do trabalho, para que seja possível conquistar a história do entrevistado e retirar os temas geradores.

No entanto, tem-se que considerar que os temas Freireanos são chamados geradores pelo fato de sempre se desdobrarem em outros temas, ocasionando sempre em mais afazeres a serem exercidos. Concordando com FREIRE (1982), quando ressalta que:

Esses temas se chamam geradores porque, qualquer que seja a natureza de sua compreensão como a ação por eles provocada, contêm em si a possibilidade de desdobrar-se em outros tantos temas que, por sua vez, provocam novas tarefas que devem ser cumpridas (p. 110).

Contudo, os “Temas Geradores” desta proposta difere do original nos seguintes aspectos: enquanto os temas Freireanos são coletados da problematização da vida dos

educandos, objetivando soluções para problemas; os da Pesquisa Geradora são selecionados a partir de narrativas orais sobre determinada temática, concedidas por moradores locais experimentados, através de questões específicas visando utilizá-la como fonte primária na pesquisa; ao tempo que valoriza, enfatiza e revigora as expressões culturais contidas em cada região do país, por meio tanto da divulgação do trabalho desenvolvido, quanto através de uma aula criativa de Artes, previamente marcada com os indivíduos da comunidade envolvida no trabalho.

Esta seleção de fragmentos retirados do conto, são utilizadas tanto como citações auxiliado por estudos pertinentes ao assunto, quanto servirão como temática para pesquisas posteriores; sendo possível também, apresenta-lo de forma comparativa junto aos demais registros sobre o fato abordado, caso haja.

Como previsto, esta proposta foi praticada pela primeira vez em 2010 no Projeto Depois da Manzuá, fazendo uso da relação interdisciplinaridade, contextualização e os “temas geradores”, bem como associando conhecimento ao contexto e teoria à prática artística.

Posteriormente, foi utilizada em 2012 na pesquisa para dissertação titulado O ENSINO DE ARTE NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS EM ESCOLAS PÚBLICAS DE ENSINO MÉDIO DE JOÃO PESSOA – PB – 2007 – 2012. Neste caso, devido se tratar de uma análise no ensino de Arte em duas escolas específicas de EJA, houveram adaptações a exemplo de adotar critérios indicados pela orientadora, bem como não utilizar o recurso de unir teoria à prática em uma aula de Arte, por se tratar de uma apreciação metodológica, e por não haver local específico em ambas as escolas para exercícios artísticos.

## **2. Narrativas orais como base metodológica da Pesquisa Geradora**

A Pesquisa Geradora, por fazer uso da narrativa oral ou discursiva sobre determinado tema como uma de suas estruturas, segue linha apreciativa em estabelecer discernimentos para coleta de dados, almejando consistência e veracidade nas informações colhidas.

Neste sentido, o ato de observar, escutar e acreditar em contos orais providas de pessoas capacitadas acima de sessenta anos de idade, pode ser bastante interessante e enriquecedor para o estudante – quando a história abordada é experiência na vida do narrador. Neste caso, o discurso se desdobrará através de uma sequência de fatos, situado em um tempo e espaço específico, não devendo ser interpretada pelas pessoas como apenas uma mera criação, mas sim, como conhecimento acumulado sobre o conteúdo em questão. Concordando com SODRÉ (1988), a narrativa deve ser interpretada como:

Discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário situado num tempo e num espaço determinados. [...] Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta um mundo (P. 75).

No entanto, acredita-se na realidade da fala pelo fato de tratar-se de uma temática específica, narrada por uma pessoa que viveu o episódio; o que favorece a veracidade dos acontecimentos, por onde o entrevistado se sente valorizado por contribuir e ocupar um espaço importante na história de sua comunidade. Por outro lado, por se trabalhar de forma comparativa com outros registros, percebe-se passagens que estão fora da história.

Tem-se que entender, que o conto sobre determinado fato artístico evoca da memória das pessoas uma história que relata conhecimentos de vida, mesmo impregnada com suas características morais e sociais. Dessa forma, o discurso ultrapassa a memória pessoal valendo-se à coletiva com citações exteriores, afirmando ser uma ação social; ou seja, é um interesse e desejo do indivíduo iterar o grupo no qual pertence, através de narrativas sobre o que foi vivido. De acordo com HALBWACHS (2006, P. 72),

[...], para evocar o próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer as lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade (p. 72).

Observando a história neste ângulo, percebe-se que o conhecimento acumulado pelas pessoas sobre determinado caso, torna-se elo entre as experiências vividas no passado e a construção do conhecimento no presente – afirmando também o ato como construção social.

É auxiliando nesta edificação de conhecimentos das pessoas que o professor de Arte opera, passando a ser ponto de partida metodológico para o ensino na pós-modernidade, uma vez que a educação torna-se significativa quando assegura a valorização e preservação dos conhecimentos acumulados pelos indivíduos, objetivando ampliá-los. Sendo assim, o ensino de Arte é compreendido como uma construção social, histórica e cultural. Concordando com COELHO (2012),

Arte como construção social, já que a educação partirá da experiência de vida de cada ser humano. Arte como construção histórica, no sentido referente a épocas, narrativas históricas que envolvem pessoas, localidades e contextos. Arte como construção cultural, pois cada indivíduo tem sua cultura, da mesma forma a família, a cidade, o estado e o país (p. 195).

Considerando o ensino de Arte como área do conhecimento, temos a noção de sua abrangência e importância em proporcionar a expansão dos saberes na vida dos indivíduos,

principalmente associando teoria à prática artística, sabendo que esse conjunto desenvolve a capacidade cognitiva, tornando-as críticas diante de situações do cotidiano.

## **Considerações Finais**

Na pós-modernidade, o reconhecimento da Arte/Educação como área do conhecimento só foi possível, graças a seriedade dos professores envolvidos nesta ciência buscando promover movimentos, e estudos significativos sobre este campo. Neste contexto, ressaltou-se a importância dos estudos anteriores na aquisição de novos aprendizados, bem como o valor das experiências acumuladas pelas pessoas; cuja área fértil, torna-se caminho tanto para o ensino de Arte, quanto para Pesquisa Geradora, por onde ambas objetivam o alargamento do conhecimento dos indivíduos.

## **Referências**

ALMEIDA, G. P. de. **Transposição Didática: por onde começar**. São Paulo: Cortez, 2007.

BRASIL, **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN**, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm)

Brasil, **Lei 12.287, de 13 de julho 2010**. Altera a Lei nº9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, no tocante ao ensino da arte.

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12287.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12287.htm)

BARBOSA, A. M. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998A.

\_\_\_\_\_. (Org.). **A compreensão e o prazer da arte**. São Paulo: SESC Vila Mariana, 1998B.

\_\_\_\_\_. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002A.

\_\_\_\_\_. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002B.

BOURDIEU, P. **O Campo Econômico**. Campinas: Papirus, 2000.

COELHO, H. F. **O ENSINO DE ARTE NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS EM ESCOLAS PÚBLICAS DE ENSINO MÉDIO DE JOÃO PESSOA – PB – 2007 – 2012**. 2013. 103 f. Dissertação – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba. 2013.[http://sistemas.ufpb.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt\\_BR&id=1880](http://sistemas.ufpb.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=1880)

\_\_\_\_\_. Uma visão contemporânea do ensino de Artes Visuais. In: ZACCARA, M.; CARVALHO L. M. (Org.). **PAISAGENS PLURAIS: Artes Visuais & Transversalidades**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

CARVALHO, L. M. A influência da arte na formação do indivíduo: experiências em ONGs. **Intervenções:** artes visuais em debate. Revista do Departamento de Artes Visuais, ano 2 e 3, n 2. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2009.

**Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para Educação Básica (2000)**

[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&id=12992:diretrizes-para-a-educacao-basica](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=12992:diretrizes-para-a-educacao-basica)

EFLAND, A. D. Cultura, Sociedade. Arte e Educação num Mundo Pós-Moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA A. M. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FAZENDA, I. **Interdisciplinaridade: um projeto em parceria**. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2001.

\_\_\_\_\_; ARANTES, C. (Org.). **Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro: efetividade ou ideologia?** São Paulo: Loyola, 1979.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz S. São Paulo: Centauro, 2006.

**Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. Brasília: MEC/Semtec, 2000.  
[http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14\\_24.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf)

RICHTER, I. M. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Multiculturalidade e interdisciplinaridade. In: BARBOSA. A. M. (Org.) **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

RIZZI, M. C. de S. Caminhos metodológicos. In: BARBOSA. A. M. (Org.) **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

SAUNDERS, R. J. Arte-educação. In: COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1988.

**Hamilton Freire Coelho**

É Mestre em Ensino de Artes Visuais no Brasil, pelos associados Universidade Federal da Paraíba – UFPB e Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; é Pós-Graduado em Artes Visuais: cultura e criação pelo EAD/SENAC/PB; é Licenciado em Educação Artística pela UFPB – com especialização em Artes Plásticas; é Artista Plástico e Designer Gráfico.

# UM OLHAR NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS A PARTIR DA LEI Nº 11.645/2008

*Janine Alessandra Perini*  
Universidade Federal do Maranhão

## RESUMO

Este artigo aborda que as tendências atuais na arte-educação têm buscado a preservação da cultura e da harmonia por meio do desenvolvimento de competências em muitos sistemas culturais. Essas competências envolvem o conhecimento e a capacidade de lidar com códigos culturais de outras culturas. A Lei nº 11.645/2008 contempla a cultura africana, afro-brasileira e indígena no Ensino Fundamental e Médio, mas como o contexto de formação inicial e continuada do professor influencia nas suas escolhas curriculares dentro da Educação Básica, também levantaremos neste artigo discussões sobre o ensino das Artes Visuais na Educação Superior.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino; Arte; Lei 11.645/2008.

## RESUMEN

En este artículo se analizan las tendencias actuales en la educación artística han tratado de preservar la cultura y la armonía a través del desarrollo de habilidades en muchos sistemas culturales. Estas habilidades implican el conocimiento y la capacidad para hacer frente a los códigos culturales de otras culturas, la Ley N ° 11.645 / 2008 contempla la cultura *áfrica*, africano-brasileño e indígena en la escuela primaria y secundaria, pero a medida que el maestro contexto de formación inicial y continua influencias en sus elecciones curriculares dentro de la Educación Básica también surgen artículo discusiones nete sobre la enseñanza de Artes Visuales de la Educación Superior.

**PALAVRAS CLAVE:** Educación; Arte; Ley 11.645 / 2008.

Este artigo visa levantar discussões a cerca das mudanças ocorridas depois da Lei nº 11.645/2008<sup>1</sup> nas instituições públicas de Ensino Fundamental, Médio e Superior no Brasil. Será que houve a redefinição e a inclusão de disciplinas e atividades curriculares nos Projetos

---

1 Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Essa lei acrescenta no Art. 26-A, a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados. Ela inclui diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, conteúdos como a história da África, dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra indígena brasileira e suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil, a serem ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Artes, Literatura e História.

Políticos e Pedagógicos (PPP) e nas Matrizes Curriculares dos Cursos de Licenciatura em Artes Visuais, identificando a presença de conteúdos de Educação nas Relações Étnico-Raciais e no Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira, Africana e Indígena? Como está o cotidiano destas Instituições no tratamento de questões e temáticas referentes aos afrodescendentes e indígenas? Será que antes da lei, não tinha nenhuma política pública com essa temática?

A Lei nº 11.645/2008 contempla o Ensino Fundamental e Médio, mas como o contexto de formação inicial e continuada do professor influencia nas suas escolhas curriculares dentro da Educação Básica, também levantaremos discussões sobre a Educação Superior.

EFLAND (2005), destaca que no ensino de arte pós-moderna, o professor tem liberdade de escolha nos conteúdos, mas geralmente a seleção é confusa e fonte de problemas politicamente sensíveis, por isso, acreditamos que o professor na hora de escolher o conteúdo a ser trabalhado, o que mais o influencia é a sua formação, seguido dos materiais, como livro, imagens, filmes, catálogos que lhe estão disponíveis, e o que já foi experimentado e vivenciado. Essas escolhas também tem relação com que Karl Marx disserta:

O olho se tornou olho humano, da mesma forma como o seu objeto se tornou um objeto social, humano, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, os sentidos se tornaram teóricos. Relacionam-se com a coisa por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento humano objetivo consigo própria e com o homem, e vice-versa. Eu só posso, em termos práticos, relacionar-me humanamente com a coisa se a coisa se relaciona humanamente com o homem. A carência ou a fruição perderam, assim, a sua natureza egoísta e a natureza a sua mera utilidade (Nützlichkeit), na medida em que a utilidade (Nutzen) se tornou utilidade humana. Da mesma maneira, os sentidos e o espírito do outro homem se tornaram a minha própria apropriação. Além desses órgãos imediatos formam-se, por isso, órgãos sociais, na forma da sociedade, logo, por exemplo, a atividade em imediata sociedade com outros, etc., tornou-se um órgão da minha externalização de vida e um modo da apropriação da vida humana (MARX, 2013, p.231).

Percebemos por meio desta citação que, Karl Marx aborda sobre a sensibilidade humana, sobre a apropriação e sobre o valor da história para a constituição do significado da obra de arte. As tendências atuais na arte-educação têm buscado a preservação da cultura e da harmonia por meio do desenvolvimento de competências em muitos sistemas culturais. Essas competências envolvem o conhecimento e a capacidade de lidar com códigos culturais de outras culturas, bem como a compreensão de como ocorrem certos processos culturais básicos e o reconhecimento de contextos macroculturais em que as culturas se inserem, como é o caso da arte. Ana Mae Barbosa apresenta que nem sempre foi assim:

A Educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local. Contudo, a educação formal no Terceiro Mundo ocidental foi completamente dominada pelos códigos culturais europeus e, mais recentemente, pelo código cultural norte-americano. A cultura indígena só é tolerada na escola sob a forma de folclore, de curiosidade e de esoterismo; sempre como uma cultura de segunda categoria (BARBOSA, 1998, p.13).

Mas com a Lei nº 11.645/ 2008, que vem contemplar a cultura indígena, africana e afro-brasileira dentro do currículo do Ensino de Artes, a realidade vem aos poucos se modificando. Porém, são necessárias várias mudanças para a implementação efetiva desta lei, como apresenta BRASIL (2008): o Fortalecimento do marco legal; Política de formação para gestores e profissionais de educação; Política de material didático e paradidático; Gestão democrática e mecanismos de participação social; Condições institucionais (financiamento, sensibilização e comunicação, pesquisa, equipes e regime de colaboração) e Avaliação e Monitoramento.

Esta proposta aponta que para a implementação da lei, a Política de formação e a Política de materiais didáticos e paradidáticos constituem a principal aposta do Plano, devidamente articulados à revisão da política curricular. Tal revisão deve assumir como um dos seus pilares as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Todo o esforço de elaboração do Plano foi no sentido de que o MEC estimulasse, induzisse e executasse a implementação da Lei nº 11.645/2008 como parte do sistema nacional de formação inicial e continuada do magistério.

Um marco nessa trajetória foi a Constituição Federal de 1988, que deu mais atenção aos sujeitos ditos vulneráveis na sociedade, como mulheres, negros, índios e crianças. As políticas públicas a partir desse momento começaram a contemplar esses sujeitos. **A LDB, em 1996, estabeleceu no capítulo II da Educação Básica, o Artigo 26, que fala sobre os currículos do Ensino Fundamental e Médio, no § 4º, “O ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígena, africana e européia (sic)”.**

Nesse contexto, muitas lutas sociais e políticas foram realizadas e a universidade tornou-se um espaço não apenas para a democratização do saber, mas também um lugar de democracia, tendo como responsabilidade social o respeito à diversidade e se comprometendo com a formação, articulando o ensino, a pesquisa e a extensão.

Nessa perspectiva, o Ensino Superior precisa de um acompanhamento, uma avaliação para ver se está caminhando além dos limites da antiga legislação herdada. Lima (2009) nos apresenta sobre o Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior- SINAES:

(...) o SINAES (fase 2004-2006) assimilou a educação superior (bem público para a emancipação e fortalecimento da identidade nacional) e a avaliação educativa como práticas sociais, históricas e políticas, desenvolvendo-se no confronto de relações de poder entre os interesses coletivos e privados e exigindo participação democrática e postura ética. Assim, ressaltou a centralidade da avaliação institucional, a integração de instrumentos avaliativos, a responsabilidade social e o respeito à diversidade, enfatizando a relevância do autoconhecimento por meio da reflexão compartilhada para o aperfeiçoamento institucional (LIMA, 2009, p. 418).

A autora aponta que depois de 2006, o modelo do SINAES, “(...) vem sendo gradualmente substituído por uma avaliação regulatória com fins de controle e supervisão, representando uma ferramenta de gerenciamento para constatar e induzir o estado de qualidade das ações educacionais (...)” (LIMA, 2009, p. 419). Essa ferramenta é definida e mensurada por indicadores propostos de fora. Assim, a autora afirma que a educação superior retoma o modelo organizado na lógica do mercado, diminuindo a força política da sociedade, da comunidade acadêmica e dos órgãos do colegiado.

No cenário da avaliação do Ensino Superior, percebe-se a necessidade de pesquisas voltadas para a análise da implementação das políticas públicas, pois o Ensino Superior é um direito social, moldado nos movimentos históricos que transformaram a sociedade e este conseqüentemente transforma o Ensino Básico.

Jacques Delors coordenou a Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI e em seu relatório para a UNESCO, Delors (2012) aponta os indicadores de uma crise aguda das relações sociais. A primeira é o agravamento das desigualdades, juntamente com o aumento dos fenômenos da pobreza e da exclusão. Para o autor, a educação, confrontada com a crise das relações sociais, precisa fazer da diversidade um fator positivo de compreensão entre indivíduos e grupos humanos. Para ele, a maior ambição da educação é oferecer a todos os meios necessários a uma cidadania consciente e ativa, que só pode realizar-se plenamente em um contexto de sociedades democráticas.

Nesse contexto, Delors (2012) considera a diversidade uma riqueza e que a educação para o pluralismo é uma barreira contra a violência e um princípio ativo de enriquecimento cultural e cívico das sociedades contemporâneas.

(...) a educação deve valorizar o pluralismo cultural ao longo de toda a vida, apresentando-o como uma fonte de riqueza humana: os preconceitos raciais, fatores de violência e de exclusão devem ser combatidos por uma informação mútua sobre a história e os valores das diferentes culturas (DELORS, 2012, p.49).

Para o autor, a educação tem como finalidade levar os diferentes grupos “minoritários” a tomar nas mãos o seu próprio destino. Minoritários entre aspas, pois

sabemos que a população brasileira de matriz africana não é minoria. No censo Demográfico de 2010, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 97 milhões de pessoas declararam-se negras (pretas ou pardas) e 91 milhões brancas. Assim, conclui-se que os negros são a maioria. Rodolfo Stavenhagen, doutor em sociologia e Relator Especial para os Direitos Humanos e Liberdades Fundamentais dos Povos Indígenas da Organização das Nações Unidas (ONU), reflete sobre o termo minorias:

(...) a ideia de uma nação monoétnica, culturalmente homogênea, é invocada, a maior parte das vezes, para encobrir o fato de esses Estados merecem, a rigor, serem considerados como etnocráticos, na medida em que apenas um grupo étnico majoritário ou dominante impõe a sua própria visão de “nacionalidade” aos outros componentes da sociedade. Nesse caso, os grupos étnicos que não se conformem com o modelo dominante são tratados como “minorias” no plano numérico, mas também e sobretudo, nos âmbitos sociológico e político (STAVENHAGEN, 2012, p.206).

O Brasil tem 896,9 mil indígenas em todo o território nacional, somando a população residente tanto em terras indígenas (63,8%) quanto em cidades (36,2%), de acordo com o Censo 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas IBGE<sup>22</sup>. Esse número é pouco se compararmos com os índios encontrados quando os europeus aqui chegaram ao Brasil, existindo nessa época cerca de três a cinco milhões de índios, sendo diminuídos drasticamente em função das perseguições, das tentativas de escravidão, do contágio com os homens brancos, da miscigenação forçada e da imposição de novos modelos culturais.

Mesmo o Brasil ter pertencido aos índios e atualmente a segunda maior nação de povos de matriz africana do planeta, com inúmeras comunidades quilombolas, a quantidade de afrodescendentes e indígenas no contexto brasileiro não minimizou o racismo. Por isso, a necessidade de implantação de políticas públicas globais.

## **Referências**

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos. Belo Horizonte:** Editora C/ Arte, 1998.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/>. Acesso em: 16 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Decreto Federal Nº 7.031 de 06/09/1878.** Estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno. Diário Oficial da União. Brasília, 1878. Disponível em: <<http://>

---

2 Fonte: <http://indigenas.ibge.gov.br/graficos-e-tabelas-2>. Acessado em: 07/04/2015.

[www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7031-a-6-setembro-1878-548011-publicacaooriginal-62957-pe.html](http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7031-a-6-setembro-1878-548011-publicacaooriginal-62957-pe.html)>. Acesso em: 27 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. Grupo de Trabalho Interministerial. **Contribuições para Implementação da Lei 10.639/2003**: Proposta de Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-raciais e para o ensino de História e cultura Afro-Brasileira e Africana – Lei 10.639/2003. Brasília, 2008. Disponível em: [http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/documentos/contribuicoes\\_para\\_implementacao\\_da\\_lei.pdf](http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/documentos/contribuicoes_para_implementacao_da_lei.pdf). Acesso em: 16 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 20 dez. 1996. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/l9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/l9394.htm)>. Acesso em: 16 mar. 2015. (Conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB).

\_\_\_\_\_. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)>. Acesso em: 16 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. MEC/SECAD. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC/SECAD, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/projetos/leafro/pages/arquivos/>>. Acesso em: 27 mai. 2012.

DELORS, Jacques (Coord.). **Educação: um tesouro a descobrir**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2012.

EFLAND, A. D. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, A. M. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 173-188.

GOODSON, Ivor F. **Currículo: Teoria e História**; tradução de Atílio Brunetta; revisão da revisão da tradução: Hamilton Francischetti; apresentação de Tomaz Tadeu da Silva – Petrópolis, RJ: Vozes, 7. ed., 2005.

LIMA, Lucinete Marques. Sinaes e modelo(s) institucional (is). In: COUTINHO, Adelaide Ferreira. **Reflexões sobre Políticas Educacionais no Brasil: consensos e dissensos sobre a educação pública**. São Luís: EDUFMA, 2009.

MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos e Grundrisse. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. – 3 ed.- Belo Horizonte: Autêntica Editora Crisálida, 2013.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e Estética do cotidiano no ensino das Arte Visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

STAVENHAGEN, Rodolfo. Educação para um mundo multicultural. In: DELORS, Jacques (Coord.). **Educação**: um tesouro a descobrir. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2012.

SACRISTÁN, J. Gimeno; GÓMEZ, A. I. Pérez. **Comprender e transformar o ensino**. 4.ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

**Janine Alessandra Perini**

Professora de Artes Visuais do curso de Linguagens e Códigos da UFMA, Campus de São Bernardo. Mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina- UDESC. Integrante do grupo de pesquisa Arte, Educação e Inclusão, UDESC.

# A CASA DE PEDRA DE CAICÓ-RN: o ensino de artes visuais em contexto não formal

*Jailson Valentim dos Santos*  
Universidade Federal da Paraíba

*Livia Marques Carvalho*  
Universidade Federal da Paraíba

## RESUMO

O artigo versa sobre o ensino de arte em contexto não formal, com base no trabalho docente que o artista/professor Adonay Dantas de Araújo realiza no seu ateliê: a Casa de Pedra de Caicó-RN. Além da sua produção poética, Adonay ministra aulas de desenho e pintura em cursos livres de arte e sua postura evidencia a importância do papel do professor de arte para o ensino e a aprendizagem nesta área do conhecimento. A modalidade de ensino não formal será discutida a partir dos pressupostos enunciados por Trilla (2008), adensada com o entendimento de Garcia (2008), Carvalho (2008) e Libâneo (2007). A Casa de Pedra configura-se como um importante espaço de criação poética, contribuindo com a construção e difusão de saberes da Arte e do seu ensino na região do Seridó norterio-grandense.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino de artes visuais em ateliês. Educação não formal. Caicó.

## ABSTRACT

This work deals with art education in a non formal context. The research is based on the experience that artist and professor Adonay Dantas de Araújo realized in the Casa de Pedra art studio in Caicó-Rio Grande do Norte in Natal. In addition to his poetry, Adonay teaches drawing and painting classes. The artist's posture highlights importance of the role of art teacher regarding teaching and learning in this area of knowledge. Non-formal mode of education will be discussed from the assumptions set out by Trilla (2008), along with Garcia (2008), Carvalho (2008) and Libâneo (2007). The Casa de Pedra is an important art studio for poetic creation. It contributes for the construction and dissemination of knowledge and art of their education in the Seridó region of the Rio Grande do Norte State.

**KEYWORDS:** Visual Arts Teaching in Workshops. Non-formal Education. Caicó.

## Introdução

Refletiremos neste texto sobre questões pertinentes ao universo da Arte e da Educação, a partir de uma pesquisa em andamento sobre o ensino de arte em ateliê. Esta pesquisa é coordenada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Livia Marques Carvalho, do Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba/UFPB e visa entender como acontece o ensino de arte neste contexto não formal específico. Esse estudo explora a formação e a prática docente

no Seridó potiguar, tendo como base o trabalho que o artista/professor Adonay Dantas de Araújo (Caicó-RN, 1984 - ) realiza em seu ateliê: a Casa de Pedra de Caicó-RN.

Adonay Dantas é artista plástico e professor de arte em Caicó-RN. Por meio de uma entrevista semiestruturada<sup>1</sup> ele nos relatou suas experiências com a formação e a prática artística/docente, para a nossa compreensão de um modo de ensinar que é realizado por ele esta cidade. Sem formação acadêmica, Adonay nos afirmou que está sendo formado pelo exercício diário do seu fazer artístico. O caicoense luta silenciosamente pela melhoria da vida coletiva, alimentando utopias e sonhos com sua produção poética, ao mesmo tempo em que contribui com o ensino de arte em um lugar marcado pela luz aguda do sol do sertão, onde o poder público ainda muito deve a arte e a cultura do lugar.

Esse texto não abrange a totalidade do ensino de arte em espaços não formais que acontece no Seridó, no entanto salienta uma experiência exitosa. Gostaríamos que ele mobilizasse discussões sobre o tema e que outras experiências viessem à tona, para que possamos adensar o discurso no que tange ao ensino de arte nas diversas modalidades de ensino, que acontece na região. Pensamos que se deixarmos vestígio de nossas práticas com a arte e o seu ensino, podemos favorecer as reflexões e a construção de novos conhecimentos sobre esse campo de atuação, de modo a reverberar na apreensão de saberes artísticos e estéticos pelo alunado seridoense. Além do mais, quando escrevemos mostramos o nosso ponto de vista, que pode ser confrontado com outros, inclusive com o oficial/hegemônico, lembrando a máxima do estudioso Leonardo Boff (1997, p. 9) de que “todo ponto de vista é a vista de um ponto”.

Defendemos a importância de registrar e publicar as práticas com o ensino de arte que são realizadas no Seridó potiguar, tanto para socializar os saberes, quanto para que possa ser produzido mais conhecimento a partir das inscrições/referências que são produzidas sobre o que é feito na contemporaneidade. Esse é um modo de nos embrenharmos no processo construtivo da nossa história do ensino de arte, nos reconhecendo como parte do processo histórico-social, tramado com os saberes cotidianos. É uma lógica simples: eu experiencio e eu mesmo conto, a partir das minhas preferências, ênfases e escolhas.

Veremos que o ensino de arte quando é realizado em contexto de ateliê, é caracterizado na modalidade de educação não formal. Além desta modalidade, o processo educativo pode acontecer também por meio da formalidade e da informalidade. Os estudiosos Livia Marques Carvalho (2008), Valéria Aroeira Garcia (2008), Jaume Trilla

---

1 A entrevista foi realizada na tarde de segunda-feira, 15 de setembro de 2014, das 16h e 57min as 17h e 40min, na Casa de Cultura Popular da cidade.

(2008) e José Carlos Libâneo (2007) contribuem para pensarmos nestas diferentes modalidades de ensino que afetam os nossos modos de ensinar e aprender.

Para esta investigação inicialmente fizemos um levantamento de dados sobre o ensino de arte em espaços não formais na região do Seridó, mas encontramos pouquíssimos registros escritos. O levantamento bibliográfico feito nos sítios da **Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP** e da Federação dos Arte/Educadores do Brasil – FAEB, disponível na rede mundial de computadores, nada nos revelou a respeito. No sítio da Universidade Federal do Rio Grande do Norte pouca coisa existe. Chamamos a atenção para o trabalho do Prof. Lourival Andrade Júnior (UFRN/CERES Caicó)<sup>2</sup>, coordenador do projeto Seridó Visual, que “busca por uma possível estética seridoense”. No endereço é possível localizar vários artistas da região, com dados sobre suas biografias e produções poéticas. Nas fontes bibliográficas consultadas na Biblioteca Municipal de Caicó também não encontramos informações relevantes para esse trabalho.

A coleta de dados baseou-se principalmente na entrevista que foi realizada com o artista/professor e por se tratar de uma pesquisa qualitativa em arte/educação, consideramos também as observações empíricas que fizemos. Estas observações *in loco* tiveram o intuito de conseguir informações oriundas do comportamento do artista sobre o ensino de arte em ateliê. Esse comportamento tem relação com um aspecto relevante para nossa investigação, pois revela escolhas no que tange a conteúdos e metodologias de trabalho feitas pelo Adonay. A entrevista e as observações nos colocaram em contato direto com a realidade do artista, que não se melindrou em nos mostrar as várias manobras administrativas e metodológicas do trabalho que é realizado com seus alunos na Casa de Pedra, seu ateliê.

## 1. O contexto geográfico e sociocultural

O Seridó é uma região situada em terras interestaduais semiáridas, pertencente aos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Este estudo considera o Seridó potiguar, especificamente a cidade de Caicó, principal polo político, econômico e cultural da região. Contrariando a imagem cristalizada, construída por alguns, de que o sertão nordestino é apenas espaço de fome, miséria e escassez, o Seridó se destaca no campo cultural e social, sendo Caicó um dos municípios com uma das melhores qualidades de vida do interior nordestino.

---

2 Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/seridovisual/>. Acesso em 21/06/2014.

Caicó fica situada a 273 km de distância da capital do Rio Grande do Norte, Natal e conta com uma população de 66.246 habitantes, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. A cidade possui Índice de Desenvolvimento Humano - IDH de 0,710, índice considerado alto e divulgado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento - PNUD intitulado “Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil 2013”. O índice considera indicadores de longevidade, de renda e de educação e foi calculado a partir da base de dados do censo demográfico publicado em 2010, pelo IBGE.

O município ganha notoriedade no campo turístico pelo seu carnaval e pela Festa de Sant’Ana. Esta festa é realizada todos os anos no mês de julho, há mais de 260 anos. Em 2010 a mesma foi tombada como patrimônio imaterial do Brasil. A música, a literatura, a literatura de cordel, o teatro, a dança e as expressões populares ganham destaque no município, assim como as artes visuais recebe a adesão de vários artistas. São pintores, escultores e desenhistas que trabalham com as artes tradicionais, mas também encontramos outros que exploram suas poéticas a partir de performances, instalações e das novas mídias. O artesanato local é conhecido pela qualidade e expressividade, primando por peças utilitárias feitas em couro e cerâmica. Somam-se a isso o talento das bordadeiras de Caicó. Os fios tramados por estas mulheres criam formas e revelam cores nos tecidos que as projetam no cenário comercial, pois a beleza e o rigor dos seus bordados sobre peças de roupas e artigos para cama, mesa e banho, diluem as fronteiras territoriais para serem apreciados dentro e fora do Brasil.

## **2. A Casa de Pedra**

O ateliê Casa de Pedra (Imagem 1) ocupa parte de um imóvel, que fica situado no centro de Caicó, a rua Visitador Fernandes, nº 27, nas imediações do Poço de Sant’Ana<sup>3</sup>. Trata-se de uma edificação histórica, uma vez que o prédio foi erigido nos remotos anos de 1730. A edificação é considerada a mais antiga da cidade, pois as que foram construídas antes dela não existem mais: foram todas demolidas para dar lugar a prédios comerciais ou edifícios com traçado arquitetônico ‘moderno’. Percebemos que o imóvel já sofreu com modificações, tanto na fachada, quanto na estrutura interna, numa tentativa de se adaptar as novas possibilidades de uso. Mesmo assim, a fachada encontra-se em bom estado de conservação. Nela, é possível observar a sobreposição de seixos que compõe o desenho arquitetônico de modo original. O espaço é alugado e funciona desde o primeiro semestre de 2013 como ateliê. Este tem sua administração compartilhada entre os artistas Adonay,

---

<sup>3</sup> O Poço de Sant’Ana foi o primeiro poço de água feito para abastecimento da ‘cidade’. Ele fica a margem do rio Seridó, por onde circunda muitas lendas e mitos do imaginário popular.

Custódio Jacinto e Rachel Lúcio. Os três formam a Casa de Pedra - Coletivo de Arte e usam o espaço para produzir e desenvolver suas poéticas, além de ministrar aulas, discutir questões ligadas ao campo da arte e da vida, bem como para receber artistas e amigos para as trocas intelectuais e a convivência afetiva. O espaço é um microterritório de atuação política e funciona como alternativa ao que está estabelecido. É um outro modo de experienciar a arte e de desenvolver poéticas pessoais e coletivas. Ele também é aberto para a comercialização de obras de arte e objetos de decoração (Imagem 2).

Imagem 1: Fachada do Ateliê.



Imagem 2: Detalhe do espaço interno.



Fontes: Acervo pessoal.

### 3. A formação e o ensino de arte em Caicó

Caicó merece destaque pelo seu protagonismo e liderança regional no campo educacional. Na cidade é possível encontrar várias instituições públicas e privadas de ensino superior. Das públicas, chama a atenção a Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, que se faz presente por meio do Centro Regional de Ensino Superior do Seridó/CERES-Caicó. Outra referência é a Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN, *campus* Caicó. Nenhuma dessas instituições oferece em suas opções de cursos, a alternativa Artes Visuais.

A formação acadêmica na área de Artes é feita no Estado apenas pela UFRN, *campus* Natal, o que dificulta a aprendizagem formal em Arte, por artistas e profissionais outros, promotores da arte e da cultura na região do Seridó. Deslocar-se até Natal para fazer um curso de Artes implica necessariamente em concorrer a uma vaga, com o agravante de ser um curso caro, pois exige aquisição de materiais didáticos e expressivos. O orçamento torna-se mais oneroso quando pensamos em transporte, moradia e as demais despesas que implica residir e estudar num grande centro urbano.

Esse fato pode apontar para uma realidade, que é a pouca profissionalização da arte na região. Inclusive, existem pouquíssimos professores atuando na rede pública de ensino com formação específica nessa Área. Salientamos que a ausência da formação específica não se restringe apenas ao ensino de arte, mas nos parece ser uma problemática que atravessa a estrutura escolar como um todo, sem se limitar a esta região. Mas, persistimos na nossa militância pelo ensino de arte, pois acreditamos que esse é capaz de impregnar de sentido o nosso fazer cotidiano, nos levando a voos altos, sem que deixemos de caminhar com os pés bem firmes ao chão que nos suporta. Em outras palavras, o ensino de arte propicia pensamento crítico, encantamento e sonho e pode despertar o interesse de jovens estudantes de modo satisfatório, para o aprofundamento necessário a uma boa formação estética, a uma boa educação dos sentidos.

Na região, nenhuma modalidade de ensino de arte, seja a formal, a informal e a não formal, consegue dar visibilidade adequada às práticas que realizam. Não existe a cultura de refletir criticamente e textualmente, publicando os trabalhos que são realizados, de modo que chegue essa informação a comunidade em geral, a fim de difundir saberes e promover debates mais amplo e consistente sobre tudo o que é feito, ou deixado de fazer, nessa área do conhecimento.

As dificuldades para formar profissionais nesse campo faz eclodir uma série de artistas autodidatas na região, reforçando que a arte está para além de um capricho, pois atende uma demanda que é humana, porque a arte e a criação é uma necessidade inerente ao homem. Encontramos em todo o Seridó vários profissionais com excelentes práticas artísticas, tentando contribuir com o desenvolvimento da Área de Arte e seus ateliês se somam a tantos outros que existem espalhados pelo Brasil. Os ateliês demonstram ser uma boa alternativa para o ensino e a aprendizagem em arte, pois são espaços que prestam um serviço de educação em arte, oferecendo propostas pedagógicas atrativas, que incluem o domínio da técnica e os fazeres artístico e estético.

No que tange ao ensino não formal são muitas as iniciativas bem sucedidas que é possível citar. Na música podemos pensar na centenária Banda Filarmônica Recreio Caicoense, em atividade desde 1907, que conta com a maioria dos componentes com formação autodidata. O artesanato local mostra a potência de um trabalho, um modo de formação e de ensino estreitamente ligado às visualidades. Tanto o campo da literatura popular, quanto o do teatro e o da dança, têm experiências exitosas para serem relatadas. Esses exemplos mostram a potencialidade criativo/humana da cidade e a importância de se pensar na contribuição do ensino não formal para o ensino de arte, haja vista que esse acontece normalmente no 'calor' dos ateliês. Diante do exposto aqui, podemos afirmar que o

ensino de arte que é realizado no Seridó potiguar, na atualidade, acontece com grande força por meio da educação não formal e informal. Entretanto, como podemos diferenciar/definir cada uma dessas noções de ensino?

#### **4. Modalidades de Ensino**

A noção de educação formal nos remete a um modelo institucionalizado de ensino, com teorias, metodologias e conteúdos normatizados, dentro de uma lógica hierárquica de interesses. A sistematização pedagógica dos saberes que compõem o currículo escolar é submetida ao controle rigoroso do Estado, por meio do Ministério de Educação e visa justificar o fato de poder exigir e conferir grau. Esta modalidade educativa intencional tem sua estrutura marcada por regras que organizam os conteúdos, antes de ser oferecida a população interessada por instituições educacionais, públicas ou privadas.

A ideia de uma educação pautada pelos processos diluídos e circunstanciais que acontecem no transcorrer do cotidiano e, portanto, distantes das normatizações curriculares e das disciplinas escolares, nos remete a uma educação informal. Esta modalidade de ensino não tem uma forma definida e claramente reconhecível, pois acontece sem ou com baixa intencionalidade, podendo ser mediado pela mídia, com suas variadas formas de atingir as pessoas, pelas imagens, pelas leituras, por contatos e acontecimentos outros, inerentes às trocas e a socialização do saber que acontecem ao longo da vida do indivíduo. Sem as formalidades e as escolhas de conteúdos sistematizados e previamente elaborados para o fim de ensinar, esses não chegam com uma intenção educacional deliberada e dispensa os instrumentos de avaliação. É possível ainda esgarçar o tempo, privilegiando as relações pedagógicas espontâneas e casuais que podem acontecer em diferentes espaços, naturais ou culturais. Em última instância, é possível dizer que são aquelas situações com potência de ensino e de aprendizagem que ocorre em diversos contextos do cotidiano, em que se desenvolvem atividades educativas de forma mais orgânica.

Já a noção de educação não formal está atrelada a uma modalidade de ensino organizada, mas que não visa conferir grau. Libâneo (2007, p. 89) entende que sejam “aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas”. Na interlocução com este autor, o estudioso Trilla (2008, p. 42) define a educação não formal como sendo “o conjunto de processos, meios e instituições específicas e diferenciadamente concebidos em função de objetivos explícitos de formação ou instrução não diretamente voltados à outorga dos graus próprios do sistema educacional regrado”.

A discussão sobre a oferta das atividades criativas no âmbito não formal de ensino é adensada quando aproximamos essa das ponderações de Valéria Garcia. Esta pesquisadora observa que existem duas linhas de oferta para as relações pedagógicas neste seguimento, como linhas de forças que agem de formas divergentes dentro dessa concepção educacional. De acordo com a estudiosa, quando as atividades de ensino não formal são oferecidas às classes alta e média, elas funcionam como uma atividade a mais, como um adicional, um diferencial na formação do alunado. Já quando ofertadas à classe pobre, ela chega como uma forma reparadora da falta dos conteúdos que foram deixados de ser oferecidos a crianças e jovens. Assim, seria uma forma de compensar o que deveria ter sido oferecido a formação desses, pela escola ou pela família. A pesquisadora nos desafia a pensar sobre “o sentido da complementaridade, pois para uma parcela da sociedade, para os bem nascidos, ela vem somar, é o diferencial na formação, para a outra parcela, ela vem complementar, é o que falta” (2008, p. 9).

A professora da UFPB Livia Marques Carvalho conhece bem o conceito de educação não formal, pois vem trabalhando com este desde muito antes de defender sua tese de doutorado<sup>4</sup>, na Universidade de São Paulo/USP. Para esta pesquisadora, as atividades criativas que são oferecidas em contextos não formais de ensino, podem favorecer as transformações das pessoas que as experienciam, tanto no sentido pessoal quanto social, elevando a autoestima positiva dessas. A estudiosa acredita nas potencialidades dessa modalidade de ensino e sua tese evidencia as justificativas de oferecer ações educativas que possam atender demandas específicas de determinados públicos e comunidades. Carvalho salienta que a atividade educativa em contexto não formal diferencia-se do ensino formal pelo fato de tentar propiciar o desenvolvimento integral dos educandos, pois o processo educativo atua no sentido de desenvolver nesses uma capacidade que vai além da cognição, envolvendo o intelecto e a afetividade (Carvalho, 2008). Esse modo de operar, normalmente encontrado nas ONGs, mas também nos ateliês, acrescentamos, alia a teoria aos conhecimentos técnicos e empíricos, passando pelo fazer expressivo e por reflexões sobre esse fazer.

As modalidades de educação formal, não formal e informal abarcam diferentes metodologias e estratégias para trabalhar com o ensino de arte. A arte, quando ensinada em contexto não formal, exige contornos que o deslocam do sistema de educação formal, bem

---

4 Esta pesquisadora defendeu a tese “O ensino de artes em ONGs: tecendo a reconstrução pessoal”, na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo em 2005, sob a orientação de Ana Mae Barbosa. Esta foi publicada em livro com o título “O Ensino de Artes em ONGs”, pela Editora Cortez, no ano de 2008.

como do ensino que acontece na informalidade, para possibilitar o acesso aos processos de produção e de conhecimento artístico.

Relataremos agora alguns aspectos da formação e da prática do artista e professor Adonay Dantas, realizada no seu ateliê, bem como sobre suas escolhas quanto a conteúdos e metodologias de trabalho.

## 5. O ensino de arte em ateliê

A partir deste ponto, a discussão persegue os modos de praticar a docência em ateliê, salientando a experiência do artista/professor Adonay Dantas, relatada por ele por meio de entrevista, bem como coletadas a partir de observações feitas *in loco*. Na entrevista pudemos indagar o artista/professor sobre várias questões ligadas ao campo da arte e do seu ensino no Seridó, região que recebe pouco estímulo do Estado para se produzir arte. Falamos, por exemplo, sobre a formação dos artistas, especialmente porque Adonay denomina-se autodidata.

O local escolhido para a nossa entrevista foi à Casa de Cultura Popular de Caicó, por se tratar de um espaço amplo com várias salas, de modo que podíamos utilizar uma sala vazia, sem ser interrompido. Por sugestão do próprio Adonay, a entrevista transcorreu tranquilamente no pátio da Casa, uma área simpática, ao ar livre e bem cuidada. O ambiente estava decorado com algumas plantas e impactava um grande painel/desenho feito na parede do fundo que ocupava toda a sua extensão, aproximadamente dez metros de comprimento por dois de altura, assinado por Custódio Jacinto. No pátio era possível observar também o colorido de objetos e pinturas variadas, além de outras intervenções feitas por artistas da localidade. Para que o encontro não tivesse o peso de um interrogatório, procuramos conduzir as perguntas de forma simples e casual, ouvindo atentamente o nosso entrevistado e considerando as questões que ele pontuava.

Adonay deixou claro que não tem formação acadêmica e que, para aprender arte precisou de muito empenho e dedicação, sendo fundamental, inicialmente, o apoio e o estímulo de seus pais. Sua família tem grande inclinação para a música, mas as artes plásticas ganharam força e expressão em sua casa. Seu pai trabalhava muito bem com escultura em madeira e sua mãe era professora, mas também, grande apreciadora das artes visuais, inclusive se expressa artisticamente por meio da pintura.

O caicoense evidencia a importância do incentivo dos adultos para que as crianças descubram o universo simbólico por meio da expressão artística. Ele recorda que sempre desenhava, desde que conheceu lápis e papel, apresentados pela sua mãe. *Minha mãe sabia*

que eu gostava de rabiscar, então ela descobriu uma professora no caminho do seu trabalho, que tinha em casa cavaletes e telas na área da frente. Era a casa da artista/professora Margareth Bueno, Prof.<sup>a</sup> Mag, como ela se refere a esta, que residiu um período na cidade. *Minha mãe me apresentou a Prof.<sup>a</sup> Mag e perguntou se eu queria estudar desenho, eu disse que sim e ela me matriculou nas aulas.* Observamos a importância que o artista dá a sua mãe como a primeira mestra, a pessoa que lhe apresentou os primeiros materiais expressivos e o encaminhou para uma profissional, para que ele pudesse aprofundar seus estudos.

Adonay passou a frequentar as aulas no ateliê da Prof.<sup>a</sup> Mag por volta de 1998. Ele salienta que logo após mostrar seus desenhos a artista, ela lhe apresentou vários tipos de papeis e de lápis, dando *o ponta pé inicial* a sua produção poética, que abarca o desenho, a pintura e a escultura. O artista rememora que mesmo antes de iniciar seus estudos com no ateliê, ele já havia ministrado algumas aulas particulares na casa de pessoas conhecidas.

Adonay descobriu nesse meio tempo que era disléxico, e se tinha dificuldade em apreender os conteúdos dos vários componentes curriculares passados pela escola, nas aulas de artes ele se destacava. Aos poucos o seu talento foi chamando a atenção dos colegas, que gostavam de ver suas representações gráficas: desenho da figura humana, paisagens e objetos.

Já adolescente os colegas perceberam que eu sabia desenhar e alguns deles me perguntavam se eu poderia ensiná-los: eu ensinava. A mãe de uma criança que estudava nas séries iniciais viu meus trabalhos e me disse, - Ah, as minhas meninas gostam de desenhar, será que você não pode ir lá em casa dar aula pra elas? Aí eu comecei a frequentar a casa dela e assim surgiram as aulas particulares. Nesse momento, eu já recebia pelas aulas, mas era um valor irrisório (ADONAY - em entrevista ao autor).

Observamos nesse depoimento do artista que sua inserção no ensino de arte foi de forma espontânea. Não houve uma preparação prévia, um planejamento formal, pois se tratava de uma questão circunstancial, comum no contexto de ensino informal. Sobre suas experiências anteriores como professor de arte, Adonay pontua também a vivenciada junto ao Programa Mais Educação, numa escola, os cursos ministradas na Casa de Cultura de Caicó e na Aldeias Infantis<sup>5</sup>.

Se na infância o artista recebeu estímulo para o exercício expressivo de seus pais, sendo as figuras da sua mãe e da Prof.<sup>a</sup> Margareth Bueno suas principais referências, na vida adulta esse estímulo chegou dos artistas plásticos de Caicó, com quem passou a conviver e estabelecer vínculos de parceria e amizade. É o próprio Adonay quem ressalta que passou a

---

5 O Aldeias Infantis SOS Caicó é uma Organização não governamental e sem fins lucrativos que promove ações na defesa e garantia dos direitos das crianças, adolescentes e jovens por meio de uma atuação de desenvolvimento sócio comunitária. A ONG fica situada a Praça Áustria, s/n, no cento da cidade.

ter contato com os artistas Jonas Tito, Dedé Avelino, Davina, bem como com Custódio e a Rachel, seus colegas de ateliê. *Todas essas pessoas me influenciaram e me influenciam muito ainda hoje e assim eu estou sendo formado, pelo contato e pelo meu exercício diário de produzir artisticamente.*

Devido ao pequeno espaço do Ateliê Casa de Pedra, Adonay só consegue trabalhar com grupos reduzidos de alunos, em média quatro por turmas, mas esse fato não desagrade o professor, pois ele acredita que as turmas pequenas favorecem o estabelecimento de vínculos e reflete positivamente nas relações de trocas entre todos. As aulas duram em média três horas, sempre no período da tarde e acontecem uma vez por semana. O artista salienta que o tempo da arte é um tempo mais elástico e o trabalho no ateliê respeita esse tempo mais subjetivo das pessoas, fato que no ensino formal não nem sempre acontece. Ele ministra cursos de terça à sexta feita. A idade dos alunos varia de oito a dezesseis anos e cada um deles fica em média dois anos frequentando o curso livre de arte. O artista caicoense afirma que a procura por seus cursos é bem equilibrada no que tange ao gênero, ou seja, tanto crianças e adolescentes do sexo masculino quanto do sexo feminino participam de suas aulas.

O professor Adonay procura mostrar aos seus alunos algumas manobras de como é possível proceder com as etapas da proposição da aula, pois entende que o desenho, assim como pintura, é sempre o produto de um processo de trabalho que envolve o domínio de diferentes técnicas inventivas. Estas, na medida do possível, são articuladas com a idade, o repertório pessoal e o contexto sociocultural do aluno.

O artista não utiliza procedimentos rígidos de ensino, pois se assume contaminado por várias formas de praticar a docência. Ele salienta que monta um programa inicial (projeto de trabalho) que visa respeitar os interesses, os ritmos e as possibilidades de aprendizagem dos alunos e que vai alterando este à medida que o aluno vai se sentindo mais envolvido e seguro com as proposições gráficas ou pictóricas que ele faz. O mestre vai inserindo aos poucos novas atividades criativas, aumentando seu grau de complexidade e propiciando ao aluno o aprofundamento na compreensão de um saber específico, o que pode deixar as aulas mais atrativas. Os fazeres artísticos e as técnicas trabalhadas nas aulas visam dialogar com as visualidades da cultura universal, sem deixar de valorizar os traços que marcam o contexto local. Todas as decisões tomadas para a elaboração das atividades são feitas em parceria com os alunos e depois comunicada aos seus pais.

Acho até que pelo fato de não ter uma formação acadêmica, sinto tanta necessidade de planejar minhas aulas. Tem as que inclusive eu coloco um pouco de teoria, pois os alunos têm condições e tem acesso aos conteúdos por meio da internet. Assim, eles vão se desprendendo aos poucos do figurativo para conhecer

outras coisas. Nas aulas eu sigo uma sequência que às vezes é quebrada, porque tem momentos que os próprios alunos sugerem ou manifestam o desejo de fazerem outra coisa, aí eu analiso e junto com ele, eu mudo. [...] porque é um curso livre e não preciso seguir rigidamente um currículo, como no ensino oferecido pela escola. Mas, tento sempre seguir uma sequência que favoreça o ensino dos conteúdos que programei, de acordo com a conversa inicial que tenho com cada aluno (ADONAY - em entrevista ao autor).

Percebemos que Adonay sempre deixa um espaço para as mudanças de sentido, os acasos e as descobertas que apontam novas possibilidades de rota que exige o fazer artístico. Quando os alunos sugerem algo ao artista/professor ou manifestam interesses outros, deixa claro que existe espaço para o diálogo entre todos nas aulas. Adonay celebra o fato de que, por se tratar do ensino em ateliê no contexto não formal, não há a rigidez e o controle que a escola formal normalmente exige. Deste modo, *o ensino torna-se mais prazeroso, pois respeita o tempo e a subjetividade do aluno.*

As abordagens do mestre tendem para as expressões figurativas, atendendo uma demanda que chega ao ateliê. Isso é reforçado pelo fato do artista/professor trabalhar muito com arte figurativa e fazer estudos de figura humana e de paisagens. Atualmente ele tem experimentado novos materiais e formas mais abstratas de construir suas obras. No entanto, ele é procurado pelas pessoas justamente pelo trabalho ligado aos traços clássicos, cuja concepção de arte está atrelada a construção 'real' da imagem. O caicoense reconhece: *tem alguns livros que me orientam, mas não fico preso a eles, também faço bastante uso da internet para pesquisar conteúdos e metodologias de aulas.*

Na estante de livros da Casa de Pedra pudemos ver muitos títulos de arte moderna e contemporânea. Adonay ficou muito a vontade para nos mostrar alguns dos títulos que o inspiram na hora de elaborar seus planos de aula. É referência para o mestre a coleção Curso de Desenho e Pintura, da Editora Abril. O livro de Hazel Harrison, Técnicas de Desenho e Pintura, é outra obra de consulta do professor/artista, assim como Desenho com o lado direito de cérebro, de Betty Edwards, entre outras.

Quem procura as aulas do artista não crianças e adolescentes de classe média e classe média alta. Elas moram nos bairros próximos ao centro de Caicó e estudam na maioria das vezes em colégios particulares. Adonay relata que já teve alunos bolsistas. Estes chegavam por indicação de alguém conhecido, que conhecia a criança e percebia talento nelas para a arte.

Quanto à situação socioeconômica do artista, ele revela que não conseguiria viver somente dos recursos advindos da Casa de Pedra, tanto das aulas quanto da comercialização da sua produção poética, desenhos e pinturas. Portanto, ele precisa de outra fonte de renda para complementar seu orçamento profissional e, para tanto, administra alguns

bens da família para lhe render alguns dividendos. Mas ele garante que as aulas ainda são mais lucrativas do que a venda dos quadros, mas essas ainda não são suficientes para ele se manter. *Eu não conseguiria viver só com os recursos do ateliê*, esclarece o jovem artista, complementando que *fica difícil para qualquer pessoa conseguir se manter como artista numa cidade que pouco se prioriza a arte e a cultura local*.

Ao declarar que não tem formação acadêmica em arte, como vimos no início deste tópico, Adonay chama a atenção para as dificuldades que o alunado da região enfrenta para formalizar os estudos nesse campo do saber. Além da pouca valorização que a área recebe por parte do poder público, não existe faculdades que ofereçam o curso na região, fato que o artista/professor entende como descaso.

No caso do grafismo, Adonay reforça o fato de várias crianças chegarem ao ateliê desenhando muito pouco. Observamos em alguns trabalhos, que elas faziam desenhos tímidos, pequenos, aparentando *ter medo de pegar no lápis*, pois as figuras tinham pouca expressividade no início do curso e ficavam ‘perdidas’ na folha, lhes faltando a noção de espaço. Mas, aos poucos, o artista mostra que elas vão se soltando e percebendo que é possível pegar no lápis de outras maneiras. Elas aprendem a usar o espaço do suporte e vão observando sua própria produção, comparando, achando defeitos e buscando caminhos para corrigi-los, superando as dificuldades que aparecem.

Quando elas deixam de frequentar as aulas, normalmente são capazes de explorar muito bem as técnicas e os materiais, pois já tem um bom repertório imagético e de conteúdos do universo da arte, comenta o professor. Por fim, ele lamenta: - *Pena que muito desses saberes vão se perdendo à medida que elas vão estudar um profissão “séria”, como se arte não fosse*.

## **Considerações finais**

Depois de termos apresentado o artista/professor Adonay Dantas, de conhecer um pouco do seu ateliê, a Casa de Pedra, de termos discorrido sucintamente sobre o contexto regional, sobre o ensino de arte em Caicó e sobre as modalidades de ensino: formal, não formal e informal, chegamos à discussão que envolve a prática do ensino de arte no ateliê. Para tanto, pudemos acompanhar e refletir um pouco sobre as práticas criativa/docentes desse caicoense, que adquiriu a experiência de quem está atuando há dezesseis anos nesse campo do saber. A falta da formação específica foi compensada pelo protagonismo do artista, que busca, continuamente, estudar e ampliar seu repertório artístico e docente para conseguir prestar um serviço, por meio das aulas ministradas na Casa de Pedra, ao município de Caicó e a região do Seridó norterio-grandense.

Vimos que o público-alvo desse ateliê é constituído basicamente por crianças e adolescentes, de classe média e média alta, na sua maioria estudantes de escolas particulares. Este fato pode indicar que o ensino e a aprendizagem em arte podem ser compreendidos, não como uma atividade compensatória dos conhecimentos que deixaram de ser adquiridos na escola, mas como uma atividade que faz a diferença na vida desses estudantes, uma atividade complementar. Além do mais, as metodologias adotadas são abertas e os conteúdos abordados perpassam o interesse dos estudantes e do artista/professor, com o aval dos pais daqueles, sem ficarem presos às normatizações dos currículos escolares. A ambientação do ateliê é agradável e favorece ao ensino de arte, contando com os recursos ideais à criação artística e estética. Em última instância, o estudo aponta para a necessidade de se implementar um curso de formação acadêmica no Seridó, específica em Artes, para reforçar os saberes dessa área do conhecimento que são construídos na região.

## **Referências**

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana**. Petrópolis: Vozes, 1997.

CARVALHO, Livia Marques. **Ensino de Artes em ONGs**. São Paulo: Editora Cortez, 2008.  
GARCIA, Valéria Aroeira. **O papel da questão social e da educação não-formal nas discussões e ações educacionais**. Revista de Ciências da Educação, v. 18, 2008.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** São Paulo: Cortez, 2007.

LISBOA, Jesetônio dos Santos Fernandes. **Caicó: uma viagem pela memória seridoense**. Muirakytan K. de Macêdo (Org.), UFRN, SEBRAE. Natal: SEBRAE/RN, 2003.

TRILLA, Jaume; GHANEM, Elie; ARANTES, Valeria (Org.). **Educação formal e não formal: pontos e contrapontos**. São Paulo: Summus, 2008.

### **Jailson Valentim dos Santos**

Possui formação em Artes Visuais pela UFPel. Mestrando pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, na linha de pesquisa Ensino de Artes Visuais no Brasil. Bolsista CAPES. Pesquisa junto ao grupo Ensino de Arte em Ateliês, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Livia Marques Carvalho.  
E-mail: valentim8@yahoo.com.br

### **Livia Marques Carvalho**

Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba. Professora do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB/UFPE. Atua principalmente no campo da arte/educação com foco no ensino de arte em contextos não formais. Coordena o grupo de pesquisa Ensino de arte em contexto não formal.

# TORNEANDO BARRO COM BARROS: uma experiência de (des)repetição no ateliê de cerâmica da UFPEL

*Jailson Valentim dos Santos*  
Universidade Federal da Paraíba

*Paulo Renato Viegas Damé*  
Universidade Federal de Pelotas

## RESUMO

O barro em seu estado bruto só presta para ser o que ele é: barro. Para transformá-lo em cerâmica precisa de um longo processo que envolve, essencialmente, a obtenção da matéria, seu processamento, a modelagem, a secagem e a queima. O torno cerâmico é um equipamento que serve para conceber objetos e surgiu para facilitar a produção em massa de artefatos cerâmicos. Operar um torno é aprender dentro de um processo que exige repetência. A repetição pode ser vista como algo monótono e desinteressante, no entanto o oleiro entende que ela é essencial dentro dos procedimentos criativos em cerâmica. Apresentamos aqui algumas costuras que envolvem a confecção de quatro mil copos cerâmicos, dentro de uma tessitura que incorporou o processo repetitivo e circular a produção poética. Para tecer esta trama buscamos inspiração em facetas conceituais que envolvem principalmente os escritos poéticos de Manoel de Barros e a experiência do ceramista Tito Tortori.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo criativo. Copo cerâmico. Compartilhamento de saberes. Convívio.

## ABSTRACT

The clay in its raw state only pays for what it is: clay. To turn it into ceramic it takes a long process that essentially involves getting the matter, processing, modeling, drying and firing. The ceramic lathe is a device used to design objects and appeared to facilitate mass production of ceramic articles. Operate a lathe is to learn in a process that requires repetition. The repetition may be seen as something dull and uninteresting, but the potter believes that it is essential in the creative procedures in ceramics. Here we present some seams, which involve the production of four thousand ceramic cup, inside a fabric that incorporates the repetitive process and circulate poetry. To weave this plot we seek inspiration in conceptual facets that involve mainly the poetic writings of Manoel de Barros and the experience of the potter Tito Tortori.

**KEYWORDS:** Creative process. Ceramic cup. Knowledge sharing. Conviviality.

É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar  
É sempre bom lembrar / Que o ar sombrio de um rosto /  
Está cheio de um ar vazio / Vazio daquilo que no ar do copo  
Ocupa um lugar / É sempre bom lembrar / Guardar de cor  
Que o ar vazio de um rosto sombrio / Está cheio de dor [...]  
Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho.  
Copo vazio - Gilberto Gil

## 1. (Des)Repetições iniciais

O Ateliê de Cerâmica da Universidade Federal de Pelotas – UFPel é um núcleo de ensino, pesquisa e extensão que é subordinado ao Centro de Artes dessa instituição universitária. Ele é aberto à comunidade para que esta possa experienciar o barro, conviver e usufruir dos seus espaços por meio do Projeto de Extensão Transitar<sup>1</sup>. O Ateliê propõe e divulga práticas desenvolvidas no campo da cerâmica, da escultura e da arte relacional e colaborativa, buscando promover a interação entre docentes, discentes, artistas e a comunidade interessada. Expande seu raio de atuação ao envolver outros ateliês e instituições de fomento a arte e a cultura, por meio do estabelecimento de parcerias, como a afirmada desde 2011 com a UDESC/SC<sup>2</sup>.

Em 2012 recebemos o desafio de confeccionar quatro mil copos cerâmicos para serem distribuídos entre os participantes do X Congresso Brasileiro de Saúde Coletiva – ABRASCO/UFRGS. Este evento ocorreu em Porto Alegre-RS.

Diante disso, reunimos uma equipe de trabalho em uma organização orgânica, composta por aproximadamente catorze pessoas<sup>3</sup>, entre o professor coordenador, acadêmicos do curso de Artes Visuais e integrantes do Projeto Transitar, com o objetivo de executar a encomenda dos objetos, que substituiriam os copos plásticos descartáveis usados comumente nos congressos. Foi escolhida a cerâmica como meio de expressão, enquanto a argila, esqueleto estruturante, foi o componente essencial, seguindo a simbologia da própria matéria, que de acordo com os gregos antigos, reúne os elementos da natureza: terra, água, ar e fogo.

Vamos perceber por meio deste texto que os copos derivaram de forças que guardam em sua essencialidade muitas qualidades. Suas raízes foram plantadas no território sensível da arte cerâmica, ao som do silêncio da escuta, nomeadamente do ambiente do ateliê, do barro, dos objetos, de si mesmo.

---

1 O Projeto Transitar é um projeto de extensão que funciona como uma rede de contaminação entre acadêmicos e ceramistas, proporcionando um ambiente de troca de conhecimentos. O ateliê foi transformado em lugar onde além de se aprender a arte da cerâmica, troca-se experiências, proporciona encontros onde teoria e prática se funde com as trajetórias de vidas dos seus integrantes, ajudando-os na compreensão da arte contemporânea e em processos outros que tangenciam o cotidiano.

2 Em 2011 foi criada uma parceria entre os centros de artes da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC e da Universidade Federal de Pelotas – UFPel para realizar um encontro, cujo título foi *Em busca do interior: sete dias “cem” imagens em torno do fogo*. Este foi um espaço criado para experienciar formas de convivência e produção artística coletiva, no campo, que implicou na coexistência de 40 pessoas: artistas, professores, pesquisadores, pessoas da comunidade. Evento semelhante aconteceu novamente em 2013, sob a responsabilidade de José Luiz Kinceler e Paulo Damé.

3 Adroilda Santos, Ana Paula Azevedo Barbosa, Ana Paula Maich, Andréa Silveira, Bira, Camila Leite Lima, Dalva Lopes, Deise Goulart, Flávio Forlin, Luis Guilherme Pessutto, Luan Bolzon e Simone Corrêa.

Para transformar o barro em cerâmica é preciso percorrer um longo percurso que envolve, principalmente, a obtenção da matéria, seu processamento, a modelagem, a secagem e a queima. Esse processo de transformação do barro em cerâmica ocorre no interior do forno durante sua queima.

O torno cerâmico é uma tecnologia muito antiga que serve para conceber objetos e surgiu para facilitar a produção em massa de artefatos cerâmicos. A repetição que ocorre nesse equipamento pode ser vista comumente como algo monótono e desinteressante, porém, neste texto veremos que o oleiro entende o ato de repetir como algo que é essencial dentro dos procedimentos técnico/criativos em cerâmica.

Vamos fazendo algumas costuras que envolvem a confecção desses artefatos, dentro de uma tessitura que foi encarado como um processo poético. Buscamos tecer esta trama inspirada em facetas conceituais que abarca os escritos de Manoel de Barros (2010) e a experiência do ceramista Tito Tortori (s/d). Abordaremos também questões que tangenciam o torno e seu manuseio, pois operar um equipamento desta natureza significa aprender dentro de um processo que exige repetição.

## 2. No princípio havia o barro e as ignoranças

Manoel Barros afirma no Livro das Ignoranças (2010) que “no descomeço era o verbo”. Podemos aproximar essa fala do sujeito poético de uma máxima bíblica: “o verbo estava no princípio e todas as coisas foram feitas através dele”. Deus criou o céu e a terra usando o verbo e pegou o barro para fazer o homem, sua imagem e semelhança. Depois soprou em suas narinas o fôlego da vida e o homem passou a ser uma alma vivente. E a poesia, quando foi criada? Não sabemos ao certo, mas Barros nos aponta pistas ao salientar que:

só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda à função de um verbo, ele delira. E pois. Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimento – o verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2010, p. 301).

Foi com a intenção de delirar como criança que nos voltamos ao ateliê para operar o torno, em um percurso que remetia a uma caminhada milenar, pois “peças torneadas fazem parte da história da cerâmica, tanto quanto da história da humanidade” (TORTORI, s/d, p. 1). Sentados diante do torno ou desenvolvendo outro procedimento técnico que envolvia a feitura dos copos, experienciamos uma viagem para dentro de nós mesmos, estimulado

pelo movimento circular do torno. Este movimento que remete as brincadeiras de roda das crianças, em seus jogos infantis, bem como aos rituais indígenas com suas danças circulares.

O torno cerâmico, de acordo com o professor Tito Tortori, já foi identificado por arqueólogos em peças de cerâmica com mais de 3000 anos de existência. Foi por meio dessa tecnologia que as peças cerâmicas puderam ser fabricadas facilmente em grande escala, uma vez que o torno, com seu movimento circular, facilita a produção das peças e agiliza o seu processo de feitura. Os primeiros tornos eram operados mecanicamente, mas é cada vez mais comum, encontrarmos nos ateliês contemporâneos, tornos elétricos.

Um objeto torneado tende a rachar e deformar menos que o confeccionado manualmente, sem o uso do torno ou outro equipamento. Já um objeto empenado é como um menino *fingidor*, que manca por motivo de uma perna mais curta (BARROS, 2010, p. 392). A secagem do artefato se procede de acordo com suas características, ou seja, peças com diversas espessuras exigem alguns cuidados especiais, nomeadamente o uso de mantas plásticas envolvendo as camadas mais finas para que a secagem se proceda de forma uniforme, isso reduz o risco de rachaduras. No caso dos copos, eles secam normalmente, organizados sobre uma prateleira, no ambiente do ateliê.

O ceramista Tortori (s/d) nos ajuda a desvendar alguns dos mistérios que tangenciam às peças feitas por meio do uso do torno cerâmico. O estudioso afirma que uma peça torneada apresenta características que são peculiares e que nem sempre são reveladas ao olhar de um leigo, ficando restrita apenas aos iniciados. Isso acontece porque, uma vez que o barro passa pela mão do oleiro, ele adquire propriedades que ficam restritas apenas ao campo sensível, sendo privadas aos olhos da maioria das pessoas.

De antemão é possível afirmar que as peças torneadas são do tipo “monobloco”, pois normalmente são modeladas por meio de uma única porção de argila. Tortori demonstra que o torno contribui para aumentar a resistência das peças e reduzir as perdas por rachaduras, empenamento, deformação, encolhimento e rupturas durante o processo de queima. O estudioso evidencia outra característica típica desse equipamento, desta vez ligada à alteração das partículas da argila, uma vez que elas mudam de sentido com a rotação do torno. Este fato produz uma reorganização das frações do barro, invisível a olho nu, o que o pesquisador compara com uma escama de peixe, que começa a ocorrer logo no primeiro momento, correspondente a centralização do barro no disco do torno.

O formato circular das peças contribui para o aumento da sua resistência, pois quando sofre uma pancada em um dos lados, o impacto é distribuído pelo seu entorno e acaba se anulando no lado oposto, diferente de uma peça com pontas ou arestas que concentra todo o impacto do golpe em um único ponto. Para Tito Tortori,

as peças com essas características [circulares] são muito mais resistentes ao uso frequente e isso é uma propriedade muito interessante em objetos utilitários e funcionais do nosso uso cotidiano, como pratos, copos, jarras etc. Tanto isso é verdade que ainda hoje compramos pratos e xícaras com formas torneadas que não foram elaboradas no torno, pois a maior parte da nossa louça doméstica é produzida a partir do uso de argilas líquidas em moldes de gesso (TORTORI, s/d, p. 2).

Outra contribuição importante que nos traz o ceramista carioca diz respeito ao princípio de equilíbrio das forças opostas que estão presentes no ato de tornear. Ele elenca as forças centrípeta e centrífuga. A centrípeta corresponde, grosso modo, ao peso da argila e a força exercida pelo oleiro para manter o corpo plástico no centro do torno, enquanto este se encontra em movimentos circulares, ou seja, é um movimento de energia concentrado, que parte do exterior para o interior. A força centrífuga faz o seu contraponto, se ligando a “força” do movimento de rotação do equipamento. É um movimento com energia que se expande, devido à ausência da força centrípeta. Se a gravidade exerce uma força descendente, a mão do ceramista compensa com sua força mecânica ascendente, sempre nesse jogo, pois nenhuma delas deve conseguir a hegemonia para que a peça não seja destruída. O equilíbrio é fundamental para se conseguir sucesso no torno. Tito Tortori salienta que não podemos confundir equilíbrio com estabilidade,

posto que o oleiro durante o torneado sai de uma postura bruta no início, onde tem que usar a força para centrar a massa disforme de argila, para uma postura delicada ao final do torneado, onde ele deve tocar delicadamente a peça, pois ela está amolecida pela umidade. A estabilidade no controle da argila só pode ser atingida pelo reconhecimento de que não existe uma estabilidade duradoura, mas apenas um equilíbrio momentâneo, precedido de outro desequilíbrio que deve ser novamente harmonizado. Assim, durante o torneado ocorre uma migração de uma atitude francamente masculina no início, pesada e mecânica, para outra postura essencialmente feminina, delicada, sutil e leve. É da harmonização desses opostos que nascem as peças no torno (TORTORI, s/d, p. 2-3).

O torno é pai e mãe e se alimenta de carne fresca. É maternidade úmida que dá vida a corpo mole. O torno despeja poesia por meio dos modelados que os cria e abre espaço para guardar o silêncio dos oleiros. Ele é excelente oxigênio para a produção poética, mesmo quando se encontra quebrado. Sua memória dorme silente e revive ao buscar esconderijo em peças descartadas por empenamento, deformação, refugio. Sua biografia pode ser contada por meio de cacos de abandono, mas também através de peças utilitárias ou de objetos feito para a contemplação.

Tito Tortori (s/d, p. 3), ao abordar o assunto das competências que são exigidas ao oleiro, deixa claro que todas remetem a ancestralidade da cerâmica, uma vez que carregam

características *não literais, não verbais, não racionais, não científicas, não cerebrais*. O ceramista afirma que para o exercício da profissão de oleiro, este adquire aptidões que podem ser definidas como primitivas. Potencializá-las é possível, fundamentalmente, pelo caráter de *profundidade*. A capacidade de perceber o *não dito*, bem como de sentir o *não visual*, foi também elemento de observação do professor Tortori em seu ensaio. O estudioso acredita que o ato de tornear está ligado ao uso do instinto, ou seja, a algo que nós, que vivemos o mundo da aceleração, estamos perdendo ou deixando de lado, substituindo por outras requisições do intelecto. Isso distancia o homem contemporâneo do que o pesquisador chama de encontro “integral”. Ele observa que para dominar as artes do torno é preciso ter competências que estão no campo do sensível, aproximando-se de uma necessidade humana ancestral, próxima da fome e da sede. Em última instância, o artista propõe o uso do torno para promover o resgate de instintos internos e por isso mesmo, humano – “o sentimento” (TORTORI, s/d, p. 2).

Por meio da arte do torno o oleiro pode modelar a argila primitiva e com suas mãos lhe conferir forma e beleza. As atribuições sensíveis, exigências do ofício, contribuem para se iniciar uma travessia espiralada que o leva, muitas vezes, para dentro de si mesmo. É possível tomar consciência do seu próprio corpo pelos movimentos que essa arte exige, como se a sonoridade do verbo não pronunciado o atravessasse. Tornear é uma prática solitária que pode fazer o ceramista apegar-se para acessar outros espaços internos, como o poeta, que por meio da sua sensibilidade e do seu silêncio, modela versos que evocam a iluminação: *Não precisei ler São Paulo, Santo Agostinho, São Jerônimo, nem Tomás de Aquino, nem São Francisco de Assis – para chegar a Deus. Formigas me mostraram Ele. (Eu tenho doutorado em formigas)* (BARROS, 2010, p. 392).

### **3. No *deslimite* poético**

Seguindo as trilhas das formigas ou o movimento circular do torno, enfrentamos alguns desafios com o aceite dessa encomenda de fazer quatro mil copos cerâmicos. Em primeiro lugar, porque nunca havíamos executado um número tão expressivo de um mesmo objeto, considerando que trabalhamos com arte e sua valorização recai normalmente sobre os exemplares únicos. Em segunda instância, não possuíamos equipamentos, em funcionamento, para executar sua queima: uma deficiência enfrentada pelo ateliê que perdura há muito tempo. Em última instância, era a primeira vez que trabalhávamos coletivamente com essas pessoas, enquanto grupo.

Foi lançado o desafio aos envolvidos no processo e cada um tinha liberdade de trabalhar conforme sua disponibilidade de tempo. Depois de providenciado uma tonelada

de argila, de boa qualidade, foi iniciado o processo de modelagem dos copos. É importante salientar que ao mesmo tempo em que o torno cerâmico é a técnica mais rápida para se construir objetos em barro, trata-se de uma técnica relativamente difícil e demorada para se adquirir domínio sobre ela. No coletivo, algumas pessoas já torneavam regularmente, outras apenas eram iniciadas, enquanto para alguns era a primeira vez que usavam o equipamento. Mesmo entre as pessoas que já torneavam não existia ninguém que estivesse passado por uma experiência parecida: produzir tantos exemplares semelhantes de um mesmo objeto utilitário.

Por algum tempo ficamos torneando diariamente, mas o resultado não foi satisfatório, pois as peças estavam ficando desuniforme demais. Fato que não atendia a padronização esperada pela organização do evento. Foi preciso mudar de estratégia, até porque os ceramistas que não torneavam precisavam começar a torner para garantirmos o aumento da produção e o prazo da entrega. A partir disso, foi possível acompanhar o interesse e o envolvimento de toda a equipe.

Cabia ao Prof. Paulo Damé, coordenador do projeto, perceber o andamento do trabalho e fazer as proposições e reorientações necessárias para que o grupo pudesse atingir o objetivo, que era de conseguir manter a seriedade e o foco necessário no trabalho, alcançando um padrão de qualidade satisfatório e dentro do prazo estipulado.

Os recém-iniciados no torno, mesmo trabalhando de forma mais lenta, não logravam regularidade no exercício exigido pela atividade e perseguiram com o afino a concentração que o torno exige para atingir a “perfeição”. Foi notório que quem não dominava o equipamento aprendeu rápido e cresceu no ofício, já quem conhecia bem essa arte, conseguiu aperfeiçoar o seu trabalho, por meio da feitura de objetos múltiplos.

Para se conseguir êxito em torner quatro mil copos, é necessário fazer algumas concessões, como estipular um meio termo para a confecção dos objetos, nem muito perfeito, o que exigiria mais tempo e rigor nos procedimentos, nem um trabalho aligeirado, que não atendesse as exigências básicas de qualidade. O aligeiramento poderia exigir um retorneamento da produção, o que não era interessante, pois poderia acarretar no não cumprimento dos prazos estabelecidos com o contratante.

Foram feitas algumas adaptações e optamos por experimentar uma extrusora na conformação das peças. Passamos a fazer tubos de argila e cortar do tamanho aproximado do copo, deixando secar de um dia para o outro. Neste tubo era colado um fundo, gerando um corpo cilíndrico. No terceiro dia o objeto era ‘retorneado’ para adquirir leveza e acabamento adequado. Percebemos que este procedimento inicial era longo e não favorecia ao tempo que o processo de produção exigia. A qualidade também era difícil de ser atingida, porque com

essa técnica o objeto passava por diferentes pessoas, pois era preciso fazer o tubo, cortá-lo, colar o fundo e ‘retorneá-lo’. Depois de alguns dias percebemos que essa forma de trabalhar estava acarretando em baixa qualidade. Fizemos uma roda de conversa e ficou decidido que era necessário abandonar esse processo e voltar a produzir as peças somente no torno. Neste momento já havia produção suficiente para iniciar os procedimentos da queima.

Queimada as primeiras levadas, os copos em estado de biscoito<sup>4</sup> já estavam sendo esmaltado e carimbados com o nome do evento. Cada uma dessas etapas exigia experimentação, reinvenção, treinamento. Tudo isso foi gerando aperfeiçoamento da técnica e autoconfiança na equipe. Se no início todo o grupo estava dedicado à modelagem no torno, neste momento era necessário deslocar parte da equipe para atender as novas demandas que o trabalho estava exigindo. As pessoas foram se envolvendo e percebendo maneiras mais adequadas de realizar os procedimentos. Percepção requer envolvimento, presença, atenção: fatores que se desenvolvia ou que era potencializada dentro do grupo.

Mesmo nós nos esforçando para expor o processo vivenciado pelo grupo, não é possível descrever com muita clareza como se produz quatro mil copos cerâmicos, por que tal vivência está no campo da experiência, da polifonia. Essa descoberta acontece a partir do momento da tomada de atitude que envolve o ato de fazer. Tornear um copo é uma experiência única, envolve várias etapas, estados e imprevistos. Mesmo na aparente repetição descobrimos que as peças não se repetem, pois eles carregam traços singulares que lhes são peculiares.

Nesta perspectiva, o poeta salienta: *Eu queria só descobrir e não descrever. O imprevisto fosse mais atraente do que a espera* (BARROS, poema X, 2006). Percebemos que Manoel de Barros prefere a experiência silenciosa de descobrir, a ter que precisar descrever, justo ele, que encontra matéria de poesia em toda parte, até mesmo na repetição.

A relação entre arte, política e poesia vem se estreitando cada vez mais, como pudemos ver na 29ª Bienal de Artes, realizada em São Paulo em 2010, em que a equipe de curadores resolveu discutir arte e política a partir de um fragmento de um poema de Jorge de Lima: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Em um copo de mar é possível soltar nossas naus, a deriva, como fez o cantor Vitor Ramiel. Na música “O copo e a tempestade”, vemos de sobejo, o mau tempo escorrer na canção:

Deixo a tempestade encher o copo e nem me mexo da cadeira/  
o copo sobre a mesa, a mesa posta e cada um no seu lugar/ [...] Tá na cara/  
que esse copo é meu e é minha a tempestade./ Tá na cara/ mas não tenho cede, não quero beber!/  
Deixo a tempestade encher o copo, deixo transbordar (RAMIL, Satolep Sampatown, 2007).

---

4 Esta noção remete ao estado que fica a peça cerâmica depois da primeira queima. Essa queima serve para eliminar a água contida no barro e normalmente acontece antes da esmaltação.

Aprendemos que o copo comporta o mau tempo, mas também se abre as celebrações. O poeta Paulo Leminski nos brinda com um poema: “o barro toma a forma que você quiser, você nem sabe, estar fazendo apenas o que o barro quer” (LEMINSKI, 1999, p. 50). O eu-lírico já sabia da autonomia dessa matéria plástica, pois podemos observar em versos algo que constatamos no nosso processo de trabalho: os copos assumiam formas imprevistas, sem que tivéssemos controle sobre isso.

Clarice Lispector acreditava que nem tudo o que escrevia resultava numa realização, mas numa tentativa. Avançando por essa lógica, que compreende que tentar também pode ser um prazer, a autora afirmava que nem tudo ela queria pegar, mas às vezes seu desejo era apenas pelo toque. Esse desejo é compartilhado pelos ceramistas, pois a cerâmica é antes de tudo contato. Para Clarice, o que se toca às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos (LISPECTOR, 2002, p. 142-3).

É o movimento do torno, a pressão da mão e a busca do olhar que provoca o oco, o vazio, a cavidade do copo. O copo é um corpo sem dentro: ele tem somente fora. O dentro do copo é carne. A pele que reveste seu fora é a mesma pele que protege sua cavidade. O copo é melhoramento das mãos, é fundo que suporta em concha e que serve para acolher: o que escorre, o verbo, o sentido, a embriaguez. Sua função primeira, e óbvia, é para colocar líquido, para beber. Porém, em última instância, neles cabem à poesia e as palavras livres de padrões gramaticais, essas que limitam a sonoridade. Do copo é possível sair verbos inventivos que deslizam goela a baixo e lavam a alma, reverberando em música que podem encantar o mundo.

#### **4. Repetição, refinamento técnico e aprendizado**

Foi deslocando o olhar para pousá-lo sobre os iguais que descobrimos as diferenças. No esforço para se repetir e confeccionar quatro mil utensílios cerâmicos, novas percepções foram geradas, primeiramente sobre as próprias peças, depois sobre os outros, os que formavam a equipe de trabalho. No exercício de se repetir em volta do torno, nos percebemos diferentes e outras percepções de mundo passaram a permear e fazer sentido ao percurso. Não restou escolha, o corpo foi convocado a participar ativamente do processo, dentro desta que seria uma experiência nova, de tato, experimentação, fazer, mas também de olhar, de sentir e de pensar. Precisávamos refletir sobre o barro, sobre o torno e sobre o processo de trabalho.

Carecíamos de alguma coisa para nos ajudar a elucubrar sobre essa aparente repetição, aparente, porque no fundo experienciamos um processo único, basta avaliar que

não costumamos produzir quatro mil copos ou outro objeto utilitário e depois produzir mais quatro mil e mais quatro mil. Se assim fosse, seria um processo contínuo que envolveria a repetição e o trabalho em série. Ora, somos artistas e o nosso trabalho acontece, normalmente, em um ateliê, não em uma fábrica de reprodução seriada, portanto, é possível ver nessa prática, singular, pelo viés estético. Mas afinal, como se aprimorar, em qualquer área, sem repetição?

Manoel de Barros sabe que para a língua é possível dizer a mesma coisa de infinitas formas: “A maneira de dizer é infinita, ainda que para dizer a mesma coisa”. Parafraseamos o poeta para proferir que “a maneira de fazer é infinita, ainda que para fazer a mesma coisa”. O autor do livro *Ensaios Fotográficos* assume que escreveu 14 livros e ficou deles livrado, pois um é a repetição do outro. Podemos fingir de outros, afirma Barros (2010, p. 389), mas não podemos fingir de nós mesmos.

Fomos construindo estes quatro mil copos tentando fazer de um a repetição do outro, dentro de uma travessia que buscava o *dom do estilo*, pois este habita na singularidade. À medida que torneávamos, íamos nos *manoelizando*, porque o torno é lugar de fazer *nascimento*. No primeiro momento parecia que adquiriríamos mais *ignoranças*, mas na verdade fomo-nos *repetindo*, *repetindo* e percebemos que ficamos *diferentes*. *Repetir é um dom do estilo*, como afirma o eu-lírico de *Poesia Completa* (2010, p. 300).

Para Tito Tortori a repetição é uma qualidade do torno cerâmico que deve ser cultivada. Por vezes, observa o ceramista, dentro da arte ocidental, a visão estreita de alguns a tratam como uma expressão menor da criação. O professor salienta que o objetivo da repetição consiste na conquista da excelência, pois ao repetirmos aprendemos e podemos avançar, em uma próxima tentativa ou empreitada. É repetindo que se atinge a essência, essa é a síntese do trabalho do oleiro. O ceramista discorda de alguns artistas, pintores e escultores, que diz não se repetirem, acreditando que a repetição seria uma *prova de deficiência criativa*. Sobre o assunto Tortori faz algumas indagações:

Não será uma prova cabal de criatividade, quando um pintor investindo em uma nova proposta de trabalho (comumente chamado de “nova fase”) passa meses trabalhando em uma nova linguagem ou técnica e ao final consegue produzir um trabalho de qualidade? Não existem elementos que se repetem, como o gesto da pincelada, conjunto de cores ou um método peculiar? Então por que não expandimos nossas mentes e percebemos o óbvio? O torno surgiu como uma forma de produção em massa e por isso a possibilidade de repetição é mais do que uma qualidade, uma necessidade. E isso de forma nenhuma impede que o oleiro possa produzir peças únicas com design elaborado. Seria a mesma coisa que por a culpa no pincel, por pinceladas inadequadas (TORTORI, s/d, p. 4).

Para Tortori, é natural que o oleiro tenha uma sensibilidade mais afinada com a cerâmica do que o ceramista que não faz uso do torno, para conceber seus objetos. De acordo com o professor,

o oleiro desenvolve um toque especial para desnudar e conhecer a argila, sua textura, ponto de umidade e homogeneidade, uma vez que para o seu trabalho isso é vital. Seu olhar se torna mais aguçado, especialmente sensível ao universo das proporções sutis, onde pequenas mudanças na forma podem melhorar ou destruir o desenho de uma peça. Ele também desenvolve um sentimento de desapego muito grande em relação a suas peças, conquistando uma profunda sensação de plenitude. Um grande ceramista japonês, mestre no torno, Shoji Hamada, não assinava suas peças argumentando que as peças deveriam ter vida própria, não precisando do aval do seu nome (TORTORI, s/d, p. 4).

No início do processo é preciso que o ceramista encontre o centro do torno com o barro, para conseguir dar forma a argila amorfa e levantar a peça. Buscando o centro do torno o oleiro pode encontrar o seu próprio eixo interior. O modelado se consegue por meio do movimento circular que é controlado pelo pedal do equipamento. O círculo sugere segurança e remete ao envolvimento, ao caminho para dentro de si mesmo. O desenho do copo segue as linhas verticalizadas com uma cavidade ao centro, dentro de um formato que é antes de tudo original e prático e que se adapta a qualquer tipo de bebida, seja estas quentes ou geladas.

Um artefato de barro só vira cerâmica depois de queimado, como já foi dito. Quando uma peça quebra na mão do oleiro antes da queima, ela volta a ser sovada e novamente no torno ganha um novo modelado. Depois de queimada a peça adquire maior resistência, mas não se enganem, pois mesmo passando pela queima, ela ainda pode se quebrar com um choque. O artefato cerâmico exige do oleiro uma postura atenta com a preparação do barro, para que sejam reduzidos os imprevistos. A hidratação, a sova e a modelagem da argila são procedimentos fundamentais para uma boa queima e esmaltação. Se a sova busca eliminar as bolhas que podem se formar no interior da massa plástica, a queima procura dar maior resistência à peça. Depois da queima ainda se faz uma criteriosa seleção para retirar os refugos, pois é comum a deformação da peça com as altas temperaturas. O artista que trabalha com cerâmica, com o tempo, acostuma-se a correr riscos. A cerâmica não é um trabalho puramente técnico, ela acontece muitas vezes sem o controle do ceramista, como uma legítima obra do acaso.

Vivenciar a experiência de fazer quatro mil utensílios cerâmicos é fugir do *mesmal*, como diria Barros, para encarar uma experiência que vai além da infinita possibilidade de erros, imprevistos e acasos. Ela nos propiciou o exercício e a disciplina,

o aprendizado, a descoberta e as surpresas, além do sentimento de prazer, do contato com a matéria plástica e dos agradáveis encontros com os colegas. Por vezes, era exigida de nós uma postura diferente para negociar, administrar conflitos, mas acima de tudo, nos encantar com todo o processo de feitura, de criação e de afeto que se gerava em volta do torno.

Isso porque o oleiro pega a massa inerte, sem beleza aparente, e depois de prepará-la consegue modelar com as suas mãos um corpo: “Deus deu a forma, o artista desforma” (Barros, 2010). A matéria utilizada na confecção desses milhares de objetos utilitários foi à mesma: barro. Mas percebemos, ao fim e ao cabo do processo de trabalho, que havia quatro mil corpos e por mais que carregassem características comuns, eram peças únicas, diferentes entre si.

Diante da amplitude de sentido que o barro pode adquirir, surgem as sonoridades, as vozes polissêmicas que ecoam em seu entorno. É costumeiro ver-ouvir, no ambiente do ateliê de cerâmica do Centro de Artes/UFPel, a descontração e os sons verbais *gorjearem*. Mas era nos instantes de quietude e profunda entrega ao trabalho que nos perdíamos em nós mesmo e passávamos a habitar espaços outros, chegando por vezes a ouvir o eco do próprio silêncio. Na quietude do fazer podemos chegar ao sossego interior.

## **5. Não preciso do fim para chegar**

Trabalhar com o barro por meio do torno cerâmico pode remeter a uma atividade ancestral. Constatamos que o torno contribui muito com a produção dos oleiros contemporâneos, especialmente no momento em que nossas vidas são absorvidas pela aceleração do cotidiano, comprometendo diretamente a qualidade das nossas relações afetivas. Por meio do torno podemos redescobrir o sentido do contato com o barro, com o outro, conosco mesmo.

O torno é uma viagem espiralada que não tem por fim se descolar de um ponto para se chegar a outro. Ele é uma viagem feita na janela, no sossego de um trajeto em que é possível contemplar a paisagem, degustar os sabores, apreciar as sonoridades e se encantar com os desvendares que acontecem durante todo o percurso vivenciado dentro de um ateliê de cerâmica. É um trem, cujo percurso conduz a si mesmo e que tem como eixo central o barro.

Ainda experienciamos, por meio dos procedimentos didáticos, uma metodologia aberta de trabalho. Mesmo tendo sido uma atividade desenvolvida no meio acadêmico, foi gerada uma situação real com o exercício educativo-poético, o que fez mudar a postura dos

envolvidos diante da produção: lançar um olhar investigativo, de crítica e encantamento sobre a prática de ateliê.

Por meio da produção dos copos adentramos no espaço do diálogo e dos questionamentos sobre os processos criativos que envolvem a repetição, a multiplicação, o fazer e a arte no cotidiano. Os poemas de Manoel de Barros contribuíram com as indagações feitas a matéria plástica durante e após o ato de criar as linhas dos utensílios. Descobrimos que somos também modelados pelo barro enquanto o modelamos. Aprendemos a respeitar as casualidades, pois eles fazem parte do processo. A secagem, a esmaltação, a queima são procedimentos que exigem respeito e tempo, não o nosso tempo, nem o cronológico, mas o próprio tempo do processo, da matéria, do objeto. Respeito também é fundamental para imprimir exemplares com marcas profundas. Aquelas que vencem os aparentes sinais dos carimbos deixados na superfície, para conferir singularidade à peça, dando-lhe uma *alma* própria.

O copo cerâmico torneado tem sua matriz em uma espiral. Ao torneá-lo o ceramista persegue uma rota que só avança em uma direção e em volta de um eixo, ou seja, tem um caráter cíclico e isso pode levar a um estado de profundidade. Seguindo a forma cilíndrica do copo, sempre se chega ao início, para onde o homem caminha em busca dos seus tesouros. No poema número onze, do livro Retrato do Artista Quando Coisa, o eu-lírico devaneia:

a maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou abastado. Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito. Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê e usa etc. etc. Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas (BARROS, 2010, p. 374).

Dentro dessa lógica de incompletude do homem somos instigados a nos reinventarmos, mesmo que seja por meio da repetição ou do trabalho seriado. Com essa produção de quatro mil copos aprendemos a ouvir os silêncios e a modelar novas formas a partir dos fazeres banais do cotidiano, dentro e fora do ateliê.

## Referências

- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Memórias inventadas: a segunda infância**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2006.
- LEMINSKI, P. In: AGUIAR, Vera (coord.). **Poesia fora da estante**. Porto Alegre: Editora Projeto; CPL/PUCRS, 1999.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KINDLEIN JUNIOR, Wilson. **Sustentabilidade da Natureza e da Natureza das relações humanas**: Reflexões sobre o mundo acelerado. Porto Alegre (Datilografado).

TORTORI, Tito. **O Torno**: origem e características. Disponível em <<http://www.ceramicanorio.com/aprendendoourelebrando.html>> acessado em 03/11/2012.

RAMIL, Vitor. **O Copo e a Tempestade**. Álbum SATOLEP SAMBATOWN, 2007.

**Jailson Valentim dos Santos**

Artista plástico. Possui formação em Artes Visuais pela UFPel. Mestrando pelo Programa Associado UFPB/UFPE de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Ensino de Artes Visuais no Brasil. Bolsista CAPES. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no ensino de arte. E-mail: valentim8@yahoo.com.br

**Paulo Renato Viegas Damé**

Artista plástico. Professor Adjunto do Centro de Artes/UFPel. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em expressão tridimensional, arte relacional em sua forma complexa e processos criativos colaborativos. E-mail: paulodame@gmail.com

# O ENSINO DA ARTE NO ENSINO MÉDIO E O ENEM.

## O que pensam os estudantes?

*Luciana dos Santos Tavares*  
IFPE

### RESUMO

Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado que investigou as relações estabelecidas entre o ensino da Arte no Ensino Médio e as questões de Arte presentes no Enem, a partir do olhar de vários segmentos educacionais de uma escola como coordenação pedagógica, professores e estudantes. Neste recorte, haverá um direcionamento do olhar exclusivamente para o que afirmaram os estudantes a este respeito. A coleta de dados se deu em duas turmas do primeiro ano do Ensino Médio em duas escolas que, durante os anos de 2009 a 2013, se alternaram nos primeiros lugares na classificação geral de notas no Enem. Foram utilizados na coleta feita com os estudantes questionários com perguntas que relacionaram aprendizagem em Arte, conteúdos, aulas e Enem.

**PALAVRAS – CHAVE:** Enem, estudantes, Ensino Médio

### ABSTRACT

This article is part of a Master's degree research which investigated the relationships between the teaching of Arts in high school and the questions about Arts in the Enem exam, from the perspective of several educational segments of a school as: Pedagogical coordination, teachers and students. In the research excerpt there will be special attention exclusively to what students had stated about this matter. The data collection was carried out in two groups of the first year of high school, in two schools which took turn in the first places in the overall standing notes of the Enem exam. Questionnaires with questions related to learning in arts, contents, lessons and Enem were used in the data collection with the students.

**KEY WORDS:** ENEM, Students, High School.

Como professora do Ensino Médio (E.M) em escolas públicas e privadas sempre me preocupei com questões que motivassem e que pudessem tornar o aprendizado dos estudantes em Arte mais interessante. Por este motivo, a recorrência de questões de Arte em provas de vestibulares e principalmente no Exame Nacional de Ensino Médio (Enem) me instigaram a buscar compreender se, a inclusão de questões relacionadas à Arte influenciavam o interesse destes estudantes do Ensino Médio pelo aprendizado em Arte.

Neste sentido uma reflexão frequente em minha prática profissional era a de pensar a respeito de como os estudantes estavam relacionando questões de Arte no Enem e aprendizado em Arte em sala de aula. Por conta disto, resolvi buscar informações assistindo

aulas e fazendo entrevistas com estudantes de turmas de primeiros anos em duas escolas de Ensino Médio: O Colégio Equipe da Rede privada de ensino e o Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAp). Os critérios para escolha destas duas escolas foram justamente a disponibilidade das escolas para a pesquisa e principalmente os resultados alcançados pelos seus estudantes ao final do E.M nas provas do Enem no *ranking* local<sup>1</sup>.

Em nível nacional, as duas escolas se classificam geralmente entre as trigésimas e quinquagésimas. No Enem de 2010, por exemplo, o CAp ficou na 35ª colocação e o Colégio Equipe na 40ª. Em 2013, o CAp ficou em 48ª e o Colégio Equipe em 45ª, dentre mais de onze mil escolas inscritas no Enem.

O instrumento de coleta de dados utilizado junto aos estudantes foi um questionário aplicado em sala de aula pelo professor de Artes de cada turma.

A pesquisa trouxe dados qualitativos e quantitativos que se relacionam com a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e observação de aulas. Para Minayo (2001), esta última realiza-se através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado, para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos.

Para a pesquisa quantitativa, utilizei a análise dos dados dos quarenta questionários que foram aplicados com os estudantes de ambas as escolas.

Os questionários foram utilizados com a intenção de visualizar através de gráficos construídos a partir das respostas dos estudantes as relações destes com questões sobre a importância de estudar Arte na escola e qual a relevância da inclusão de questões do Enem na construção do conhecimento em Arte.

## **1. O Exame Nacional de Ensino Médio**

O Enem é um instrumento avaliador do Ensino Médio cujo os resultados são utilizados como parâmetros da eficiência desse ensino no Brasil. Segundo Garcia:

É um exame individual, de caráter voluntário, oferecido anualmente aos estudantes que estão concluindo ou que já

concluíram o Ensino Médio em anos anteriores. [...] Possibilita aos estudantes, à sociedade e ao governo uma avaliação sobre o desenvolvimento, por parte do aluno,

---

1 Desde o início do período selecionado para a observação nesta pesquisa, que foi de 2009 a 2013, que estas escolas vem se alternando nos primeiros lugares em relação as notas obtidas no Enem em Pernambuco. Apesar do quantitativo de estudantes das duas escolas observadas juntas perfazerem um total de sessenta, na hora da coleta só tiveram disponibilidade para responder as questões quarenta estudantes, sendo vinte de uma escola e vinte da outra.

das competências fundamentais na sua formação enquanto pessoa, profissional e cidadão [...] servir como o próprio exame de vestibular (GARCIA, 2014:18).

O Enem também pode ser utilizado como porta de entrada para a universidade, valendo como uma das fases do processo seletivo ou de forma integral. Mas nem sempre foi assim. Quando foi criado, em 1998, o objetivo desse exame era avaliar a qualidade do Ensino Médio no Brasil. Algumas universidades no país utilizavam a nota da prova de redação do Enem como contribuição na nota de seus vestibulares formais. Foi somente a partir da proposta do “Novo Enem” no ano de 2009 que este exame começou a ser utilizado por algumas universidades parcial ou de totalmente como vestibular. Hoje, o Enem tem sido bastante utilizado junto ao Sistema de Seleção Unificada (Sisu), que agrega e gerencia vagas em universidades públicas. Nos últimos anos, a maioria das universidades públicas brasileiras vem aderindo ao Sisu, que é conduzido pelo Ministério da Educação (MEC).

A nota do Enem também pode ser utilizada como primeira fase do processo seletivo do “Ciência sem fronteiras”, programa federal de bolsas de estudo no exterior. Ainda, o exame possibilita ao estudante o acesso ao Programa Universidade para Todos (Prouni), criado pelo governo federal no ano de 2004, que tem como finalidade a concessão de bolsas de estudo integrais ou parciais em cursos de graduação ou sequenciais de formação específica em instituições privadas de Ensino Superior. Os critérios de seleção do programa são de acordo com o resultado do estudante na prova e a renda financeira da sua família.

O Ministério da Educação dá destaque ao Enem por ser um processo avaliativo construído a partir da valorização das competências e habilidades proclamadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's). Por meio destas competências e habilidades, o estudante poderá se tornar senhor da sua aprendizagem no momento em que não é somente o conteúdo que interessa dentro do processo de aprendizagem e, também, questões que estimulem a construção de um pensamento lógico através do raciocínio.

Então, a intenção é que seja bem sucedido no Enem aquele estudante que “aprendeu a aprender”, e não aquele que decora conteúdos. A ideia é colocar os estudantes diante de situações e problemas próximas à realidade. Tratando-se da discussão sobre o ensino da Arte no Ensino Médio, o objetivo deste tipo de avaliação se aproxima dos pressupostos do ensino de Arte Contemporânea, nos quais o estudante deixa de ser um mero reprodutor para ser conhecedor.

Promovendo uma prova diferente das tradicionais de vestibulares passados, o Enem traz questões interdisciplinares e contextualizadas. Professores e estudiosos da educação se

referem também ao Enem como uma prova mais democrática e acessível, pois privilegia a interseção de saberes e o conhecimento de mundo.

Em sua defesa, reitera-se que o estudante que já tinha um bom desempenho em provas tradicionais precisa se preparar com afinco para competências e habilidades. Já os que não tinham um bom resultado, sem deixar de estudar os conteúdos, terão oportunidade de melhorar o seu desempenho ao entender e treinar as habilidades. Entende-se como competências as modalidades estruturais da inteligência, ou melhor, as ações e operações que utilizamos para estabelecer relações com e entre objetos, situações, fenômenos e pessoas que desejamos conhecer. Habilidades são tidas como o que decorre das competências adquiridas e referem-se ao plano imediato do “saber fazer”.

Aqui, vemos que o entendimento do sucesso do processo de aquisição do conhecimento segundo o Enem lida com uma forma multifacetada de articulações do pensamento dos estudantes, propondo uma prova inovadora quando comparada aos outros processos de avaliação. Neste sentido, o Ministério da Educação afirma que:

O modelo de avaliação adotado pelo Enem desenvolvido com ênfase na aferição das estruturas mentais com as quais construímos continuamente o conhecimento e não apenas na memória, que, mesmo tendo importância fundamental, não pode ser o único elemento de compreensão do mundo (BRASIL, IBGE - comitê de Estatísticas Sociais, 2008)

Ainda segundo esse documento,

O Enem não mede a capacidade do estudante de assimilar e acumular informações, e sim o incentiva a aprender a pensar, a refletir e a “saber como fazer”. Valorizando, portanto, a autonomia do jovem na hora de fazer escolhas e tomar decisões (BRASIL, 2008).

Podemos tecer algumas críticas em relação às provas do Enem, como o grande número de questões e, por isso, a grande quantidade de horas necessárias para resolvê-las. Atualmente, a prova traz cento e oitenta questões e uma redação, divididos em dois dias. É um processo cansativo e desgastante, segundo a maioria dos estudantes.

Ao meu ver, essa crítica faz sentido, pois, enquanto professora dos anos finais do Ensino Médio, ouvi muitos depoimentos de estudantes dedicados ao estudo que não tiveram um bom resultado porque foram vencidos pelo cansaço. Nessas provas, as questões não estão divididas por matérias, como nos vestibulares tradicionais. A divisão é feita por áreas de conhecimentos:

- Linguagens, Códigos e suas Tecnologias (incluindo redação)
- Ciências Humanas e suas Tecnologias
- Ciências da Natureza e suas Tecnologias
- Matemática e suas Tecnologias

Relacionados às competências, estão as ações e operações que utilizamos para estabelecer relações entre objetos, situações, fenômenos e habilidades. Nelas, estão os eixos cognitivos, que são as capacidades dos estudantes de mobilizarem o que possuem ou o que conseguem acumular depois que efetivamente “aprenderam a aprender”. Esses eixos, comuns a todas as áreas de conhecimento, contribuem para a compreensão do mundo, resolução de problemas e atuação de forma cidadã, ética e responsável nas comunidades e na sociedade. São eixos cognitivos do Enem de acordo com Garcia:

Dominar linguagens (DL): dominar a norma culta da Língua Portuguesa e fazer uso das linguagens matemática, artística e científica e das línguas espanhola e inglesa. Compreender fenômenos (CF): construir e aplicar conceitos das várias áreas do conhecimento para a compreensão de fenômenos naturais, de processos histórico-geográficos, da produção tecnológica e das manifestações artísticas. Enfrentar situações-problema (SP): selecionar, organizar, relacionar, interpretar dados e informações representados de diferentes formas, para tomar decisões e enfrentar situações-problema. Construir argumentação (CA): relacionar informações, representadas em diferentes formas, e conhecimentos disponíveis em situações concretas, para construir argumentação consistente. Elaborar propostas (EP): recorrer aos conhecimentos desenvolvidos na escola para elaboração de propostas de intervenção solidária na realidade, respeitando os valores humanos e considerando a diversidade sociocultural (GARCIA, 2014:20).

Considerando que o Enem é a porta de entrada para a maioria dos estudantes nas universidades públicas do nosso país desde 2009, esta pesquisa intenta averiguar se o exame têm acarretado consequências na formação e no conhecimento destes estudantes e se isto têm repercutido nas aulas de Arte no Ensino Médio.

Buscando informações que embasem este estudo, nos deparamos com o seguinte quadro: as universidades públicas federais e estaduais e os institutos federais de Educação, Ciência e Tecnologia que ainda não haviam aderido ao sistema Enem/Sisu<sup>2</sup> fizeram a adesão em 2014. É o caso da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que anunciou sua adesão ao sistema, fazendo a seleção via vestibular apenas para os cursos de engenharia, o que ocorre no segundo semestre.

---

2 SISU é um sistema informatizado gerenciado pelo Ministério da Educação (MEC) no qual instituições públicas de ensino superior oferecem vagas para candidatos participantes do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem).

A Universidade Estadual de Pernambuco (UPE) aderiu ao sistema Enem/Sisu em 2015. Saindo do âmbito estadual e analisando essa realidade em nível federal, também encontraremos a maioria das instituições públicas de ensino superior aderindo ao Enem de forma total ou parcial.

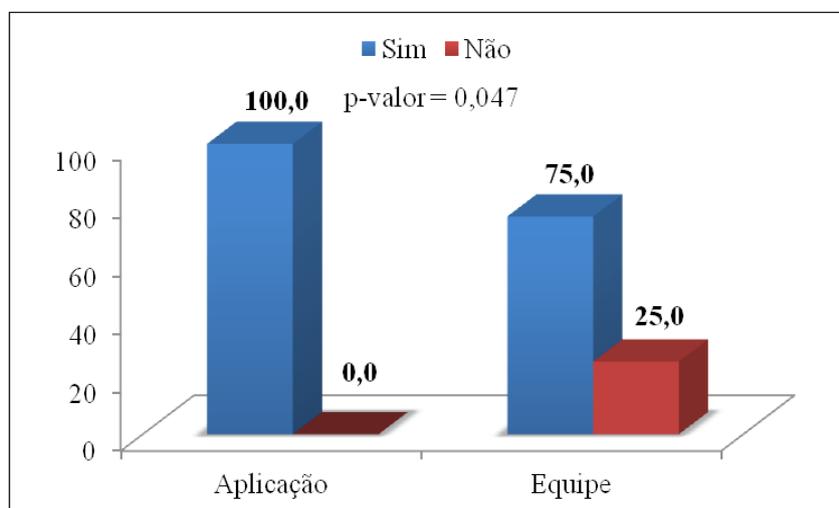
Dentre 118 instituições públicas de ensino superior pesquisadas, somente 18 não adotaram o Enem na totalidade ou de forma parcial no seu processo seletivo, vale ressaltar que, dentre essas, 16 são Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia e apenas duas são universidades: a Universidade Estadual de São Paulo - Unesp – e a Universidade de Campinas – Unicamp. Ainda assim, o fato não significa necessariamente uma rejeição, porque a legenda que consta para justificar a não adesão é “ainda não definiu”, o que deixa uma abertura para uma possível adesão em breve.

Considerando a não adesão de somente quinze por cento das instituições públicas de ensino superior ao Enem, é importante que os arte educadores pesquisem como se configura a relação do Enem com o ensino de Arte.

### 1. A importância do ensino de arte no ensino médio e a relação com o enem sob a ótica dos estudantes

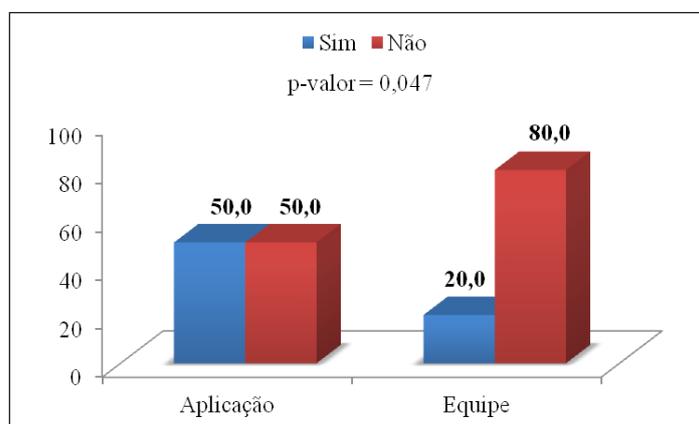
A respeito da leitura do ensino de Arte pela ótica dos estudantes, foi perguntado aos entrevistados se eles consideravam ser importante estudar Arte no EM e a maioria deles respondeu positivamente.

Gráfico 1 - Para você é importante estudar Arte no Ensino Médio?



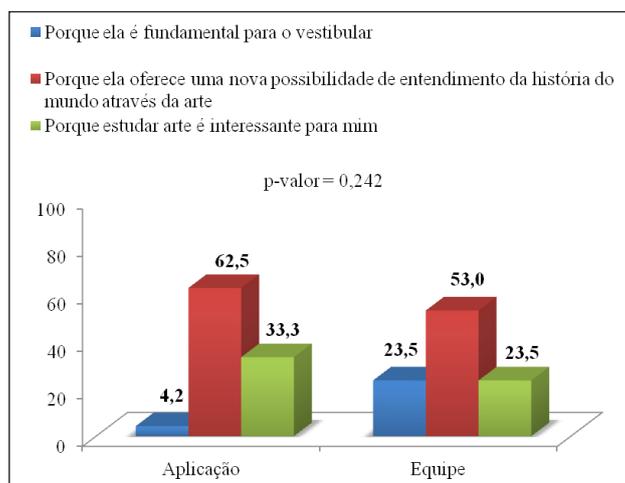
Dando prosseguimento à pesquisa, foi perguntado aos estudantes se eles consideravam ser necessário estudar Arte nos três anos do Ensino Médio. No Colégio de Aplicação, a opinião ficou dividida, sendo que metade dos entrevistados considerou que sim; no Colégio Equipe a maioria dos estudantes não achou necessário.

Gráfico 2 - Você acredita que seja necessário estudar Arte nos três anos do Ensino Médio?



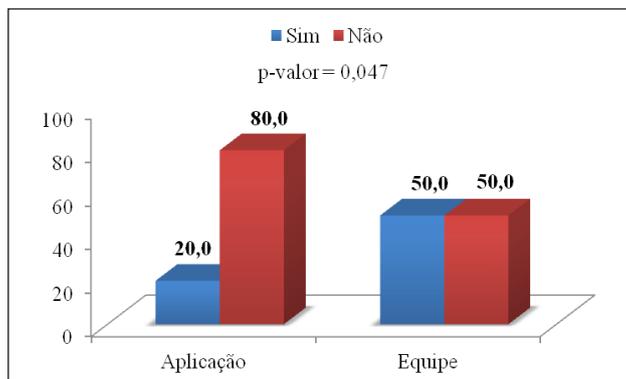
Aqueles que responderam positivamente justificaram a importância do componente Arte nos três anos do Ensino Médio por oferecer uma nova possibilidade de entendimento da história do mundo e não por ser fundamental para passar no vestibular, conforme pode ser observado no gráfico a seguir.

Gráfico 3 - Para você é importante estudar Arte no Ensino Médio?



A partir destes dados, observamos que, mesmo a maioria dos estudantes considerando importante estudar Arte no EM, não julga necessária sua presença nos três anos.

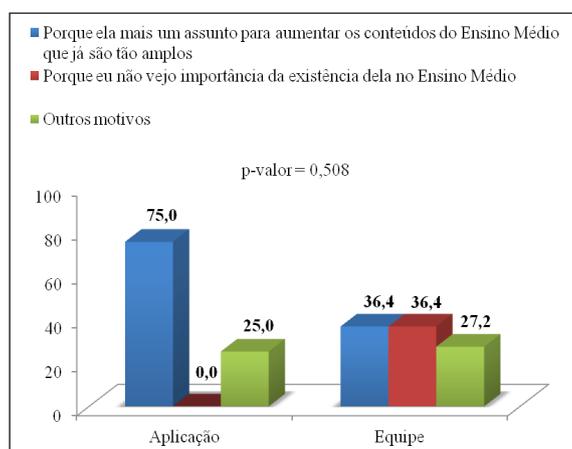
Gráfico 4 - Você acredita que disciplina de Arte poderia ser explorada em apenas um ano do Ensino Médio?



O resultado da pesquisa acima foi inesperado, pois, conforme relatado anteriormente a respeito de minha experiência docente no E.M, o componente Arte foi implantado gradualmente nas três séries das escolas onde atuei, pois as instituições acreditavam que poderiam alcançar resultados mais positivos em relação às notas no Enem, e os estudantes respondiam satisfatoriamente a este procedimento.

Os entrevistados que responderam que um ano de estudo durante o EM é suficiente para o componente Arte justificaram do seguinte modo: Os estudantes do CAP, apesar de considerarem importante, não gostariam do aumento dos conteúdos por já terem muitas disciplinas em seus currículos. As respostas dos estudantes do Colégio Equipe ficaram equilibradas entre duas das três opções oferecidas: Arte é mais um assunto para aumentar os conteúdos do Ensino Médio; não veem importância do ensino da Arte no Ensino Médio e outros motivos não revelados.

Gráfico 5 - Porque um ano de ensino da Arte é suficiente?



O processo de construção de conhecimentos não deverá ser baseado em resultados para fins imediatos ou resultados nos processos seletivos. A maturação que se aprende

a partir das experiências vividas na interação com o outro propiciará o verdadeiro crescimento do estudante. Humberto Maturana acredita que, para garantir a ocorrência das transformações necessárias à educação, é preciso que a convivência não esteja baseada na competição, que seja, o importante é o resgate do equilíbrio.

Harmonia fundamental que não destrói, que não explora, que não abusa, que não pretende dominar o mundo natural, mas que deseja conhecê-lo na aceitação e no respeito para que o bem-estar humano se dê no bem-estar da natureza em que se vive (MATURANA e VARELA, 2002a:34).

A pesquisa mostrou que o Ensino da Arte no EM, nas duas escolas envolvidas, não está relacionado aos processos seletivos; nem quanto a seleção dos conteúdos feita pelo professor, nem quanto a motivação despertada nos estudantes. Ou seja, aprender Arte no Ensino Médio, numa perspectiva pós-moderna, tem um objetivo muito maior que apenas aprovação em um processo seletivo, pois se trata de uma preparação para o mundo. A grande intenção é que o estudante se torne um sujeito com autonomia, crítico e, acima de tudo, conhecedor e protagonista da sua história. Paulo Freire, relacionando autonomia e conhecimento, diz que:

O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é somente de quem constata o que ocorre, mas também de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História, mas sou sujeito igualmente. No mundo da história, da cultura, da política, constato não para me adaptar, mas para mudar (FREIRE, 2002:85-86).

Neste sentido, o estudante que desenvolveu estas habilidades estará pronto para as avaliações que possam surgir, pois estará pronto para as questões da vida, sejam elas acadêmicas, profissionais ou pessoais.

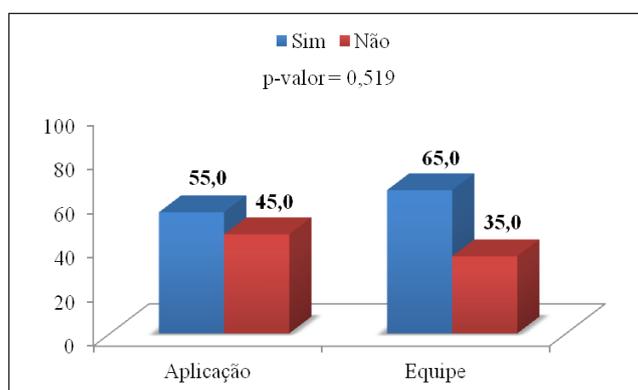
Na publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais no que se refere a arte, os saberes foram direcionados ao autoconhecimento, ao outro, ao fazer e perceber arte com autonomia e criticidade, ao desenvolvimento do senso estético e a interação dos indivíduos num ambiente social/tecnológico/cultural, preparando-os para um mundo em transformação e para serem sujeitos no processo histórico (FERRAZ e FUSARI, 2009:58).

Considerando que o ensino de Arte no Ensino Médio está voltado para a formação de um ser político que seja capaz de produzir, contextualizar e fluir Arte, é preciso trazer para esta prática uma articulação com seus conhecimentos cotidianos que extrapolam a esfera da escola. A professora Ana Mae Barbosa ressalta que:

A Arte na Educação como expressão pessoal e como cultura é um importante instrumento para a identificação cultural e o desenvolvimento individual. Por meio da Arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (BARBOSA, 2003:18).

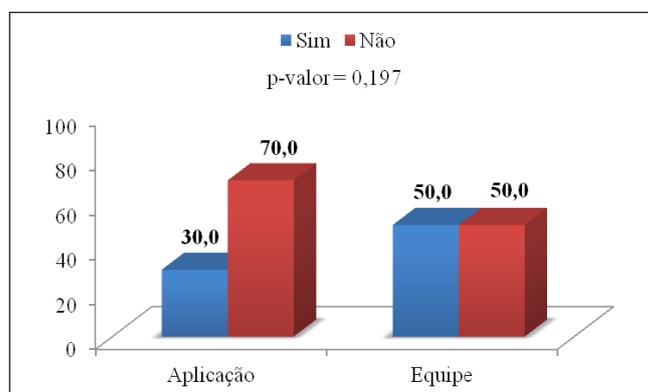
Quando perguntado aos estudantes se saber que o Enem traz questões de Arte lhes estimula a prestar mais atenção nesta disciplina em sala de aula, a maioria dos estudantes, tanto no CAP como no Colégio Equipe, respondeu que sim.

Gráfico 6 - Saber que o Enem utiliza questões de Arte lhe estimula a prestar mais atenção a esta disciplina em sala de aula?



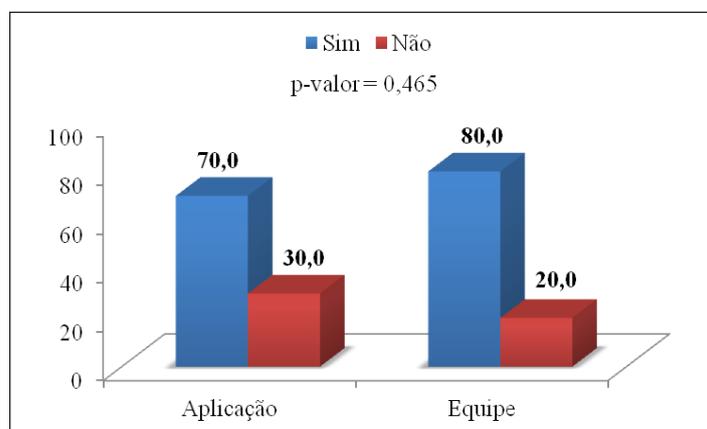
Quando perguntados se os professores deveriam estar preocupados com a relação Arte/Enem nas aulas que ministram para eles, no CAP, metade dos estudantes concorda que sim. Esse índice foi de 70% no Colégio Equipe.

Gráfico 7 - O professor está preocupado com a relação Arte/Enem nas aulas que ministra para você.?



Finalmente, os estudantes foram perguntados se consideravam que o conteúdo trabalhado em sala de aula é importante para o vestibular. A maioria dos estudantes das duas escolas considera que sim (70% para o Colégio de Aplicação e 80% para o Colégio Equipe).

Gráfico 8 - Você considera que o que é trabalhado em sala de aula é importante para o vestibular?



Quando ouvimos os estudantes, ficamos cientes que eles se sentem estimulados a prestar mais atenção na aula sabendo que o Enem traz questões de Arte. Vemos opiniões de que, também, o professor deveria estar preocupado com a relação Arte/Enem e que deveria trabalhar na aula assuntos que fossem importantes para o vestibular. Então, por que não incluir na prática do professor reflexões acerca da relação Arte e vestibular no Ensino Médio junto aos estudantes?

## Conclusões

Estudantes do Ensino Médio entrevistados nas duas escolas que foram observadas na pesquisa afirmaram que consideravam importante estudar Arte no Ensino Médio, mas a maioria não achava necessário estudar Arte nos três anos do E.M.

Os que não defenderam o ensino de Arte nos três anos justificaram os seus posicionamentos baseados na afirmação que seria mais um assunto para aumentar os conteúdos do E.M que já são tão amplos nestas séries, ou seja, não associam ensino de Arte no E.M à vestibulares.

Os estudantes das duas escolas observadas afirmam estarem preocupados com o vestibular. Para eles, o que é trabalhado na aula de Artes deveria ser importante para o vestibular e os seus professores deveriam estar preocupados com isto também. Mas, quando perguntados sobre a importância de estudar Arte durante a observação das aulas nas duas

escolas, falam sobre ampliação de conhecimento, de saberes para a vida e não de aprovações em vestibulares.

Diante do que foi observado e a partir de todos os dados coletados nessa pesquisa, concluo que os estudantes das duas escolas, de uma forma ou de outra, valorizam os resultados obtidos no Enem já que defendem a sua presença de maneira enfática nas suas aulas, mas não elegem isto como a questão mais importante no conhecimento em Arte.

Alguns comentam terem buscado o auxílio de cursinhos de disciplinas isoladas que relacionem conteúdos da Arte e Enem, mas não é só bons resultados no Enem que esperam os estudantes do E.M em Artes, querem acima de tudo garantir conhecimento e prazer neste aprendizado restando às escolas, professores e estudantes encontrarem o equilíbrio em fruir, conhecer e produzir Arte sem deixar de considerar o Enem nas suas aulas.

## Referências

- BARBOSA, A. M. (2003). As mutações do conceito e da prática. In A. M. BARBOSA, *Inquietações e mudanças no ensino da arte* (pp. 13-25). São Paulo: Cortez.
- BRASIL. (2008). *IBGE - comitê de Estatísticas Sociais*. Retrieved 2014 йил 12-11 from Site do IBGE: <http://ces.ibge.gov.br/base-de-dados/metadados/inep/exame-nacional-do-ensino-me>
- BRASIL. (2000). *Parametros Curriculares Nacionais - Ensino Médio*. Retrieved 2013 йил 15-10 from portal.mec.gov.br: [http://www.portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14\\_24.pdf](http://www.portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf)
- FERRAZ, M. H., & FUSARI, M. F. (2001). *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez.
- FERRAZ, M. H., & FUSARI, M. F. (1993). *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Cortez.
- FERRAZ, M. H., & FUSARI, M. F. (2009). *Metodologia do ensino da arte: Fundamentos e proposições* (2.ed. ed.). 2 ed. São Paulo: Cortez, São Paulo: Cortez.
- FREIRE, P. (2002). *Pedagogia da autonomia - saberes necessários para a prática docente*. São Paulo: Perspectiva.
- GARCIA, W. (2014). *Como se dar bem no novo ENEM/Wander Garcia* (5.ed ed., Vol. Coleção Como se dar bem). Indaiatuba, São Paulo: Editora Foco Jurídico.
- MATURANA, H., & VARELA, F. (2002a). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. (2.ed. ed.). São Paulo: Palas Athena.

### **Luciana dos Santos Tavares**

Mestre em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco na linha de pesquisa do Ensino das Artes Visuais. A autora trabalha com o Ensino da Arte no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - IFPE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/728255558301402>

# **VER E SER VISTO: a educação da cultura visual no Brasil**

*Maria Emilia Sardelich*  
PPGAV UFPB/UFPE

*Erinaldo Alves do Nascimento*  
PPGAV UFPB/UFPE

## **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo apresentar o estudo que o Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), está desenvolvendo sobre a produção acadêmica no campo da Educação da Cultura Visual, em programas de pós-graduação no Brasil, entre os anos de 2005-2015. A investigação sobre esse “estado do conhecimento” contribui para sistematizar algumas contribuições acadêmicas no campo das pesquisas educacionais sobre Cultura Visual, indicando o que e onde se discute; o que se questiona e as posições assumidas no debate; o que já foi feito, a partir de quais questões, e seus achados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura Visual; Educação da Cultura Visual; Estado do Conhecimento.

## **RESUMEN**

Este artículo tiene como objetivo presentar el estudio que realiza el Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV), de la Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sobre la producción académica en el campo de la Educación de la Cultura Visual, en programas de postgrado de Brasil, en el período de 2005-2015. La investigación sobre ese estado del conocimiento contribuye para sistematizar algunas contribuciones académicas en el campo de la investigación educativa sobre Cultura Visual, indicando lo que y donde se discute; lo que se cuestiona y las posiciones asumidas en el debate; lo hecho y encontrado a partir de sus cuestiones.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura Visual; Educación de la Cultura Visual; Estado del Conocimiento.

## **Introdução**

Recentemente, em entrevista concedida à emissora pública de radiodifusão do Reino Unido, a *BBC News* (GHOSH, 2015), Vinton Gray Cerf (1943), ou Vint Cerf, matemático e informático estadunidense, um dos responsáveis pelo desenvolvimento do Protocolo Internet – o conjunto de regras, padrões e especificações técnicas que permitem a troca de informações entre computadores de diferentes marcas e

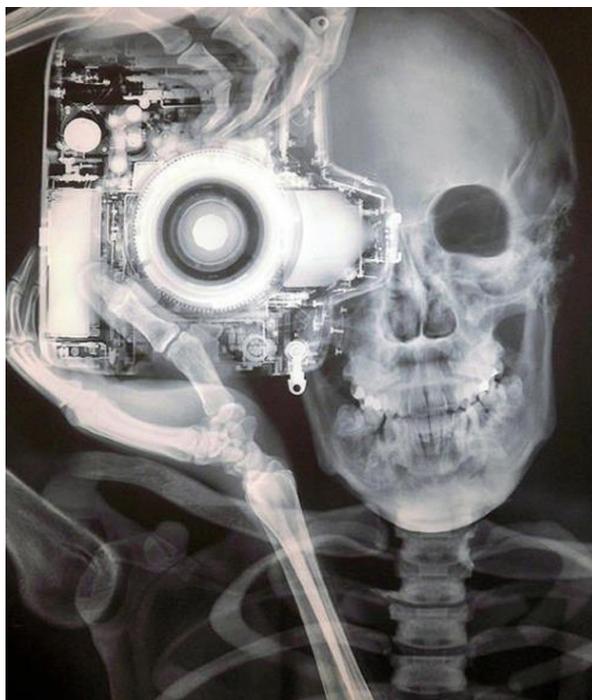
tamanhos que se tornou *standard* para a todas as comunicações via rede de redesinalizou a possibilidade de todas as imagens e outros documentos “salvos”, guardados, armazenados, nos incontáveis computadores distribuídos pelo planeta se perderem em algum momento da nossa história. No momento dessa declaração, Vint Cerf ocupava a posição de Chefe Evangelista de Internet da *Google Incorporation*, uma grande empresa multinacional de serviços *online* e desenvolvimento de tecnologia. A função de um evangelista de tecnologia implica em avisar empresas fornecedoras e clientes sobre as tendências tecnológicas que terão impacto em curto período de tempo, como também louvar as qualidades dessa tecnologia e convencer para a adoção de costumes e procedimentos derivados do uso dessa tecnologia.

A possibilidade de perdermos todas as imagens e documentos arquivados nos computadores do planeta deve-se a obsolescência de *hardware* e *software* utilizados, o que, conseqüentemente pode afetar o acesso das gerações futuras aos registros do século XXI. Dado o acelerado desenvolvimento da tecnologia, os documentos digitais produzidos até o momento podem, em um dado momento, não ser compatíveis com a versão do *software* que passará a ser utilizado em um futuro muito próximo. Um dos projetos, em desenvolvimento pela *Google Incorporation*, para preservar digitalmente as imagens, documentos e também as informações sobre cada *hardware* e *software*, trabalha com a hipótese de produzir imagens, semelhantes às obtidas por meio de Raios-X, que registrarão informações sobre o conteúdo da própria imagem ou documento bem como da aplicação, do sistema operacional, juntamente com uma descrição do *hardware* no qual o *software* opera. Vint Cerf supõe que essas imagens poderão ser transportadas, arquivadas e acessadas em qualquer ponto do planeta, a partir de um Museu na Nuvem que poderá recriar o passado no futuro.

Fazemos alusão a este fato para apresentar uma evidência sobre como a imagem está presente nas várias práticas sociais contemporâneas, como elemento fundamental nos modos de produção e de apropriação das representações simbólicas e discursivas. Esse fato também nos remeteu à obra do fotógrafo e cinegrafista inglês Nick Veasey, que teve a ideia de usar um aparelho radiográfico, alugado a um hospital, para descobrir uma lata de certo refrigerante, premiada com quatrocentos mil libras, entre milhares de outras em cima de um caminhão. O resultado da brincadeira inicial de Nick Veasey levou-o a uma intensa pesquisa técnica, pois esse tipo de obtenção de imagem é danoso à saúde humana, as falhas são muitas e a logística de realização complexa. Para Veasey vivemos em um mundo obcecado com imagens, por isso sua produção contraria essa obsessão procurando tornar visível o que está por baixo da superfície (VEASEY, 2015).

Nick Veasey, Self Portrait

C-Type Print 594 x 594mm (23 x 23")



Disponível em: [www.nickveasey.com](http://www.nickveasey.com)

O cotidiano de inúmeras pessoas que vivem no século XXI envolve o uso de vários artefatos visuais. É comum nos depararmos com algum tipo de dispositivo visual para os mais diversos usos nesse dia a dia, seja para a vigilância pública ou privada; para o monitoramento de nossa saúde; para a comunicação com quem está em algum outro lugar que não o mesmo que ocupamos no momento; para a nossa diversão e nossa aprendizagem; para a memória dos momentos de prazer, dor, comoção social e também o registro de qualquer trivialidade. Assim como temos esses inúmeros dispositivos que registram, conseqüentemente, temos outra infinidade de suportes desses registros, as mais variadas telas nas quais “andamos de olho”, o que, às vezes, pode até nos levar a não perceber o que está ao nosso lado.

Essa onipresença e hipertrofia da imagem no mundo contemporâneo tem atraído diferentes áreas do conhecimento para o seu estudo: Ciências Exatas e da Terra, Ciências Biológicas, Ciências da Saúde, Ciências Sociais e Aplicadas, Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes. Cada uma dessas áreas do conhecimento tem tratado a questão relacionada com a imagem, e a visualidade, de um modo diferente, porém encontramos um campo de estudo, que emerge entre as fronteiras das Artes e Ciências Humanas, que vem sendo denominado em termos gerais de Cultura Visual.

Jay (2003) afirma que a publicação do livro *Vision and Visuality (Visão e Visualidade)*, editado pelo historiador da arte Hal Foster, como resultado de um evento organizado pela *Dia Art Foundation*, de Nova York, Estados Unidos, em abril de 1988, apresenta a massa crítica que deflagrou as questões sobre os condicionamentos culturais da experiência visual, bem como situou o campo da Cultura Visual que tornou-se objeto de devoção acadêmica ao longo da década de 1990. Assim como a multiplicação das imagens no mundo contemporâneo cresce exponencialmente, a produção acadêmica sobre a Cultura Visual também é acelerada.

No Brasil, a *Coleção Educação da Cultura Visual*, editada a partir de 2009, com a organização de Martins; Tourinho (2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009) reúne vários pesquisadores brasileiros e estrangeiros desse emergente campo de estudo. Apesar da acelerada produção acadêmica sobre a Educação da Cultura Visual no País, ainda faltam estudos que realizem um balanço sobre esse conhecimento produzido. De que modo vem sendo construído esse campo de estudo no Brasil? Quais as áreas do conhecimento que se interessam pelo campo? Quais os polos de produção acadêmica? Seria possível reconhecer fontes de referência, opções conceituais, abordagens metodológicas comuns entre os pesquisadores brasileiros? Quais as concepções de visualidade que circulam nesses trabalhos? Seria possível reconhecer fontes de referência, opções conceituais, abordagens metodológicas comuns entre os polos de produção acadêmica? Quais as contribuições e pertinência destas publicações para a área da Educação e Ensino de Arte? Quais as contribuições desses estudos para o cotidiano escolar e professores da Educação Básica do Brasil? Que terminologias adotam para denominar este campo?

É a partir desses questionamentos que o Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV), do Departamento de Artes Visuais (DAV), em parceria com o Departamento Metodologia da Educação (DME), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais interinstitucional da UFPB e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), propõe um projeto para traçar uma cartografia da produção acadêmica brasileira sobre a Educação da Cultura Visual, no período de 2005-2015 e, a partir desta pesquisa bibliográfica, pretende-se identificar as tendências conceituais; localizar os polos de produção acadêmica no campo da Educação da Cultura Visual no Brasil e cartografar conexões teóricas e metodológicas; discutir a pluralidade de abordagens teóricas, enfoques metodológicos e propostas de intervenção pedagógica, que estão se configurando nessa produção acadêmica; examinar as questões recorrentes dessa produção em relação às formas de ver, fazer(-se) ver e ser visto na contemporaneidade.

## 1. A emergência do campo e suas interfaces

Uma das estudiosas do campo da Cultura Visual, a professora de História da Arte Margaret Dikovitskaya, procurou rastrear esse termo a partir de um levantamento bibliográfico geral. Suas investigações apontam que o termo apareceu pela primeira vez no título de um livro em língua inglesa, intitulado *Towards a visual culture: Educating Through Television*, que podemos traduzir como *Rumo a uma Cultura Visual: educar através da televisão*, escrito pelo educador Caleb Gattegno (1911–1988) e publicado em Nova York, em 1969 (DIKOVITSKAYA, 2005). Nesse livro, Caleb Gattegno aborda as possibilidades de formação pela televisão, indicando que, apesar de algumas décadas de uso do meio, ainda não era explorado com essa finalidade. Vale lembrar que, nos Estados Unidos, os primeiros aparelhos de televisão começaram a ser vendidos ao público em 1939, porém a sua popularização se deu somente a partir de 1945, devido ao conflito bélico conhecido como Segunda Guerra Mundial. O autor indaga sobre quem são os receptores dos programas televisivos, sobretudo quem são as crianças que se colocam diante desse aparelho e destaca que os produtores dos programas de televisão deveriam se preocupar em conhecer os receptores, seus interesses e produzir programas dirigidos às expectativas e necessidades dos receptores.

Na década de 1960, os estudos sobre a recepção também atraíram os pesquisadores que começavam a se organizar em torno do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Centro Contemporâneo de Estudos Culturais - CCCS), da Universidade de Birmingham, Inglaterra, fundado em 1964. Os primeiros estudos sobre os meios de comunicação, realizados na primeira metade do século XX, criaram uma tradição de pesquisa que enfatizava a emissão e o meio da mensagem. Essa tradição, indagava sobre os efeitos das mídias no receptor privilegiando o emissor da mensagem e o poder do meio. Esse tipo de problematização conduziu a conclusões que enfatizaram o despreparo do receptor para as mensagens veiculadas por esses meios. Os pesquisadores que se organizaram em torno do CCCS de Birmingham, deslocaram o foco dos estudos da função do emissor nos modelos comunicacionais e passaram a perguntar sobre o que as pessoas faziam com os meios de comunicação e os textos veiculados por esses meios. Essa mudança de foco realçou o aspecto cultural da recepção, levantou questões em torno dos significados atribuídos às mensagens e conduziu à denominada “virada cultural”, promovida pelos Estudos Culturais (STOREY, 2002).

A “virada cultural”, promovida pelos Estudos Culturais contagiou várias tradições disciplinares. No âmbito da História da Arte, uma das primeiras publicações em que o

termo Cultura Visual foi utilizado, nos Estados Unidos, é o livro *A arte de descrever: arte holandesa no século XVII*, de Svetlana Alpers, de 1983. Nesse livro, a autora argumenta que, no século XVII, a Holanda desenvolveu uma “cultura visual” específica. A autora destaca um modo de ver centrado na descrição do mundo, com um preciso registro das coisas visíveis e empenho no desenvolvimento de mapas e artefatos óticos. Alpers (2003) afirma que se propôs a estudar a Cultura Visual e deve esse termo a Michael Baxandall, apesar de utilizá-lo de um modo diferente ao de Baxandall. Em seu livro *Painting and experience in fifteenthcentury Italy*, publicado nos Estados Unidos em 1972, Baxandall utilizou a expressão “olhar de época”, o que supõe que os pintores pintariam seus quadros a partir de certos modelos e padrões visuais que são aprendidos, aceitos pelo espectador que desenvolve sua competência visual a partir desses padrões. Isso equivale a dizer que o olhar seria um sentido historicamente construído. Alpers (2003) esclarece que compreendeu a cultura holandesa do século XVII como uma cultura na qual as imagens, comparadas aos textos, eram os elementos centrais da representação do mundo, para a formulação, produção do conhecimento. Por isso deteve-se no estudo das habilidades visuais da cultura holandesa como também constatou que, naquele lugar e tempo, essas habilidades eram determinantes para o conhecimento produzido. Nessa compreensão, a cultura visual se diferencia da verbal ou textual, sendo uma noção que especifica suas diferenças. Para Alpers (2003) as fronteiras disciplinares, assim como as diferenças entre os meios artísticos, são matéria de investigação que não devem ser desconsideradas.

No prefácio do livro *Vision and Visuality*, publicado nos Estados Unidos em 1988, Hal Foster esclarece a razão pela escolha dos termos visão e visualidade para o título. Embora se entenda a visão como operação física e a visualidade como fato social, as duas não se opõem. A visão também é social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique, porém esses termos assinalam uma diferença nos enfoques estudados: os que dão atenção à visão e seus dispositivos, suas técnicas históricas; os que focalizam a visualidade como determinações discursivas, o modo como olhamos que está condicionado pelos mecanismos da visão, como também pelo que nos fazem ver. Nesse sentido, pensar a visualidade implica perguntar sobre de que modo vemos e também como somos capazes, autorizados ou levados a ver (JAY, 2003).

Outra publicação fundamental para a emergência do campo da Cultura Visual é o livro *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (Teoria da Imagens: Ensaio sobre a Representação Verbal e Visual)*, publicado em 1994, de William John Thomas Mitchell, livro no qual cunhou a expressão *pictorial turn*, “virada imagética”, ao se referir ao novo desafio posto no campo das humanidades em torno dos questionamentos sobre a imagem.

Nessa obra, Mitchell indaga se a Cultura Visual seria o objeto visual dos Estudos Culturais. O autor assume que a Cultura Visual não existiria sem os Estudos Culturais, como também não existiria sem os Estudos do Cinema, do Feminismo, da Semiótica, da Teoria Literária, da Estética, da História, da Antropologia e muitas outras influências. Para ele a qualidade que diferencia a Cultura Visual reside no fato desse campo nomear uma problemática de estudo e não um “objeto teórico” de contornos definidos e limitantes (MITCHELL, 2009).

Mitchell (2000) compreende que o estudo da visualidade não pode deixar de lado o papel determinante da visão e da imagem na elaboração da própria noção de alteridade cultural. Tampouco pode ignorar as implicações do fetichismo das imagens, nem as pesquisas científicas sobre a fisiologia do olho e do sistema visual em relação aos outros sentidos, bem como as tecnologias da imagem e das diversas próteses do visível. Afirma que o que torna a Cultura Visual estimulante e provocadora é o fato de obrigar o pesquisador explorar as fronteiras culturais, pois tradicionalmente a análise cultural tem privilegiado a linguagem verbal e seus textos. Questiona o termo visual na expressão em uso, pois para esse estudioso separar o verbal do visual limita a análise de qualquer texto cultural, pois a tensão entre palavra e imagem está sempre presente. Em razão disso, as representações visuais fazem parte desse conjunto de práticas de discurso, o que seria mais um argumento para pensar as relações verbo visuais.

Ao discutir a expressão “virada imagética”, Dikovitskaya (2005) também indica o fato dos Estudos Culturais marcarem a emergência da Cultura Visual, pois a “virada cultural” destacou a relação entre conhecimento e o poder, que vai gerar os pressupostos fundamentais da Cultura Visual. Outra publicação que alicerça o campo de estudo é *An Introduction to Visual Culture (Uma introdução a Cultura Visual)*, de Nicholás Mirzoeff, em 1999. Mirzoeff (2003) afirma que a visualização caracteriza o mundo contemporâneo, porém essa característica não significa que, necessariamente, conheçamos aquilo que observamos. O autor afirma que a Cultura Visual é uma “tática para estudar a genealogia, a definição e as funções da vida cotidiana pós-moderna a partir da perspectiva do consumidor, mais que do produtor” (MIRZOEFF, 2003, p. 20). Enfatiza que não se trata de uma história das imagens, nem depende das imagens em si mesmas, mas sim dessa tendência de plasmar a vida em imagens ou visualizar a existência, pois o visual é um “lugar sempre desafiante de interação social e definição em termos de classe, gênero, identidade sexual e racial” (MIRZOEFF, 2003, p. 20).

No sentido indicado por Mirzoeff (2003), a Cultura Visual é uma estratégia para compreender a vida contemporânea e não uma disciplina acadêmica. Destaca que a cultura pública dos cafés do século XVIII, exaltada por Jurgen Habermas, e o capitalismo impresso

do mundo editorial do século XIX, descrito por Benedict Anderson, foram características particulares de um período e centrais para a análise produzida por esses autores, apesar das múltiplas alternativas que poderiam ter escolhido. Ao modo desses autores, Mirzoeff (2003) faz uso dessa característica de plasmar a vida em imagens ou visualizar a existência, para estudar a contemporaneidade. O autor busca compreender a resposta dos indivíduos e dos grupos aos meios visuais de comunicação em uma estrutura interpretativa fluida. Enfatiza que a noção de Cultura Visual centra-se no visual como um lugar no qual se criam e se discutem significados. Dessa forma, se distancia das obras de arte, dos museus e do cinema para focalizar sua atenção na experiência cotidiana. Do mesmo modo que os estudos culturais tratam de compreender de que maneira os sujeitos buscam sentido ao consumo, a compreensão de cultura visual sinalizada por Mirzoeff (2003) dá prioridade à experiência cotidiana do visual, se interessa pelos acontecimentos visuais nos quais o consumidor busca informação, significado e ou prazer conectados com a tecnologia visual.

Como campo emergente em construção há muitas divergências entre seus estudiosos, tanto na delimitação do mesmo quanto no seu objeto de estudo. Apesar da tensão existente entre a recusa de se estabelecer fronteiras ao campo e o interesse em diferenciá-lo, é possível delinear alguns marcos de referência a partir dos indicados na bibliografia mencionada: um posicionamento na área das Artes que incluiria um conjunto inclusivo de artefatos visuais não considerados anteriormente pela tradição da História da Arte; um campo de estudo que reconhece a especificidade cultural dos modos de ver em tempos e espaços que devem ser contextualizados e interpreta suas mais diversas manifestações e experiências visuais; a condição cultural de visualizar a existência, que se acelerou ao longo de todo o século XX, graças à miniaturização e portabilidade dos artefatos visuais, e tem se intensificado no século XXI, gerando uma quantidade de imagens, informações, que crescem exponencialmente.

Hernandez (2011) também identifica três grandes enfoques para o estudo da Cultura Visual que localizou na bibliografia e propostas pedagógicas que circulam nos encontros de pesquisadores, porém adverte que estes não são fechados, mas que “se vinculam entre si e se hibridizam com outras referências e contribuições” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 32). O primeiro enfoque compreende a Cultura Visual como um campo de estudo transdisciplinar ou adisciplinar que se ocupa das práticas do olhar e seus efeitos sobre quem vê. Essa posição se apresenta com referências ao pós-estruturalismo, estudos culturais, nova história da arte, estudos feministas, entre outros. Enfatiza a noção de visualidade como as representações visuais que carregam e medeiam significados firmando posições discursivas. O segundo enfoque representa “um guarda-chuva posicional”, que abriga artefatos visuais do passado

e do presente, ocupando-se das práticas de como vemos e somos vistos por esses objetos. Esse entendimento se apresenta com referências à História Cultural da Arte e privilegia o estudo do contexto de produção, distribuição e recepção das representações em relação ao momento histórico no qual vivemos, para revisar os relatos sobre esta e outras épocas, a partir das representações visuais. O terceiro enfoque compreende como uma condição cultural marcada pela relação com a tecnologia visual que afeta como vemos, a nós mesmos e ao mundo. Essa compreensão da Cultura Visual não se ocupa de um quê (objetos), nem de um como (caminhos de interpretação para o que vemos), pois se constitui como um espaço relacional que se projeta entre o que vemos e como somos vistos por aquilo que vemos.

## 2. Educação da cultura visual no Brasil

A partir do estudo realizado por Dikovitskaya (2005), procuramos realizar um levantamento bibliográfico em torno das publicações no Brasil em que o termo Cultura Visual está presente. Uma das primeiras publicações nesse campo que conseguimos rastrear, até o momento, é a publicação da *Revista Cultura Visual*, editada semestralmente pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (UFPB), desde 1997. A Revista identifica como sua missão promover a difusão da reflexão acerca das Artes Visuais e do Design nos âmbitos teórico e prático, contemplando estudos em História, Teoria e Crítica da Arte e do Design, bem como Poéticas Artísticas. Trata-se de uma publicação situada na área das Artes Visuais que adota inicialmente a denominação Cultura Visual para a sua identificação.

Encontramos, em 1998, a tradução de um artigo do professor de História da Arte, da Universidade de Rochester, Estados Unidos, Douglas Crimp, intitulado *Estudos Culturais, Cultura Visual*, publicado na *Revista da USP*. Crimp insere-se na tradição dos Estudos Culturais por entender que esse campo colabora como intervenção na transformação cultural, e não somente como uma crônica do que acontece. Em suas análises Douglas Crimp tem procurado reconhecer os efeitos da representação da **Síndrome da Imunodeficiência Adquirida** (AIDS) e como essas representações afetam a vida dos portadores. No artigo publicado no Brasil, Crimp (1998) diferencia os termos Cultura Visual e Estudos Visuais. Sinaliza que a Cultura Visual pode ser compreendida como “o objeto do estudo nos estudos visuais, como uma área mais estreita dos estudos culturais” (CRIMP, 1998, p. 80).

Em nosso rastreamento, cronologicamente, segue ao artigo de Crimp (1998) a publicação do livro *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*, de Fernando Hernández, em 2000. Essa publicação evidencia que as narrativas que conduziram as

experiências curriculares em Arte são construções históricas que funcionam como estratégias discursivas que enquadram como se deve ver, falar ou fazer em torno das obras artísticas e representações visuais das diferentes culturas, como também dotam de poder a quem estabelece esses discursos. Hernandez (2000) indica que o emergente campo da Cultura Visual poderia reorientar as práticas de Ensino das Artes Visuais e até mesmo a organização da instituição escolar. Conseqüentemente sua compreensão não gira em torno de objetos a incluir no Ensino de Arte, mas sim em torno de estratégias, formas de aprender e experiências pedagógicas, como possibilidades para fomentar mudanças de posicionamento dos sujeitos de maneira a se constituírem como visualizadores críticos e não somente receptores ou leitores. Hernandez (2000) considera que ao invés de perguntar sobre o que se vê na imagem e a história que a obra conta, os docentes poderiam questionar o que vemos de nós nessa representação visual, como essa representação contribui com a nossa construção identitária, nosso modo de ver e nos ver no mundo.

O estudo sistemático da cultura visual é considerado importante porque pode proporcionar “*uma compreensão crítica de seu papel e de suas funções sociais e de relações de poder às quais se vincula, além de sua mera apreciação ou do prazer que proporcionam*” (HERNÁNDEZ, 2000, p.135). Compreensão crítica significa, nesse caso, avaliação e juízo decorrentes da aplicação de diferentes modelos de análise (semiótico, estruturalista, desconstrucionista, genealógico, intertextual, hermenêutico, discursivo, etc.) aos “objetos” da cultura visual. Leva-se em conta o estudo sistêmico da produção, distribuição e o consumo, englobando o papel das instituições e das relações econômicas. A análise, também, inclui discussões acerca da “qualidade” do que se consome, levando em consideração a recepção produzida em determinados tipos de audiência.

Em 2003, o artigo *Fontes visuais, Cultura Visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*, de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, sinaliza não somente o interesse dos historiadores pelas fontes visuais (iconografia, iconologia), mas também para um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Analisa as contribuições trazidas para o estudo dos registros visuais e dos regimes visuais pela História da Arte, Antropologia Visual, Sociologia Visual e Estudos de Cultura Visual. Propõe algumas premissas para consolidar uma História Visual, concebida não como mais um feudo acadêmico, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios (MENESES, 2003).

No mesmo ano de 2003, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) autoriza o Mestrado do Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás (UFG). No ano de 2010 esse Programa tem o doutorado

aprovado, passando a ser denominado como Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. Esse programa organiza anualmente o Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, publica a *Revista Visualidades*, de periodicidade semestral, além de manter o Grupo de Pesquisa em Educação e Cultura Visual, organizando vários colóquios sobre a temática.

Em 2005 a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), dedicou seu Encontro ao tema da *Cultura Visual e Desafios da Pesquisa em Arte*. A partir de 2009 as publicações intensificam-se com a edição da *Coleção Educação da Cultura Visual*, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), organizada pelos professores Irene Tourinho e Raimundo Martins, da UFG.

Uma busca no Banco de Teses da CAPES, em junho de 2015, aponta 95 registros com o descritor Cultura Visual. Desses 95 trabalhos, 40 inserem-se na área de Artes; 27 de Comunicação; 9 de Comunicação Visual; 7 de Educação; 6 de História; 1 de Arquitetura e Urbanismo; 1 de Desenho Industrial; 1 de Ensino de Ciências e Matemática; 1 de Geografia; 1 de Letras e 1 de Psicologia. Em relação aos polos de produção acadêmica, 30 desses trabalhos se realizaram na UFG; 24 na Faculdade Cásper Líbero; 9 na Universidade Estadual de Londrina; 4 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 3 na Universidade de São Paulo; 3 na Universidade Federal de Minas Gerais; 2 na Universidade de Brasília, e outras Universidades com 1 trabalho. A partir do descritor visualidade, localizamos 173 trabalhos, sendo que 85 inscrevem-se na área de Artes; 31 de Desenho Industrial; 17 Comunicação; 8 de Letras; 7 de História; 4 Educação; 4 Sociais e Humanidades; 2 Comunicação Visual; 2 Ensino de Ciências e Matemática; 2 de Linguística; 2 de Literatura Brasileira; 1 de Arquitetura e Urbanismo; 1 de Engenharia/Tecnologia/Gestão; 1 Filosofia; 1 Fonoaudiologia; 1 Psicologia; 1 Sociologia; 1 Sociologia do Desenvolvimento; 1 Teoria Literária e 1 em Turismo.

### 3. Primeiras Considerações

Determinamos o período de 2005 como data inicial para o nosso levantamento da produção acadêmica sobre a Educação da Cultura Visual devido ao fato de localizarmos, nesse ano, o primeiro Encontro da ANPAP dedicado ao tema. Consideramos que a produção do “estado do conhecimento” sobre a Educação da Cultura Visual, no período determinado, é necessária no próprio processo de produção desse conhecimento, para que seja possível sistematizar o conjunto de informações e resultados já alcançados. Essa sistematização nos permitirá indicar as possibilidades das diferentes abordagens teóricas, além de identificar

duplicações e ou possíveis contradições, sinalizar lacunas e tendências. A cartografia dessa produção acadêmica contribui com a organização de uma sistematização no campo das pesquisas educacionais sobre a Educação da Cultura Visual, dando visibilidade sobre o que e onde se discute; o que se questiona e as posições assumidas no debate; quais pesquisas já foram realizadas, a partir de quais questões e seus achados.

Neste momento, ainda inicial para a dimensão da investigação pretendida, podemos considerar que a produção acadêmica brasileira na área de Cultura Visual é marcante e significativa. Configura-se no campo de conhecimento das Artes, seguida pela área de Comunicação, sendo a UFG, na região centro-oeste do País, o polo que quantitativamente se destaca nessa produção.

## Referências

- ALPERS, Svetlana. Cuestionário October sobre Cultura Visual. *Revista Estudios Visuales*, n. 1, p. 83-126, nov. 2003.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2005.
- GHOSH, Pallab. Google's Vint Cerf warns of 'digital Dark Age'. *BBC News Science & Environment*, 13/02/2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/science-environment-31450389> Acesso em: 21 jun. 2015.
- HERNANDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2011. p.. 31-50.
- HERNANDEZ, Fernando. *Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Pedagogias Culturais*. Ed. Da UFSM, 2014.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2012.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2011.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Narrativas de Ensino e Pesquisa na Educação da Cultura Visual*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MIRZOEFF, Nicolás. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoria de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. ¿Qué es la cultura visual? *Jornadas Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*. Barcelona: Fundación La Caixa:, 5 y 6 de noviembre, 2000. [Traducción del texto “What Is Visual Culture?” In: Irving Lavin (Ed.) *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky’s 100<sup>th</sup> Birthday*. Princeton: Institute for Advance Studies, 1995. p. 207-217].

STOREY, John. *Teoria cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2002.

VEASEY, Nick. Artist Statement. *Website de Nick Veasey*. Disponível em: <http://www.nickveasey.com/home/4570152827> Acesso em: 21 jun. 2015.

#### **Maria Emília Sardelich**

Doutora em Educação, professora adjunta, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento Metodologia da Educação. Atua na área de Didática, cursos de Licenciatura, modalidades presencial e a distância. Integra o Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV/UFPB). Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPB/UFPE).

#### **Erinaldo Alves do Nascimento**

Doutor em Artes pela ECA-USP, mestre em Biblioteconomia pela UFPB e graduado em Educação Artística pela UFRN. Professor Associado do Departamento de Artes Visuais – UFPB - e do Mestrado em Artes Visuais da UFPB/UFPE. É autor do livro “Ensino do desenho: do artífice/artista ao desenhista auto-expressivo” (2010). Integra o Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV/UFPB) e o Grupo de Pesquisa em Educação e Visualidade, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

# O CENATED E OS “CURSOS LIVRES” DE ARTES VISUAIS NO PERÍODO DE 1999-2010

*Maria Laudiceia Almeida Lira*  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

*Erinaldo Alves do Nascimento*  
Docente PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo O CENATED E OS “CURSOS LIVRES” DE ARTES VISUAIS NO PERÍODO DE 1999-2010, instituição da rede pública de ensino do Estado da Paraíba, que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na linha de Pesquisa Ensino das Artes Visuais no Brasil. A pesquisa objetiva investigar o processo histórico da instituição, sua implantação administrativa, metodológica e pedagógica, como foram concebidos e ministrados os “cursos livres” de desenho e de pintura, e ações educativas dos seus professores. A investigação utiliza “metodologia mista”, documental e bibliográfica, com abordagem qualitativa na modalidade estudo de caso e de narrativa histórica, em alguns momentos, na perspectiva de um “flaneur”.

**PALAVRAS-CHAVE:** CENATED; ensino das artes visuais; cursos livres; narrativa.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto de estudio El CENATED Y LOS “CURSOS LIBRES” LAS ARTES VISUALES EN EL PERÍODO 1999-2010, institución de educación pública en el estado de Paraíba, que está siendo desarrollado en el Programa de Posgrado en Artes Visuales Universidad Federal de Paraíba (UFPB) y la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE), en la línea de Educación de Investigación de las Artes Visuales en Brasil. La investigación tiene como objetivo investigar el proceso histórico de la institución, su aplicación administrativa, metodológico y pedagógico, ya que están diseñados y entregados actividades educativas de sus profesores “cursos libres” dibujo y la pintura, y. La investigación utiliza “metodología mixta”, el documental y la literatura, con un enfoque cualitativo en la forma de estudio de caso y la narrativa histórica, a veces, desde la perspectiva de un “flaneur”.

**PALABRAS CLAVE:** CENATED; Educación en las artes visuales; cursos libres; narrativa.

## Introdução

Nasci num tempo e lugar em que as crianças tinham pouco acesso aos meios de comunicação, tidos como eletrônico, a não ser um rádio que funcionava com válvulas e que era considerado o mais moderno e precioso objeto do meu avô paterno. Diante dessa

situação, o que me restava, incluindo os meus quatro irmãos, eram as “contações” de histórias de minha avó e, principalmente, de minha mãe. Histórias que minha mãe contava enquanto costurava bonecas de pano. As bonecas de pano eram as personagens dessas mesmas narrativas. Histórias que hoje, eu sei que eram inventadas, fantasiosas, sonhadoras e terríveis. Outras tantas até poderiam ser entendidas como “verdadeiras”, porque eram histórias de vidas, envolvendo principalmente algumas pessoas de nossa família. Assim, fui ampliando o meu imaginário, o meu repertório e, por meio dessas narrativas, fui construindo o meu “real”, sem saber, quantas vezes começava um e terminava o outro.

Hoje, percebo que as vivências de minha infância fez-me tomar consciência sobre o meu processo de aprendizado como professora de arte. Da importância fundamental dessas lembranças e que se fizeram registro também por meio de imagens de diferentes tipos: verbais, sonoras e visuais. Joly (2007), aponta que a palavra imagem tem uma grande diversidade de significados, pois

Compreendemos que ela designa algo, que embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (JOLY, 2007, p.13).

Entendo com Joly que, não somente as imagens visuais como todas aquelas que passam por todos os sentidos despertaram, em mim, o valor da história e de seus registros.

Desta forma, a motivação central desta pesquisa é investigar o Centro Estadual de Arte do Ensino Fundamental e Médio – CENATED, e os “cursos livres” de artes visuais, entre 1999 e 2010. A pretensão é mergulhar no processo histórico de criação oficial, na implantação dos processos administrativos, metodológicos e pedagógicos e como o ensino das artes visuais era concebido e ministrado, especialmente nos cursos de desenho e de pintura, neste período.

Para uma melhor compreensão do que seja “cursos livres”, recorro ao entendimento do Conselho Estadual de Educação – (CEE) – PB, quando na Resolução de nº 340/2001, no Capítulo XIV, que trata das Disposições Gerais, no Artigo 38, diz que

Entende-se por cursos livres aqueles cujas atividades didático-pedagógicas não conduzem à aquisição de direitos relativos ao exercício profissional, ao prosseguimento de estudos ou ao registro de diploma ou certificado junto aos órgãos de fiscalização educacional e profissional.

Portanto, o CENATED configurou-se como um centro de cursos livres de arte, mesmo tendo sua estrutura organizacional vinculada à Secretaria de Estado da Educação – (SEE) – PB.

O interesse por este tema foi motivado porque julgo importante e necessário fazer um registro de acontecimentos para ajudar na tessitura de uma história local e também regional sobre o ensino das artes visuais, como uma maneira de contribuir com elementos para a história mais ampla e complexa da educação. Outro motivo é tentar compreender como o CENATED foi se constituindo como um espaço público específico e complementar do ensino da arte, contemplando as atividades artísticas de produção e de compreensão da arte. A sua importância institucional como parte da rede pública de ensino do Estado da Paraíba como o primeiro Centro de Artes, notadamente importante para a educação e para as artes, desde a sua idealização.

Para compreender essa importância, focarei minha investigação no ensino das artes visuais, atentando para as ações educativas e metodológicas dos seus professores, especificamente nos cursos de desenho e de pintura. Além disso, esta investigação também foi motivada pela participação desta investigadora em todo o processo de criação oficial do CENATED, inicialmente como professora de desenho e depois como gestora, durante o período investigado (1999-2010).

A pretensão é fazer uma análise do ensino das artes visuais no CENATED, por meio de “cursos livres”, detendo-me nos cursos de desenho e de pintura. Para a construção da narrativa histórica, usarei, quando for possível, a perspectiva de um “*flaneur*”, uma vez que exige uma observação mais detalhada dos acontecimentos.

Renato Ortiz (2000), aponta que o “*flaneur*” assume uma posição de distanciamento em relação aos acontecimentos para compreender o que se vê, saindo do mundo que pretende apreender, criando mecanismos de estranhamento para conhecer uma realidade que se subtrai à percepção da maioria das pessoas, ou seja, do senso comum.

Destaco a importância dos professores na constituição do projeto metodológico e pedagógico do CENATED. Estes professores colaboram a partir de seus conhecimentos de formação inicial e continuada, de suas concepções de ensino da arte, de suas práticas docentes cotidianas e das percepções do meio social e cultural em que os estudantes viviam e atuavam.

Ao construir o texto dessa dissertação, fiz uma opção pela narrativa histórica. Por quê narrativa histórica? No início desta introdução, referi-me a minha infância e as histórias contadas por minha avó e minha mãe. Isso foi bastante marcante também na minha formação acadêmica e profissional como professora de arte, porque remete as memórias, possibilita a produção de novos conhecimentos e atribuição de significados para a construção de mundos possíveis.

A narrativa histórica tem a característica de reapropriação, restauração de algo acontecido, de um passado, de forma a torná-lo o mais próximo possível do presente. É nessa perspectiva de “construção de ausências”, conforme Cardoso (2000), que o passado do CENATED pretende ser construído, já que os acontecimentos ocorreram em determinado tempo e em contextos culturais, políticos, sociais e econômicos distintos. Trata-se de um conhecimento que jamais poderão ser apreendidos, a não ser por uma reconstrução narrativa. Segundo Irene Cardoso,

Pensar a especificidade da narrativa histórica cuja atenção está nos esquecimentos na história como construções *desaparecidas* é poder pensar também o trabalho de construção de *ausências*, dos silêncios, das lacunas, dos não-ditos, que possam ter se constituído e se constituir ainda em *cenários organizadores* da história, cuja *simbolização* pode tomar a forma de uma escrita (CARDOSO, 2000).

Essa narrativa histórica terá outro desafio que é fazer, em alguns momentos da “contação”, o uso da perspectiva de um “*flâneur*”. O desafio é “construir mecanismos de estranhamento que o desenraizem de sua percepção imediata das coisas” (ORTIZ, 2000) e dos acontecimentos dos quais participei. Pretendo tomar distância emocional dos acontecimentos e, de forma lúcida, tentar distinguir o inesperado, revelar, narrar e analisar o “que se esconde por detrás da realidade aparente” (ORTIZ, 2000).

Para elaboração desta pesquisa, utilizei a abordagem qualitativa, que segundo Minayo (2007):

[...] trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (MINAYO, 2007, p. 21).

Usando esta abordagem, fiz um levantamento documental e bibliográfico para traçar vínculos entre a história do CENATED com o ensino das artes visuais.

O referencial metodológico desta pesquisa é de caráter misto, com uma abordagem qualitativa, documental, bibliográfica, pautada na narrativa histórica e, em alguns momentos, na perspectiva de um “*flâneur*”.

Utilizamos também um vasto acervo documental de propriedade desta pesquisadora, catalogado no período de 1999-2010, composto por relatórios, atas, ofícios, fotografias, filmagens, recortes de jornais, folders, cartazes, mensagens, telegramas, reportagens escrita e televisada, decretos e portarias, registros de matrículas, planos de curso, certificados e convites.

Desta maneira, a fase inicial desta pesquisa irá se basear, principalmente no levantamento, seleção e análise documental. Além da abordagem qualitativa, esta pesquisa configura-se como um estudo de caso por buscar compreender, o mais amplamente possível, o CENATED, descrevendo-o detalhadamente e avaliando o resultado de suas ações, como afirma Goldenberg (2004)

O estudo de caso não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um *todo* seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-los em seus próprios termos. O estudo de caso reúne o maior número de informações detalhadas, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, com o objetivo de apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto. Através de um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística (GOLDENBERG, 2004, p. 33-34).

A preocupação em usar uma “metodologia mista” é identificar e construir um percurso histórico do processo de criação e implantação do CENATED, nos aspectos instrumentais, metodológicos, filosóficos e pedagógicos; a caracterização dos professores e as contribuições das ações educativas no ensino das artes visuais nos aspectos da formação crítica, produção e compreensão da arte.

## **1. O CENATED como espaço de arte/educação na cidade de João Pessoa/PB**

A partir da Lei nº 9394/96 deixa de existir a Educação Artística e surge na estrutura curricular o Ensino da Arte. Vale lembrar que essa conquista não aconteceu por acaso. Houve uma movimentação nacional, que a partir de manifestações e abaixo-assinados enviados a parlamentares exigiam que a Arte não fosse banida do currículo escolar. Essas ações foram, principalmente, encabeçadas pelas Universidades. Professores e estudantes, participantes e organizadores desses movimentos exigiam que o ensino da Arte fosse reconhecido como área de conhecimento, com conteúdos próprios ligados à cultura artística, e não mais como atividade. Almeida (2009) enfatiza isso quando afirma que

É preciso registrar que essa obrigatoriedade foi fruto de organização política e conceitual dos arte-educadores brasileiros. Conscientes da importância da arte, com todas as suas especificidades com objetivos de ensino, conteúdos de estudo, metodologia e sistema de avaliação, para a formação do aluno. (ALMEIDA, 2009, p.33).

O CENATED é idealizado e concebido ainda sob a vigência da Lei 5692/71, que versava sobre a obrigatoriedade da inclusão da Educação Artística nos currículos de 1º e 2º

graus. Vale destacar que, no Regimento Interno “extraoficial”, menciona em seus objetivos gerais “estimular, dinamizar e fortalecer o desenvolvimento das expressões culturais através do intercâmbio entre as linguagens artísticas...” (1998).

Em razão do exposto, é possível afirmar que o CENATED, é uma tentativa de complementar os desafios do ensino de arte, evidenciados na nova LDB (Lei 9394/96), reagindo à tradição no período de vigência da Lei 5692/71. É com esta preocupação que surge o Centro de Arte Educação do Estado da Paraíba, no ano de 1986.

É possível dizer que houve duas intenções fortes para o surgimento do CENATED. Num primeiro momento, mais voltado para a discussão sobre o ensino de arte (Educação Artística), e a formação continuada de arte/educadores. Discussão essa, ampliada para diretores, técnicos e funcionários administrativos da rede estadual de ensino, como meio de envolver toda a estrutura humana das escolas na responsabilidade do conhecimento artístico dos estudantes. E num segundo momento os cursos para estudantes da rede estadual de ensino.

Posto isto, entendo o CENATED como um espaço híbrido com características educacionais de ensino formal e não-formal. Formal por ser um espaço mantido pela instituição pública estadual, com toda sua organização burocrática administrativa e pedagógica orientada no modelo das escolas de ensino regular. Não-formal, por acontecer num espaço escolar com características não tradicional, com possibilidades de flexibilização e experimentações metodológicas e pedagógicas.

Nesse sentido, considero as afirmações de Trilla (2008), quando se refere ao surgimento de espaços de educação no âmbito do lazer e da cultura, de uma educação não-formal.

O tempo livre e o desejo de acesso e usufruto da cultura num sentido nem acadêmico nem utilitarista geraram também uma importante oferta educacional não-formal, que já contempla pessoas de todas as idades, desde a infância mais precoce até a terceira idade. Pedagogia do lazer ou educação em tempo livre, animação sociocultural etc. são denominações já consolidadas no discurso educacional contemporâneo, que por sua vez designam um amplo leque de instituições e atividades. (TRILLA, 2008, p.43).

Com isso, procuro, sempre que possível, fazer uma ponte entre o Regimento Interno (1998) “extraoficial” do CENATED e suas intencionalidades. Uma delas é quando instaura que a Arte é conhecimento. Sem querer ser determinista, entendo a Arte, nestes espaços não-formais, também como apropriação de conhecimento e produção.

## 2. Idealização do CENATED

Recordo-me que, alguns dias atrás, o Professor João Maurício de Lima Neves, Coordenador de Ensino do II Grau e Superior<sup>1</sup>, cujo gabinete se localiza no Centro Administrativo Estadual, Secretaria da Educação e Cultura, Bloco I, 4º andar, solicitou um jornalista ao Jornal “A União” de propriedade do Governo do Estado da Paraíba, a realização de uma matéria para anunciar a criação e instalação do I Centro de Arte-Educação do Estado da Paraíba.

Numa sala simples, com poucos móveis, encontra-se o Professor João Maurício e, em volta da sua mesa de trabalho, os idealizadores do projeto: Professor Francisco de Assis Medeiros Fernandes, que atuava como Coordenador de Educação Artística; a Professora Joselita P. Bezerra, que ocupava uma chefia importante na SEC, e a economista Dinorah D. Barreto de Araújo, chefe da assessoria técnica.

Nesse momento, entram na sala as Professoras Girlene Gentil de Souza Fernandes, Ana Jasmina G. Hiluey e Heidelice Cabral, portando algumas pastas que espalham de forma improvisada em cima de uma mesa num canto da sala.

Há uma ansiedade por parte de todos quanto à fala do Professor João Maurício. Ouço, com atenção, quando ele diz que vem acompanhando as preocupações e ações desenvolvidas pelo grupo, no que se refere à Disciplina Educação Artística, desde julho de 1986. Esclarece que tem essa preocupação, pois acredita na rápida recuperação da Educação Artística como fonte de sensibilização e humanização do escolar.

Alega que a autorização é concedida pelo Secretário da Educação e Cultura Professor José Loureiro Lopes e que ele, Professor João Maurício, como representante e Coordenador de Ensino, era somente o transmissor desta autorização. Informa também que o Centro de Arte-Educação funcionará em caráter experimental nas dependências do Lyceu Paraibano, escola tradicional do Estado da Paraíba, localizado no centro da Capital João Pessoa.

O Professor João Maurício, dirige-se novamente ao grupo dizendo que a decisão de criar o Centro de Arte-Educação, vinculado à Secretaria de Educação e Cultura terá maiores possibilidades de assistir o ensino de Educação Artística. A intenção, continua o Professor, é propiciar a elevação do nível qualitativo da disciplina por meio de uma política de melhoria dos recursos humanos, além de assessorar administrativa, técnica e pedagogicamente as Escolas de 2º Grau da Rede Oficial do Estado. Outro objetivo, exposto por ele, é desenvolver,

---

1 Articulação entre o Ensino do II Grau/Profissionalizante com as Universidades do Estado.

no próprio Centro e demais Escolas, um trabalho de Educação através da Arte, aberto aos estudantes, professores e a comunidade em geral.

Dirijo-me até a mesa onde se encontram as pastas trazidas pelas professoras e que se encontram abertas. Identifico um relatório sobre as ações, do segundo semestre do ano de 1986. Consta neste relatório que o CENATED, em sua fase experimental, desenvolveu alguns projetos com o propósito de atender aos seus objetivos: o redimensionamento do ensino Arte-Educativo no Estado; um Curso de Reciclagem para Arte-Educação no Interior; um estudo minucioso para aprimorar a proposta curricular para a Educação Artística; diversos cursos para a formação de professores e alunos da Grande João Pessoa; atendimento e orientação sobre o ensino da Educação Artística para Professores e Administrativos Escolares da Rede Oficial do Interior. Estes trabalhos e ações serão orientados pelas Professoras Gírlene Gentil de Souza Fernandes, Ana Jasmina G. Hiluey e Heidelice Cabral<sup>2</sup>.

Nesse momento, chega o jornalista, cumprimenta a todos e informalmente, explica que a matéria será divulgada na página “Roteiro”, na qual são publicadas as novidades sobre artes, cultura e televisão e que a matéria sairá na edição do dia 01 de janeiro de 1987. Em seguida, o Professor João Maurício anuncia, em tom solene, a criação do Centro de Arte-Educação do Estado da Paraíba e indica como Coordenador, o Professor Francisco de Assis Medeiros Fernandes.

### **3. Criação oficial do CENATED**

Em dezembro de 1998, já atuando como professora de desenho no CENATED, participo de uma comissão idealizada pelo Coordenador Professor Francisco de Assis Medeiros Fernandes. Essa comissão é formada conjuntamente com a professora Maria da Consolação Policarpo e pelo funcionário técnico administrativo Onaldo Araújo Silva, com o objetivo de intermediar, junto a Secretaria da Educação e Cultura, a criação oficial do Centro de Arte-Educação – CENATED.

A comissão é recebida pelo Secretário Adjunto da Educação, Professor Luiz Augusto da Franca Crispim, em seu gabinete localizado no Centro Administrativo do Estado da Paraíba, Bloco I da Secretaria da Educação e Cultura, sendo Carlos Pereira de Carvalho e Silva, titular da Pasta. Representando a comissão, entrego ao secretário um relatório detalhado da situação do CENATED. O relatório demonstra as necessidades com relação às questões físicas e materiais; de professores, de técnicos pedagógicos e de funcionários.

---

<sup>2</sup> Não encontrei nas minhas pesquisas na SEE-PB, mais precisamente no setor pedagógico e inspetoria técnica, nenhuma referência ou documentos a respeito dessas ações e projetos.

Apresenta também o desenvolvimento do trabalho pedagógico, os cursos existentes, carga horária, turnos, dias, procedimento das matrículas, quantidade de alunos.

Diante do relato, o Professor Crispim percebe a legitimidade de nossas reivindicações e, de imediato, solicita da Inspeção Técnica de Ensino (ITE), hoje, Gerência de Acompanhamento à Gestão Escolar (GEAGE), para fazer, *in loco*, um diagnóstico da situação do CENATED, entendendo como necessário para validar o relatório apresentado. Solicita que haja empenho por parte de todos, nas atividades do Centro, para que, de acordo com o relatório da ITE, a criação oficial possa ser efetivada de forma mais célere.

Para facilitar essa condução, os professores e funcionários em reunião, decidiram eleger um Conselho Gestor para organizar e gerir todo esse processo de transição. Para coordenar o Conselho Gestor, ficou empate entre Maria Laudiceia e Onaldo Araújo os quais foram nomeados pelo Secretário da Educação Luiz Augusto da Franca Crispim, em 19 de março de 1999, por meio da Portaria Interna nº 0050,

[...] para conjuntamente coordenarem as atividades desenvolvidas pelo Centro, até ulterior deliberação, tendo como missão apresentar no prazo de 60 (sessenta) dias relatório circunstanciando sobre o funcionamento e desempenho do Centro, afim de que seja definida sua criação oficial e seja indicado o processo seletivo para a escolha de sua Coordenação.

Por atender as exigências da ITE, é elaborado um relatório minucioso onde consta itens importantes, quanto à organização pedagógica: planos de curso, cadernetas, horários, cursos existentes, ações desenvolvidas; organização administrativa: quadro de professores, funcionários técnico administrativos e de apoio, frequência, funções; levantamento patrimonial. Esse relatório é entregue ao Secretário Adjunto da Educação e Cultura, Professor Luiz Augusto da Franca Crispim.

Esse mesmo relatório é apresentado ao Governador José Targino Maranhão que no dia 15 de junho de 1999, por meio do Ato Governamental de nº 2.431, publicado no Diário Oficial do Estado (DOE) de nº 11.193 do dia 16 de junho de 1999, cria oficialmente O CENTRO ESTADUAL DE ARTE DO ENSINO FUNDAMENTAL E MÉDIO – CENATED, que tem em seu teor:

Cria Centro Estadual de Arte e Ensino Fundamental e Médio, nesta Capital, e da outras providências:

O Governador do Estado da Paraíba, no uso das suas atribuições que lhes confere o art. 86, Inciso II, da Constituição do Estado,

DECRETA:

Art. 1º - Fica criado o Centro Estadual de Arte do Ensino Fundamental e Médio – CENATED nesta Capital, com estrutura nos termos do Decreto nº 14.065, de 29 de agosto de 1991.

Art. 2º - Cabe a Secretaria da Educação e Cultura fixar critérios para a implantação da unidade de ensino criada por este Decreto.

Art. 3º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA, em João Pessoa, 15 de junho 1999, (DOE 1999, p. 1).

#### **4. Os “cursos livres” do CENATED e o ensino das artes visuais entre os anos de 1999 a 2010**

##### **4.1 Como foram planejados os “cursos livres”?**

O *flaneur*, como um pesquisador, escolhe o seu próprio caminho. Aqui, retorno no tempo, para vasculhar em documentos e nas minhas memórias os caminhos trilhados no planejamento dos “cursos livres” no CENATED.

No CENATED, os “cursos livres” foram planejados de acordo com o Regimento “extraoficial” (2002), no Título VII DOS CURRÍCULOS E PROGRAMAS, no Capítulo I DOS CURRÍCULOS:

ART. 80 Os Currículos observarão os seguintes parâmetros de Disciplinas:

A – Artes Visuais: História da Arte e Análise Estética, Linguagem e Composição Visual, Técnicas e Materiais; B – Artes Cênicas: História do Teatro/Dança, Interpretação/Linguagem Corporal, Montagem Teatral/Coreografia; C – Música: História da Música, Harmonia/Teoria Musical, Prática Instrumental, Exercícios Vocais e Canto (REGIMENTO, 2002, p. 25).

Com base nestas disciplinas, foi estruturada a “GRADE CURRICULAR” de todos os cursos oferecidos no CENATED. A partir dessa diretriz, os professores foram organizando os planos de conteúdo de cada curso a serem ministrados. É possível perceber que, também, foi utilizada, como referência, a base da organização curricular de uma escola regular.

Essa referência está visível quando se adota o esquema de horas aula, diárias, semanais e até mesmo a duração/tempo/relógio da aula. Os planos eram divididos por semestre; com conteúdos, objetivos, estratégias de aplicação, duração das aulas e avaliação.

O CENATED, mesmo sendo um Centro de “cursos livres”, tem sua estrutura curricular orientada pelas diretrizes das escolas regulares, instituídas anualmente pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura – (SEEC) PB.

## **5. Como foram concebidos os “cursos livres” relacionados com as artes visuais?**

No ano de 1999, no CENATED, para se planejar os “cursos livres”, cada professor observava os seus estudantes e analisavam quais eram suas intenções, quanto ao curso que queriam fazer. Ao fazer sua matrícula, o estudante declarava qual era sua intenção: aprender tocar determinado instrumento, pintar flores sobre uma tela, desenhar figuras humanas, representar num palco... As intenções, às vezes eram subjetivas. Alguns desejavam ser artistas; outros ocupar o tempo livre; terapia ocupacional; encaminhamento judicial, entre outros.

Neste contexto, é possível afirmar que cada professor organizava metodologicamente o curso que ministrava de forma individual. Planejava de acordo com seus conhecimentos teóricos, sua prática e os objetivos dos estudantes dos cursos que ministravam.

Durante o percurso, entre os anos de 1999 e 2010, outras discussões com o enfoque pedagógico e metodológico se fizeram necessárias e foram sendo adotados, entre elas a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa. Essas discussões, protagonizadas entre professores e com o gestor, surgiam informalmente por meio de observações durante as aulas, nas reuniões pedagógicas e em reuniões específicas por área. Como compreender, se fazer compreender e ensinar Arte num centro de “cursos livres”? Rizzi (2008, p. 64) corrobora as inquietações dos professores naquele momento, “quanto às seguintes questões: 1. O que é importante ser ensinado em artes; 2. Como os conteúdos de aprendizagem em artes podem ser organizados; 3. Como os alunos aprendem Arte”. Estes são questionamentos de uma tomada de consciência mais contemporânea, reflexiva a respeito do saber e do conhecimento em Arte.

## **6. Ação educativa**

Volto a flunar sobre uma dessas aulas. Observo um professor recebendo seus estudantes de forma muito alegre e descontraída. Solicita que cada um escolha um local em volta de uma grande mesa, pegue um cavalete e disponha seu material de pintura. Alguns estudantes não têm o material de pintura. O professor abre um armário e, de forma casual, sai distribuindo pincel, tinta e uma tela.

Senta-se com eles e aponta para duas placas de argila nas quais estão esculpidas, em baixo relevo, as imagens de uma borboleta e de um peixe. Trabalhos dos estudantes do

curso de cerâmica. Escuto esse desenrolar da conversa de um canto da sala, agindo como se estivesse interessada em outra coisa, para não causar dispersão por parte dos estudantes.

O professor levanta-se, pega algumas revistas nas quais aparecem reproduções de artistas e suas obras. A partir delas, expõe que os estudantes, há muito tempo, também pintaram flores, barcos e frutas, entre outros temas. De onde estava, pude ver uma reprodução da ponte japonesa (“*Nenúfares*” 1899), de Claude Monet. Esta obra despertou grande interesse dos estudantes que se levantaram para observar melhor a pintura.

O professor fala de Claude Monet, do impressionismo, da ponte japonesa, do lago, das flores e do jardim da casa onde o artista morava. O objetivo era descobrir, junto com as crianças, temas que fossem de seu interesse e de suas relações de vida. Nos diálogos produzidos, as crianças direcionaram os seus interesses para elementos da natureza de sua predileção. Então, surgiram os animais, as flores, as frutas, e outros objetos que estavam ligados à natureza e suas relações: o barco e a relação com o rio (água); A garrafa de vinho (uva); As flores (o jardim da casa da avó); As frutas (feira)...

Tenho que sair. Chegando ao pé da escada, que dá acesso ao andar superior, escuto a voz do professor convocando os estudantes e dizendo: “então, minha gente, mãozinhas a obra”. Parei e me voltei. Vi a pequena algazarra desencadeada por esta convocação e compreendi que este era o momento mais esperado pelos estudantes: o fazer. Não pude conter o riso.

Como resultado desta aula, os trabalhos deste curso fizeram parte da ilustração do convite da Exposição MOSTRA DE ARTE, no Centro Cultural de São Francisco, no período de 01 a 20 de dezembro de 2007.

Imagem 01: Conjunto de trabalhos resultantes da aula do Prof. Lula (2007)





Fonte: Acervo da autora

A atitude dos professores, ao escolherem estes trabalhos para ilustração do convite, pode ser associada com a afirmativa de Joly (2007), quando diz que a produção artística deve vir permeada de significados, de sentidos e de interpretação.

No CENATED, a “liberdade” de experiências e intervenções didático-pedagógicas no ensino de Arte era praticada por todos os professores. Entendia-se que no processo de construção de um novo conhecimento é preciso respeitar os anseios dos estudantes, seus conhecimentos e suas experiências.

## Referências

ALMEIDA, Maria Laudiceia. **Música, conhecimento e qualificação profissional na educação de jovens e adultos**. 2009. 102 f. Monografia (Especialização em PROEJA) Universidade Federal da Paraíba-UEPB/Centro de Formação de Tecnólogos/Colégio Agrícola Vidal de Negreiros-João Pessoa, 2009.

CARDOSO, Irene. Narrativa e História. **Tempo soc.** São Paulo, v. 12, n. 2, p. 3-13, nov. 2000. Disponível em<: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702000000200002>>. Acesso: em 19 set. 2014.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**, Lisboa, Ed. 70 LDA, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. **Tempo soc.** São Paulo: v. 12 n. 1, p. 11- 28, maio, 2000. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702000000100002>. Acesso em: 03 set. 2014.

PARAÍBA. Decreto nº 2.431 de 15 de junho de 1999. Cria o Centro Estadual de Arte e Ensino Fundamental e Médio, nesta Capital, e dá outras providências. **Diário Oficial [do] Estado da Paraíba**, nº 11.193 de 16 de junho de 1999.

\_\_\_\_\_. **Portaria Interna** nº 0050 de 19 de março de 1999. João Pessoa: Secretaria Adjunta da Educação e Cultura da Paraíba, 1999.

\_\_\_\_\_. **Regimento Interno** “extraoficial” reformulado do CENATED, João Pessoa, PB, 1998.

\_\_\_\_\_. **Regimento Interno** “extraoficial” reformulado do CENATED, João Pessoa, 2002.

\_\_\_\_\_. **Resolução** nº 340/2001–CEE/PB. Conselho Estadual de Educação–CEE/PB, 2001.

RIZZI, Maria Cristina de Souza. Caminhos Metodológicos. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte** 5 ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

TRILLA, Jaume; GHANEM, Elie; ARANTES, Valéria Amorim, (Org.). **Educação formal e não-formal: pontos e contrapontos**. São Paulo: Summus, 2008. (Coleção pontos e contrapontos).

**Maria Laudiceia Almeida Lira**

Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV/UFPB/UFPE, especialista em PROEJA-Música (UFPB), graduada em Educação Artística (FASC-Pindamonhangaba-SP), Professora efetiva da SEE/PB, membro do GPEAV/DAV/UFPB e artista plástica pesquisadora em visualidades.

**Erinaldo Alves do Nascimento**

Doutor em Artes (ECA-USP), mestre em Biblioteconomia (UFPB) e graduado em Educação Artística (UFRN). Professor do Departamento de Artes Visuais (UFPB) e do Mestrado em Artes Visuais (UFPB/UFPE). Membro do Grupo de Pesquisa no Ensino de Artes Visuais (GPEAV/DAV/UFPB) e integra o Grupo de Pesquisa em Educação e Visualidade (FAV/UFG). Autor do livro “Ensino do desenho: do artífice/artista ao desenhista auto-expressivo”.

# UMA EXPERIÊNCIA DE MEDIAÇÃO, LEITURA E RELEITURA COM ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO INTEGRADO.

*Olga Maria do Nascimento Lopes Cabral*  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

O artigo apresenta o relato de uma experiência de leitura e releitura de obras de arte contemporânea, por estudantes do ensino médio integrado, a partir de uma ação de mediação. Traz a contextualização do museu, tipos de mediadores, descrição das obras em exposição e o resultado traduzido em leituras e releituras. O trabalho possibilitou identificar leituras dos estudantes relacionada a obras de arte.

**PALAVRAS CHAVES:** Mediação. Leitura . Releitura.

## RESUMEN

El artículo presenta el relato de una experiencia de lectura y relectura de obras de arte contemporánea, por estudiantes de la enseñanza media integrada, a partir de una acción de mediación. Trae la contextualización del museo, tipos de mediadores, descripción de las obras en exposición y el resultado traducido en lecturas y relecturas. El trabajo permitió identificar lecturas de los estudiantes relacionada a las obras de arte.

**PALABRAS-CLAVE:** Mediación. Lectura . Relectura.

## Introdução

Porque relatar uma experiência de leitura e releitura de obras de arte contemporânea, com estudantes do ensino médio integrado, a partir de uma ação de mediação?

Leitura de imagens, releitura, mediação cultural e visitas aos museus são ações que fazem parte de um ensino de arte concebido como contemporâneo. Esses procedimentos metodológicos foram incentivados através da Abordagem Triangular, amplamente divulgada no Brasil, na década de 1980. Através dessa experiência, proporciono, aos estudantes dos quais sou professora, o acesso a uma produção contemporânea. A ida ao museu e o contato direto com a obra de arte é importante e precisa ser uma ação mais constante no ensino de artes. Segundo o curador Paulo Sérgio Duarte, em entrevista a SGARIONI (2009), se a experiência de contato com a obra de arte for vivenciada repetidas vezes pelo espectador,

desencadeia nele o entendimento ou compreensão a cerca da arte : “quem vai a uma exposição uma vez por ano não entende de arte...os conceitos se formam pela repetição da experiência”. ( p. 21 ).

Nessa ação tive como objetivo oportunizar leituras e releituras dos estudantes sobre arte contemporânea, a partir do contato direto com a obra de arte, considerando a mediação num espaço específico.

O tema mediação cultural no Brasil, conforme COUTINHO ( 2009 ), tem merecido atenção por parte de pesquisadores a partir da década de 1990, época em que “um grande fluxo de público passa a frequentar os museus e espaços culturais, impulsionando a demanda da recepção.”( 2009,p.172 ). Quem seriam então esses sujeitos da recepção?

Encontro em PINTO ( 2010 ), três tipos que fariam a recepção do público: guia, monitor e mediador.

Guia: eis aqui o termo para designar aquele profissional que recebe o público neste espaço não formal que é um museu. A ele cabe decorar o máximo de informações possíveis sobre a obra, pois o seu objetivo é repassar ou transmitir esse conhecimento para um público que ele pressupõe ser ignorante e cego ao ponto de precisar ser guiado.

Referente a essa questão, COUTINHO escreve:

Esse dispositivo de comunicação unilateral é uma herança dos sistemas elitistas excludentes, que desconsideram uma possível autonomia de observação dos sujeitos que se vêem diante das obras obrigados a seguir com o olhar as indicações do guia. ( 2009, p.172 ).

Isso lembra Paulo Freire, quando fala:”...ensinar não é transmitir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 47).

Embora FREIRE tenha direcionado sua abordagem especificamente ao professor e não ao guia, encontramos semelhanças de postura entre estes profissionais e por outro lado se faço essa relação é porque os considero exercendo a função de educador.

Também nos deparamos com “monitor” outro termo indicado para aquele que comanda o espectador dentro do espaço e a ele concede explicações, determinando, portanto, o percurso da visita, o olhar e a percepção deste público.

Finalizando, encontramos o “mediador”, termo mais contemporâneo designado para aqueles que estabelecem uma relação dialógica com o público, extraíndo dele sua própria contextualização acerca da obra de arte. O papel deste profissional é importante, pois através de sua ação, conforme Martins “ é capaz de abrir diálogos internos, enriquecidos pela socialização dos saberes e das perspectivas pessoais e culturais de cada produtor/ fruidor / aprendiz”. (2005, p 17)

## **1. Visita ao museu**

A ação desenvolvida consistiu em uma visita realizada no museu Estação Cabo Branco -Ciências, Cultura e Artes em junho de 2014 com os estudantes do 4º ano do curso Instrumento Musical que compõe o Ensino Médio Integrado do IFPB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - campus João Pessoa.

A turma é composta por 15 estudantes, mas participaram apenas 11. Eles tem entre 17 a 20 anos e possuem pouco conhecimento e contato com arte contemporânea.

Antes de analisar a ação de mediação considero importante tecer algumas considerações, contextualizando o museu onde tal ação ocorreu.

## **2. O museu Estação Cabo Branco-Ciências, Cultura e Artes.**

Esse complexo foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e inaugurado no dia 03 de julho de 2008. Ele possui mais de 8.500m<sup>2</sup> de área construída.

Figura 1 - Estação Cabo Branco Ciências Cultura e Artes



Fonte: Rosa Tânia-Mestranda do PPGAV-IFPB/UFPE

A estrutura arquitetônica desse museu já se constitui um convite atrativo à sua visitação que o faz se enquadrar na categoria daqueles museus que possuem um diferencial a mais em relação aos demais em termos de atração. Eu diria que o próprio prédio faz parte do seu acervo cultural. A sua localização-próximo ao ponto mais oriental das Américas, a ponta do Seixas em Cabo Branco, João Pessoa-enfatiza esse potencial turístico que lhe é peculiar.

Fazendo parte dessa estrutura vemos a Torre Mirante, possuidora de um terraço panorâmico que proporciona uma integração entre os espaços interno e externo, ou o espaço expositivo e a natureza. Isso se dá de tal forma que as vezes o espectador desvia seu olhar e sua atenção das obras, para contemplar uma outra exposição: a natureza composta por vegetação atlântica e mar.

Além da Torre Mirante, tem salas de convenções e administração e um Anfiteatro e Auditório com capacidade para 300 e 500 pessoas, respectivamente. Conforme consta em material impresso ( folders ) distribuído pelo museu, a elaboração e concretização desse projeto arquitetônico destinou-se a abrigar e propagar atividades de caráter científico, artístico, educativo e cultural.

O museu apresenta exposições de arte periódicas, porém ininterruptas, porque ocorrem durante todo o ano, além de uma programação permanente envolvendo essas atividades acima citadas e que podem ser apreciadas pelo visitante em qualquer período do ano.

As exposições, por nós visitadas, foram Ambi-entes e Sussurros dos rios, descritas a seguir:

### **3. Ambi-entes**

Figura 2 – Em visita a exposição Ambi-entes. Estação Cabo Branco Ciências Cultura e Artes



Fonte: Rosa Tânia-Mestranda do PPGAV-UFPB/UFPE

Exposição coletiva que consta de trabalhos de estudantes concluintes do curso de Artes Visuais da UFPB. São obras que abordam temáticas diferentes, mas cada uma referente ao universo de quem as criou e fez. São elas:

**3.1 Carta 13:** Instalação que fala sobre a morte, porém a morte num sentido mais amplo e significando uma transformação, um recomeço. Por exemplo quando deixo de ser adolescente e me torno adulto, quando me aposento, quando faço uma mudança radical de vida, etc. A estudante fez uso de tecnologia ( computador e data show ) para projetar sobre o chão, onde estava uma caveira e ossos, histórias de vida, que falavam de morte.

**3.2 Público Particular:** Instalação composta por fotografias antigas impressas em uma película transparente sobre espelhos. A autora faz uma homenagem a seus pais expondo fotos familiares de momentos alegres como aniversário e casamento. Na obra também vemos álbuns antigos sobre um móvel também antigo. Há aqui a representação de saudosas lembranças.

**3.3 Flor de Jambo:** Instalação composta por quadros com imagem da flor do jambo em tamanho maior em relação aos outros que ficam no chão com fotografias que mostram como é um dia de fimado na cidade de Bayeux: crianças brincando, várias barracas onde são comercializados diferentes produtos. Nessas fotografias foram captadas apenas semblantes alegres. Parece tratar-se de um dia de festa.

**3.4 Transparência:** Instalação que falava de perfumes que remetiam a lembranças de histórias, acontecimentos, pessoas, etc. A autora recebeu muitos vidros -vazios- de perfumes e e-mails explicando as histórias lembradas através deles. Era composta por dois quadros com imagens abstratas, tendo um vidro de perfume colado à tela. Abaixo, em dois assentos, estavam os referidos e-mails.

**3.5 Caleidoscópio Japonês:** São quadros elaborados através de computação gráfica, cujo tema remete à infância do autor quando este colecionava figurinhas. São imagens de caleidoscópios formados por figurinhas.

**3.6 Mata da UFPB:** Trata-se de um quadro de pintura a óleo da mata da UFPB com objetos colados (arame farpado e madeira ), formando uma cerca e dando mais tridimensionalidade a obra que também apresenta os elementos perspectiva e luz e sombra em sua composição.

**3.7 Liberdade:** São quatro quadros de pintura a óleo que tratam do tema liberdade na infância. Em todos aparece a figura de uma criança do sexo feminino e em três a imagem de pássaros significando liberdade

## **4. Sussurros dos Rios**

Exposição coletiva resultante de uma residência artística envolvendo artistas da Paraíba e Pará, em torno da problemática ambiental dos rios destes estados, que são,

respectivamente, Jaguaribe e Guamá. Como as obras, em sua maioria, não possuem título, falarei sobre elas de uma maneira geral, sem adentrar nos detalhes: são compostas por instalações, objetos, pintura a óleo e acrílico sobre tela e objetos achados nos rios, fotografias feitas com máquina artesanal, grafite sobre madeira e desenhos sobre papel. Todas abordaram a poluição dos rios de maneira indireta, sem panfletagem, fazendo uma crítica a essa questão problemática que afeta a sociedade.

Figura 3-Tocando nas obras na Exposição Sussurros dos rios no museu Estação Cabo Branco Ciências, Cultura e Artes ( 2014 ).



Fonte: Rosa Tânia- Mestranda do PPGAV-UFPB/UFPE

## **5. Mediação nas exposições**

Antes de abordar especificamente sobre a mediação ocorrida naquele espaço museológico, tecerei algumas considerações sobre o perfil dos monitores, termo por eles utilizado e escrito no seu uniforme.

São estudantes de cursos superiores, não necessariamente em arte, mas de várias graduações, que são submetidos a uma seleção. Como não concluíram o curso, estão na condição de estagiários.

Segundo eles, a preparação para receber o público inclui conversas com o artista expositor e o curador, que lhes passam as informações que julgam necessárias

e importantes a respeito das obras, ou seja, proposta do trabalho, técnicas e materiais, processo de criação, dados sobre a vida do artista que são importantes para o entendimento da obra, etc.

Na primeira a ser visitada, a *Ambi-entes*, tão logo chegávamos próximos a alguma obra, ouvíamos todos os dados referentes a ela e que explicavam aquilo que o (a) autor(a) queria comunicar. Prontamente nos foi “despejado” um banco de informações, direcionando a uma interpretação. Senti, por parte da monitora uma certa ansiedade em passar informações. Relacionamos esse tipo de postura à tão conhecida educação “bancária” sobre a qual nos fala Freire:

Narração ou dissertação que implica num sujeito- o narrador- e objetos pacientes, ou ouvintes- os educandos...Nela , o educador aparece como seu indiscutível agente, como seu real sujeito, cuja tarefa indeclinável é “encher” os educandos dos conteúdos de sua narração (FREIRE, 2013, p. 79).

A mediação referente à exposição *Sussurros dos Rios*, o grupo também foi conduzido ou direcionado a cada uma das obras, entretanto teve um diferencial em relação a mediação anterior: antes de abordar sobre a obra, ele inicialmente nos questionava sobre o sentido dela e após ouvir o grupo, passava as informações das quais dispunha. Esse educador, a exemplo da outra educadora, também respondia à questões conforme iam sendo formuladas pelo grupo. Considerando as definições dos tipos de educadores citados por Pinto (2010), eu não vejo muita diferença entre as posturas do guia e do monitor, por isso considero tais posturas típicas daqueles que atuam no museu Cabo Branco, embora, repito, na segunda mediação houve mais diálogo. Em conversa em sala de aula foram unânimes em dizer que preferiram a segunda mediação por terem tido espaço para falarem sobre suas impressões em relação as obras.

A ação de mediação desse espaço museológico também inclui oficinas de artes, após a visita à exposição. Conforme nos informou os monitores, as oficinas estão relacionadas as exposições em cartaz. Infelizmente não foi possível experimentar essa atividade, devido ao fato de uma estudante, que mora em outra cidade, precisar chegar ao Instituto a tempo de não perder o transporte. Como etapa seguinte foi pedido a todos um relatório a partir das obras expostas, onde puderam comentar suas impressões.

## **6. Leitura**

Sobre a leitura escreve Pillar: “O que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar acerca do visto, o que nos é significativo.”( 2014, p 10).

Os relatórios elaborados pelos estudantes contém justamente isso. Percebo, por outro lado, que eles apresentam relação com a teoria da compreensão estética de Housen (*apud* ROSSI, 2014) que estabelece, respectivamente os cinco estágios do desenvolvimento estético: descritivo ou narrativo, construtivo, classificativo, interpretativo e recreativo. Como identifiquei falas (ou leituras) típicas do primeiro e do segundo estágio, me deterei apenas neles. Apresento, nos quadros abaixo, essa correlação utilizando números para facilitar o seu entendimento.

**Primeiro Estágio: Accountive (descritivo, narrativo):**

- 1-Tem pouco convívio com a arte;
- 2-Relaciona detalhes da obra com acontecimentos ou experiências do passado;
- 3-Conta histórias que se iniciam pela obra;
- 4-Questão básica: “o que a obra significa?”
- 5-Tem uma leitura egocêntrica
- 6-Impressionam-se pelo tema, que se torna um guia para ler o quadro.
- 7-Há associações pessoais e o julgamento da obra depende do seu mundo físico e moral, ou seja, a obra será boa se o seu tema lhe for agradável.

**Leituras dos estudantes relacionadas ao primeiro estágio:**

- (7)“Gostei da obra flor de jambo, que contou uma história muito curiosa sobre a cidade de Bayeux.”(A.B)
- (4)”pra mim significou o rio querendo escapar da sujeira em que se encontra e voltar a ser um rio limpo como um dia foi. ”(A.M.)
- (7)“Eu não gostei dos três primeiros trabalhos da primeira exposição, porque me passaram a sensação de morte”. (C.J.)
- (2)“Sussurros me emocionou porque me fez lembrar de uma criança que também indefesa foi maltratada.” (B.M.)

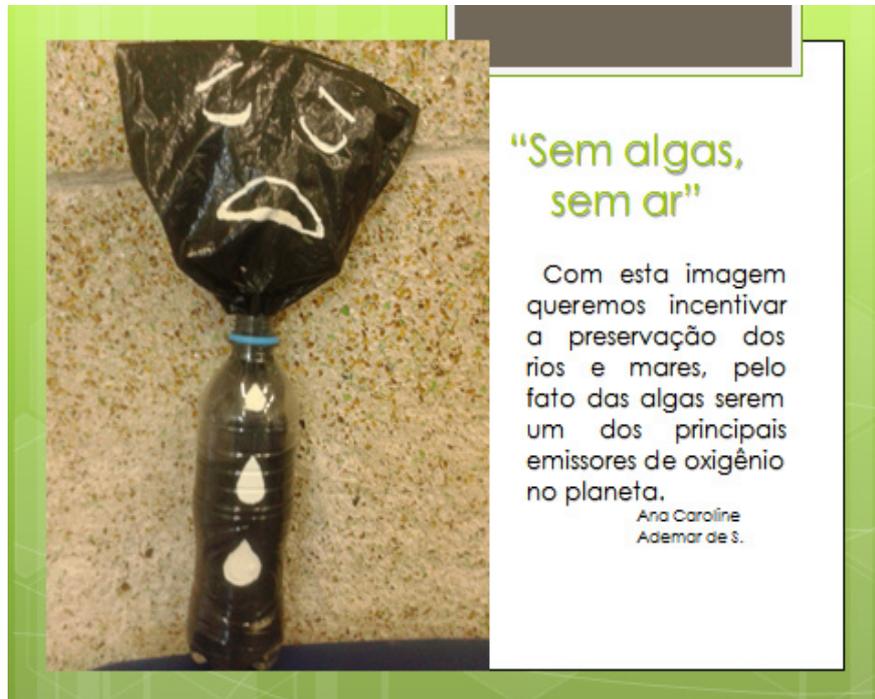
<p><b>Segundo Estágio: Construtiva ( Construtivo ).</b></p> <p>1-Questão básica: “Como isto é feito?”</p> <p>2-Início do interesse pelas propriedades formais da obra;</p> <p>3-Menciona a técnica em que a obra foi feita;</p> <p>4-Começa a perceber uma intenção na obra</p> <p>5-“A capacidade do artista em copiar o ambiente visual com precisão fotográfica, o domínio técnico são critérios para julgar o objeto estético...ele compara a pintura com o mundo que vê e conhece e por isso quer que a obra seja realista.” (Housen apud Rossi, 2014. p 22).</p>
<p><b>Leituras dos estudantes relacionadas ao segundo estágio:</b></p> <p>(4)“O objetivo dessa exposição é justamente alertar a população de que é possível fazer acabar com maus hábitos que prejudicam a natureza”.(R.C)</p> <p>(4)“Nesta exposição-Sussurros-percebi como a arte vem servindo como uma linha de comunicação das questões sócio-políticas da sociedade atual. Ela agora serve não só para expressão e compartilhamento de emoções, mas também de idéias e pensamentos.”(A.C)</p> <p>(3 e 5)“Gostei mais da pintura que retratava a mata da UFPB. Tinha nela perspectiva.” (J.A)</p> <p>(3 e 5)“Gostei especialmente da obra de pinturas de alguns locais da UFPB, que é a pintura que dava um efeito 3D.”(A.L)</p>

Considero essa relação entre as falas dos estudantes e a teoria de Housen (*apud* ROSSI, 2014) insuficiente para comprovar e afirmar, categoricamente, que aqueles estudantes estejam nos referidos níveis de desenvolvimento estético, mesmo sabendo que tais dados (falas) refletem o pouco ou nenhum contato anterior, deles, com obras de arte.

## 7. Releitura

O conceito de releitura que adoto aqui é o mesmo de Pillar (2014):”...criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final”. (p 14).Nesse sentido, a proposta foi de elaborarem uma assemblage a partir do que eles viram. Foi solicitado que saíssem da sala, observassem o ambiente escolar e trouxessem materiais para comporem o trabalho. De volta, ao invés de fazer uso de colagem, típica da assemblage, fotografaram com os seus celulares e editaram no computador que dispomos na sala, usando o programa Power Point. Em aula posterior, apresentaram aos demais colegas. Eis o resultado em imagens:

Figura 4- Trabalho dos estudantes em sala de aula após visita ao museu. Suporte: parede. Materiais: diversos



Fonte: acervo da autora

Figura 7-Trabalho dos estudantes em sala de aula após visita ao museu. Suporte: carteira escolar. Materiais: diversos



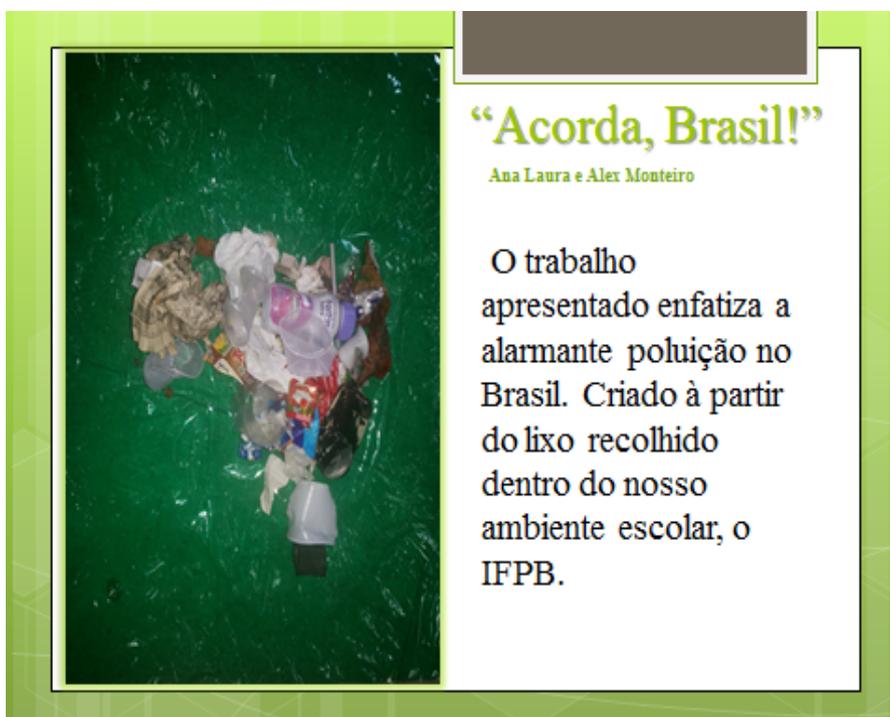
Fonte: acervo da autora

Figura 5. Trabalho dos estudantes em sala de aula após visita ao museu. Suporte: carteira escola. Materiais: papéis.



Fonte: acervo da autora

Figura 6-Trabalho dos estudantes em sala de aula após visita ao museu. Suporte: piso. Materiais: diversos.



Fonte: acervo da autora

Figura 8- Trabalho dos estudantes em sala de aula após visita ao museu. Suporte: piso.  
Materiais: diversos



Fonte: acervo da autora

Perceber-se que alguns não se limitaram a assemblage e criaram objetos. É notório também que o tema lhes chamou muita atenção ao ponto de ser o guia de suas composições. Os materiais, como foi dito, foram coletados dentro da escola e um dos estudantes comentou: “ veja, professora... todo esse lixo estava fora das lixeiras!” A fala foi pronunciada em um tom de protesto e de espanto, como se não tivesse percebido isso antes. É o ensino de arte suscitando ou provocando reflexões. Sobre isso diz Ana Mae Barbosa: “Por meio da arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida...” (2002, p 18). Nesse sentido obras de arte contemporâneas, conforme CHANDA “são tão discursivas que se prestam prontamente a discussões sociais..” (2005,p 74). No desdobramento da visita ao museu, através dos trabalhos realizados pelos estudantes, é possível perceber valores e preocupação com o social.

### Considerações finais

Através dessa experiência pude perceber que a obra, mesmo sendo mediada de forma tão diretiva, ela se impõe, “fala” por si, consegue ser “ouvida”, e “sentida”, fato que é demonstrado através dos depoimentos dos estudantes, onde aparecem expressões não ditas pelos mediadores. Constatei que as obras suscitaram sentimentos e eles estabeleceram certas relações, demonstrando uma independência no sentido de não ficarem “amarrados”

somente àquilo que lhes foi dito, mas chegaram às conclusões próprias, pois não são “depósitos” vazios, cada um tem sua história, suas referências que, ao serem confrontadas diante da obra de arte, é possível lhe atribuir novos significados. Considero positiva a ida ao museu, apesar de termos vivenciado uma mediação condutora de olhares e interpretações, pois, mesmo assim, novos conhecimentos são acrescentados ao repertório cultural do estudante, não o impedindo de refletir sobre o que está à sua frente e tirar suas próprias conclusões.

Ao ingressar no curso de mestrado em Artes Visuais pela UFPB/UFPE tinha como objeto de pesquisa a mediação em museu e suas contribuições para a compreensão dos estudantes em arte contemporânea. Estava certa disso até a realização dessa experiência. No início angustiei-me ao sentir delegando apenas ao museu a ação de mediação. Num segundo momento percebi que já estava sendo mediadora ao proporcionar esse contato deles com as obras naquele espaço. Essa tomada de consciência me fez dar outro norte ao trabalho e hoje estou inteiramente envolvida numa pesquisa ação.

## **Referências**

- ALENCAR, Valéria Peixoto de .*O mediador cultural : considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte* .São Paulo : 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002
- CHANDA,Jaqueline.*Teoria crítica em história da arte: novas opções para a prática de Arte-Educação* in BARBOSA, Ana Mae ( org ) *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*.São Paulo: Cortez, 2005.
- COUTINHO, Rejane Galvão. *Estratégia de mediação e a abordagem triangular* in *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo,Editora UNESP, 2009.
- FREIRE,Paulo.*Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,2013
- MARTINS, Miriam Celeste (org.). *Mediação: provocações estéticas*. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-graduação. São Paulo, v. 1, n. 1, 2005
- PILAR, Analice Dutra.*A Educação do Olhar no Ensino da Arte*.Porto Alegre: Mediação, 2014.
- PINTO, Júlia Rocha.*A mediação cultural e a avaliação no ensino não formal*  
Universidade Estadual Paulista – UNESP,2010.
- Material impresso e de divulgação do Museu Estação Cabo Branco-Ciência Cultura e Artes  
[www.bomguia.com.br/estação-cabo-branco-joão Pessoa](http://www.bomguia.com.br/estação-cabo-branco-joão Pessoa). Acesso em: 11/10/2013.

DUARTE, P. S. A arte aponta aquilo que falta em você: depoimento. ( 2009 ) Revista Continuum Itaú Cultural. Entrevista concedida a Mariana SGARIONI. Disponível em [d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau.../001124.pdf](https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau.../001124.pdf). Acesso em 07/06/2015

**Olga Maria do Nascimento Lopes Cabral**

Professora de Artes do Ensino Médio Integrado do IFPB/Campus João Pessoa .  
Mestranda em Artes Visuais pela UFPB/UFPE. Especialista e Graduada em Artes Visuais pela UFPB. Email: [olgamarialp@gmail.com](mailto:olgamarialp@gmail.com)

# PIBID ARTES VISUAIS E GPEACC COMO TERRITÓRIOS DE APRENDIZAGENS

*Raquel de Santana Santos*  
Discente do CENTRO DE ARTES/URCA/CE

*Fábio José Rodrigues da Costa*  
Docente do CENTRO DE ARTES/URCA/CE

## RESUMO

Neste artigo relatarei sobre meu ingresso no Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq. Como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência- PIBID/Artes Visuais uma das atividades é fazer parte do grupo de pesquisa. O professor Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, mediador/líder do grupo de pesquisa e, também, coordenador do PIBID/Artes Visuais pensou em conteúdos de estudos, tendo como objetivo preparar os bolsistas para ministrarem as oficinas de artes visuais nas escolas da rede básica da cidade de Juazeiro do Norte-Ce, onde experimentaria estes estudos na prática com as oficinas do PIBID. Abordarei sobre as contribuições que os estudos no grupo de pesquisa têm na minha formação como artista/professora/pesquisadora.

**PALAVRA- CHAVE:** GPEACC; PIBID/Artes Visuais; Experimentação artística.

## ABSTRACT:

In this article I will report on my ticket in Art Research Group Education in Contemporary Contexts - GPEACC / CNPq . A scholarship of the Institutional Program Initiation Grant to Docência- PIBID / Visual Arts of the activities is to be part of the research group . Professor Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, facilitator / leader of the research group and also coordinator of PIBID / Visual Arts studies thought in content , aiming to prepare fellows to minister visual arts workshops in the network schools Basic city North -Ce Juazeiro where these studies would experience in practice with PIBID workshops . Discuss about the contributions that studies the research group have in my training as an artist / teacher / researcher.

**KEYWORDS:** GPEACC ; PIBID / Visual Arts ; Artistic experimentation .

## Introdução

Neste artigo relatarei sobre meu ingresso no Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq, a partir do primeiro semestre de 2014. Sendo bolsista do Programa de Iniciação à Docência – PIBID/Artes Visuais/CAPES dentre as atividades propostas, uma delas é participar do GPEACC. Durante o primeiro semestre nos aproximamos do pensamento do Elliot Eisner que defende um “ensino de arte através da arte”.

Ainda neste período, o GPEACC foi responsável pela realização do III Encontro Internacional sobre Educação Artística: práticas de investigação em educação artística tensões entre aprendizagem e investigação - 3ei\_ea, evento que foi realizado anteriormente em Cabo Verde/África e Porto/Portugal e esse ano foi realizado no Brasil. Como estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais o 3ei\_ea contribuiu na minha formação como artista/professora/ pesquisadora. Participei da organização do mesmo em diversas frentes e uma delas foi no LACES (Laboratório de Costura e Estética) coordenado pelo professor do Departamento de Artes Visuais, Francisco dos Santos. O LACES foi o laboratório responsável pela confecção das bolsas que seriam entregues aos participantes do 3ei\_ea.

## **1. Ingresso no GPEACC**

Desde que ingressei no curso de Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da URCA (2012), desejava fazer parte do GPEACC, porém não foi possível em razão de outros compromissos. No entanto, quando fui selecionada pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência- PIBID/Artes Visuais, acreditei que superaria o desejo e passaria a ser um membro do grupo. Novamente tive que adiar porque nesta primeira etapa do PIBID não era exigido a participação no grupo de pesquisa e os encontros de planejamento ocorriam no mesmo dia e horário.

Com as mudanças ocorridas na concepção do PIBID/Artes Visuais que integrou grupo de pesquisa e PIBID, no primeiro semestre de 2014 tanto me tornei bolsista do PIBID como membro do GPEACC. Vislumbrava o GPEACC como um lugar que me proporcionaria ampliar e aprofundar meus conhecimentos durante minha trajetória no curso e de fato é o que estou vivenciando.

Neste primeiro semestre de 2014, no GPEACC estudamos o pensamento de Elliot Eisner, Lucia Santaella e Ana Amália Barbosa. Estes estudos contextualizaram a relação entre teoria/prática com foco no processo de experimentação artística e suas relações com o ensinar e aprender artes no contexto da educação básica. A metodologia adotada pelo líder do grupo e coordenadores do PIBID/Artes Visuais, me fez refletir e me aproximar do exercício da docência em artes visuais uma vez que o PIBID nos dar a oportunidade de experimentar com a mediação das oficinas os conteúdos estudados no GPEACC.

## **2. III Encontro sobre Educação Artística - 3ei\_ea**

No 2ei\_ea ocorrido na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/ Portugal, o GPEACC propôs realizar o 3ei\_ea no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA, situada no Ceará/Brasil. O GPEACC se comprometeu a realizar esse evento tendo o desafio de reunir pesquisadores da área de Arte/educação na cidade de Juazeiro do Norte interior do Ceará no período de 5, 6 e 7 de maio de 2014.

Com esse compromisso, tínhamos que nos organizar e envolver todos que fazem o Centro de Artes (Departamento de Artes Visuais, Departamento de Teatro, Centro Acadêmico de Artes Visuais e Centro Acadêmico de Teatro) o que significava todos os pesquisadores e membros do GPEACC e, também, todos os bolsistas do PIBID/Artes Visuais e PIBID/Teatro.

Para atender as exigências de um evento internacional constituíram-se comissões: coordenação Geral, Secretaria Geral, Projeto Gráfico, Revisão, Web Design, Infraestrutura, LACES (Laboratório de Costura e Estética). Fiz parte do LACES (Laboratório de Costura e Estética), responsável pela confecção das bolsas (imagem 1).

Imagem 1- Bolsa para o 3ei\_ea



Fonte: acervo dos autores

Coordenado pelo professor Francisco dos Santos, o LACES teve o compromisso de confeccionar 500 bolsas (número esperado de participantes). Quando me dispus a contribuir na confecção das bolsas não sabia costurar e entrei no LACES com o intuito de aprender e, conseqüentemente, contribuir na realização do encontro. Esse era o objetivo do LACES que avalio positivamente levando em consideração a minha vivência no mesmo, pois de fato pude aprender um pouco sobre costura.

Desde que tomei conhecimento da realização do 3ei\_ea já o via como uma oportunidade de ampliação de conhecimento e de troca de conhecimento sobre o processo de ensino/aprendizagem das artes visuais com outros territórios, uma vez que teríamos a presença de artistas/professores/pesquisadores de vários lugares do país e do exterior. Foi uma oportunidade única, pois foram socializadas pesquisas de vários lugares do Brasil e, também, de Cuba, Cabo Verde, Portugal, Espanha e Guatemala.

Ver e ouvir Ana Mae Barbosa me fez refletir sobre a prática da docência e nunca imaginei que um pesquisador abordasse seus fracassos durante suas pesquisas. Para mim foi riquíssimo, fui provocada a refletir sobre o meu processo de aprendizagem e entender que os fracassos narrados por Ana Mae fazem parte da formação do artista/professor/pesquisador. Pude compreender que mesmo quando cometemos equívocos ou quando não obtemos os resultados que esperamos nada se perde porque tais situações proporcionam aprendizagens essenciais a prática da pesquisa.

Participar do 3ei\_ea foi desafiador e isso inclui ser convidada para fazer o cerimonial do evento junto com o Gabriel Ângelo, aluno do curso de Teatro. Quando recebi a proposta fiquei assustada e por segundos pensei em recusar, porém rapidamente vislumbrei a oportunidade de enfrentar o medo de falar em público e ainda mais usando microfone. Confesso que foi uma experiência maravilhosa, além de ter enfrentado o medo de falar em público vivi uma nova experiência.

### **3. Vivências no GPEACC: leitura de textos, leituras de imagens e experimentação artística**

Experimentar na prática os processos de aprendizagem das artes visuais tornou o grupo de pesquisa mais dinâmico e um laboratório de aprendizagens em sobre/artes visuais.

Para nos aproximarmos do pensamento de Elliot Eisner, estudamos o artigo “Educar la visión artística” (1998) e logo em seguida iniciamos processos de experimentação.

A primeira vivência foi uma leitura de imagens de trabalhos dos artistas Juan Miró e Piet Mondrian. Já conhecia algumas das imagens dos trabalhos do Miró, só não associava a imagem com o artista. Portanto, o exercício de ler as imagens proporcionou estabelecer a conexão ente imagem e artista. A atividade ultrapassou o limite do ver, ler e associar para uma vivencia em grupo (imagens 2 e 3). Esta vivencia se aproxima do pensamento de Ferraz (2009), “quando tratamos do fazer e do apreciar a arte na escola, estamos nos referindo aos procedimentos de ensino e aprendizagem realizados de maneira intencional, criadora e sensível” (p. 28).

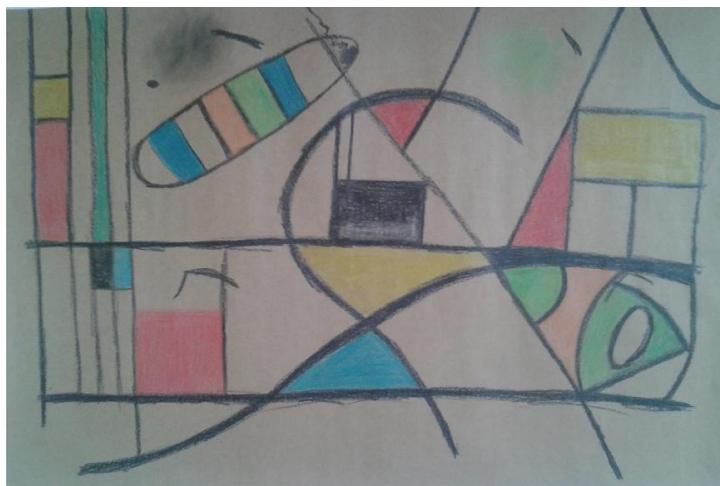
Nos grupos nos deparamos com a proposta de trabalhar com o papel Kraft e giz de cera. Esse experimento me proporcionou conhecer e usar o papel Kraft pela primeira vez. Finalizado o exercício, cada grupo apresentou seus resultados e durante as apresentações vimos que muitos grupos usaram o giz na cor branca e a cor se fazia visível porque o papel Kraft tem um tom de marrom. Aprendi nesse experimento que o suporte e suas características influenciam no resultado estético, e aprendi que ao aplicar o giz de cera branco em suporte branco a cor não se sobressai em razão do giz ter a mesma cor do suporte.

Imagem 2-Experimento em grupo fazendo referência aos artistas Miró e Mondrian Giz de cera sobre papel Kraft 240 g/m



Fonte: acervo dos autores

Imagem 3- Resultado do experimento em grupo fazendo referência aos artistas Miró e Mondrian. Giz de cera sobre papel Kraft 240 g/m



Fonte: acervo dos autores

Após esse experimento em grupo nos foi pedido um trabalho individual e ainda buscando referências com imagens dos trabalhos dos mesmos artistas. A diferença é que aplicaríamos a tempera guache sobre o Kraft com a mesma gramatura. Para atender a proposta busquei mais imagens dos artistas e analisei características comuns e distintivas entre eles e pude identificar que os dois usaram as cores primárias, porém Mondrian trabalha com uma linha mais rígida e demarcada. Miró, no entanto, trabalha com linhas mais curvas e abertas. Para Ferraz (2009) “conhecer os artistas, ver como trabalham, observar suas obras é outro passo para aprender a pensar e apreciar arte” (p. 29).

Antes de dar início ao trabalho, fiz alguns esboços e em seguida os transferi para o papel Kraft (suporte). Nesse exercício tive muita dificuldade porque o papel é grande e achei complicado fazer uma composição harmoniosa trabalhando com uma dimensão superior as que já havia trabalhado. Ao usar a tinta na cor amarela percebi que a cor do suporte (papel kraft) interfere um pouco requerendo a aplicação de muitas camadas de tinta.

Durante este experimento me preocupei em não separar os dois artistas na composição, trabalhei com a memória visual e neste processo me apropriei das formas geométricas do Mondrian deixando-as soltas no suporte fazendo referência ao modo que Miró utiliza em seus trabalhos distribuindo as figuras de maneira solta. Quis explorar essa característica do Miró usando figuras de maneira espalhada em todo o suporte (imagem 4).

Imagem 4- Experimento com referência nos artistas Miró e Mondrian. Têmpera guache sobre papel Kraft 240g/m



Fonte: acervo dos autores

O resultado não foi satisfatório porque não consegui manter uma harmonia, ficou parecendo que coloquei as figuras de qualquer maneira, mas isso ocorreu pela dificuldade

trabalhar com um suporte grande. Também quis fazer um esfumado e utilizei palha de aço para aplicar a tinta trazendo nesse esfumado referência a representação de um olho, elemento presente no trabalho de Miró. Segundo Santaella (2012, p. 18) “(...) as representações visuais são artificialmente criadas necessitando para isso da mediação de habilidades, instrumentos, suportes, técnicas e mesmo tecnologias”. Não gostei da representação de uma árvore que coloquei no canto direito inferior do trabalho, acho que prejudicou ainda mais o resultado estético.

A dinâmica das apresentações dos exercícios (imagem 5), é um momento também de aprendizagem e de troca de experiências, pois cada grupo ou colega utiliza de uma metodologia para chegar ao que deseja. Por exemplo, alguns colegas que não usaram o papel kraft na gramatura sugerida puderam aprender que o papel pode enrugar. É visível que cada grupo ou pessoa demonstra mais maturidade em usar um suporte grande. Vendo isso percebo pontos que preciso melhorar na minha prática artística.

Imagem 5- Apresentação do experimento individual. Tempera guache sobre papel Kraft



Fonte: acervo dos autores

Com o objetivo de ampliar ainda mais nossa compreensão sobre a leitura/ interpretação de imagens, nos aproximamos do pensamento de Lúcia Santaella (2012) a partir do capítulo do livro “Leitura de imagens”. Esta primeira aproximação nos levou ao encontro do conceito de leitura e da leitura de imagens, ao mesmo tempo em que trouxe conexões com Eliot Eisner e seu conceito de alfabetização visual (1998).

Percebi que também nos aproximávamos ainda mais da Abordagem Triangular e experimentávamos o fazer, o ver/interpretar e contextualizar tanto as imagens da arte quanto de nosso próprio processo de aprendizagem no curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Até então estávamos trabalhando com referências de Miró e Mondrian, até que nos foi sugerido aprofundar nosso conhecimento e experiência a partir de Miró. Nos foi solicitado alguns materiais tais como: tinta aquarela, papel canson tamanho A3, pinceis, tempera guache, lápis grafite e pincel hidrocor. Com a utilização desses materiais experimentamos composições tendo como referencia alguns elementos presentes nos trabalhos de Miró, tais como: olho, ponto, lua, linha e estrela.

Para começar o trabalho preparei o papel canson A3, aplicando água com um pincel largo, em seguida apliquei a tinta. Pela primeira vez estava usando a tinta aquarela e durante o processo tive dificuldades com o manuseio da mesma. A tinta que estava usando não aderiu bem ao papel (suporte), o que me fez aplicar cada vez mais tinta. Em alguns momentos coloquei muita intensidade nas pinceladas e fiz movimentos circulares repetitivos e o papel começou a desmanchar. As dificuldades encontradas ocorreram pelo fato de não ter experimentado a tinta aquarela anteriormente.

Após preparar a base usando tinta aquarela, passei a desenhar os elementos que minha memória visual recordava com o uso do lápis grafite e compondo assim a composição, em seguida colori os elementos/figuras usando tempera guache.

Me preocupei durante esse experimento (imagem 6) com a relação das cores do fundo com as cores que foram aplicadas nos elementos, porque o fundo ou base ficou muito colorido e fiquei com receio dos elementos não se destacarem. Usei as cores azul, vermelho, amarelo, verde e preto para colorir os elementos da composição.

Imagem 6- Experimento com referência ao artista Miró. Aquarela, tempera guache, pincel hidrocor sobre papel Canson A3



Fonte: acervo dos autores

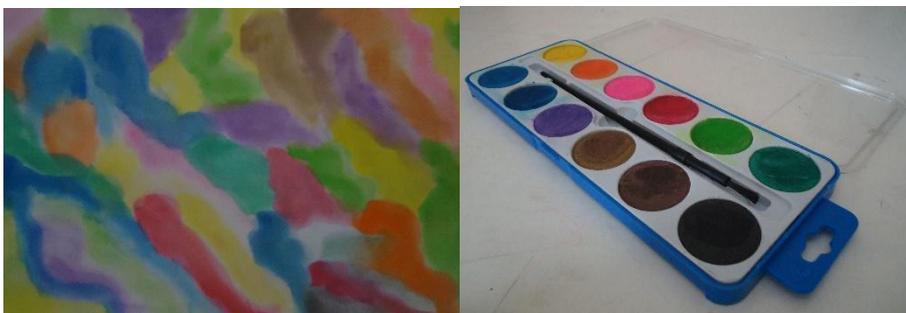
Enquanto resultado estético não ficou satisfatório. Minhas limitações com o manuseio da tinta me levaram a danificar o suporte e a fazer um fundo/base que, conseqüentemente, influenciaria na composição.

Gostei da proposta e da escolha dos materiais porque me permitiu experimentar a tinta aquarela que até então não tinha me disposto a trabalhar com ela.

Nestes experimentos trabalhamos basicamente em cima dos elementos da visualidade: ponto, linha, forma, cor e como eles se organizariam formando a composição. Posso dizer que passamos a compreender sobre releituras. Mas, foi a partir do estudo do pensamento de Ana Amália Barbosa que este conceito ficou mais claro, pois segundo a autora a releitura “É olhar para o mundo a nosso redor e criar a partir de tantas coisas que vemos no mundo, na arte, na TV... Enfim tudo aquilo que nossa retina registra pode ser usado (BARBOSA, 2005, p. 145).

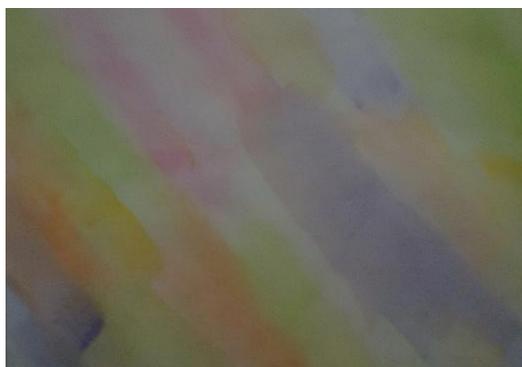
Curiosa com a tinta aquarela e seu potencial, comprei dois tipos de tinta aquarela (pastilha e bisnaga), e realizei outros experimentos com o intuito de aprender a trabalhar com a tinta aquarela (imagem 8, 9 e 10 ). Porém com atenção para os resultados que obteria dada a especificidade que a tinta é comercializada e dos resultados estéticos que poderia atingir.

Imagem 8 e 9- Experimento com tinta aquarela em pastilha



Fonte: acervo dos autores

Imagem 10 - Experimento com tinta aquarela em bisnaga

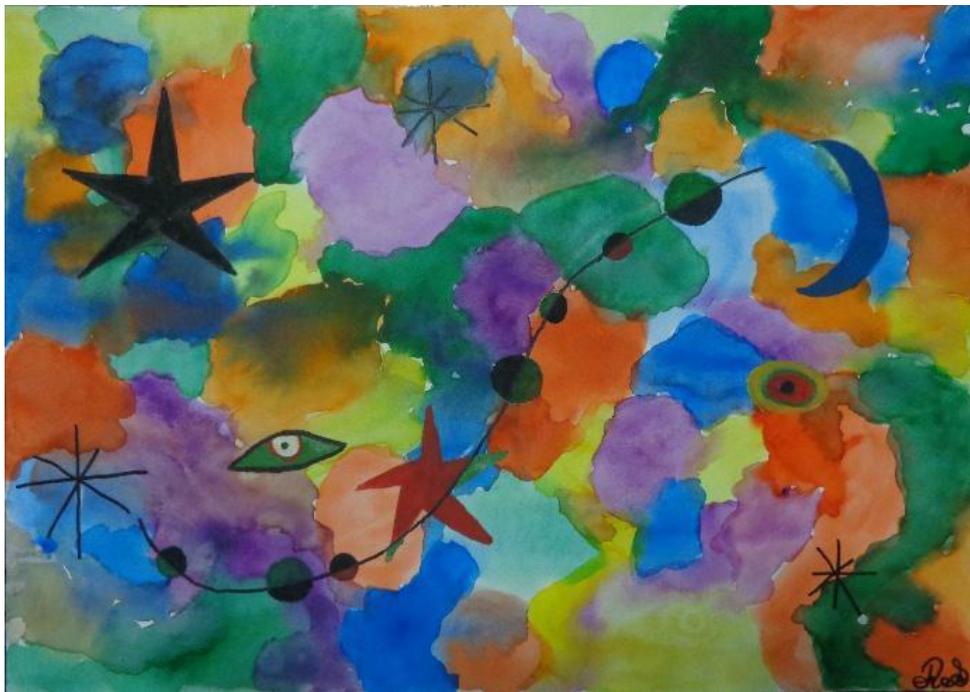


Fonte: acervo dos autores

No experimento com aquarela em pastilha, percebi que a tinta não se espalha no papel com tanta facilidade e pude controlar melhor o direcionamento que desejava na aplicação de cada cor. Com a aquarela em bisnaga o resultado é diferente porque a cor se espalha facilmente dificultando seu controle e direção.

Depois de explorar um pouco a aquarela repeti a última proposta vivenciada no grupo de pesquisa (imagem 12). Desta vez utilizando aquarela em bisnaga e deixando uma tonalidade mais forte no fundo/base do suporte e chegando a outra composição. Esta iniciativa encontra em Ferraz (2009, p. 28) sua justifica, pois para ela “o educador cria condições e estimula o interesse do aprendiz, que também precisa estar interessado e com disponibilidade para aprender e saber relacionar seus conhecimentos e experiências com o que aprende.”

Imagem 12- Experimento com referência no artista Miró. Aquarela, tempera guache, pincel hidrocor sobre papel Canson A3



Fonte: acervo dos autores

Ao finalizar este experimento fiz uma comparação entre o experimento da imagem 6 com o da imagem 12, e fazendo esta leitura percebi o quanto o fundo/base da imagem influenciou na estética da composição. Não considero nenhuma das duas composições harmoniosas, mas a suavidade das cores utilizadas na imagem 6 tornou a composição menos saturada.

## Conclusão

Ser membro do GPEACC tem me ajudado a esclarecer dúvidas, tem me motivado a fazer experimentos artísticos. Esse período no GPEACC e durante a disciplina Didática do Ensino das Artes Visuais I, ficou claro a importância do fazer artístico para a formação do artista/professor/pesquisador. Sabendo da relevância que tem o fazer artístico para ser docente em artes visuais, venho me permitindo mais e mais a experimentação artística, ao estudo de materiais, fiz algumas descobertas durante a experimentação com a tinta aquarela.

Durante as práticas de experimentação pude perceber o que preciso melhorar para fazer uma composição harmoniosa; as leituras ampliaram meu conhecimento e me provocou a pesquisar/buscar mais, pois pude identificar o que ainda não compreendo.

## Referências

BARBOSA, Ana Amália T.B. **Releitura, citação, apropriação ou o quê?** In: BARBOSA, Ana Mae (org). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

FERRAS, Maria Heloisa C. de T. **Metodologia do Ensino de Artes: fundamentos e proposições**. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

### **Raquel de Santana Santos**

Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes Alencar Gervaseau da Universidade Regional do Cariri- URCA; Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência- PIBID/ Artes Visuais; Membro do Grupo de Pesquisa Ensino da arte em Contextos Contemporâneos- GPEACC /CNPq. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4880580H9>

### **Fábio José Rodrigues da Costa**

Professor do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da URCA, coordenador juntamente com a profa. Ana Cláudia Lopes de Assunção do PIBID/Artes Visuais, líder do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos – GPEACC/URCA/CNPq. Coordenador do DINTER Artes UFMG-URCA (2013-2016), Doutor em Artes Visuais pela Universidade de Sevilla - US/España (2007). Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4702955Z0>

# ESTUDOS DE PÚBLICOS EM MUSEUS DE ARTES E A POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA

*Robson Xavier da Costa*  
PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar a relação entre os estudos de públicos de museus de artes e a nova política cultural brasileira, a partir da análise das Metas do Plano Nacional de Cultura (MPNC). Os estudos de públicos podem facilitar o conhecimento dos visitantes que frequentam as instituições culturais brasileiras, suas características, interesses e comportamentos, favorecendo a definição de políticas culturais e programações que atendam as necessidades dos visitantes e promovam a efetiva fidelização e o aumento do fluxo de visitantes nos museus de arte brasileiros.

**PALAVRAS CHAVE:** Estudos de públicos. Museus de arte. Política Cultural.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the relationship between public studies of arts museums and the new Brazilian cultural policy, based on the analysis of the goals of the National Culture Plan (MPNC). The public studies can facilitate the knowledge of visitors who attend the Brazilian cultural institutions, their characteristics, interests and behavior, favoring the definition of cultural policies and programs that meet the needs of visitors and promote the effective loyalty and increased visitors flow in Brazilian art museums.

**KEYWORDS:** Public studies. Art museums. Cultural policy.

## 1. Estudos de públicos de museus no brasil

Não gosto de museus. Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos. As idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias. (...) Logo não sei mais o que vim fazer nestas solidões de cera, que tem alguma coisa de templo e de salão, de cemitério e de escola. Vim me instruir, buscar meu encantamento, ou cumprir um dever e satisfazer as conveniências? Ou ainda, não seria um exercício de tipo particular este passeio bizarramente entravado por belezas, e desviado a cada instante por estas obras primas à direita e à esquerda, entre as quais é necessário conduzir-se como um bêbado entre os balcões? (...) Assim como o sentido da visão se acha violentado por este abuso do espaço que constitui uma coleção, também a inteligência não é menos ofendida por uma estreita reunião de obras importantes (...).

Paul Valéry

A ampliação do acesso às instituições culturais e museus no Brasil tem sido um dos temas mais discutidos na cena contemporânea das artes, essa é, não só uma questão cultural ou social, mas tem relação direta com a sobrevivência dessas instituições, muitas vezes avaliadas pelo número de visitantes anuais, desta maneira, os espaços culturais dependem diretamente do seu público e da manutenção e fidelização do mesmo.

Algumas questões ainda pairam no ar, qual o perfil do público de museus de arte no Brasil? Será que os museus conhecem efetivamente seu público? Como formar esse público e garantir sua fidelização? Normalmente as instituições delegam o trabalho de formação e contato direto com o público aos setores educativos e seus mediadores, desconsiderando que a mediação educativa é apenas um dos aspectos que devem ser trabalhados quando se fala de público.

Quando o trabalho do setor educativo dos museus de arte é bem feito, pode garantir o interesse do público para com a instituição, os educadores são fortes aliados para a efetivação da necessária ação cotidiana de conquista dos visitantes, mediando a relação entre os saberes, os códigos e os conteúdos da arte e arquitetura contemporânea, nem sempre acessíveis a primeira vista.

É preciso garantir que os museus sejam espaços de inclusão sociocultural e não reforcem as distinções entre as pessoas e sua condição social. Bourdieu e Darbel (2003) no livro “O amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seus públicos”, publicado na década de 1960, já apontavam que uma das funções centrais do museu é a formação de públicos e a democratização da cultura. Sua pesquisa mostrava que os museus europeus atendiam um público academicamente qualificado, com formação e papéis sociais definidos, ou seja, um público de elite.

Apesar de todas as críticas aplicadas aos museus final do século XIX e início do século XX, nos anos 1960 e 1970 essas instituições se reinventaram, assumindo seu papel social, partindo de simples salas de exposição, para espaços culturais, que além de salvaguardarem coleções e acervos específicos, foram pouco a pouco transformando-se em verdadeiros espaços de convivência, com lojas, bibliotecas, cafés, restaurantes, salas de conferências, auditórios, cinemas, etc.

Ao longo desse processo de reinvenção dos museus, emergiram os estudos de públicos, que tiveram a experiência pioneira nos EUA, realizada entre 1925 e 1927, a partir do trabalho da Associação Americana de Museus, sob a coordenação de Edward Robinson, professor da Universidade de Yale. Sua continuidade ocorreu nos anos 1960, com pesquisas feitas por Harris Shettel e Chanler G. Screven. Essas pesquisas apontam alguns dos objetivos dos estudos de públicos em museus, a) definir quem visita ou não os museus; b) analisar

como os públicos aprendem durante a visita, favorecendo a melhoria da expografia e dos programas; c) favorecer a relação do público X obras X arquitetura por meio da experiência educativa; d) ficar atento para o interesse e percepção do público objetivando a efetivação da comunicação entre os museus e seus visitantes.

Na Europa o já citado estudo de Bourdieu e Darbel (1962) foi pioneiro, desde essa época os estudos de público avançaram consideravelmente. Na Inglaterra nos anos 1960 o *Bristh Museum of Natural History*, realizou a *New Exhibition Scheme* e a investigação sistemática e avaliação do visitante. Na década de 1990, a França criou o *Observatorie Permanent des Públicos* (OPP) centralizando os estudos de públicos no país e servindo de modelo para outros países da Europa.

Nos anos 2000 os estudos de públicos ganharam outra dimensão nos EUA com a criação do Programa Permanente de Avaliação de Exposições e Museus. Desde o início as pesquisas contemplaram a Espanha, um dos países presentes no estudo pioneiro de Bourdieu e Darbel. Nos anos 1980 com a pesquisa, realizada por Pratz em 1989, no Museu de Zoologia de Barcelona, seguido pelos estudos iniciados na década de 1990 na *Universidad Complutense de Madrid* em parceria com o Museu Nacional de História Natural, foi criado o primeiro departamento de *estúdios de públicos de museos*, sob a coordenação da Dr<sup>a</sup>. Carmen Pratz, a sua equipe pesquisou até o final da década de 1990. Nos anos 2000, Dr. Garcia Blanco coordenou uma equipe de pesquisa com a colaboração dos Drs. Mikel Ascencio, Elena Pol, Perez Santos e Alarcon que voltaram seus estudos para a relação arte e arqueologia.

No Brasil os estudos de públicos de museus, estão em processo, às pesquisas nesse campo tem se consolidado aos poucos, temos um significativo número de museus de arte que já realiza uma enquete com o público ao final das visitas, como é o caso do Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim em Minas Gerais.

## 2. Política cultural brasileira e estudos de públicos de museus

Esta pesquisa parte das seguintes questões: o que são estudos de públicos em museus e como a atual política cultural brasileira aborda essas pesquisas?

A definição mais utilizada para os estudos de públicos é a da Associação Americana de *Committee on Advance Research and Evaluation* (CARE), que define o Estudo de Públicos como:

*The processo of obtaining systematic knowledge of and visitors to museums, current and potential, in order to increase com and use that knowledge and start planning em em up atividades those related to public (AAM, 1991).*

Concordo com a definição da AAM por acreditar que os estudos de públicos são capazes de proporcionar o conhecimento necessário para que as instituições culturais planejem adequadamente suas atividades levando em conta as reais necessidades do seu público alvo, visando uma melhor interação entre os visitantes, as obras expostas e o espaço arquitetônico; favorecendo o retorno do visitante ao museu; atraindo novos visitantes e permitindo que novas maneiras de aprendizagem se configurem ao longo das visitas.

Os benefícios gerados pelas pesquisas de públicos em museus dependem de uma rede de políticas públicas que garanta à aplicabilidade dos seus resultados, favorecendo o atendimento coerente as Metas do Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei nº 12.343, de 02 de dezembro de 2010, que propõe a organização e aplicação de políticas públicas até 2020, um período de dez anos, visando salvaguardar a diversidade cultural do Brasil, garantindo o direito constitucional à cultura.

Em relação ao público de museus, para um período de dez anos, as MPNC propõe:

1. Aumentar em 60% o número de visitantes em museus (META 28, p. 12);
2. Atingir 100% dos museus atendendo os requisitos de acessibilidade e promovendo a fruição cultural de pessoas com deficiências (META 29, p. 12);
3. 50% dos museus modernizados (META 34, p. 13);
4. 70% dos museus disponibilizando informações no Sistema Nacional de Informações Culturais - SNIIC (META 41, P. 13);

Segundo essas metas o PNC pretende mais que dobrar o número de visitantes em museus brasileiros, disponibilizar informações sobre os museus na internet; tornar os museus acessíveis e ampliar o processo de inclusão cultural, bem como modernizar a metade dos museus do país. Para atingir esses objetivos um dos instrumentos principais são as pesquisas de estudos de públicos, que podem aferir dados específicos sobre os indicadores propostos na metas citadas.

Outra preocupação das metas do PNC é a formação continuada de 20.000 professores de arte de escolas públicas e a criação e manutenção de museus e instituições culturais em todos os municípios brasileiros.

Essa é uma política cultural no país que especifica a formação continuada do professor de arte, entendendo que desde a obrigatoriedade do ensino de arte com a LDB 9394 de 1996, esses profissionais precisam de maior atenção, para garantir uma atuação adequada há seu tempo histórico, favorecendo a formação de públicos para à arte e à cultura em todas as regiões do país, proporcionando a valorização e o contato com a diversidade cultural do Brasil.

Essa meta está baseada na Cooperação entre do Ministério da Cultura (MinC) e do Ministério da Educação (MEC), por meio da Portaria Normativa Interministerial nº 1 de 04 de outubro de 2007, que estabelece as diretrizes e critérios para a atuação conjunta, buscando a integração e a implantação de ações comuns e a consolidação de uma agenda bilateral entre os órgãos levando em consideração a interface entre PNC (Lei no . 12.343 de 2010), PNE (Lei no . 10.172 de 2001) e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9394 de 1996).

A formação continuada do professor de Arte – entendida como todas as formas deliberadas e organizadas de aperfeiçoamento profissional do docente mediante palestras, seminários, encontros, grupos de estudo, oficinas, cursos presenciais e a distância – propicia o desenvolvimento de uma série de habilidades ao docente essenciais para elevar a qualidade do ensino. Entre elas, a ampliação dos conhecimentos pedagógicos, aquisição de experiência, novas metodologias e tecnologias e, sobretudo, a aproximação a bens culturais, a familiarização com a criação cultural e com experiências artístico-culturais que possam manter viva a curiosidade e a criação do professor para que, capacitado, possa replicá-las ao corpo discente. A formação dos professores deverá dar ênfase aos conteúdos de cultura, linguagens artísticas e patrimônio cultural (MPNC, 2010, p. 39).

Como consequência da aplicabilidade dessas metas, a aproximação dos professores de arte com os museus, pode vir a ampliar o número de visitantes nos museus brasileiros e melhorar a qualidade da interação do mesmo com as instituições culturais.

Outro ponto importante é a quantidade de 12 milhões de pessoas que serão beneficiadas pelo Programa de Cultura do Trabalhador (Vale Cultura), instituído pelo Projeto de Lei nº 5.798/2009, instituindo a quantia de R\$ 50,00 para os trabalhadores que recebem até cinco salários mínimos terem direito ao benefício, para gastar com bens exclusivamente culturais como livros, DVDs, CDs, obras de artes visuais, instrumentos musicais, pagamento de mensalidade em cursos diversos, assinatura para serviços culturais na internet, assim como ingressos para cinemas, museus, apresentações de música, teatro, dança, circo, festas populares, entre outros.

O Vale cultura visa ampliar o acesso aos museus e instituições, aproximando o público das práticas artísticas e culturais, fora do âmbito domiciliar, garantindo o direito do acesso à cultura, postulado na constituição cidadã de 1988. O possível aumento das visitas aos museus<sup>1</sup> pode vir a ampliar a frequência às exposições, estimulando a fruição e a formação permanente de públicos em museus.

---

1 Situação atual: De acordo com a pesquisa sobre práticas artísticas e culturais Frequência de práticas culturais, do Sistema de Indicadores de Percepção Social – SIPS – 2010, pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), no Brasil 7,4% das pessoas vão mensalmente a museus ou centros culturais. (MPNC, 2010, p. 61).

As metas pretendem atender: à Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência que tem o propósito de promover, proteger e assegurar a equivalência de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais e promover o respeito à igualdade e dignidade humanas e o desenvolvimento do potencial artístico e cultural de todos os brasileiros, defendendo o acesso pleno das pessoas com deficiências aos bens culturais.

A Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece os critérios para a acessibilidade das pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida, promovendo a suspensão de barreiras físicas e culturais. E o Plano Nacional da Pessoa com Deficiência “Viver sem limite”, decreto nº 7612 de 17 de novembro de 2011, que estimula considerando que atualmente, 53% dos museus cadastrados no Sistema Brasileiro de Museus têm ação de acessibilidade.

A proposta da ampliação ou criação dos centros culturais ou museus em todas as cidades brasileiras leva em conta à ideia da democratização do acesso a maioria da população aos bens culturais, considerando estes equipamentos como centrais para a revitalização dos centros urbanos das cidades ou das regiões periféricas. Deseja-se que cada município, ou município polo, tenha pelo menos um museu funcionando, prevendo no PNC a criação e manutenção pelo Brasil de pelo menos 66 novos centros culturais (museus, bibliotecas, teatros, salas de espetáculos, etc) no prazo de dez anos. Considerando a situação em 2009:

Segundo a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic – IBGE), a distribuição de equipamentos culturais nos municípios em 2009 se dava da seguinte forma: Municípios com até 10 mil habitantes com pelo menos um tipo de equipamento – 28% Municípios entre 10 e 20 mil habitantes com pelo menos dois tipos de equipamento – 16% Municípios entre 20 e 50 mil habitantes com pelo menos três tipos de equipamento – 16% Municípios entre 50 e 100 mil habitantes com pelo menos três tipos de equipamento – 43% Municípios entre 100 e 500 mil habitantes com pelo menos quatro tipos de equipamento – 47% Municípios com mais de 500 mil habitantes com pelo menos quatro tipos de equipamento – 80% Indicador: Número dos tipos de equipamentos culturais presentes nos municípios, por faixa populacional, em relação ao total de municípios, por faixa populacional. Fonte de aferição: Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic – IBGE) (MPNC, 2010, p. 67)

Além da criação de museus e centros culturais, o PNC também propõe a modernização dessas instituições, visando aprimorar as instalações, aquisição de novos equipamentos, aquisição e manutenção de acervos, promover atividades de formação e mediação cultural, incentivar o interesse pela arte, contribuir para a inclusão cultural da

população, valorizar a cultura local e a multiculturalidade, promover a sustentabilidade das instituições, fomentando a frequência e interesse das diferentes camadas da população. Embora esse programa de modernização dos museus ainda seja tímido, tendo contemplado apenas 3% do total de museus brasileiros, a aplicabilidade dessa meta pode favorecer o aumento do fluxo de visitantes aos museus de arte brasileiros.

Diante da proposta de modernização dos museus brasileiros, as MPNC também contemplam a possibilidade de facilitação da importação de equipamentos especializados para a área cultural sem similares nacionais, favorecendo a atualização dos equipamentos culturais do país, contemplando aquisição de *software* e *hardware* de última geração, favorecendo o desenvolvimento cultural do país. Uma vez implantada essa política visa a desburocratização das importações e a isenção de impostos para produtos importados que viabilizem a produção de bens culturais. Essa política deve ficar a cargo da Secretaria de Desenvolvimento da Economia Criativa do Ministério da Cultura (MINC).

Uma das ações centrais para o bom funcionamento do PNC é a manutenção e constante atualização do Sistema Nacional de Informações de Indicadores Culturais (SNIIC), em fase de implantação, a plataforma já está no ar, disponível no endereço: <http://sniic.cultura.gov.br/>, e foi pensada para ser uma fonte permanente de informações para pesquisas e conhecimentos sobre a produção e diversidade cultural brasileira, disponibilizando informações públicas e gratuitas a partir dos inventários e catalogação dos acervos dos museus brasileiros, preenchendo uma lacuna até então existente no país.

O SNIIC é o instrumento de acompanhamento, avaliação e aprimoramento da gestão e das políticas públicas relacionadas à cultura. O sistema proporcionará compartilhamento público e transparente das informações estratégicas para gestão federal, estadual e municipal da cultura e visa integrar, padronizar e harmonizar os cadastramentos, mapeamentos e indicadores culturais. (...) Os cadastros nacionais de museus, bibliotecas e arquivos serão integrados ao SNIIC. (...) Em relação aos museus, em 2010, 48% dos museus cadastrados no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), tinham alguma informação sobre seu acervo em página eletrônica na internet (MPNC, 2010, p. 78 e 79).

Com a implantação plena do Sniic à área de museus terá uma única plataforma com todas as informações necessárias para que se possa conhecer o desenvolvimento das instituições no país e também os estudos realizados sobre seu público, atualmente, essas informações, quando muito, são disponibilizadas isoladamente, nos sites dos próprios museus. Como não temos tradição no país dos estudos de públicos em museus, essa área ainda tem muito campo para ser desenvolvida.

### **3. Contribuição dos estudos de públicos de museus**

Ao refletir sobre a importância dos estudos de públicos em museus de arte no Brasil, diante da diversidade continental do país, sabemos não são possíveis generalizações, contabilizando que cada instituição tem suas especificidades e que a diversidade cultural brasileira está refletida nesse caldo cultural. Diante disso, algumas questões são centrais: para que devemos saber sobre a satisfação do usuário do museu? Qual a responsabilidade social do museu diante do seu público? Qual o valor do museu e das coleções para a comunidade? O que o público apreende após a visita? As exposições temporárias dinamizam o uso do espaço do museu? As instituições levam em conta a capacidade de recepção do público? A maneira como o museu estabelece o a relação com o seu público, favorece a melhora dos seus serviços e articulação da marca da instituição?

Essas são questões que os estudos de públicos de museus podem responder ao longo do tempo, já que eles servem para obtenção de informações atualizadas sobre os visitantes dos museus, considerando o museu uma instituição ligada à educação não formal, afim de:

1. Atualizar o discurso museológico;
2. Adequar distintos níveis de leitura da expografia e museografia; dinamizando a proposta museográfica;
3. Favorecer uma relação dialética entre o público visitante e as obras expostas;
4. Atender um maior número de visitantes, melhorando os serviços de acolhimento;
5. Responder as necessidades e expectativas do público e detectar novas demandas de serviços;
6. Manter e atrair novos patrocinadores para o museu;
7. Identificar quais dos setores comunitários são atendidos pelo museu.

Considerando que para sua manutenção os museus de arte devem oferecer programações de interesse do público em geral, mas também devem investir na formação continuada dos visitantes, a função educativa deve sempre estar presente nas propostas expográficas, considerando que o público satisfeito, provavelmente, volta a visitar o mesmo museu e um dos papéis do museu é garantir a fidelização do seu público.

As pesquisas de públicos apontam que as informações veiculadas nas redes sociais e entre familiares e amigos, ou seja, a informação boca a boca costuma influenciar as novas visitas aos museus, bem como o retorno do público ao mesmo. Os dados estatísticos da maioria dos museus de arte da Europa apontam que um público satisfeito e bem recebido,

gera retorno cultural e econômico para a instituição; mais compras são feitas nas livrarias e lojinhas, bem como, nos restaurantes e cafés, as bibliotecas passam a ser mais frequentadas. Os visitantes satisfeitos costumam se vincular as associações de amigos do museu.

Os estudos de públicos em museus favorecem a formação de uma base de dados sobre seus visitantes; disponibilizando informações demográficas e sobre o estilo de vida; possibilita a compreensão pela equipe técnica das verdadeiras motivações das visitas, quais são as expectativas dos visitantes e como foi a qualidade da experiência estética vivenciada; também permite a coleta de informações sobre uma parcela do público que geralmente fica fora das pesquisas tradicionais, tais como: as minorias étnicas e os grupos socioculturalmente desfavorecidos.

A maneira mais adequada para desenvolver o estudo de públicos em museus é implantar um programa permanente ou com duração de pelo menos três a cinco anos, dedicados à pesquisa quantitativa e qualitativa. Estudos com menor tempo de duração, entre um e seis meses tem como utilidade a atualização de dados sobre exposições e eventos específicos, bem como podem apontar problemas relacionados a percepção dos visitantes, pouco visíveis para a equipe técnica da instituição.

## **Considerações finais**

Considerando que os estudos de públicos possibilitam ao museu diferenciar os diferentes tipos de visitantes, estabelecendo vertentes sóciodemográficas, identificando sua formação, necessidades, expectativas, interesses, motivações e pontos específicos de interesse durante a visita, se valorizam ou não o trabalho do museu, bem como, se desejam voltar a visita-lo. Ou seja, o conhecimento dos públicos favorece a toda a equipe do museu, facilitando o diálogo entre a oferta e a procura dos seus serviços, tornando efetivas suas ações educativas e sua inserção como instituição cultural na comunidade onde está inserida, bem como fortalecendo sua inserção na cena artística da arte contemporânea.

Os estudos sobre os públicos de museus podem ajudar aos curadores e a direção na elaboração dos conceitos e na expografia. Também favorecem o direcionamento de publicações e divulgações do papel sociocultural do museu, bem como, permitem a instituição conhecer o impacto das suas propostas expográficas e demais atividades culturais sobre seu público, a partir da definição de trajetos durante a visita, do uso dos indicadores visuais (sinalética). Devido aos problemas de orientação espacial ou de acessibilidade identificados a partir do escopo da pesquisa, quando da definição de novos projetos expositivos, bem como, na melhoria da identificação visual dos possíveis caminhos a serem

seguidos pelos visitantes. Embora seja claro que as definições da expografia a partir do espaço físico do museu seja uma derivação das limitações espaciais presentes no uso e reuso da estrutura física para uma nova e dinâmica atividade cultural.

A avaliação resultante desta investigação ao aproximar as metas do PNC com os estudos de públicos de museus favorece o conhecimento desse método de pesquisa ainda pouco aplicado nos museus de arte brasileiros. Nesta investigação não tivemos a intenção de definir aspectos específicos (dados demográficos, formação, etc) do público/visitante de museus de arte, apenas apontar questões gerais sobre a importância dos estudos de públicos para a aplicabilidade do PNC.

Consideramos que esta artigo atendeu seu objetivo inicial, permitindo a identificação dos principais pontos de interesse para os públicos de museus nas metas do Plano Nacional de Cultura brasileiro. Considerando que a visita ao museu é um acontecimento social, que normalmente, reúne amigos, parentes e escolares e pode compor um processo de educação não formal para os sujeitos envolvidos, acreditamos que compreender as diferentes informações disponibilizadas pelos estudos de públicos pode auxiliar a equipe do museu a definir melhor seu programa de relacionamento com o cliente.

Este artigo apresenta possibilidades para o desenvolvimento de novas investigações nessa direção no Brasil, como por exemplo: a necessidade da inclusão dos estudos de públicos na legislação oficial do país, bem como a criação de incentivos fiscais para o desenvolvimento de pesquisas específicas sobre o público/visitante e os museus de arte.

## **Referências**

AAM. *Professional standards for the practice of visitor research and evaluation in museums*. Committee on Audience Research and Evaluation (CARE), Washington, D. C. American Association of Museums, 1991.

EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie; GOLDSTEIN, Bernardette. **O lugar do público**: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus. 1ª ed. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2014. Disponível em: [http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/09/Lugar\\_publico\\_FINAL.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/09/Lugar_publico_FINAL.pdf). Acesso em: 01.07.2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política cultural**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbcso/v19n55/a04v1955.pdf>. Acesso em: 01.07.2015.

SANGUINETTI, Maria Del Rosário e GARRÉ, Fabián. **Estudio de Público**: herramienta fundamental para el desarrollo de un proyecto de marketing de museos. In: Seminario virtual de información para archivos, bibliotecas y museos – marketing de servicios. 20

de novembro de 2011. Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/chefia/Desktop/Robson/Dialnet-EstudioDePublico-283180.pdf>. Acesso em: 05.07.2015.

MARTINS, Luciana Conrado (org.). **Que público é esse?** Formação de públicos de museus e centros culturais. Disponível em: <http://www.institutovotorantim.org.br/shared/pdf/que-publico-e-esse.pdf>. Acesso em: 01.07.2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Primeira fase de revisão pública das metas. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/2015/09/01/consulta-publica-primeira-fase-da-revisao-das-metas-do-pnc/>. Acesso em: 01 de setembro de 2015.

VALERY, Paul. O problema dos museus. In: **Revista do patrimônio histórico nacional**. Nº 32. Rio de Janeiro, 1996.

**Robson Xavier da Costa**

Pós Doutorando em Estética e História da Arte (PPGEHA/MAC/USP);  
Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFRN); Mestre em História  
(PPGH/UFPB); Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB);  
Coordenador do PPGAV UFPB/UFPE, da Pinacoteca da UFPB e do  
Laboratório de Artes Visuais Aplicadas e Integrativas (LAVAI/UFPB). Email:  
[robsonxavierufpb@gmail.com](mailto:robsonxavierufpb@gmail.com).

## **GERAÇÃO 80: a pintura como ato político**

*Rosa Tânia da Silva*  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

### **RESUMO**

O artigo retoma inicialmente, ao período de redemocratização político brasileiro que fundamentou o cenário para a “volta da pintura” nos anos 80 no Brasil. Apresenta a seguir, o fulgor que envolveu a Exposição “Como vai você, Geração 80” realizada em 1984, na Escola de Artes do Parque Lage no Rio de Janeiro. Analisa a importância do papel da pintura neste momento que traduziu o desejo de liberdade de expressão e a força de simplesmente existir do sujeito antes reprimido pela ditadura. Comenta sobre as influências das tendências pictóricas internacionais que englobou a pintura brasileira. Destaca o caráter multicultural do evento e situa o panorama da pintura paraibana nesse momento histórico.

**PALAVRAS-CHAVE: Anos 80. Exposição. Política. Pintura.**

### **ABSTRACT**

The article takes up initially, the Brazilian political democratization period that justified the setting for the “return of painting” in the 80s in Brazil. Presented below, the glow that involved the exhibition “How are you, Generation 80” held in 1984 at the School of Arts of Parque Lage in Rio de Janeiro. Analyzes the importance of the painting paper at this point that translated the desire for freedom of expression and strength to exist simply the subject before repressed by the dictatorship. Comments on the influences of international pictorial trends that included the Brazilian painting. Highlights the multicultural character of the event and places the panorama of Paraíba painting at this historic moment.

**KEYWORDS: 80 Years. Exhibition. Politics. Painting.**

O início dos anos 80 foi um período de grandes transformações no cenário político brasileiro; acontecia o processo de “abertura política” (1979-1985), momento de liberalização da ditadura militar brasileira que durou 25 anos de (1964-1989). O país passava por crise econômica e desemprego. A população questionava sobre torturas e desaparecimentos de estudantes e trabalhadores mortos pelo regime militar; o povo insatisfeito pressionava; greves em São Paulo e milhões vão às ruas pedir eleições diretas para Presidente da República. Isso influenciou de maneira decisiva o ritmo da transição política (1985-1989), último ciclo do regime ditatorial-militar para um regime liberal-democrático (semiditatorial).

É neste cenário sociopolítico que um grupo de 123 jovens artistas de várias partes do país vibram com a vitória da democracia e da liberdade de expressão com a exposição “Como vai você

Geração 80?”, realizada em 14 de julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro. A exposição é uma proposta do então diretor da escola Marcus Lontra e curador da exposição junto com Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Magger; cuja proposta era dar aos estudantes a liberdade de expressão e despertar nestes, a força de querer simplesmente existir. A ideia era de dar voz ao mundo, ser uma mostra da diversidade. Afastando de vez da arte conceitual que dominara a arte de resistência da geração anterior. Ao perguntar “Como vai você?”, Marcus Lontra queria dar conta não da “volta da pintura”, mas de seus contemporâneos. “Como vai você?” Algo como, “E aí...beleza? Ou, “Tem alguém aí?”. Ou, “Quer participar...?”.

Figura 01 - A ‘Baleia’ de Frida Baraneck, coberta pelas gaivotas de papel de Carlos Mascarenhas, no palacete do Parque Lage na exposição ‘Como vai você, Geração 80?’



Fonte: acervo do Parque Lage

O caráter festivo da exposição “Como vai você Geração 80?” celebra o reencontro do Brasil com a democracia, não faz mais sentido ficar calado, não há mais o medo da imagem, é preciso gritar, se expressar, festejar e para esta festa, o principal convidado era o público que circulava pelo palacete<sup>1</sup> para ver a apresentação das obras e interagir com as propostas artísticas tão heterogêneas e de diferentes tendências. A curadoria e os estudantes queriam dialogar com o povo, buscando a

1 EAV – A escola foi criada em 1975 sob a direção do artista Rubens Guerchman (1942-2008) – autor de Lindonéia a gioconda do subúrbio (1967), em substituição ao Instituto de Belas Artes (IBA). A escola ocupou o palacete em estilo eclético, projetado pelo arquiteto Vodret em 1920, foi tombado pelo IPHAN; e pertenceu ao armador brasileiro Henrique Lage.

discussão para ampliar as noções de arte. A escola nasceu em substituição ao Instituto de Belas Artes (IBA), com uma proposta educacional voltada para experimentalismo em oposição ao academicismo reinante. Eles enxergavam a cultura como um meio de transformação social.

Nesta festa afetiva de grandes proporções, os estudantes são convocados a expor à diversidade de sentimentos, cujo tema principal é a “volta da pintura”, ao fazer manual e prazeroso da pintura. As pinturas representam os movimentos gestuais, traduzem as sensações ruidosas e coloridas como repúdio à repressão da imaginação e à criação artística. imagens e signos da comunicação, para subverter seu sentido e lhes acrescentar elementos externos e processá-los através de nossos atavismos. Eles desejam que as pessoas conheçam, e se possível compreendam sua produção. Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, punk e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neoexpressionismo etc.

Para expressar melhor as relações que a pintura brasileira teve com a passagem dos anos 70 para os 80 com a abertura política; não podemos supor que esse tenha sido o único fato para a explosão desse movimento cultural. Esta geração se apropriou dos fragmentos que foram espalhados pela globalização. As transformações pela qual o mundo estava passando refletiu de forma expressiva na produção dos artistas da geração 80. O cotidiano é invadido pela tecnologia eletrônica, visando a saturação de informações, diversões e serviços produzindo um mundo de simulações. Onde os meios de comunicação não informam sobre o mundo, eles os transformam num espetáculo de simulacros para satisfazer a sociedade de consumo. As questões financeiras afetavam o mundo; e no Brasil além da má gestão militar e das relações de dependência do FMI e a rejeição à arte conceitual da década anterior, atingiu a produção artística. Esse sintoma foi detectado inicialmente em Londres quando *em 1981, o curador Christos Joachimedes, que operava na Alemanha, escreveu: “Os estúdios dos artistas estão novamente cheios de potes de tinta”* (ARCHER, 2012, p.155). No ano de 1982 o crítico italiano Achille Bonito Oliva lançou o manifesto “Transvanguardia internacional” que traduz o espírito da “volta da pintura” nos anos 80. Ele escreveu:

A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura (ARCHER, 2012, p. 155).

Esse pensamento rompe com a linearidade da história da arte, em que um movimento surgia considerando-se vanguarda ao anterior; neste novo contexto tinha-se a liberdade de citar a arte de qualquer período. Além disso, não precisava se restringir as Belas Artes, mas podia citar a arte popular, artesanal. Essa característica de rejeitar a pintura como

“a grande obra” aparece de imediato nas obras dos artistas da Geração 80; eles pintavam com qualquer tinta, tintas ordinárias e usavam telas sem molduras para representar os temas do cotidiano, e de tudo que já havia sido feito juntando, decompondo e recombinao as citações fazendo uso da tecnologia. Tudo já havia sido feito antes, *a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro* (ARCHER, 2012). A citação podia aparecer de diversas formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação. Mas por mais que o efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade. Para fazer uma reflexão filosófica a esse respeito quero fazer essa relação da cópia, da imitação com o que Deleuze fala sobre o simulacro “*A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança*”. (DELEUZE, 2012, p. 263).

Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma ideia, uma vez que é ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna (DELEUZE, 2009, p. 262).

A globalização como fenômeno da sociedade e a desterritorialização da produção artística fortalecem essa virada dos anos 70 para os 80. Achille Bonito acredita que os fragmentos espalhados pelo mundo globalizado são sinais de uma contínua mutação, transição de uma obra para outra, de um território para o outro. A Transvanguarda também recebeu críticas, acusada de juntar elementos desordenados por causa do apelo visual, portanto uma arte de superfície, e que faltava essência. Devido ao pluralismo do pós-modernismo não havia chance para a coerência. O retorno do prazer da pintura nos anos 80 rompe com os limites de recursos que caracterizava a década anterior. Passa a ser concebida a partir de novos pressupostos: uso abusivo das cores, grandes formatos, objetos do cotidiano adotados como suporte pictórico, os temas com apelos eróticos, pinturas mal feitas, gestualidade, figurativismo e expressionismo. Esta nova fase artística recebeu várias denominações: Transvanguardia na Itália; o Neo-impressionismo na Alemanha, Holanda e Bélgica; e Pattern ou Bad-paiting nos EUA. Na Alemanha nas telas via-se uma forte influência do impressionismo na fatura carregada de dramaticidade gestual do artista, além disso, muitos pintores se preocupavam com as questões do pós-guerra; nos Estados Unidos floresceu o *grafites urbanos em grande escala, os grafiteiros utilizavam qualquer superfície vazia conveniente para realizar pinturas com spray de exuberante expressividade* (ARCHER, 2012, P. 172).

Enquanto isso no Brasil, a arte vai construindo a trajetória já prevendo a necessidade do país assumir interessantes caminhos. A Bienal Internacional de São Paulo de 1981 registrou o fenômeno, a bienal de 1983 o confirmou, e foi acompanhada por diversas exposições sobre o mesmo mote. Fazendo eco com a Transvanguardia Italiana e com o Neo-impressionismo Alemão. No Rio em 1982 o MAM – Museu de Arte Moderna promoveu

a mostra “Entre a mancha e a figura”, em 1983, no MAC-USP, Aracy Amaral organizou “A pintura como meio” e vai culminar com a Geração 80 e que terá seu desfecho com a XVIII Bienal Internacional de São Paulo de 1985 que gerou uma grande polêmica em torno da “Grande Tela”. Sob a curadoria de Sheila Leirner, a sala “A Grande Tela” configurou-se como um corredor abarrotado de telas de grandes formatos de artistas internacionais e academicistas. Ao eliminar fronteiras de tempo e espaço, queria abordar um sentimento que permeasse a globalização e a nova liberdade conquistada pelos brasileiros.

Entre os 123 expositores do evento “Como vai você, Geração 80” os artistas: Daniel Senise, Leda Catunda, Luiz Zerbini, Leonilson, Nuno Ramos, entre outros, desenvolveram as temáticas que aparecem nos trabalhos dos brasileiros: desconstrução/reconstrução; repetição; ironia; criação-citação; desestetização, desterritorialização... Para exemplificar:

## 1. Daniel Senise

No dia da exposição, entrada do palacete do Parque Lage, a pintura “Sansão” de Daniel Senise parecia empurrar as colunas do casarão. Essa obra tem uma carga expressiva, barroca e ligada à fatura manual. Fazendo uma relação direta com o pensamento pós-moderno em que o artista busca manifestar sentimentos emotivos numa sociedade acusada de ser fria, calculista, apressada e ambiciosa. Podemos fazer uma ligação com a ideia de que a obra de Senise de criação-citação, uma pintura tosca carregada de força pela forma e expressão pela matéria. Nesse sentido, parece querer desconstruir o mundo para revelar o que está por trás do sistema, estimular a libertação individual do sujeito para aumentar a percepção desse no mundo em que vive.

Figura 02 - “Sansão”, Daniel Senise 1984.



Fonte: acervo do Parque Lage

## 2. Leda Catunda

A obra de Leda discute a banalização das imagens na sociedade pós-moderna. Ela aplica tinta sobre materiais industrializados como lençóis, toalhas e cobertores. Entra nos pressupostos do uso de materiais cotidianos adotados como suporte pictórico da obra. Subverte o sentido e acrescenta elementos subjetivos e irônicos.

Figura 03 - Onça Pintada nº. 1, 1984.



Fonte: acervo do Parque Laje

## 3. Panorama da pintura paraibana nos anos 80

A cena artística paraibana no início da década de 1980 desenvolveu-se em torno do NAC- Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. O núcleo tinha uma pesquisa focada na produção da criatividade local. No entanto, no começo da década de 1980 as atividades do NAC ganharam espaço na mídia nacional com a visita de artistas em sintonia com os movimentos que englobou a Geração 80; artistas importantes da arte contemporânea brasileira entre eles: Tunga, Marcelo Nietsche, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Paulo Roberto Leal, Paulo Klein, Antônio Dias. Estes artistas queriam se unir aos artistas locais para fazer “experimentações”, o mote principal da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Nesse tempo o núcleo estava

sobre a direção de Raul Córdula, Francisco Pereira da Silva Júnior, Silvino Espínola, Paulo Sérgio Duarte e Antônio Dias formavam um grupo de coragem para desenvolver a arte contemporânea na Paraíba num momento que acontecia o processo de “abertura política” (1979-1985), momento de liberalização da ditadura militar brasileira.

O NAC não teve um foco na pintura, mas foi responsável por provocar experimentações de arte contemporânea em diferentes suportes com as primeiras intervenções com a Arte Xerox e Arte Postal (foi para a Bienal de São Paulo), Livro de Artista, Filme de Artista, Videoarte, Instalação (A Bolha, de Marcelo Nietsche) e Intervenções urbanas de Chico Pereira com ‘Um dia de sol’. Outras ações seguiram com a fotografia, a cenografia e o cineclubismo. O NAC durou de 1978 a 1984, quando foi fechado para reformas e, suas ideias estavam desgastadas por falta de apoio. Com o fim do Nac os artistas criaram a associação de artistas plásticos da Paraíba. Em 1983 é criada a Fundação Espaço Cultural da Paraíba, projeto do arquiteto Sérgio Bernardes. Um dos primeiros setores que desenvolveu atividades foi o de artes plásticas, sob a direção de Hermano José, Régis Cavalcanti e depois Arthur Cantalice que oferecia a comunidade cursos livres a cargo de professores artistas Unhandeijara Lisboa, Chico Dantas, Chico Ferreira, Fred Svendsen, Alcides Ferreira, Dyógenes Chaves.

A fundação recebeu a mostra de arte expressionista alemã (Monumentaufnen,1987), promoveu workshops promoveu entre artistas brasileiros e alemães. Paralelamente a UFPB cria a Pinacoteca, um espaço provisório na Biblioteca Central da universidade. Para fazer uma análise sobre a tradição da pintura na pinacoteca, Rosires afirma:

A produção artística nas primeiras décadas, esteve mais ligada à figuração mais próxima da Escola Pernambucana, a um repertório regional no sentido de apego às tradições e ao imaginário popular nordestino, presentes de maneira exemplar, na obra de João Câmara, Roberto Lúcio, Miguel dos Santos e Flávio Tavares. Por outro lado, nota-se a reação de um grupo de artistas liderados por Raul Córdula, em que a figuração cede lugar a uma expressão em que os elementos visuais, cores e forma são o tema e o assunto (AURÉLIO e SÁ, 2004).

Surge também no cenário dos anos 1980 uma pintura menos comprometida com o tema regional e mais voltada para o imaginário; um grupo com diversos artistas que se intitulou expressionista, do qual fez parte os artistas Fred Svendsen, Chico Dantas, Chico Ferreira, depois Alice Vinagre.

Diante disso, a relação que se pode fazer entre a produção artística do eixo Rio-São Paulo que estavam em consonância com as vanguardas internacionais, celebrando o reencontro do Brasil com a democracia e o desejo da liberdade de expressão; a produção artística paraibana estava num processo de afirmação da cultura local, no entanto, se abriu

para as novas linguagens contemporâneas. Fazendo assim, uma produção artística discreta numa época de repressão política.

## Referências

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: Uma história concisa. São Paulo: Coleção Mundo da Arte, 2012.

AURÉLIO, Margareth; SÁ, Alena (org.). O Caderno: As artes visuais da Paraíba na sala de aula. João Pessoa: 2004.

CHAVES, Dyógenes Gomes. 2005-2010: Ensaio sobre Artes Visuais na Paraíba. João Pessoa, 2012.

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## Referências digitais

[http://scholar.google.com.br/scholar?start=60&q=abertura+politica+no+brasil&hl=pt-BR&as\\_sdt=0,5](http://scholar.google.com.br/scholar?start=60&q=abertura+politica+no+brasil&hl=pt-BR&as_sdt=0,5) < visitado em 22.06.2015 >

PDF][PDF] Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia

AN Codato - Revista de Sociologia Política, 2005 - SciELO Brasil

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html> <visitado em <21.06.2015>

<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/> visitado em <04/07/2015>

[http://abca.art.br/n31/jornalabca\\_n31.htm](http://abca.art.br/n31/jornalabca_n31.htm) visitado em < 3/07/2015>

### **Rosa Tânia da Silva**

Bacharel em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestranda em Ensino das Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação das universidades Federal da Paraíba e Federal de Pernambuco. Desenvolve a pesquisa em poiésis no ensino de EJA.

# O GÊNERO IMAGÉTICO CARTUM: o discurso político da imagem na representação do ensino médio

*Rosilei Mielke*  
Mestranda PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

Esse artigo apresenta uma parte das reflexões da pesquisa de mestrado da autora sobre a produção, escolha e interpretação de imagens, sobre o Ensino Médio. Trata da interpretação crítica da sociedade e a interpretação do MEC acerca do Ensino Médio. Discute-se, portanto, a relação entre imagem e política presente no discurso dos cartuns *online* estáticos e textos escritos do MEC, ambos sobre Ensino Médio. A metodologia de pesquisa qualitativa com imagem envolve a investigação documental e análise de discurso, por percursos pautados na Cultura Visual e na Educação da Cultura Visual. As análises apontam para um discurso similar a respeito do Ensino Médio, apontando sua deficiência e fomentando, pela característica política de persuasão da imagem, o envolvimento e responsabilização de todos os sujeitos atuantes no processo educativo dessa etapa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem; Cartuns; Discurso; Política; Ensino Médio.

## RESUMEN

Este artículo presenta una parte de las reflexiones de la investigación científica del maestría de la autora sobre la producción, elección e interpretación de los imágenes, sobre el Bachillerato. Discute la interpretación crítica de la sociedad y la interpretación del MEC sobre el Bachillerato. Discutese la relación entre imágenes y la política presente en el discurso de los cartuns online estáticos y textos escritos del MEC, ambos sobre el Bachillerato. La metodología de la investigación cualitativa, envuelve la investigación documental y análisis del discurso, por trayectorias de la Cultura Visual y Educación de la Cultura Visual. Las análisis apuntan discurso similar respeto al Bachillerato, a su discapacidad y fomentando, por la característica política de persuasión de la imagen, la participación y responsabilización de todos los sujetos atuantes en el proceso educativo desta etapa.

**PALAVRAS CLAVE:** Imagen; Cartuns; Discurso; Política; Bachillerato.

## Introdução

Este artigo parte do pressuposto de que a imagem, o produtor/artista, assim como o educador, possuem discurso político. Toda imagem, em sua narrativa, apresenta um discurso político subversivo, contestador, ou meramente reproduzidor. Seu caráter de autonomia em relação ao artista, ao produtor e ao interpretador confere-lhe diferentes interferências e comunicações nos modos de ver e ser no mundo do sujeito, politizando-o.

A reflexão deste artigo é recorte oriundo da primeira fase de pesquisa de mestrado que intenciona investigar a produção de imagens sobre o Ensino Médio, especificamente logos e cartuns, junto com outras imagens produzidas e interpretadas por estudantes, da Escola Estadual de Ensino Médio e Profissional Dr. Elpídio de Almeida, do Município de Campina Grande/PB.

A partir dos estudos e experiências acerca das imagens, enquanto docente, a autora vem tecendo reflexões que encontram na Educação da Cultura Visual<sup>1</sup> novos desafios e novas discussões sobre o ensino das artes visuais. A abordagem da imagética, a partir da Cultura Visual, possibilita tecer investigações acerca do universo da educação, considerando novas práticas, novas epistemologias que levem a entendimento do cotidiano e das interpretações dos estudantes do Ensino Médio e do próprio contexto social, político e cultural. O texto dialoga com as ideias de autores como Freedmann (2010), Hernández (2000/2010), Duncum (2010/2011), Nascimento (2010/2011), Charréu (2012), Victório Filho e Correia (2013), Tourinho e Martins (2012), entre outros, que destacam que imagens e artefatos da Cultura Visual podem ser objetos dignos de estudos acadêmicos. As imagens produzidas sobre o Ensino Médio analisadas, cartuns *online* estáticos, em seu discurso podem simultaneamente associar, constatar, confirmar relações de forças, de mudanças de equilíbrio entre poder e saber, conforme os autores referentes Benites e Magalhães (2010), Petrini (2012), Valente (2001).

Algumas dessas relações de forças analisadas dão conta de que a sociedade contemporânea busca garantir velozmente a rotatividade, a produção, a distribuição, a proliferação e o consumo de imagens que atendem ao interesse do capitalismo, do qual a educação pode ser reprodutora (DUNCUM, 2011). A imagem passa a assumir o caráter efêmero nesse processo veloz, passa a ser tratada como produto e o “visualizador interpretador” (HERNÁNDEZ, 2011) como consumidor, alterando as relações profundamente, inclusive nos processos de subjetivação e aprendizagens.

Neste artigo não se tem a pretensão de estabelecer hierarquizações e/ou classificações de imagéticas, mas de dar a cada imagem importância por ajudarem a visibilizar “discursos reinantes”, fornecer “questionamentos ou possibilidades de fraturas” nas maneiras de “pensar, ver, fazer, agir e dizer” a educação (NASCIMENTO, 2010). Pretende-se refletir criticamente sobre as narrativas/discursos político-cultural-social materializados em imagens sobre o Ensino Médio, articulando dialogicamente o discurso crítico social dos cartuns com o

---

1 A concepção de Educação em Cultura Visual: “Educação em Cultura Visual significa a recente concepção pedagógica que destaca as ubíquas representações visualizadas (envolvem todos os sentidos) do cotidiano como os elementos centrais que estimulam práticas de produção, apreciação e crítica de artes e que desenvolvem cognição, imaginação, consciência social e sentimento de justiça.” (DIAS *et al.* 2012, p.147).

discurso oficial do MEC veiculado em documentos escritos, por influenciarem as narrativas/discursos dos estudantes do Ensino Médio.

A metodologia de pesquisa abarca a pesquisa empírica qualitativa documental, aplicada, a partir da visão de Bauer e Aarts (2002), de que esta busca investigar as representações entendendo-as como relações entre sujeito-objeto ligadas a um meio social. Supõe percurso de análise de discurso da imagética em confronto com textos escritos, considerando as intervisualidades, embasando-se na compreensão crítica da Cultura Visual. Entendendo-se que o discurso político da imagem estabelece diferentes conexões e sentidos nos diferentes contextos sociais, incluindo os distintos meios de comunicação e difusão das mesmas. Estes interferem na construção de significados e nas relações correlatas às comunidades de sentidos (HERNÁNDEZ, 2000). O que exige uma postura dialógica “como sujeito que se dá ao discurso do outro, sem preconceitos”. Dessa forma a análise do discurso da imagem também é uma prática política e uma construção cultural sócio histórica.

A análise do discurso das imagens segue, de forma rizomática<sup>2</sup>, a indagações denominadas nesta pesquisa de Análise da Suspeita, que reportam aos autores da Cultura Visual Victório Filho e Correia (2013) e Freedmann (1994/2010) já apresentados anteriormente: Quem produziu? A quem produziu e divulga? O que motivou sua realização, com que objetivo? Em que contexto histórico-social? Em que espaço? O que emite a materialidade da imagem, meios, materiais e recursos utilizados? O que as imagens significam? Quais ancoragens e repertórios encontra-se nas imagens (ícones/índices/símbolos culturais)? Quais elementos de homogeneização de discursos apresentam cada imagem? Quais elementos polifônicos e polissêmicos geram narrativas com significados semelhantes ou dissonantes?

## 1. O cartum online como gênero imagético

As imagens analisadas neste artigo são definidas como gênero imagético cartum *online* estático. Essas imagens, que invadem a vida dos jovens estudantes, “são imagens estáticas ou animadas de natureza estético-artística, publicitária, político-propagandística ou meramente informativa, aquelas que os confrontam diariamente” (CHARRÉU, 2012, p.40). Influenciam sua forma de olhar o mundo. Duncum (2010) ressalta, ainda, a importância de considerar e relacionar o prazer e o humor que constituem essas imagéticas.

---

2 Para os pesquisadores defensores da Cultura Visual, as imagens e artefatos visuais são representações produzidas para legitimar e consolidar poderes e valores, possuindo relação direta com demandas e anseios sociais, por meio de seu significado. As imagens são “modalidades de pensamentos que se materializam como prática social” (NASCIMENTO, 2011, p.216) e rizomáticas: o movimento de um centro (imagem) que se expande deliberadamente e infinitamente para todas as direções. A análise da imagética inicia com uma representação de um tema, de uma polêmica, ou uma pergunta.

O cartum por sua qualidade de imagem presente no cotidiano da maioria das pessoas apresenta signos e símbolos comuns a sociedade e cultura, tanto do interpretador, quanto do produtor e do divulgador da imagem. De acordo com Nascimento (2010, p.20) os cartuns “são produzidos na dinamicidade do cotidiano, alimentando-se do novo, da crônica rotineira, da mutabilidade dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais”. No entanto, cada signo evoca memórias únicas em cada indivíduo, o que mantém aberta a interpretação rizomática da imagem. Relacionando o “tipo”, ou código verbal com o não verbal para expressar um discurso crítico que coloca questões políticas, como a ética e a reflexão sobre a legitimidade e originalidade da imagem. Para reforçar a suspeita utiliza da comparação entre intervisualidades<sup>3</sup>, pois, a interpretação da imagem necessita levar ao questionamento crítico da legitimidade da imagem, enquanto obra artística, e dos sistemas culturais (HERNÁNDEZ, 2000).

Nessa perspectiva a imagética cartum, como produto cultural, possui forte conteúdo convencionalizado socialmente, mas, pode ser ressignificado pelo grupo cultural. Combina artifícios gráficos e conteúdo irônico que, de forma cômica, se relaciona com questões cotidianas políticas e situações sociais, incluindo a educação. Por seu forte conteúdo político e social revela discursos de relações de poder aparente, repletos de sentidos e confrontações binárias, entre o dito e o não dito, entre o sério e o hilário, a suavidade e a aspereza, o elogio e a ofensa, a realidade e o exagero, a sutilidade e o escancarado, entre o convencional e não convencional.

Cada cartunista, além de um olhar peculiar construído na interação com a sociedade, possui uma expressividade própria, traços identitários e preferências temáticas, escolhas políticas. O cartum é uma representação não arbitrária na sua produção, interpretação e escolha pelo divulgador. Segundo Petrini (2012, p. 29), “problematiza sujeitos e situações reais por meio de personagens fictícios. Sua verdade é produzida a partir de situações imaginárias, basicamente com personagens inverossímeis”, embora, por seu caráter polissêmico, o conceito de verdade seja relativo e também questionável.

Na mesma perspectiva de Petrini, Valente (2001, p. 157) aponta como distinção primordial entre o cartum e a charge a temporalidade, pois, “a charge é datada porque está vinculada ao acontecimento político, mas algumas vezes as charges conseguem virar Cartum, pois são tão boas que conseguem representar uma situação em qualquer contexto político”. Depende do contexto histórico, geográfico, cultural e social para ser compreendida. Portanto,

---

3 A intervisualidade é compreendida também enquanto interação de discursos, enquanto postura transdisciplinar, enquanto percurso de interpretação, com concepção de semelhança com a intertextualidade definido a partir da visão de Calebrese (1993, p. 32): um “conjunto de capacidades presumidas e evocadas pelo leitor em um texto, de forma mais ou menos explícita, que se referem ao conjunto de histórias produzidas em uma cultura por parte de algum autor precedente”.

o cartum com temas atemporais pode ser assimilado em qualquer tempo e lugar. Possui função social e seus elementos estéticos são marcados pelo exagero, pela ironia, denúncia, reflexão, conotação agressiva e, eventualmente, pode não fazer rir.

Como narrativa humorística<sup>4</sup> recorre ao verbal, enquanto legendas, onomatopeias, balões de diálogo, quando necessário, mantendo uma conotação mais imagética. Em diversas narrativas, é a imagem que faz o texto escrito obter sentido no contexto. São os códigos formantes da memória que evoca junto à visão de mundo que geram a crítica, a sátira, paródia ou ironia, o discurso que está posto, para além dos códigos presentes graficamente nas imagens.

## 2. Análise dos cartuns sobre Ensino Médio

As imagéticas analisadas foram captadas na internet, focando as veiculadas no período de 2011 a 2015, em sites diversos, com a temática voltada a representação do Ensino Médio. Todavia, aqui se apresenta apenas um fragmento da pesquisa que abarca diversos cartuns. A escolha seguiu o critério da temática, do gênero imagético cartum e do espaço virtual como local de comunicação e divulgação.

A sua conexão com a política e com o público do Ensino Médio se expressa na constatação de Benites e Magalhães (2010, p.149) de que, assim como as charges, os cartuns *online*, por constituir narrativas de crítica social por meio do humor, “parecem aproximar-se mais do público adolescente e jovem, como se pode constatar na leitura de comentário feitos por visitantes do site ‘charge.com.br’”. Além disso, a experiência docente da autora, no Ensino Médio, revelou grande identificação crítica desse público com os cartuns, presentes em seus cadernos, roupas, objetos, constituindo-se o meio de expressarem suas ideias.

Não há pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas e analíticas das imagens selecionadas, uma vez que a rede rizomática<sup>5</sup> de sentidos pode sempre gerar múltiplas possibilidades de enfoques, pois, “vemos o mundo através de filtros produzidos pelas nossas histórias/trajetórias pessoais e pela cultura” (TOURINHO; MARTINS, 2011, p. 60). Interpreta-se a partir de “comunidades de significados” (HERNÁNDEZ, 2000) da autora, além da interpretação de percepções acerca da exterioridade constitutiva dos discursos evocados pelas imagens e sua intervisualidade. Ao mesmo tempo entende-se que ‘cada ato de ‘ver’ é também um ato de ‘não ver’” (TOURINHO; MARTINS, 2011, p. 53), ou seja, ao

---

4 O humor contém um discurso intersemiótico gráfico/cromático simbólico e ideológico. Depende do interpretador para sua significação como a piada que só tem graça se o interlocutor possuir as informações signicas culturais precedentes.

5 Retomando o conceito de rizoma segundo Deleuze e Guattari que o apresenta um sistema conceitual aberto, podem ramificar-se em qualquer ponto. Consideram o método do anti-método, pois propõe a ampliar as possibilidades de construção de um pensamento, de uma perene problematização.

selecionar um objeto ou elemento para olhar, deixa-se outros tantos fora do foco. O conceito de interpretação abarca o decifrar, decompor uma representação em seu processo produtivo, desvelar sua coerência, sendo procedimento dialógico, esforço de problematização, pois, “toda interpretação é uma representação, por meio de símbolos, de uma concepção de algo” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 125). O significado das representações se revela ambivalente e contraditório, suscetível a resistência a concepções dominantes e mesmo a recriação de significados.

O cartum analisado abaixo representa o espaço ocupado pelo Ensino Médio intra e entre as diferentes etapas e modalidades da educação formal brasileira, a Educação Básica<sup>6</sup> e o Ensino Superior. Espaço posto pela LDB (nº 9.394/96, art. 35) que define como finalidade do Ensino Médio a preparação para ingresso no Ensino Superior e para o trabalho e o exercício da cidadania. Não obstante, segundo Cury (*apud* BRASIL, 2013, p. 169), “do ponto de vista legal, o Ensino Médio não é nem porta para a Educação Superior e nem chave para o mercado de trabalho, embora seja requisito”.

Figura 01 - Cartum Educação à Fundo!



Fonte: <http://www.humorpolitico.com.br/educacao/educacao-a-fundo/>.

Acesso em 09/04/2015.

6 Segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº9.394/96, a Educação Básica é composta por três etapas de escolarização: a Educação Infantil, o Ensino Fundamental e o Ensino Médio. Nessa perspectiva, entende-se o Ensino Médio como parte da formação geral.

Na narrativa acima, à esquerda, a personagem criança caracterizada pela mochila com rodas e pela inscrição tipológica abaixo, representa o Ensino Fundamental. À direita, outra personagem, com características de jovem, como a vestimenta (calça jeans, camiseta) e a mochila nas costas, convencionados pela sociedade judaica-cristã ocidental como usadas por esse grupo, somada a inscrição sob seus pés, indica a representação do Ensino Superior. Ambas personagens olham e gritam para um outro personagem que se encontra em um fosso, entre elas. Esta personagem indica por suas vestimentas, branca e azul como um uniforme escolar padrão, ser um adolescente ou jovem do Ensino Médio. Mesmo que não houvesse a inscrição Ensino Médio sob seus pés, conduziria a interpretação por ser esta etapa a que se encontra no meio do percurso escolar sistemático.

Em consonância com as DCNEMs (BRASIL, 2013, p.155) que afirmam: “são predominantemente” adolescentes e jovens<sup>7</sup> que formam esta etapa da Educação Básica<sup>8</sup>. Esse documento concebe ainda (em consenso com o CONJUVE), que o conceito juventude não se limita a uma ideia de faixa etária específica, mas, trata-se de uma “condição sócio-histórica-cultural de uma categoria de sujeitos”. Esta deve ser apreciada em suas inúmeras dimensões e especificidades próprias.

O solo em desnível representa a posição mais alta, a melhor qualidade do Ensino Superior em relação ao Ensino Fundamental e ambos em relação ao Ensino Médio. No entanto, está colorido em cinza o que reforça culturalmente a ideia de que o ensino não está bom para nenhum desses níveis. Estar no buraco é estar abaixo do mínimo, em contraponto ao nível médio estabelecido pela linha do horizonte. Significa que há uma interrupção no percurso para o Ensino Superior.

O discurso das DCNEMs (BRASIL, 2013, p.147), retomando a ideia de educação sistêmica apresentada no PDE, reconhece que esta implica as conexões inerentes entre a Educação Básica e o Ensino Superior, entre a “formação humana, científica, cultural e profissionalizante”, sendo necessário “implementar políticas de educação que se reforcem reciprocamente”. O discurso do MEC, portanto, está representado no cartum quando admite que o Ensino Médio, enquanto elo, está quebrado. Por isso se ressalta a necessidade de uma maior atenção para reestabelecer essa conexão.

Quanto a sua materialidade, o cartum apresenta o discurso da cor, da expressividade do traço, a disposição no espaço/suporte do quadro (geralmente forma retangular),

---

7 Conforme o Conselho Nacional de Juventude – CONJUVE, enquanto faixa etária, são considerados jovens os indivíduos com idade entre 15 e 29 anos.

8 Segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº9.394/96, a Educação Básica é composta por três etapas de escolarização: a Educação Infantil, o Ensino Fundamental e o Ensino Médio. Nessa perspectiva, entende-se o Ensino Médio como parte da formação geral.

ancorados nos signos culturais, que incluem os ideológicos, e nos signos tipológicos. O que gritam as personagens que se encontram na beirada do fosso ao que está no fundo do mesmo? O cartunista utiliza-se da expressão facial e do balão levemente ondulado, com a tipologia em fonte *itálico* para reforçar a fala: “*Como está a educação por aí?*”. A resposta, também representada por tipos dentro de balão e expressão facial de quem grita, apresenta: “*Abaixo da média*”. As falas parecem ter a única função de dizer que, são os próprios estudantes envolvidos no processo educativo que perguntam, o que os coloca como participantes ativos que devem ser escutados. O discurso enfatiza os índices avaliativos sobre a educação brasileira atual. Ao olhar o contexto histórico da publicação do cartum (09/04/2015), percebe-se que era noticiado na mídia eletrônica e nas redes de telecomunicação, um relatório da UNESCO<sup>9</sup> apontando que, em 15 anos, o Brasil só conseguiu cumprir duas das seis metas, da organização internacional, na área de educação.

Poder-se-ia relacionar essas concepções aos discursos do MEC apresentados nas DCNEMs (BRASIL, 2013, p.146) de que os jovens e adolescentes estudantes, bem como seus interesses, como “sujeitos dessa etapa educacional”, politicamente significam os aprendizados e conhecimentos escolares a partir de sua realidade particular. Portanto, “vários movimentos sinalizam no sentido de que a escola precisa ser repensada para responder aos desafios colocados pelos jovens”. Dessa forma os estudantes aparecem como foco e sujeitos responsáveis pela recuperação desse “elo quebrado”.

Outro discurso de reconhecimento quanto a realidade política e estrutural da educação no Ensino Médio, que encontra ressonância neste cartum, bem como na compreensão do produtor da imagem, apresenta-se nesta narrativa das DCNEMs (BRASIL, 2013, p.146), onde, mais que o reconhecimento, é necessário a ação de medidas que articulem “subsídios reais e o apoio de uma eficiente política de formação continuada para seus professores [...] e dotem as escolas da infraestrutura necessária ao desenvolvimento de suas atividades educacionais”.

O produtor deste cartum, o cartunista e arte educador Prof. Genildo Ronchi, comenta, politicamente, em seu blog, <http://genildoronchi.blogspot.com.br>: “Nesta área a administração pública tem mais para tirar do que para dar! É uma pena os jovens ainda estarem passando pelo que passam na educação do ensino médio, principalmente!”. Assim, é a partir do seu campo de atuação, sua comunidade de significados, formador de opinião e totalmente politizado e politizador, que o cartunista comunica sua visão crítica sobre o sistema educacional. Seu texto verbal confirma vários significados que se expressam nas intervisualidades do cartum.

---

9 Sigla de Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

Portanto, em relação ao produtor do cartum, identificado pelo traço e pela divulgação de seu *perfil* nas páginas eletrônicas, Oliveira (2001, p. 266) afirma que “pelo humor ele se inscreve como leitor do mundo e convida seus interlocutores a partilhar de suas leituras; é, pois, um formador de opinião”.

Analisa-se que o MEC procura dar visibilidade e fortalecer determinadas relações de poder, transmitindo informações e discurso de persuasão pelo texto das DCNEMs, com publicação *online*. Parece responder a críticas da sociedade, como as apresentadas no cartum acima. Postula relações pelo discurso que acentua a necessidade de uma atenção político-social sobre o Ensino Médio. O texto é explícito na comunicação de discurso, enquanto a imagem cartum é ambígua. Porém, segundo Vestergaard e Schroder (2004, p.60), em relação a imagem, “o que lhe falta em precisão sobra em riqueza de informação. Se por um lado, a imagem é menos explícita que o texto, por outro, tem a vantagem de poder comunicar mais coisas de imediato e simultaneamente”.

Conforme a concepção de Martins e Sérgio (2012, p. 259) essa relação política se revela no agir subliminar em vista de introjetar um discurso na subjetividade e no inconsciente do interpretador, induzindo o consumo de opiniões e ideias que atendem a seus interesses. Esses discursos e suspeitas são exemplificados no cartum que segue, apresentando inferências hipotéticas sobre a responsabilidade pelos resultados ruins na etapa do Ensino Médio, provocando múltiplas análises.

Figura 02 - Cartum Prova do MEC



Fonte: <http://www.humorpolitico.com.br/educacao/ibed-revela-que-qualidade-do-ensino-piorou/>. Acesso em 20/04/2015.

A narrativa apresentada é ambientada possivelmente na sala de aula tradicional, com a professora em pé diante de cinco personagens, sentados e em carteiras enfileiradas, que seriam jovens estudantes. Parece uma cena comum de uma aula tradicional em que a professora pergunta e os estudantes respondem. Alguns levantando o dedo indicador, gesto interpretado como de quem pede a vez para falar quando sabe a resposta. Inclusive todas as respostas são em tom afirmativo. As posturas e expressões corporais das personagens demonstram que estão com a coluna torácica semi-*encurvada* para frente, estando o último da fila totalmente encurvado sobre a carteira. Culturalmente, se entende como a postura de quem está desanimado, desinteressado, com peso sobre os ombros, sem forças.

Assim, como nos gestos e nos objetos, o significado das cores também é atribuído culturalmente. Neste cartum predomina cores frias em tons pastéis que, aliadas ao discurso do corpo já apresentado, reforça a ideia de acontecimento desagradável. A personagem professora traja vestido roxo. Esta cor evoca, em alguns microcosmos culturais, a simbologia do luto, da má notícia, da tristeza. Embora os tons verdes, que coloreem os estudantes e as cadeiras e carteiras, indiquem em várias culturas a ideia de vida, crescimento, esperança, parecem aqui reforçar mais a ideia de indiferença, acomodação e de padronização no Ensino Médio. O azul representaria o não espaço, o espaço de reflexão do interpretador e, ao mesmo tempo, reforça essa atmosfera reprodutora.

Os diálogos trazidos nos balões afirmativos retangulares completam o sentido dos elementos visuais. Neles encontra-se a afirmação proferida com certo alarme, seguida da pergunta: “*Pessoal, segundo a prova do MEC, o Ensino Médio está muito ruim! O que vocês acham que está acontecendo?*”. Se refere ao resultado apresentado pelo Índice de Desenvolvimento da Educação Básica, o IDEB, ferramenta do MEC. Os índices se encontram descritos em forma de subscrição e como complemento do cartum, no próprio site de publicação. Trata-se de um humor crítico produzido pelo cartunista e artista plástico Lute, para o Jornal Hoje em Dia, referente à queda de 3,8 para 3,7 nos índices de qualidade do ensino no Ensino Médio, em relação à meta de 4,3.

Os balões seguintes expressam em tipos quatro aspectos trazidos pela sociedade como responsáveis pelo desempenho ruim do Ensino Médio mencionando: “*Falta de investimento!*”; “*Professores desmotivados!*”; “*E com salários baixíssimos!*”; “*Escolas sucateadas*”. Essas questões apontadas estão em consonância com a visão do MEC que nas DCNEMs (BRASIL, 2013, p.145) reconhece com “humildade”: “para alcançar o pleno desenvolvimento, o Brasil precisa investir fortemente na ampliação de sua capacidade tecnológica e na formação de profissionais de nível médio e superior”. Embora fale em

“valorização do docente”, não aponta claramente a melhoria significativa da remuneração e condições de exercerem sua função.

No final, a constatação mais arrasada, sinalizada pela expressão da personagem, afirma que “*Todas as alternativas acima!*” constituem a causa. Alude a uma das possíveis respostas frequentemente utilizadas nas provas de múltipla escolha. O que significa dizer que, a responsabilidade pela pouca qualidade do Ensino Médio é de um conjunto de situações provocadas por opções e posturas políticas governamentais e políticas sociais. A divulgação do cartum em um *blog* que possui clara crítica política revela posições discursivas que refletem as relações sociais de poder e a atenção que a sociedade tem dado a questão da educação formal, traduzindo o discurso de responsabilização do governo.

Segundo Benites e Magalhães (2010, p.154): “por meio da derrisão, o chargista [cartunista] instaura um procedimento discursivo que serve como catarse para o grande público e, ao mesmo tempo, exime o chargista das implicações jurídicas relativas aos crimes de calúnia ou difamação”. O riso é mais tolerado e politicamente aceito pelos detentores do poder, pois, possui a característica de suavizar a crítica e aplacar crises por seu conteúdo, por vezes, subversivo. A relação entre o humor e o que contém o cartum é política, à medida que implica a participação parcial e ideológica do interpretador para significar a imagem.

Em relação ao espaço/suporte de produção e de divulgação do cartum, se faz necessário atentar que, este interfere no discurso e na sua interpretação e por isso estabelece relações de forças através da imagem. O cartum *online* divulgado em páginas da internet específicas pode abranger um público mais amplo por não haver limite geográfico e possuir uma linguagem de leitura mais imediata. Por exemplo, o cartum para impressos sofre interferência mais acentuada do discurso contido nos textos verbais jornalísticos do entorno, além de abranger espaço geográfico limitado de uma cidade ou região. O discurso que emerge da imagética é atravessado por condicionantes que relacionam a materialidade do cartum com o acontecimento sócio-histórico da produção.

Conforme Benites e Magalhães (2010), o leitor do cartum publicado em jornal, não busca o veículo unicamente, ou especialmente pelo cartum, enquanto que o leitor do cartum *online* busca o *site* exclusivamente pelo gênero imagético. Como os mesmos autores refletiam anteriormente, o jovem é público assíduo do cartum divulgado nos veículos das novas tecnologias da informação e comunicação. E, como os estudantes, os educadores podem ser representados pelas personagens, como encurvados pela pressão dos índices e metas exigidos pelas políticas vigentes e, pela sua própria ambição educacional.

## Considerações finais

Ao longo da história a imagem foi usada tanto para alienar, quanto para despertar a criticidade e estabelecer discursos sem neutralidade. Portanto é portadora de discurso político legitimador ou de resistência. A imagem age sobre os indivíduos e instituições e estes procuram impor ideias ao mundo por meio das visualidades. Cabe afirmar, ainda, que a imagem é autônoma ao artista/produtor e ao meio comunicador/interpretador.

Por essas razões e por possuir um caráter discursivo informativo-opinativo, produtor de significados dentro e fora da escola, ter ampla circulação pelas redes sociais, o cartum e sua análise tem sua relevância na arte educação, a partir de seu papel de memória crítica discursiva. Reproduz fatos e interfere em suas interpretações. Apresenta-se como imagem política identitária e de denúncia irônica e anúncio de um devir para uma prática educativa contemporânea para o Ensino Médio.

Como arte/educadora, a autora entende que se encontra nas imagens críticas da Cultura Visual, como as analisadas, a possibilidade e a necessidade de infiltrar nas práticas pedagógicas a análise crítica dos discursos políticos e de direitos que perpassam as imagens artísticas e as visualidades. Estas se servem de seus elementos para comunicar interesses que configuram as relações educacionais e culturais entre sujeitos, essencialmente políticas.

Ao considerar os limites de qualquer análise e interpretação no âmbito do Ensino Médio e, principalmente, no campo das imagens e do ensino das artes visuais, assume-se que as artes visuais, pelas imagens e artefatos da Cultura Visual, politizam em vista da transformação. No entanto, a sociedade mantém algumas concepções e estereótipos imagéticos em relação ao Ensino Médio e os estudantes que o constituem.

Dentro da característica política da imagem, da insistência na sua capacidade persuasiva, da indagação dos possíveis discursos situados nas suas margens, se entende que esta muda de significado quando mudam os interesses e o contexto em que são comunicadas, interpretadas e ressignificadas. Nesse sentido, o arte/educador possui o poder de fomentar uma compreensão crítica de todas as representações imagéticas, desfazendo conceitos e discursos pré-determinados, reprodutivos e estereotipados sobre os estudantes e o próprio Ensino Médio.

Com o advento das tecnologias da informação e da comunicação – TICs, saber e informação passam a ser pressuposto para o poder na sociedade ocidental capitalista. Em função disso, o mundo imagético do jovem estudante se ~~volve~~ complexifica ao tornar-se participador, expectador, reproduzidor e testemunha de uma realidade cultural social com

ênfase na estética e na política. Um possível comodismo tem gerado insensibilidades a questões incômodas da sociedade contemporânea, como a realidade da educação pública, do qual a imagem não está isenta. As pesquisas com a arte/educação na Educação da Cultura Visual apontam para a real capacidade das artes visuais de subverter essa “insensibilização reflexiva”.

## Referências

- BAUER, M.; AARTS, B.. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In GASKELL, G.; BAUER, M. W. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 39-63.
- BENITES, S. A. L.; MAGALHÃES, A. P.. Sentido, história e memória em charges eletrônicas: os domínios do interdiscurso. In: POSSENTI, S.; PASSETI, M. C. (org.). **Estudos do texto e do discurso: política e mídia**. Maringá: Eduem, 2010, p. 149-176.
- BRASIL. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>>. Acesso em: 20/04/2015.
- \_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013, p 144-177.
- \_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Índices do INEP. Disponível em: <<http://sistemasideb.inep.gov.br/web/portal-ideb/portal-ideb?>>. Acesso em: 01/06/2015.
- CALABRESE, O.. **Como se lee uma obra de arte**. Madrid: Cátedra, 1993.
- CHARRÉU, L.. Imagens globais, cultura visual e educação artística: impacto, poder e mudança. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 39-54.
- DIAS, B. et al. Arte/Fatos: cultura visual e formação de professores. In: FERNANDES, M. L. B. (org.) **Trajetórias das licenciaturas da UNB: a experiência do Procedência em foco**. 2.ed. ver. Ampl. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- DUNCUM, P.. Conceitos Chave da Educação para a Cultura Visual. **Revista Imaginar** 52, 2010, p. 6-12. Disponível em: <<http://apecv.pt/revista/Imaginar52.pdf>> Acesso em: 20/04/2015.
- \_\_\_\_\_. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 15-30.

FREEDMANN, K.. **Inyerpreing gender and visual culture in art classrooms.** *Studies in Art Education*. Barcelona, n.35 (3), 1994, p.157-170.

\_\_\_\_\_. Currículo dentro e fora da escola: representações da Arte na cultura visual. Tradução: Maya Orsi. In BARBOSA, A. M.. (Org). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. - 3. ed. - São Paulo: Cortez, 2010, p. 126-142.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HERNÁNDEZ, F.. **Cultura visual: mudança educativa e projeto de trabalho**. Tradução Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed. 2000.

\_\_\_\_\_. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 31-50.

MARTINS, R.; SÉRVIO, P. P.. Distendendo relações entre imagens, mídia, espetáculo e educação para pensar a cultura visual. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 19-38.

NASCIMENTO, E. A.. Visualidade e infância até seis anos: versões em imagens e desafios da educação infantil. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010, p. 15-36.

\_\_\_\_\_. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 209-226.

OLIVEIRA, M. L. S.. Charge: imagem e palavra numa leitura burlesca do mundo. In AZEVEDO, J. C.. **Letras & Comunicação: uma parceria para o ensino de língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 260-282.

PETRINI, Paulo. **Gêneros discursivos iconográficos de Humor no Jornal O Pasquim: uma janela para a liberdade de expressão**. Londrina: UEL, 2012.

RONCHI, G.. **Educação à Fundo!** Disponível em: <http://genildoronchi.blogspot.com.br/2015/04/educacao-fundo.html>. Acesso em: 10/04/2015.

VALENTE, A.. Entrevista com Ique e Aoreira. In AZEVEDO, J. C.. **Letras & Comunicação: uma parceria para o ensino de língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 141-159.

VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K.. **A linguagem da propaganda**. 4.ed. Martins Fontes, 2004.

VICTÓRIO FILHO, A.; CORREIA, M. B. F. Ponderações sobre aspectos metodológicos da investigação na cultura visual: seria possível metodologizar o enfrentamento elucidativo das imagens? In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

TOURINHO, I.; MARTINS, R.. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 51-68.

**Rosilei Mielke**

Mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB/UFPE – Linha de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais no Brasil; Especialista em Linguística, Letras e Artes: Área de Concentração em Arte-educação, Universidade do Contestado – UnC; Especialista em Docência Superior, UCDB; Graduada em Licenciatura em Artes Visuais, UnC. Contato: rosimke@yahoo.com.br.

# MUSEU DE HISTÓRIA E ARTE DE CHAPECÓ – MHAC: um debate sobre seu papel na formação da identidade local

*Sandra Kuester*  
Unochapecó

*Janaina Schwambach*  
Unochapecó

## RESUMO

Pesquisa sobre a trajetória do Museu de História e Arte de Chapecó, este artigo propõe um debate sobre o papel do museu na formação da identidade local. Situado em cidade de predominância econômica e política da região oeste catarinense, possui acervos históricos, etnográficos e artísticos da região. Apesar de seus problemas técnicos e estruturais, a instituição contribui para a formação de uma identidade através de sua memória referentes à colonização, à administração, e à produção artística regional. Como este museu nunca antes fora centro de análises e produções científicas, este artigo também assume papel inclusivo aos debates patrimoniais e museológicos apresentando uma série de possibilidades para futuras discussões.

**PALAVRAS – CHAVE:** Museu. Patrimônio. Identidade. Chapecó.

## ABSTRACT

Research on the trajectory of the Museum of History and Art Chapecó, this article proposes a discussion of the museum's role in the formation of local identity. Situated in the town of economic and political dominance of western Santa Catarina region, it has historical collections, ethnographic and art of the region. Despite its technical and structural problems, the institution contributes to the formation of an identity through its memory related to colonization, administration, and regional artistic production. As this museum has never before been the center of analysis and scientific productions, this article also assumes inclusive role to heritage and museums debates featuring a number of possibilities for future discussions.

**KEY - WORDS:** Museum. Heritage. Identity. Chapecó.

## Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa sobre a trajetória do Museu de História e Arte de Chapecó – MHAC - projetada para a construção do trabalho de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em Ensino de Arte: Perspectivas Contemporâneas. Para fins críveis da extensão deste artigo, restringe-se ao cenário um debate sobre a relevância desta instituição para a formação de uma identidade para a região de Chapecó/SC.

A cidade localiza-se no oeste catarinense e possui uma população de 202.760 habitantes. Conta com dezenove instituições culturais destacando-se os centros de tradições, artes literárias, musicais, quatro galerias de artes e quatro museus<sup>1</sup>. Neste último, o destaque é atribuído ao MHAC, situado no centro da cidade contendo acervos históricos, etnográficos e artísticos que podem contribuir para a formação da identidade local.

Auxiliando a construção desta pesquisa, consideram-se como fontes primárias uma entrevista feita com a diretora do museu e gerente de Memória e Patrimônio do município, além de noticiários do Jornal Sul Brasil, de circulação local do ano de 2009.

Para fins situacionais, o leitor deparar-se-á primeiramente com uma breve apresentação de Chapecó seguida da história da criação do museu. Em segundo momento, serão debatidas as funções museológicas e patrimoniais na sociedade civil – rumando assim para um terceiro instante, fazendo ligações com a posição do MHAC em Chapecó. Como se trata de um estudo em construção, a finalização deste artigo dar-se-á por considerações e exposições de novas possibilidades para continuidade deste vasto e interessante tema de pesquisa nunca antes explorado no contexto regional.

## **1. Um museu de história e arte para a capital do Oeste catarinense**

Este é o termo popularmente conhecido pelo oeste catarinense. Apesar da cidade sede de Santa Catarina ser Florianópolis, a palavra “capital” neste caso assume sentido figurado, pois Chapecó é o município que concentra as atividades mais importantes da região oeste.

A cidade destaca-se pela sua população e economia. Segundo a prefeitura, o município possui 202.760 habitantes, destes, são economicamente ativos 59,82% desde 2010. Já em 2013, o PIB alcançou os 6,3 bilhões. No sistema educacional a taxa de alfabetização atinge 93,3%, no ensino superior, o município conta com 10 instituições que oferecem cursos de graduação e mais 04 que oferecem cursos técnicos<sup>2</sup>.

Fundamentando a ideia de centralidade do município, a região que abrange o Alto Uruguai, o Extremo e o Centro Oeste é composta por pequenas cidades que, com exceção de Chapecó, não ultrapassam o número populacional de 80 mil habitantes e são sustentadas

---

1 Refere-se como galerias: Galeria Dalme Marie Grando Rauen; Galeria Municipal de Arte do Centro de Cultura e Eventos Plínio Arlindo de Nês; Galeria do SESC; Galeria Agostinho Duarte. Museus: Museu de História e Arte de Chapecó, Museu da Colonização de Chapecó; Museu da Cultura Italiana; Museu Tropeiro Velho.

2 CHAPECÓ em dados. Chapecó: Prefeitura de Chapecó, 2014. Disponível em:<http://www.chapeco.sc.gov.br/chapeco/chapeco-dados.html> Acesso em 28 mai. 2015.

pela agricultura e pecuária<sup>3</sup>. No setor econômico, Chapecó possui as maiores agroindústrias e também significativa relevância no comércio, causando um aumento gradativo do número de investimentos e habitantes. Esse crescimento populacional concebeu uma rica produção de bens pertencentes à cultura material dando corpo aos acervos da cidade.

Desde os primeiros anos do município houveram preocupações com a preservação de alguns bens culturais<sup>4</sup>, e então surgiu no ano de 1947 o primeiro museu chamado Museu Selistre de Campos, que foi incorporado ao MHAC. Este último foi fundado anos mais tarde, em 2009 e se encontra na região central da cidade, próximo a rosa dos ventos que informa o sentido dos pontos cardeais do município. A instituição foi instalada no antigo prédio da prefeitura municipal inaugurado em 1950 e tombado em 2002.

Figura 1 Prédio histórico e fachada do MHAC.



Fonte: <http://www.chapeco.sc.gov.br/turismo/pontos-turisticos.html#/museu-de-historia-e-arte-de-chapeco-predio-historico-da-prefeitura>

3 Informações encontradas em: SANTA CATARINA EM DADOS. Florianópolis, v.24, p. 1-192, 2014.

4 Segundo a diretora do MHAC, os primeiros materiais a serem preservados são objetos que se referem ao processo de colonização do município.

Desde o ano passado (2014) o museu passa por reformas estruturais, tanto físicas quanto políticas, e de acordo com a diretora do MHAC, voltará a abrir as portas em agosto de 2015. Segundo o Ministério da Cultura (2005), no processo de elaboração de um museu algumas tipologias e infraestruturas deverão ser consideradas como: o número de pavimentos e pontos de destaque; sistema sanitário e de drenagem da área de projeto; iluminação das vias, espaços públicos; sistema de telefonia pública; fornecimento de gás e sistema viário de transporte. Estes critérios contemplam a região central da cidade, onde atende uma boa circulação do fluxo de veículos, a presença de um terminal rodoviário urbano, uma catedral que sustenta a paróquia da região; bom estado de conservação asfáltica; bom relevo; ao lado de um monumento considerado cartão-postal da cidade e uma praça que oferece um espaço urbano afetivo. Logo, parece ser um local ideal para implantação do museu.

O museu suporta dois tipos de acervo, um histórico e etnográfico e outro artístico. Nestas coleções estão presentes: a vida e produção de um jurista se estendendo à cultura indígena; a vida dos colonizadores<sup>5</sup>; o processo administrativo da cidade, e, por fim, uma coleção doada por um entomólogo alemão que morava em cidade vizinha. Já para no acervo artístico encontram-se diversas obras de artistas contemporâneos de reconhecimento nacional, como: Regina Silveira e Marcelo Grassmann e regionais como Paulo de Siqueira, Agostinho Duarte, Dalme Marie Grando Rauen, Antônio Chiarello, e Enio Griebler. Estes últimos foram personagens importantes para as artes na região, pois suas produções atingiram grande sucesso entre as décadas de 1970 a 1980 com a criação de um grupo chamado CHAP<sup>6</sup> que realizou diversas exposições nacionais e internacionais (IOP, 1997).

De acordo com Nilsa Melo (em entrevista oferecida em 22 de junho de 2015), as obras eram exibidas temporariamente através de exposições de curta duração e em geral abordando temas regionais. Muitas vezes eram convidados artistas locais que ocupavam um espaço denominado Comunidade, no segundo andar do prédio, onde em 23 de setembro a 31 de outubro de 2013 ocorreu a Sétima Semana dos Museus com a exposição de *As Áfricas de Agostinho Duarte*.

---

5 Porém não de pequenos agricultores, mas sim dos senhores de terras, e principalmente daquele que vendia terras para os imigrantes, Coronel Ernesto Bertaso.

6 Grupo Chapecoense de Artistas Plásticos.

Figura 2 As Áfricas de Agostinho Duarte.



Foto Arquivo Prefeitura Municipal de Chapecó.

Figura 3 - As Áfricas de Agostinho Duarte.



Foto Arquivo Prefeitura Municipal de Chapecó

Figura 4 As Áfricas de Agostinho Duarte.

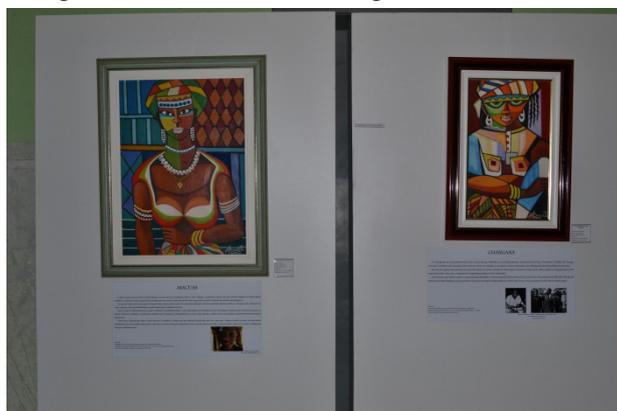


Foto: Acervo Prefeitura Municipal de Chapecó.

Em geral o museu compõe-se de: um hall de entrada com fotografias históricas da cidade seguindo com três salas que exibem a história do município, e a área Selistre de Campos. No segundo andar, o público depara-se com salas de variadas obras de arte, dentre elas: Espaço Comunidade, ala de Agostinho Duarte e ala de Cyro Sosnoski, além de um espaço para a exposição de imagens dos prefeitos municipais. Aos fundos do museu, em sua parte exterior, há um jardim com a presença de rosas que são consideradas símbolo da cidade (PETROLI, 2008) além da presença de três esculturas em metal.

Figura 5 Galeria de Prefeitos de Chapecó.



Fonte: <http://www.chapeco.sc.gov.br/turismo/pontos-turisticos.html#/museu-de-historia-e-arte-de-chapeco-predio-historico-da-prefeitura>

Figura 6 Galeria Cyro Sosnoski.



Fonte: <http://www.chapeco.sc.gov.br/turismo/pontos-turisticos.html#/museu-de-historia-e-arte-de-chapeco-predio-historico-da-prefeitura>

De acordo com o jornal Sul Brasil “o MHAC foi pensado com o intuito de fomentar o estudo e a pesquisa sobre o assunto [história e arte] no município e na região” (SUL BRASIL, 2009, 6 grifo meu). Contudo, Nilsa Melo, alegou que a instituição não possui programas de incentivo para estudos científicos e/ou publicações de trabalhos sobre suas coleções. O apoio às produções intelectuais são importantes pois dão luz aos acervos para os debates acadêmicos, favorecendo o surgimento de diversos olhares sobre a história e memória da região – uma das funções primordiais de um museu.

## 2. Para que servem os museus?

De acordo com a diretora do MHAC, a instituição veio através da demanda da comunidade, porque esta necessita de história para ser mostrada a quem a procura. Isto posto, cabe oferecer espaços para breve debate sobre a função social dos museus, iniciando pela sua história.

A palavra museu assumiu terminologias distintas ao longo dos anos, iniciando com uma homenagem às musas gregas, filhas de Zeus, que na mitologia eram donas da memória, da criatividade, imaginação e narrativas. As pessoas frequentavam templos destinados às musas (*mouseion*) para refletir nas obras ali expostas. Dois séculos depois de Cristo, o *mouseion* assumiu preocupações com o aprender enciclopédico, e permaneceu com a criação de exaustivos manuscritos sobre as novidades do mundo durante muito tempo. Na Idade Média e Moderna, os museus receberam uma característica política, aclamando o poder aristocrático, encontrando-se muitas vezes junto às casas principescas, mostrando exemplos de uma vida fina.

Também surgiram os gabinetes de curiosidades, que eram ambientes onde possuíam diversos objetos pitorescos que muitas vezes traziam as novidades do Novo Mundo<sup>7</sup>. Mais tarde o Estado atribuiu às instituições museais o encargo de exaltação nacionalista, incentivando o uso de mecanismos que estimulam no público emoções de orgulho à nação e à pátria. Este modelo predominou entre os séculos XIX e fins do XX tendo como cenários guerras mundiais e ditaduras (SUANO, 1986). Atualmente:

O Conselho Internacional de Museus – ICOM, define como Museu, toda instituição permanente, sem fins lucrativos, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa e expõe coleções de objetos de caráter cultural ou científico para fins de estudo, educação e entretenimento (COSTA, 2006, p. 8)

---

<sup>7</sup> Termo utilizado na história para designar as Américas no período de apogeu das navegações europeias. SANTOS; GONÇALVES; BOJANOSKI, 2012

Nestes últimos anos muito se tem debatido sobre museus e museologia, tentando encontrar um sentido e espaço na sociedade. Segundo o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM),

o museu não tem valor em si, mas o valor que lhe é atribuído pela sociedade e pela comunidade da qual surgiu e para a qual trabalha. O seu acervo é constituído pelas demandas sociais e, por isso mesmo, está comprometido com a melhoria da qualidade de vida e com a geração de benefícios para a comunidade local (CHAGAS; ASSUNÇÃO; GLAS, 2013, 430-431).

Como é constituído pelas exigências sociais, é compreendido também como um local de conflito, onde encontram-se o enobrecimento de alguns personagens que são os portadores da memória, sobre os outros. Eis a riqueza dos museus: as possibilidades de críticas às diferentes memórias são elementos base para a aprendizagem histórico e social através do ensino não formal, como a educação patrimonial.

Para Nilsa Melo, pensando nos fins educativos, o museu montou cursos de incentivo aos professores de história e geografia da cidade para a abordagem de assuntos da coleção. Mas, comentou que a instituição não possui incentivo aos estudos científicos. Demonstrou certo entusiasmo com os processos de reformas físicas e políticas do museu. Pois a estrutura deve ser levada em consideração atentando para aspectos como temperatura, luminosidade, energia elétrica, suporte para circulação de pessoas com necessidades especiais ou não, espaços adequados para exposições, entre tantos outros detalhes.

O dilema se encontra na possibilidade de uma estrutura tombada como patrimônio histórico abarcar todos estes critérios para sustentar um museu sem comprometer a estrutura tombada. Estes desafios devem ser apresentados no diagnóstico do projeto museal e nele problematizado.

Notando estas dificuldades, a prefeitura ofereceu espaço no seu concurso público deste ano (2015) para a seleção e contratação de profissionais efetivos como museólogos e técnicos. A diretora alegou que este passo marca o fim da instabilidade de projetos que sofria com a contratação de profissionais temporários, possibilitando a elaboração de um plano museológico, uma reserva técnica e projetos de educação patrimonial. Isto sugere que nos primeiros cinco anos de funcionamento, o museu não possuía um plano museológico, uma reserva técnica coerente e uma equipe responsável pela elaboração de projetos de educação patrimonial.

Como as preocupações acerca de estudos museológicos, conservação e educação patrimonial são relativamente recentes (iniciaram na segunda metade do século XX), o Museu de História e Arte de Chapecó ainda caminha a curtos passos, apresentando uma série de problemas estruturais e de conservação – assim como a maioria dos museus

brasileiros. Contudo, não pode ser descartado o seu impacto na formação da identidade local através da salvaguarda do patrimônio histórico e artístico.

## 2.1 O patrimônio

[...] designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou em dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes [...] dos seres humanos (CHOAY, 2006, 11).

O MHAC tem uma coleção de bens materiais adquiridos através de doações, que envolve toda a região, expondo objetos pertencentes à um grupo de pessoas que marcaram a política local. São eles: elementos que retomam o processo de colonização, de administração, e da presença de Fritz Plaumann, um importante entomólogo na região. Já no acervo artístico, fazem parte os trabalhos de artistas plásticos locais e nacionais.

## 3. Museu, patrimônio e identidade local

Visitar o Museu de História e Arte de Chapecó é estar diante de várias exposições, pois o museu possui diversas salas temáticas, e estas, por sua vez são compostas por aquilo que está guardado em seu acervo dispostos de maneiras a constituir determinado discurso, ou por exposições temporárias com objetos e obras emprestadas. Os objetos foram selecionados ao longo do tempo, seguindo critérios que não são necessariamente técnicos, e nem científicos, pois lembrando o que fora visto, as preocupações com assuntos museológicos em geral são recentes, e o MHAC não detém um conselho aquisitivo permanente para obras de artes.

Estas escolhas de objetos também acabam revelando o poder da equipe que atua no museu e o que ela pretende mostrar para a população. Esta pretensão influi diretamente na formação de opinião de quem visita a instituição, e, observando os bens patrimoniais emerge em si um sentimento de pertencimento, ou de percepção como agente histórico, mesmo que de forma muito latente. Assim, um museu independentemente da posição do portador da memória, possui substancial relevância para a população na compreensão da região que os envolvem.

Fruto da história museológica brasileira, o MHAC e tantos outros museus em funcionamento ainda possuem a guarda de memórias oficiais e dominantes, lembrando

que o acervo Selistre de Campos foi criado em 1947, período de grande valorização do nacionalismo. Nas palavras de Mário Chagas os museus do fim do século XIX até metade do século seguinte:

[...] colaboram com o projeto de construção ritual e simbólica da nação; organizam discursos com base em modelos museais estrangeiros; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem sucedida; guardam e às vezes apresentam sobejos de memória dessa matéria de sonho (CHAGAS, 2015, 45).

Esta construção ritual e simbólica se aplica na história de Chapecó aos processos de colonização ocorridas na década de 1930 marcando profundamente a política e a vida da população regional que ainda carregam lembranças, costumes e demais elementos da cultura imaterial referentes àquela época. Um exemplo disso são as concepções políticas que os antigos habitantes da cidade possuem. O patronato presente nos primeiros anos do município marcou visceralmente a população que compreende prefeitos e vereadores como entidades de poder inquestionável, e que à eles devem se servir, e não ao contrário. Exemplo disso é o nome do terminal de transporte urbano municipal: Prefeito João Destri “Patrãozinho”, destaca-se que a palavra entre aspas está presente em grande placa indicativa no local<sup>8</sup>.

O MHAC possui relações intrínsecas com Chapecó, porque um museu representa e preserva a imagem de um poder transcorrido em certo tempo e espaço.

O espaço da cidade é o espaço vivido, instituído a partir das maneiras pelas quais as sociedades o utilizam, e como tal possui uma dinâmica própria, em permanente transformação, assim como constantemente se atualizam as relações sociais e simbólicas dos sujeitos que sobre ele atuam. Nesse espaço, a distinção entre material e imaterial não viceja: o que dá sentido à pedra do calçamento do beco ou ao monumento da praça está na ordem do encontro entre o material e o imaterial; são camadas de valores, significados e funções, são acúmulos de experiências de sentido e de percepções espaciais e temporais. (CHAGAS, STORINO, 2013, 75-76)

Logo, o MHAC mantém um diálogo entre as relações de poder regionais do século XX e a cidade do século XXI. Um dos exemplos mais fortes deste diálogo é a denominação de espaços geográficos da cidade. Pois “(...) a região oeste catarinense foi colonizada pela iniciativa privada, ou seja, mediante o loteamento e venda de terras, por companhias colonizadoras, com o apoio do Estado” (ARGENTA, 2012, 9). A Colonizadora Ernesto Bertaso foi a principal delas, e sua memória está preservada não somente no MHAC, mas também em nomes de uma escola e da praça central. Outros personagens importantes

---

<sup>8</sup> Nome concebido pela lei municipal nº 5577 de 29 de Junho de 2009.

desse processo de colonização estão presentes na geografia da cidade como: Rua Marechal Bormann, Rua Archiles Tomazeli, Bairro Passo dos Fortes (antiga fazenda da família Passos), por exemplo (PETROLI, 2008).

Falar em museu, também é falar em memória, e esta é a base para a construção de uma identidade. “A memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.” (HALBWACHS *apud* POLLAK, 2012, 2) Em Chapecó, há uma memória do que foi feito artisticamente, contudo, este fenômeno nem sempre é problematizado.

Como exemplo, podemos citar o artista Paulo de Siqueira, considerado uma das grandes referências na atuação artística regional, produziu dezenas de monumentos e esculturas em ferro que, na maioria das vezes, representam a identidade hegemônica local. Uma de suas obras mais conhecidas é o monumento “O Desbravador”, localizado ao lado do MHAC, que possui 14 metros de altura, 5,7 metros de largura, cerca de 09 toneladas e que se impõem altivo celebrando apenas a memória do colonizador (Figura 07).

Figura 07 Monumento “O Desbravador”, artista Paulo de Siqueira, 1981, Chapecó-SC.



Foto: Janaina Schwambach

Paulo de Siqueira foi acolhido pela administração municipal, trabalhou ativamente para o poder público de toda a região, podemos supor, em uma observação superficial de suas obras, que muitas vezes ele representava os interesses da política dominante local, ou seja, do colonizador, branco, imigrante e “trabalhador”. Como pode ser visto na imagem acima, o monumento representa a figura de um homem que observa o horizonte, possuindo em suas mãos dois elementos simbólicos, o ramo de erva-mate (planta que é utilizada para a elaboração do chimarrão, bebida típica da região sul) e o machado, que faz menção ao desbravador corajoso, que abre matas e caminhos.

A obra celebra apenas a vitória do colonizador, não fazendo referência aos povos que aqui viviam, caboclos e índios. Este é apenas um dentre tantos artistas que possuem obras no acervo artístico do MHAC, e muitas vezes, sua fama eclipsa o trabalho dos demais.

Neste caso, é necessário desempoeirar esta memória e evocá-la para que se possa dar luz à identidade artística que ainda encontra-se latente. É perfeitamente possível que ao longo dos anos, tenham ocorrido determinados fenômenos que serviram de marco profundo não somente para a cidade, mas também para a arte, e expor estas facetas é fundamental para entender um passado artístico, compreender a própria cidade em suas ínfimas especificidades. Pois “(...) os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.” (POLLAK, 2012, 4-5). Eis que surge a identidade, a capacidade de pertencimento que a população tem sobre determinado fenômeno, e, no caso do Museu de História e Arte de Chapecó, esta identidade envolve não somente as obras, como o corpo artístico, a grande massa e a própria política local.

Nesse seu caráter seletivo de memórias, o MHAC pode contribuir para compreender o passado colonial e moderno da cidade. Isto é, abarca pelo viés do colonizador os processos de colonização e construção de um município até tornar-se a “Capital do Oeste”. Já para as artes, pode contribuir para um certo delineamento de um circuito artístico vigente - que possui seu auge nos anos 1980 - e que vem crescendo substancialmente ao longo dos anos, dado que pode ser constatado pela existência de quatro galerias de arte na cidade. Neste sentido, ter conhecimento do potencial artístico de uma cidade, pode-se descobrir também um discurso que vai além dos documentos escritos oficiais. É através das produções artísticas locais que muitas vezes podemos perceber delineamentos e preferências conceituais intrínsecas à própria memória local, dentro de uma linguagem plástica e subjetiva, mas que evoca na maioria das vezes, a essência de memórias marginais.

## Considerações finais

Este debate introdutório do Museu de História e Arte de Chapecó abre caminhos para tantas outras análises e discussões que podem abranger desde sua estrutura física até os detalhes representativos do acervo. Para este fim, é necessário dar luz à existência desta instituição. Logo, o estudo aqui apresentado possibilita sua inclusão aos debates museológicos e patrimoniais locais.

Foi numa tentativa de contribuir com estes estudos que o MHAC foi o foco deste artigo, pois o museu possui muitos problemas comuns a tantos outros museus brasileiros, mas que nem por isso pode ser ignorado, pelo contrário, deve ser debatido a fim de encontrar soluções. A esperança de melhoria esteve presente no discurso da diretora da instituição, que acredita na sua reabertura com uma equipe qualificada, o que incute as possíveis condições do museu nestes seus primeiros cinco anos: com ausência de plano museológico, de uma equipe para elaboração de planos em educação patrimonial, com uma reserva técnica improvisada e com poucos recursos para a restauração do acervo.

Apesar de todos estes detalhes, o museu não foge do seu papel para a contribuição à formação da identidade local, que também merece um olhar crítico sobre os diferentes traços possíveis de serem projetados sobre a memória exposta. Atenta-se também a falta de produções acerca da história da arte chapecoense, o que insinua uma falta de análise sobre o acervo artístico do MHAC.

Em suma, o Museu de História e Arte de Chapecó, é uma instituição pouco explorada em uma cidade rica em cultura material e imaterial, e que requer atenções sobre suas coleções.

## REFERÊNCIAS

ARGENTA, Denise (org.). **Onde nasce nossa identidade**. Cartilha de apoio didático do projeto registrando saberes: palavreado, as crenças e as tradições relacionadas a cultura popular dos Caboclos do Oeste de Santa Catarina. Pinhalzinho: Museu Histórico de Pinhalzinho, 2012.

CHAGAS, Mario; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia Social em movimento. **Cadernos do CEOM**. ano. 27, n.41, 2013. p. 429-436.

CHAGAS, Mario; STORINO, Claudia. Museu Patrimônio e Cidade: camadas de sentido em Paraty. **Cadernos de Sociologia**. v, 47. Mar, 2013. p 71-90.

CHAPECÓ EM DADOS. Chapecó: Prefeitura de Chapecó, 2014. Disponível em: <http://www.chapeco.sc.gov.br/chapeco/chapeco-dados.html> Acesso em 28 mai. 2015.

- CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- COSTA, Evanise. **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus: Secretaria do Estado da Cultura, 2006.
- GOMIDE, José Hailon (orgs.). **Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005.
- IOP, Elisa. **As Artes Plásticas em Chapecó: O grupo CHAP**. monografia. Unoesc. Chapecó, 1997.
- KUESTER, Sandra. **Entrevista concedida a Nilsa Melo**. Chapecó, 22 jun. 2015.
- MUSEU de História e Arte é inaugurado. **Sul Brasil**. Chapecó. 4 de ago. 2009. p. 6.
- PETROLL, Francimar Ilha da Silva. **Um desejo de cidade, um desejo de modernidade (Chapecó, 1931-1945)**. 25 de fevereiro de 2008. 170. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina. 2008.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 200-212.
- SANTA CATARINA EM DADOS. Florianópolis, v.24, p. 1-192, 2014
- SANTOS; GONÇALVES; BOJANOSKI. Políticas Públicas De Preservação: Instituições, Personalidades E Salvaguarda Do Patrimônio Documental Da Arquitetura No Brasil. In: MICHELON, F; MACHADO JUNIOR, C; GONZÁLEZ, A. (orgs.). **Políticas Públicas do Patrimônio Cultural ensaios, trajetórias e contextos**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2012.
- SUANO, Marlene. **O que é museu?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

**Sandra Kuester**

Formada em Licenciatura em História pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), atualmente é estudante do curso de pós-graduação *Lato Sensu* Ensino da Arte: perspectivas contemporâneas da Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó). Atua como professora na rede estadual de ensino de Santa Catarina.

# ALGUMAS REFLEXÕES “ESCRITA DE ARTISTA”: professora/pesquisadora

*Teresinha Maria de Castro Vilela*  
Mestre PPGAV UFPB/UFPE  
Doutoranda PPGAV UERJ

## RESUMO

Refletir sobre formação, propostas curriculares, relações de poder com fragmentos, poética e memória em diferentes momentos do ensino de arte são alguns dos objetivos desta escrita.

**PALAVRAS CHAVE:** Artes. Propostas curriculares. Formação.

## RESUMEN

Reflexionar sobre las propuestas curriculares, formación, relaciones de poder con fragmentos, poéticas y memoria en diferentes momentos de la educación artística son algunos de los objetivos de este escrito.

**PALABRAS CLAVE:** Artes. Propuestas curriculares. Formación.

## Introdução

Para este estudo proponho uma reflexão sobre arte e política, já que estas questões envolvem diretamente as propostas curriculares. Desta forma, escolhi fragmentos de diferentes momentos que envolvem pretensão poética e memória, Graduação e Pós-Graduação, entrelaçados pela pesquisa: *Ensino de Arte & Cultura Visual: escola pública*<sup>1</sup>. Pesquisa que busca potencializar o interesse dos estudantes, para uma atualização curricular e escolar, que respeite as diversidades. Uma busca “desejante” atravessada pelos interesses e escolhas que fiz e que faço também como estudante/professora/pesquisadora.

Um dos fragmentos escolhidos aconteceu na disciplina *Escrita de Artista: Fazer*, em 2013 com o professor/artista Roberto Côrrea, uma proposta com o texto “Traço do Havido Haver”<sup>2</sup>, em que cada estudante selecionava dois parágrafos, e que fomos provocados a uma

---

1 Pesquisa “Ensino de Arte & Cultura Visual: escola pública”, orientada pelo Prof. Dr. Aldo Victorio Filho.

2 50 parágrafos sobre o artista contemporâneo, suas poéticas. [Texto de Roberto Corrêa dos Santos, publicado no livro *Cultura, memória e poder: diálogos interdisciplinares*, com organização de Geraldo Ramos Pontes JR.; Miriam Sepúlveda dos Santos; Rogério Ferreira de Souza/ Victor Hugo Adler Perreira. Rio de Janeiro: EdUERJ/ FAPEJ, 2013.

escrita de artista e não uma “escrita acadêmica”. Esta proposta aproximou minhas memórias com a graduação em Educação Artística na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, resultando numa pretensão poética com o Histórico Escolar (1985 a 1988) em que cores, marcas, transparências foram ressignificadas e que aqui compartilho:

Roberto: Memórias a que recorrerão as história da arte, antropologia da arte, psicologia da arte, filosofia da arte, teoria da arte.

Teresinha: Para esta escrita, observo as folhas amareladas pelo e com o tempo...

São duas folhas amareladas preenchidas dos dois lados. São maiores que “A4”, nunca foram presas, grampeadas, mas existe uma sequência, uma linearidade presente mesmo na ausência dos grampos.

As folhas fazem parte de um formulário que foi preenchido por letras, números e símbolos em uma máquina de escrever, a qual se encontra presente noutro aforismo escrita.

Os pontos feitos pela máquina de escrever deixaram uma marca diferente das letras e números. Ficou uma textura, vários são os pontos que vazam, sendo talvez um convite benjaminiano para olhar o passado-presente-futuro.

O ponto que serviu para preencher espaços em branco, como uma forma de segurança, tenta fazer agora parte da poética desta escrita, evocando o que Barthes (1989) chama de terceira escuta.

Roberto: O artista torna-se capaz, pois, de acionar as memórias do que se foi formando.

Teresinha: Na sequência das folhas, no canto esquerdo, a partir da segunda folha, há uma barra seguida com quatro letras minúsculas e um ponto final. Seria marcas de uma outra escrita, uma legitimação do que ali foi completado. Porém, “é preciso uma outra escrita para além da já aprendida” (ALVES, 2008).

Fazem parte do preenchimento do formulário, ao final de cada folha, dois espaços que são carimbados. O primeiro, do lado esquerdo, é identificado como Diretor, e o outro espaço, do lado direito, apenas por uma linha reta horizontal.

Até aqui, além do amarelado do papel, do vazio do ponto, a cor preta predominava, mas as assinaturas desses espaços estão em azul de tons diferentes, uma representando uma hierarquia identificada e a outra, apenas a linha reta.

História da Arte aparece na primeira folha duas vezes: na primeira, logo após Habilitação e, na segunda, como Introdução à História da Arte (Técnicas de Ensino e Pesquisa). Teoria da Arte aparece também em Estética e Teoria da Arte I.

Na segunda folha: Habilitação: História da Arte, História da Arte I (Arte Pré-Histórica e Antiga), Estética e Teoria II, História da Arte II (Arte Medieval),

História da Arte III (Arte Século XV/XVIII), História da Arte IV (Arte Século XV/XVIII).

Terceira folha: Habilitação: História da Arte, História da Arte V (Arte Século XIX), História da Arte VI (Arte Moderna e Contemporânea), História da Arte VII (Arte Moderna e Contemporânea).

E, na quarta folha, Habilitação: História da Arte.

Ao final do formulário, o “X” maiúsculo ocupa uma linha reta, seguida por uma diagonal até o fim, mas, mesmo assim, os pontos vazados do outro lado da folha aparecem no espaço onde mais parecia que nada podia ser acrescentado.

Os números e letras da data, preenchidos pela máquina de escrever, são familiares, em que dia e mês correspondem à vida, e o ano, às mortes – 20 de julho de 1989.

Entretanto, outro formulário ainda será preenchido com números, letras e datas, e lá estará Escrita de Artista: Fazer.

Históricos que em determinados momentos somos avaliados e em outros avaliamos. Que relações de poder (FOUCAULT, 1979) têm esses documentos, quando somos “julgados” e quando “julgamos”? Muda alguma coisa quando “estamos” estudantes, pesquisadores, artistas ou professores?

O curso Licenciatura Plena em Educação Artística, oferecia habilitação em História da Arte e fazia parte do Departamento de Educação Artística (DEARTE). As disciplinas da grade curricular seguiam de forma linear, desde a História da Arte I - Arte Pré Histórica e Antiga, até História da Arte VII - Arte Moderna e Contemporânea, além das disciplinas Fundamentos, Teorias, Estética, Metodologia, Psicologia, Didática, etc.

Durante a graduação, na década de 1980, o curso de Educação Artística era organizado somente no regime seriado, isto é, as disciplinas eram oferecidas em blocos consecutivos, em média, oito disciplinas por semestre. O curso de Educação Artística ocupava algumas salas no 12º andar, último andar, do prédio, localizado no bairro Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro. Esse prédio foi inaugurado oficialmente na década de 1970, período do Regime Militar no Brasil, os locais de convívio o “estar - junto” (MAFFESOLI, 2014), praticamente não existia. Os cursos de graduação ficavam isolados, distribuídos pelos andares da universidade, com raras cantinas, Xerox, assim como, atividades que integrassem os estudantes do mesmo curso ou de diferentes cursos. Isto me traz a memória às escolas que trabalhei e que trabalho em que também não temos contato com os professores das outras disciplinas, em que o “estar- junto” não acontece ou eventualmente acontece. Talvez ainda resquícios deste período segmentado.

Na década de 1980, a disciplina de educação artística não era obrigatória na Educação Básica e História da Arte, nas escolas do Rio de Janeiro fazia parte do currículo do Ensino Médio, de poucas escolas e/ou poucos cursos de Turismo na época. Diante deste contexto fui trabalhar em uma escola particular com formação de professores, lecionei por alguns anos, encontrando um pouco de flexibilidade nas práticas curriculares.

Paralelamente, no início da década de 1990, através de concurso público<sup>3</sup>, passei a lecionar no Ensino Fundamental do Município de Duque de Caxias, e na Educação de Jovens e Adultos. Desde então, participei como assessora pedagógica, durante vários momentos, não perdendo o vínculo com a escola. Praticamente trabalhando todo o tempo nas escolas e na Secretaria Municipal de Educação.

Em 2004, durante uma apresentação interna, na qual participaram representantes das equipes da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias foi sugerido acrescentar na Introdução do texto de Artes a Cultura Visual. Dessa forma, escolhemos<sup>4</sup> a seguinte citação, que está presente nos artigos recentes, sobre a importância da cultura visual para compor a apresentação da proposta:

Como campo de saberes que permite conectar e relacionar para compreender e aprender, para transferir o universo visual de fora da escola (do aparelho de vídeo, dos vídeos, das capas de CD, da publicidade, até a moda e o ciberespaço, etc.), com a aprendizagem de estratégias para decodificá-lo, reinterpretá-lo e transformá-lo na escola (HERNÁNDEZ, 2000, p. 136).

Um dos objetivos dessa leitura foi o de colaborar para a análise do texto na área de Artes, direcionado à Proposta Pedagógica<sup>5</sup> da Reestruturação Curricular da Rede Municipal de Duque de Caxias. Como referencial teórico para o ensino de arte, a Abordagem Triangular<sup>6</sup> (BARBOSA, 2005), que tem como proposta integrar a produção, a leitura e a contextualização, já estava contemplado desde os primeiros estudos da Reorientação Curricular do Município de Duque de Caxias, na década de 1990, conhecida neste período como Metodologia Triangular.

---

3 Desde o final da década de 1980, para fazer parte do quadro de funcionários da Prefeitura Municipal de Duque de Caxias, como professor, se fazia através de concurso público, durante muitos anos, o concurso não foi realizando. E em 2012, o contrato temporário de professores iniciou nessa prefeitura, entretanto o processo do concurso público foi retomado em abril de 2015.

4 Além das assessoras Profa. Ana Costa e Profa. Teresinha Vilela (Artes Visuais) participou da apresentação a Profa. Geísa Pereira (Música).

5 Livro *A Reestruturação Curricular* (2001-2004), “e livros: *Planejamento Coletivo*” por Área de Conhecimento (2007-2009) e em processo de reavaliação (2014) pela Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias (RJ).

6 A Abordagem Triangular, como é conhecida atualmente, teve início no 14º Festival de Inverno de Campos do Jordão (SP), em 1983, a partir de cursos sob a coordenação de Ana Mae Barbosa. Posteriormente, sua sistematização ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), no período de 1987 a 1993. (VILELA, 2012, p.52)

Apesar de várias interrupções desde a década de 1990, a Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias, demonstra interesse em construir com os professores da Rede Municipal uma Proposta Pedagógica. Chego a esta conclusão, pois algumas Propostas Curriculares em diferentes cidades são organizadas por consultorias, sem a participação dos professores dessas regiões. Em alguns momentos convidados fizeram parte da Proposta Curricular deste município como autores como Miguel Arroyo e Elvira Souza Lima, mas foi uma participação conjunta com os integrantes da Rede Municipal de Educação de Duque de Caxias.

Algumas das etapas propostas pela Secretaria Municipal de Educação foram finalizadas, outras não, e materiais continuam sendo reavaliados, com a participação dos professores. Participei de vários momentos dessas Propostas iniciando pela Reorientação Curricular do Ensino Fundamental<sup>7</sup>, em 1997, que a princípio seria organizar o material específico das séries finais do Ensino Fundamental, pois as séries iniciais contavam com os Cadernos Pedagógicos do Ciclo de Alfabetização, lançados em 1996. No volume um desta série, o Caderno de Língua Portuguesa e Artes contemplavam tópicos de música, linguagem plástica e artes cênicas.

Posteriormente, dando continuidade à Reestruturação Curricular, o termo cultura visual passou a integrar o projeto “Planejamento Coletivo”, que continuava a fazer parte das etapas do processo da Proposta de Reestruturação Curricular da Rede Municipal de Educação de Duque de Caxias. O “Planejamento Coletivo” teve como objetivo organizar uma proposta curricular por área de conhecimento e por linguagens, no caso das Artes, durante o período de 2007 e 2008, com encontros geralmente mensais, com os professores do 6º ao 9º ano da Rede Municipal de Duque de Caxias. No caso específico das Artes, participaram professores das linguagens de artes visuais, dança, música e teatro.

Durante esses dois anos, nos encontros com os professores de artes<sup>8</sup>, observei que a cultura visual já estava presente na prática e na leitura de alguns dos professores de artes da Rede Municipal de Educação de Duque de Caxias<sup>9</sup>. E desde então essa Proposta passa por uma reavaliação, não sendo ainda, um documento oficial da Rede Municipal de Duque de Caxias<sup>10</sup>.

---

7 Equipe na época identificada como Divisão de Ensino Fundamental (DEF), representante na Área de Artes: música Prof. Mauro Portugal e de artes Profa. Teresinha Vilela.

8 Desde 2008 mantivemos um grupo na internet, de professores de artes de Duque de Caxias: artescaxias@yahoo.com.br.

9 Equipe na época identificada como Divisão de Ensino Fundamental (DEF), representante na Área de Artes: música Prof. Mauro Portugal e de artes Profa. Teresinha Vilela.

10 Desde 2008 mantivemos um grupo na internet, de professores de artes de Duque de Caxias: artescaxias@yahoo.com.br.

Parte de um dos fragmentos citados na introdução deste estudo foi o período que estive na Paraíba, pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais oferecido pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), realizei a pesquisa intitulada “Ensino de Artes Visuais e Espaços Expositivos: limites e possibilidades nas escolas públicas de Cabedelo (PB)”<sup>11</sup>. Essa pesquisa teve como objetivo principal analisar os principais fatores que dificultam o acesso das escolas públicas do município de Cabedelo (PB), aos espaços expositivos, localizados em João Pessoa (PB). Desta forma foram analisados conceitos tais como mediação cultural, com Barbosa (1996), Ott (1997), Coelho (2004), Coutinho (2009), Huerta (2009) e Mendonça (2010) e acessibilidade cultural, com Bourdieu (2011), Bourdieu e Darbel (2007), Carvalho (2008), Chauí (2006), Franz (2001), Marandino (2009), Mendonça (2010), Peixoto (2001) e Wilder (2009).

Pesquisa qualitativa que contou com a participação dos professores de artes e estudantes de cinco escolas públicas do município de Cabedelo – PB e dos profissionais do programa educativo de dois espaços expositivos da cidade de João Pessoa. Os resultados obtidos identificaram a ausência de traslado, tanto pelas escolas, quanto pelos programas educativos pesquisados. O traslado também foi apontado como principal entrave em pesquisas internacionais, como observado na Espanha por (HUERTA, 2011).

A pesquisa “Ensino de Artes Visuais e Espaços Expositivos: limites e possibilidades nas escolas públicas de Cabedelo (PB)”, surgiu a partir dos questionamentos como a experiência em que com a colaboração de professores da Escola Municipal Expedicionário Aquino de Araújo, sistematizou visitas aos espaços expositivos com os estudantes do Ensino Fundamental e com a Educação de Jovens e Adultos.

Ao retornar de João Pessoa para a Escola Municipal Expedicionário Aquino de Araújo, “com outro olhar”, resultando na pesquisa, intitulada “Ensino de Arte & Cultura Visual: escola pública”, que busca conhecer o interesse dos estudantes e suas visualidades em torno das artes visuais e da cultura visual.

Talvez os interesses que nortearam minhas escolhas acadêmicas estivessem presentes quando estudante da Escola Básica, nas aulas de Educação Artística. A formação inicial e as recentes formações norteiam meus questionamentos, experimentos e práticas. Assim, as Propostas Curriculares dessas formações também repercutem neste estudo, nas pesquisas, nas escolhas que não deixam de ser políticas.

---

11 A Pesquisa Ensino de Artes Visuais e Espaços Expositivos: limites e possibilidades nas escolas públicas de Cabedelo (PB) foi publicada como “Acessibilidade cultural e escola pública: desafios e possibilidades” pela editora Novas Edições Acadêmicas, em 2014.

## Referências

ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho: os cotidianos das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: OLIVEIRA, I. B.; ALVES, N. (Org.). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas: sobre rede de saberes**. Petrópolis: DP et Alii, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_, Ana Mae. Uma introdução à Arte/Educação Contemporânea. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da USP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CASANOVA, Françoise Julien. Comentários sobre mediação cultural: a prática de um modo-modelo e suas atualizações: as intervenções de tipo conversacional em presença direta. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO Rejane G. (Org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

CARVALHO, Livia Marques. **O ensino de artes em ONGs**. São Paulo: Cortez, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

DUQUE DE CAXIAS. Secretaria Municipal de Educação. **Proposta da Secretaria de Educação de Duque de Caxias: volume 2: Proposta Pedagógica**. Duque de Caxias: SME, 2004.

FERRAÇO, Carlos Eduardo. A pesquisa em educação no/do/com o cotidiano das escolas. In: FERRAÇO, Carlos; PEREZ, Carmem; OLIVEIRA, Inês (Org.). **Aprendizagens cotidianas com pesquisa: novas reflexões em pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas**. Petrópolis: DP et Alii, 2008

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão da arte**: Museu Victor Meirelles. Santa Catarina: Insular, 2001.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. In: MAGALHÃES, Ana (Org.). In: Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisas, 1., São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC USP, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: ARTMED, 2000.

\_\_\_\_\_, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

\_\_\_\_\_. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual & educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

HUERTA, Ricard. Maestras y museos: matrimonio de conveniencia. **Revista educación y pedagogia**, Colombia, v. 21, n. 55, sep.-dic. 2009.

\_\_\_\_\_, Ricard. Maestros, museos y artes visuales: construyendounimaginarioeducativo. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 23, n. 1, p. 55-72, 2011.

\_\_\_\_\_, Ricard. **Maestros y museos**: educar desde lainvisibilidad. Valência: PUV, 2010.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LUSTOSA, José. **Cidade de Duque de Caxias**: desenvolvimento histórico do município. Rio de Janeiro: Dados Gerais, 1958.

MARANDINO, Martha (Org.). Museu como lugar de cidadania. In: MARANDINO, Martha et al. **Museu e escola: educação formal e não formal**. Rio de Janeiro, n. 3, maio 2009.

MAFFESOLI, Michel. **Homo Eroticus**: comunhões emocionais. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MARTINS, Raimundo. Educação e Poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual. In: OLIVEIRA, Marilda; HERNÁNDEZ, Fernando. **A Formação do Professor e o Ensino de Artes**. Santa Maria: Editora da UFMS, 2005

MENDONÇA, Vera Rodrigues. Arte e mediação: percepção requer envolvimento. In: GERALDO, Sheila. **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, v. 2, n. 17, 2010.

OTT, Robert. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação**: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997.

PEIXOTO, Maria Inês. **Relações arte, artista e grande público: a prática estético-educativa numa obra aberta**. 2001. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, **São Paulo, 2001**.

SOARES, Josette de Campos. **Aquino de Araújo: a escola que vi crescer**. Rio de Janeiro: Editora Pantone, 2008.

TAVIN, Kevin. Contextualizando a visualidade na vida cotidiana: problemas e possibilidades do ensino de cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO Irene (Org.). **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Tradução de Gisele Dionísio da Silva. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.

VILELA, Teresinha Maria de Castro. **Ensino de Artes Visuais e Espaços Expositivos: limites e possibilidades nas escolas públicas de Cabedelo (PB)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), João Pessoa, 2012.

WILDER, Gabriela Suzana. **Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

**Teresinha Maria de Castro Vilela**

Graduada em Educação Artística (UERJ), mestre em Artes Visuais (UFPB/UFPE), doutoranda em Artes (PPGARTES/UERJ). Membro dos Grupos de Pesquisas: Arteterapia e Educação em Artes (UFPB), Ensino em Artes Visuais (UFPB) e Estudos Culturais em Educação e Arte (UFRRJ/UERJ). Professora de Artes SME/Duque de Caxias-RJ

**HISTÓRIA, TEORIA  
E PROCESSOS DE  
CRIAÇÃO EM ARTES  
VISUAIS**



# RUMO À AMAZÔNIA, TERRA DA FARTURA: sobre o quarto cartaz de Jean-Pierre Chabloz para a “campanha da borracha”

Ana Carolina Albuquerque de Moraes  
Universidade Federal de Sergipe

## RESUMO

Este artigo discute o quarto cartaz desenvolvido pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), órgão estatal vinculado ao governo Getúlio Vargas durante a Segunda Guerra Mundial. Serão abordados aspectos concernentes à concepção do cartaz, a imagens a ele relacionadas e a significados transmitidos pela peça em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartaz; Jean-Pierre Chabloz. SEMTA. “Batalha da Borracha”.

## ABSTRACT

This article discusses the fourth poster designed by the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz (1910-84) for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA), a state body linked to the Getúlio Vargas government during the Second World War. Aspects related to the design of this poster will be *addressed, as well as related images and some of the meanings it conveys.*

**KEYWORDS:** Poster. Jean-Pierre Chabloz. SEMTA. “Rubber Battle”.

## Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados da dissertação de mestrado intitulada *Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia*, defendida em 2012 na Universidade Estadual de Campinas. O texto aborda o quarto cartaz elaborado pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) quando de sua atuação como desenhista publicitário do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), função que assumiu de janeiro a julho de 1943. A peça intitula-se *Rumo à Amazônia, terra da fartura*.

O SEMTA constituía um órgão estatal vinculado ao governo Getúlio Vargas no contexto da “Batalha da Borracha”, durante a Segunda Guerra Mundial. Diretamente subordinado à Coordenação da Mobilização Econômica, o SEMTA tinha como funções mobilizar, selecionar

e encaminhar mão-de-obra masculina, sobretudo nordestina, até Belém, de onde os homens seriam levados aos seringais amazônicos sob o comando da Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), a outra agência migratória governamental do período. Toda a borracha produzida na Amazônia deveria ser enviada aos Estados Unidos, onde serviria de matéria-prima à indústria bélica norte-americana, que havia sofrido enorme desfalque após a ocupação de quase todo o território gomífero asiático por tropas japonesas.

Após estudar na Escola de Belas-Artes de Genebra (1929-1933), na Academia de Belas-Artes de Florença (1933-1936) e na Academia Real de Belas-Artes de Milão (1936-1938), Chabloz aportou no Brasil com a família em 1940, tangido pela guerra. Por dois anos, residiu entre Rio de Janeiro e São Paulo, até ser convidado, em fins de 1942, para trabalhar no SEMTA, mudando-se em seguida para Fortaleza, onde estava localizada a sede de recrutamento do órgão. No âmbito desse serviço, o artista realizou grande quantidade de material publicitário - como cartazes, breviários e ilustrações para conferências -, além de ter escrito dois diários de serviço, bastante esclarecedores quanto à natureza de seu ofício e das relações pessoais no interior do SEMTA. A quase totalidade desse material encontra-se no arquivo de Chabloz no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), local onde realizei minha pesquisa de campo. O cartaz discutido a seguir foi considerado pelo artista, dos pontos de vista artístico-gráfico e publicitário, o melhor de todos aqueles que realizou, embora, ironicamente, seja o único do qual o acervo do MAUC não disponha de nenhum exemplar.

## 1. Rumo à amazônia, terra da fartura

A ideia inicial para o cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* teria surgido em janeiro de 1943, em São Luís, segundo anotações do próprio artista em seu primeiro diário de serviço. No entanto, apenas em registros referentes a oito de abril, poucos dias após o envio do terceiro *layout* ao Rio de Janeiro, o artista afirmava ter concluído o projeto do quarto cartaz - “*Rumo a (sic) Amazônia*” -, que talvez passasse a limpo, em caso de aprovação do seu chefe. Uma intenção de rever o subtítulo inicialmente concebido, “terra de esperança”, era manifestada logo em seguida, uma vez que o autor das notas o havia considerado “*un peu sentimental, douteux!*”<sup>2</sup>

---

1 “um pouco sentimental, duvidoso!” Todas as traduções do francês para o português ao longo deste artigo são de responsabilidade da própria autora.

2 *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. - S. Luiz - BELEM - TERESINA - FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC. Doravante, farei referência a esse diário apenas como “primeiro diário de serviço de Chabloz”.

Na manhã de dezenove de abril, Chabloz sintetizava em algumas notas pontos que gostaria de discutir com seu chefe, Paulo de Assis Ribeiro, em reunião na mesma tarde. Dentre eles, alguns eram relativos ao cartaz em questão: o artista propunha a substituição do subtítulo “Terra de Esperança” por “Terra da Fartura”, ou algum outro, além de três possibilidades de desenho – “1) *pleine route de camions (intensité d’émigration)*; 2) *quelques camions et route libre: route ouverte, appel*; 3) *qq. camions, train, bateau-gaiola – moyens de transport*”<sup>3</sup>.

A ideia de permutar o termo “esperança” por “fartura” havia surgido a partir da leitura de uma matéria publicada no jornal *Correio do Ceará*, a quatorze de abril de 1943. Chabloz recortou o pedaço da página de jornal que continha o texto e colou-o em seu primeiro diário de serviço. Com o título sugestivo de “Partiu numa 2<sup>a</sup>. classe para o Amazonas e voltou ‘empapado’, de avião (...) Um fotógrafo que ‘fez a vida’ em pouco tempo, nos seringais do Norte”, o texto abordava, sob uma ótica nitidamente conectada com os interesses oficiais brasileiros e norte-americanos, a sorte dos homens que haviam partido em busca de melhores condições de vida nos seringais amazônicos. Na visão parcial do periódico, todos os migrantes haviam enriquecido, estavam felizes, bem-cuidados, assistidos, e desfrutando de benefícios jamais acessíveis em terras nordestinas. “Cartas e mais cartas de cearenses daqui saídos como simples e rôtos ‘flagelados’ estão sendo recebidas por suas famílias, com os informes mais auspiciosos e sempre remetendo regulares quantias em dinheiro”<sup>4</sup>, dizia a reportagem.

Um dos subtítulos da matéria, “Onde há a verdadeira fartura”, foi destacado por Chabloz através de traços vermelhos que marcavam as laterais do texto e sublinhavam a palavra “fartura”. Na página do diário em que colou a reportagem, Chabloz escreveu, no topo, a expressão “Terra da Fartura” e, ao pé da página, a palavra “fartura” aparecia novamente, em tamanho maior, cor vermelha, letras maiúsculas e entre aspas<sup>5</sup>. A leitura do texto havia proporcionado o *insight*.

Na tarde de dezenove de abril, Chabloz ter-se-ia reunido com Ribeiro a fim de discutir os pontos redigidos àquela manhã. Em relação ao quarto cartaz, o chefe teria aprovado o uso da expressão “Terra da Fartura”, além de ter escolhido a segunda opção dentre as três possibilidades de desenho enumeradas acima: “alguns caminhões e estrada livre”<sup>6</sup>.

3 “1) estrada cheia de caminhões (intensidade da emigração) 2) alguns caminhões e estrada livre: estrada aberta, chamada 3) alguns caminhões, trem, barco-gaiola – meios de transporte”.

4 Partiu numa 2<sup>a</sup>. classe para o Amazonas e voltou “empapado”, de avião... Um fotógrafo que “fez a vida” em pouco tempo, nos seringais do Norte. *Correio do Ceará*, Ceará, 14 abr. 1943.

5 Primeiro diário de serviço de Chabloz.

6 Ibid.

No primeiro dia de maio de 1943, Chabloz teria levado o *layout*, já finalizado, à Abafilm<sup>7</sup>, para que fosse registrado fotograficamente. Após recolher as fotografias naquela empresa<sup>8</sup>, Chabloz teria entregado o *layout* a Ribeiro, para que este o levasse consigo em viagem próxima ao Rio de Janeiro<sup>9</sup>.

Foi nesse mesmo período que Chabloz recebeu exemplares dos seus dois primeiros cartazes, impressos litograficamente na Gráfica Mendes Júnior, no Rio de Janeiro. Os resultados finais de ambas as peças gráficas desagradaram-no profundamente, sobretudo por ter considerado as cores impressas bastante planas em relação às gradações sutis de luz e sombra que se teria esmerado para criar nos *layouts*<sup>10</sup>. Após essa experiência traumática, seguiram-se tentativas tenazes de Chabloz no sentido de solicitar resultados mais satisfatórios na reprodução de seus dois cartazes seguintes.

Em carta datada de oito de junho de 1943, dirigida ao funcionário da Coordenação da Mobilização Econômica Thiers Martins Moreira, Chabloz mostrava-se surpreso com a informação, que recebera de seu chefe, de que não haveria, na capital carioca, estabelecimento habilitado a realizar impressões por meio de processo fotolitográfico<sup>11</sup>. Diante da negativa, o artista fornecia, na correspondência, instruções detalhadas para que os eventuais desenhistas litográficos encarregados da reprodução do *layout* o fizessem de modo bastante fiel ao original<sup>12</sup>.

Terminaria por não ser necessário todo o esmero de Chabloz em descrever detalhadamente os elementos constitutivos do *layout*. O cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* foi o primeiro e único dos cartazes que o artista concebeu para o SEMTA a ser finalmente reproduzido por processo fotolitográfico, conforme desejara ele desde o início de seus trabalhos naquele órgão. A empresa encarregada das impressões foi a Casa Mauá, na capital carioca<sup>13</sup>.

Meses depois da primeira correspondência, estando já afastado do SEMTA, Chabloz recebeu, por intermédio de sua esposa, exemplares impressos dos dois últimos cartazes que concebera. A onze de setembro de 1943, escrevendo novamente a Moreira, o artista mostrava-se

---

7 Empresa cearense especializada em fotografia.

8 Embora conste, no diário de Chabloz, que o *layout* finalizado do quarto cartaz foi registrado por um fotógrafo da Abafilm, nenhuma cópia dessas fotografias está presente no arquivo do artista no MAUC.

9 Ibid.

10 Os dois primeiros cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA, intitulados *Mais borracha para a vitória* e *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, foram analisados em dois artigos anteriores (respectivamente, MORAES, 2013 e MORAES, 2012).

11 As suspeitas de Chabloz de que havia, na capital carioca, estabelecimento capaz de realizar impressão fotolitográfica tinham fundamento. Segundo Joaquim Marçal Ferreira Andrade, a fotolitografia, processo desenvolvido pelo francês Louis-Alphonse Poitevin entre os anos de 1856 e 1857, teria chegado ao Rio de Janeiro por volta da década de 1870. Paulo Robin e Alberto Henschel estariam entre os que primeiro exploraram o processo na capital do Império. (ANDRADE, In: CARDOSO (Org.), 2009, p. 59.)

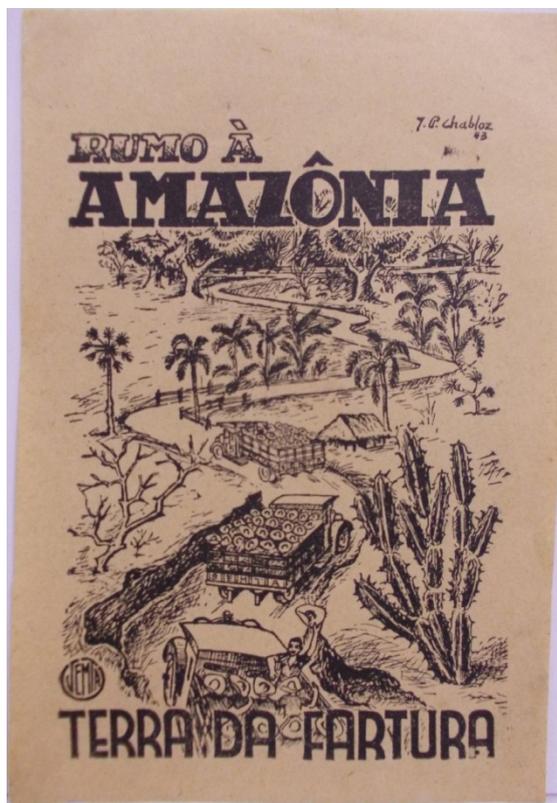
12 Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 8 jun. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

13 Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 11 set. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

particularmente satisfeito com o resultado impresso do seu quarto cartaz, agradecia-lhe por sua venturosa intervenção em prol da boa reprodução daquela peça, bem como lhe pedia que guardasse “uns trinta ou quarenta exemplares” de cada cartaz, a fim de que pudesse anexá-los a sua coleção de trabalhos quando de seu regresso ao Rio de Janeiro, que deveria ocorrer até o final daquele ano<sup>14</sup>.

Uma vez que não disponho da imagem do cartaz impresso, comentarei a seguir as quatro imagens a ela relacionadas que encontrei no acervo do MAUC. A mais acabada delas consiste na capa de um breviário que deveria ser entregue a potenciais migrantes quando da realização de conferências, promovidas pelo SEMTA, no interior do estado do Ceará [Fig. 1]. Trata-se de uma imagem acromática que, segundo registros de Chabloz em seu primeiro diário de serviço, originou-se de uma cópia, em menor escala, do desenho do quarto cartaz, realizada a mão pelo próprio artista<sup>15</sup>. A capa da cartilha do seringueiro (15,2 x 10,2 cm) é o resultado já da impressão tipográfica à qual foi submetido o desenho em questão.

[Fig. 1] CHABLOZ, Jean-Pierre – Rumo à Amazônia, terra da fartura - Capa do primeiro breviário – jun. 1943 - Impressão tipográfica - 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza



Fotografia da autora.

14 Ibid.

15 Primeiro diário de serviço de Chabloz.

Conforme registrou no diário, entre os dias vinte e seis e vinte e nove de maio de 1943, o artista teria trabalhado nas ilustrações que comporiam a cartilha, à qual Chabloz se referia alternadamente como “breviário *du* seringueiro” ou “*guide du* seringueiro”. Ao especificar as oito ilustrações que vinha realizando para o livreto, o artista assim se referiu à imagem da capa: “*couverture (réduction – transcription en nankim/ bec de plume, pour cliché au trait, de la photo de l’affiche ‘Rumo à Amazônia’) le plus ingrat de ces 8 dessins – (travaillé vendredi et samedi)*”<sup>16</sup><sup>17</sup>. Em texto atribuído a trinta e um de maio, o artista queixava-se, uma vez mais, do trabalho lento e enfadonho de reproduzir à mão, em pequenas dimensões, o desenho do quarto cartaz: “*travail long, insipide et ingrat: 2 jours de travail*”<sup>18</sup><sup>19</sup>. A dedicação depositada na tarefa faz-nos crer que a imagem da capa da cartilha constitua uma cópia que, guardadas as diferenças de escala, cor e técnicas empregadas, seja bastante semelhante ao desenho original.

Nessa ilustração, observamos uma sequência de três caminhões, enfileirados ao longo de uma estrada de terra curva. Na boleia de cada veículo, vemos um aglomerado de homens, identificados apenas por seus chapéus, uma vez que o ponto de vista do observador está posicionado acima dos primeiros planos da imagem. Na boleia do último caminhão da fila, um homem de pé, voltado para a traseira do veículo, ergue o braço esquerdo e acena, com o chapéu na mão, para um espectador implícito que o observaria de longe.

Ladeando a estrada de terra nos primeiros planos da composição, vemos, à direita, um grande cacto e, à esquerda, o tronco seco de uma árvore sem folhas. Mais adiante, à direita do caminhão na dianteira, situa-se um casebre. Aproximadamente na metade da composição, a estrada sinuosa faz um brusco zigzag, trecho no qual é ladeada por espécies de palmeiras como coqueiro, babaçu e carnaúba. A estrada segue seu percurso e, ao fundo da composição, na parte superior da imagem, figura uma mata densa, fechada, com árvores de troncos espessos e copas fartas.

Na parte de cima da imagem, figura o título da peça, “Rumo à Amazônia”, realizado em letras maiúsculas e serifadas. Na parte inferior, há ainda o subtítulo, “Terra da Fatura”, elaborado também em caixa-alta, porém com fonte sem serifa. Acima desse trecho textual, à esquerda, figura o logotipo do SEMTA.

Além dessa imagem, elaborada posteriormente à realização do cartaz, há, no acervo do MAUC, três estudos preliminares. O primeiro a ter sido realizado por Chabloz é,

---

16 “capa (redução – transcrição em nanquim/bico-de-pena, para clichê a traço, da foto do cartaz ‘Rumo à Amazônia’) o mais ingrato desses 8 desenhos – (trabalhei sexta e sábado)”

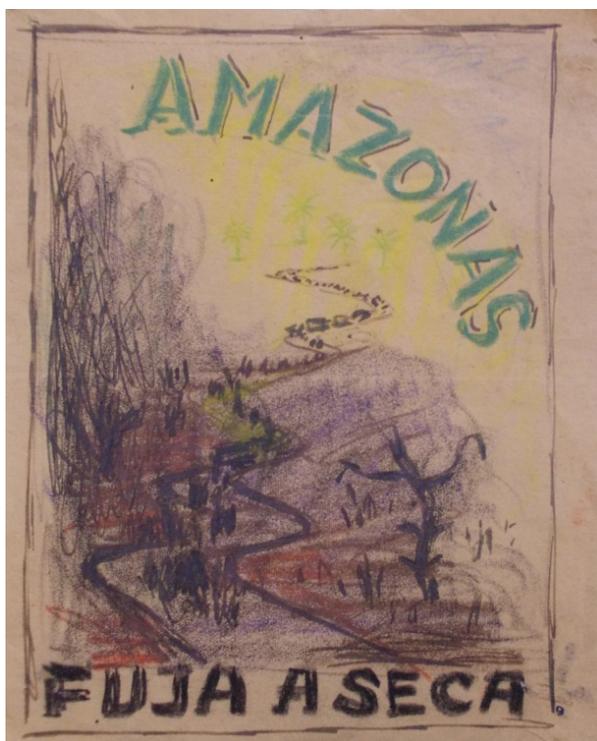
17 Ibid.

18 “trabalho longo, insípido e ingrato: 2 dias de trabalho”.

19 Ibid. (grifo do autor).

provavelmente, aquele mais distante da composição final [Fig. 2]. Executado com traço rápido e nervoso, em pequenas dimensões (15 x 12 cm), o estudo aparenta ter sido elaborado para que o artista tivesse uma ideia geral da composição. O caráter de rascunho do tracejado, assim como a grande distância entre os textos dessa peça e da capa do breviário, fazem acreditar que esse estudo tenha sido realizado num estágio bem inicial do processo de concepção do cartaz.

[Fig. 2] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – 1943 *Crayon, pastel seco e aquarela sobre papel* - 15 x 12 cm – MAUC, Fortaleza.



Fotografia da autora.

Outro estudo, provavelmente o seguinte a ter sido elaborado pelo artista, apresenta também tracejado dinâmico e descompromissado [Fig. 3]. Assim como a imagem anterior, esse estudo, realizado em pequenas dimensões (11 x 8 cm) sobre um pedaço irregular de papel madeira, parece ter sido executado pelo artista com a finalidade de visualizar a composição em linhas gerais. É bastante provável que ele tenha sido elaborado em momento posterior ao primeiro estudo comentado, tendo em vista que tanto a posição do texto como o texto em si estão mais próximos do resultado da capa da cartilha. O estudo em questão é provavelmente anterior a quatorze de abril de 1943, data da matéria jornalística que incitou o artista a substituir, no subtítulo do cartaz, a expressão “Terra de Esperança” por “Terra da Fartura”.

[Fig. 3] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – 1943 *Crayon e nanquim sobre papel* - 11 x 8 cm – MAUC, Fortaleza.

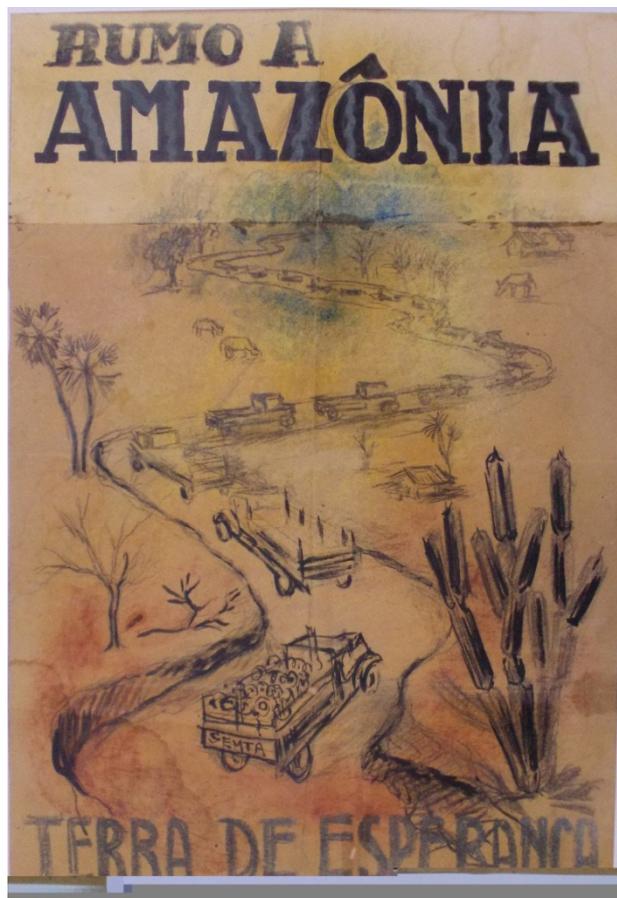


Fotografia da autora.

Também anterior a essa data é o único estudo para o quarto cartaz realizado em grandes dimensões (99 x 65 cm) de que disponho [Fig. 4]. Trata-se de um estudo menos apressado que os anteriores, apresentando-se já mais próximo à composição final. Embora nessa imagem ainda permaneça o termo “esperança”, ela foi muito provavelmente elaborada em momento posterior aos reduzidos estudos comentados acima, tendo em vista suas grandes dimensões e seu caráter menos improvisado. Comparando a capa do breviário do seringueiro, percebemos que as curvas da estrada de terra apresentam, em ambas as imagens, uma configuração razoavelmente parecida. No entanto, diferentemente da composição acabada, esse estudo mostra caminhões enfileirados ao longo de toda a porção visível da estrada, tal como, de maneira mais improvisada, nos dois esboços anteriormente comentados. A mata densa localizada ao fundo da composição tipográfica é, no estudo em questão, identificada apenas por uma indistinta mancha verde e algumas árvores levemente esboçadas. Também a vegetação que ladeia a estrada na porção intermediária da imagem da capa da cartilha encontra-se aqui bastante reduzida, resumindo-se a duas carnaúbas na margem esquerda, além de poucos esboços genéricos de árvores à direita. O estudo, entretanto, não apenas restringe os motivos, uma vez que três animais esboçados na metade

superior da composição parecem ter sido retirados quando da elaboração da versão final do cartaz. Na metade inferior do estudo, o casebre e o cacto à direita, bem como o tronco seco à esquerda, permanecem, com ligeiras alterações de local, na imagem da capa do breviário, onde foram trabalhados com maior riqueza de detalhes.

[Fig. 4] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – 1943 *Crayon e nanquim sobre papel* - 99 x 65 cm – MAUC, Fortaleza.



Fotografia da autora.

Tomando por base a imagem da capa do breviário, podemos perceber que o cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* abordava a viagem dos migrantes do Nordeste à Amazônia, que, segundo a retórica governista, deveria ser compreendida como a transição da “miséria” a “fartura”. A sucessão das localidades ao longo do percurso era representada por mudanças na flora. O sertão nordestino, local de seca que deveria ser abandonado, era representado pelo cacto e pela árvore descarnada na zona da imagem aparentemente mais próxima ao observador; na porção intermediária da composição, a presença de babaçus

indicava a chegada ao Piauí e ao Maranhão; por fim, ao fundo, a mata cerrada com árvores frondosas de troncos espessos representava a floresta amazônica, destino final da viagem.

Na imagem de Chabloz, todo o trajeto parecia simples e sem obstáculos. A estrada sinuosa estendia-se livremente do sertão à Amazônia, fazendo parecer que o percurso seria inteiramente realizado por terra, em caminhões. A imagem era dotada de forte carga persuasiva ao sugerir a facilidade e a rapidez do trajeto rumo às fartas terras amazônicas. Não era essa, no entanto, a realidade da viagem dos migrantes para a qual apontam os registros históricos.

Os homens recrutados pelo SEMTA eram encaminhados até o “pouso” mais próximo de seu lugar de origem. Havia “pousos” nas capitais dos quatro estados por onde se dava o percurso empreendido pelo SEMTA, bem como em algumas cidades no interior destes estados<sup>20</sup>. Chabloz afirmou, em carta a seu amigo Moser, datada de seis de fevereiro de 1943, que os grupos saídos de Fortaleza seguiriam na boleia de caminhões até Teresina, de onde continuariam a viagem, de trem, até São Luís. Naquele momento da viagem, seguiriam a bordo de aviões até Bragança, município paraense, de onde continuariam até Belém em navios<sup>21</sup>.

A antropóloga Lúcia Arrais Morales, no entanto, não menciona nenhum trecho percorrido de avião. Após atestar coincidência entre os relatos dos trinta e cinco ex-“Soldados da Borracha” que entrevistou e os documentos oficiais do SEMTA, a autora aponta que a viagem se dava por vias terrestre e aquática. Os homens recrutados em cidades próximas a Fortaleza eram levados em caminhões do tipo “pau-de-arara” à capital cearense, onde permaneciam em “pousos” até a partida para Teresina, que ocorria no mesmo tipo de caminhão. O percurso de Teresina a São Luís era realizado de trem, ao passo que o trecho da capital maranhense até Belém era cumprido em navios. Também em navios os homens eram encaminhados de Belém a Manaus. Da capital amazonense, seguiam, em vários tipos de barcos, até as regiões distantes onde estavam localizados os seringais<sup>22</sup>.

Morales foca-se apenas no trajeto que foi de fato operacionalizado. Ao que tudo indica, o trecho percorrido de avião mostrou-se inviável de ser praticado. A esse respeito, Pedro Eymar Barbosa Costa, diretor do MAUC, apontou em entrevista que, como a mata em Bragança era muito espessa, os aviões teriam que pousar no rio, onde os migrantes seriam recebidos em barcos que os levariam até a margem. Além disso, Bragança seria uma região inóspita, onde os viajantes poderiam ser já acometidos de malária e outras doenças. Essas

---

20 “Pousos” eram os alojamentos do SEMTA para onde os homens alistados eram enviados a fim de aguardarem o momento de sua partida para a Amazônia. Os migrantes também ficavam hospedados em “pousos” nos intervalos de sua jornada até Belém.

21 COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011.

22 Carta de Chabloz a Moser. Fortaleza, 6 fev. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

dificuldades de ordem prática teriam levado os americanos a suprimirem o traslado aéreo, de modo que todo o percurso de São Luís a Belém viria a ser efetuado por via aquática<sup>23</sup>.

Segundo Morales, apesar de os relatos dos seus entrevistados e os documentos que analisou terem coincidido quanto ao trajeto percorrido, os primeiros deixavam entrever a falta de planejamento e organização com que a viagem era efetivada. Os homens teriam sofrido fome e sede ao longo do percurso, o que os teria levado a invadir residências e mercados em busca de água e de comida. Como consequência, as populações das cidades por onde se dava o trajeto temiam a chegada dos grupos de migrantes. Após alastrarem-se as notícias das arruaças, até força policial teria sido acionada para aguardar um grupo de viajantes quando de sua chegada ao porto de Belém<sup>24</sup>.

Além da escassez de mantimentos, relatórios de médicos e nutricionistas contratados pelo SEMTA teriam apontado outras deficiências ao longo do percurso: as precárias condições higiênicas dos pousos, das vestimentas dos homens, da preparação de alimentos; a ausência de profissionais especializados para este último fim; a má qualidade dos itens alimentícios oferecidos aos migrantes, etc<sup>25</sup>. Para a autora, uma medida da adversidade das condições em que se deu a viagem é o fato de elas terem sido consideradas absurdas por seus entrevistados, muitos dos quais, antes de migrar, “trabalhavam no sertão nordestino, enfrentando sol, fazendo longas caminhadas, procurando reses por dentro da caatinga espinhenta, experimentando a seca e habitando casas desprovidas de luz elétrica, esgoto, água encanada, sofás, poltronas e outros benefícios”<sup>26</sup>. Estariam, portanto, acostumados a enfrentar situações de esforço físico e privação de higiene e conforto, o que tornaria ainda mais pungentes as suas reclamações sobre as condições a que foram submetidos durante o percurso.

Na imagem de Chabloz para a capa do breviário, no entanto, a viagem do sertão à Amazônia ocorre de forma serena ao longo da estreita estrada de terra. Na peça, não é apontada a diversidade dos meios de transporte empregados nem, logicamente, restrições ou precariedades de qualquer tipo. Como peça de propaganda oficial, fixa-se na transição do ponto de origem, identificado com a infertilidade e a escassez, ao local de destino, opostamente associado à fertilidade e à abundância. Os detalhes e as particularidades do percurso são suprimidos. A imagem promete o encaminhamento de indivíduos da região sertaneja até as terras amazônicas, mas não especifica em que condições esse transporte se daria: aponta o início e o fim do percurso, mas evita o meio.

---

23 MORALES, 2002, p. 268-269.

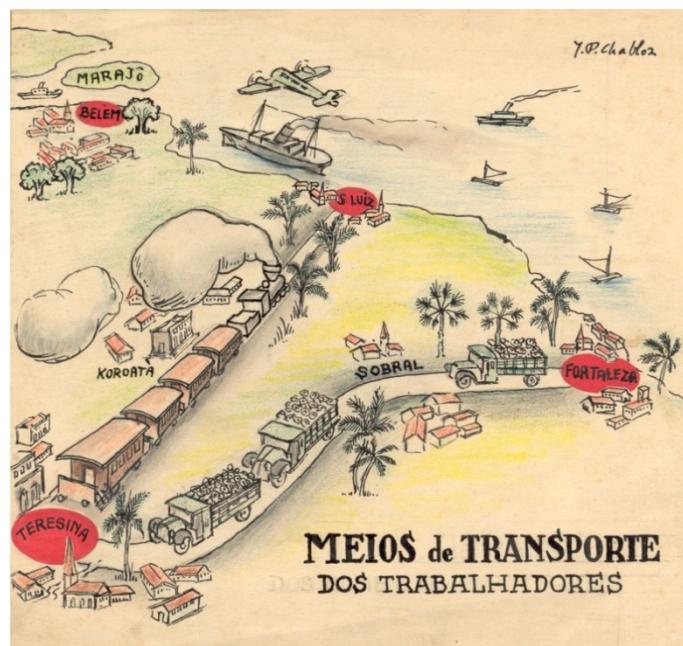
24 COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011.

25 MORALES, 2002, p. 269-271.

26 Ibid., p. 291-302.

O trajeto percorrido pelos migrantes de Fortaleza a Belém e os meios de transporte utilizados durante a viagem podem ser visualizados em uma das ilustrações que deveriam ser projetadas durante as conferências que o SEMTA realizaria em municípios do interior do Ceará, conforme plano de Chabloz [Fig. 5]. Segundo registros no primeiro diário de serviço do artista, tal ilustração teria sido elaborada nos dias dezessete e dezoito de maio de 1943<sup>27</sup>. Nessa imagem, Chabloz ilustrou o percurso da viagem dos migrantes tal como o descrevera na referida carta a Moser. Vemos, portanto, caminhões do SEMTA deixando a costa fortalezense em direção a Teresina, de onde segue um trem até São Luís do Maranhão. Nesse ponto, vemos um navio e um avião seguindo em direção ao estado do Pará. Assim, nessa ilustração, Chabloz mostrou, de maneira didática, aquilo que foi suprimido na imagem da capa do breviário: o trajeto que os migrantes percorreriam sob a responsabilidade do SEMTA, e o tipo de transporte utilizado em cada trecho do percurso. Os coqueiros, as carnaúbas, os babaçus e as árvores frondosas estão presentes, também na ilustração, identificando as localidades textualmente citadas; porém, diferentemente da capa do breviário, aqui Chabloz não se baseou apenas na flora para marcar a transição entre as diferentes etapas do percurso.

[Fig. 5] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Meios de transporte dos trabalhadores* - Ilustração para conferências – maio 1943 - Nanquim e gizes coloridos sobre cartão – 16 x 16 cm – MAUC



Fonte<sup>28</sup>

27 Ibid., p. 267.

28 Primeiro diário de serviço de Chabloz.

Na imagem em questão, Chabloz especificou apenas o trajeto empreendido pelo SEMTA. As localidades mais a Oeste descritas são: Belém e a Ilha de Marajó. A ilustração destrincha os meios de transporte através dos quais os migrantes chegariam até Belém, mas não aborda de que modo eles iriam a Manaus, tampouco aos locais distantes onde estavam situados os seringais no seio da floresta amazônica. Essa abordagem deixa entrever a falta de coordenação entre os dois órgãos responsáveis pelo encaminhamento dos ditos “Soldados da Borracha”. A ausência de uma comunicação eficiente entre o SEMTA e a SAVA constituía uma das consequências da rivalidade que se havia instaurado entre as duas agências<sup>29</sup>.

Na imagem da capa do breviário, em contrapartida, Chabloz ilustrou o ponto final da viagem dos migrantes, através da vegetação densa que, ao fundo da composição, representa a floresta amazônica. Na ilustração comentada acima, suprimia-se o destino final da viagem; aqui se eliminam as vicissitudes do trajeto. Tais diferenças devem-se, a meu ver, aos objetivos distintos dessas imagens. A ilustração para conferências apresentava finalidade, sobretudo didática: visava a instruir os potenciais migrantes sobre de que modo viajariam de Fortaleza a Belém. Já a imagem do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – aqui imaginada através da capa do breviário do seringueiro – detinha fins persuasivos em primeiro lugar. Objetivava chamar a atenção dos potenciais migrantes e despertar seu interesse pela empreitada, por meio da promessa de uma viagem fácil do sertão escasso à Amazônia fértil. Em virtude disso, fazia-se tão importante mostrar a vegetação abundante da Amazônia, pois a “fartura” daquelas terras afigurava-se, no discurso oficial, como o prêmio que os migrantes receberiam por sua decisão de alistar-se no SEMTA.

Ao longo de grande parte deste texto, analisei o cartaz em questão com base na sua tradução para a capa do primeiro breviário do seringueiro. A substituição não pode ser ingênua, tendo em vista que uma imagem não substitui outra imagem. Contudo, como Chabloz tinha a característica de ser perfeccionista, é bem provável que a capa da cartilha do seringueiro constitua uma redução do cartaz que lhe seja bastante fiel quanto aos motivos representados e às posições e proporções dos elementos visuais. E sendo, nas palavras de Barthes, “a mensagem publicitária (...) *franca*, ou pelo menos, *enfática*”<sup>30</sup>, não seriam alterações na fatura ou na escala que alterariam os sentidos mais imediatos daquela peça de propaganda. Assim, a despeito de não estar diante do objeto, tal como clamou Merleau-Ponty<sup>31</sup>, acredito ter conseguido apreender os principais significados transmitidos pelo cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*.

29 GONÇALVES; COSTA (Org.), 2008, p. 191.

30 BARTHES, 1990, p. 28. (grifo do autor).

31 MERLEAU-PONTY, 1999.

## Referências

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 45-65.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

**Carta de Chabloz a Moser**. Fortaleza, 6 fev. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

**Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira**. Fortaleza, 8 jun. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

**Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira**. Fortaleza, 11 set. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

COSTA, Pedro Eymar Barbosa. **Entrevista com a autora**. Fortaleza, 25 nov. 2011.

*Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz*. Arquivo do artista. MAUC.

GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Org.). **Mais borracha para a vitória**. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. **Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia**. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas. Orientação: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto. Instituto de Artes, UNICAMP, 24 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. “Go you too to Amazonia”: analysis of a poster designed by Jean-Pierre Chabloz for the “Rubber Campaign”. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Org.). **Design frontiers: territories, concepts, technologies** [livro eletrônico]. 1ed. São Paulo: Blucher, 2012, p. 486-489. Disponível em: <<http://pdf.blucher.com.br/designproceedings/icdhs/icdhs-093.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Mais borracha para a vitória: sobre o primeiro cartaz de Jean-Pierre Chabloz para a “Campanha da Borracha”**. Revista de História da Arte e Arqueologia, v.20, jul./dez. 2013, p.139–165. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2020%20-%20artigo%208.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

MORALES, Lúcia Arrais. **Vai e vem, vira e volta.** As rotas dos Soldados da Borracha. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.

**Ana Carolina Albuquerque de Moraes**

Professora do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe, sendo membro do Núcleo Docente Estruturante (NDE) do Curso de Design Gráfico. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2012), especialista em Arte & Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2007) e graduada em Comunicação Social (Publicidade) pela Universidade Federal do Ceará (2004).

# MERCADO DE SÃO JOSÉ E SEUS ARREDORES, RECORTE DO BAIRRO DE SÃO JOSÉ, CONTA A HISTÓRIA DA ARTE NA CIDADE DO RECIFE

*Ane Beatriz dos Santos Reis*  
Discente do Curso de Artes Visuais - UFPE

*Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Siqueira Nino*  
Departamento de Teoria e Expressão Artística - UFPE

## RESUMO

A história da arte, ou as diversas histórias sobre arte, artistas e suas produções, contadas, repetidas ou reinventadas, propiciam viagens no tempo e no espaço e também podem suscitar questionamentos. Argan (2005), em seus escritos sobre história da arte e urbanismo na cidade de Roma, afirma que os historiadores da arte são também historiadores da cidade. Tais textos e suas ideias nos permitem repensar e recontar a história da arte e suas entrelinhas a partir de qualquer outra cidade. Essa pesquisa propõe então, discutir a história da arte, seus espaços e seus sujeitos a partir de um recorte da cidade do Recife, o bairro de São José. Nesse texto, o objeto de estudo será o Mercado de São José, paredes e colunas que contam histórias da arte e da cidade que são experimentadas cotidianamente por turistas e moradores da cidade do Recife.

**PALAVRAS-CHAVE:** História. Arte. Cidade.

## ABSTRACT

The Art History, or the many histories about art, about artists and their productions have been told, repeated and recreated, allowing time and space journeys also new inquiries. In his written works about Art History and Urbanism at Rome, Argan (2005) affirms that art researchers are also city researchers. His texts and ideas allow us to rethink and re-tell the Art History and its details through any city. My research proposes discuss the Art History, its space and subjects from a tiny piece of Recife's history: the neighborhood of São José. In that article, the main target will be the Mercado de São José, its walls and columns tell histories of art and of the city that are experimented everyday by tourists and residents of Recife.

**KEY-WORDS:** History. Art. City

## 1. Questionamentos aguçam ideias de pesquisas

A história da arte, ou podemos dizer, as diversas histórias sobre arte, artistas e suas produções, contadas, repetidas ou reinventadas, próximas ou distantes de quem as conta ou as ouve, propiciam viagens no tempo e no espaço e também podem suscitar

questionamentos. Argan (2005, p. 77), em seus escritos sobre as problemáticas da história da arte e urbanismo na cidade de Roma, pressupõe que os historiadores da arte são também historiadores da cidade. Seus textos nos permitem repensar e recontar a história da arte e suas entrelinhas a partir de qualquer outra cidade.

Propomos então, como historiadores da arte e da cidade, discutir a história da arte, seus espaços e seus sujeitos a partir de um recorte da cidade do Recife. É importante assinalar que entendemos cidade aqui não somente por seus espaços e construções, mas também seus sujeitos, os que contam e recontam as histórias, os que escutam as histórias, os locais onde essas histórias são contadas e vivenciadas e como isso é realizado. Espaços arquitetônicos, igrejas e mercados, paredes com estilos, que são experimentados pela visita espontânea ou fazem parte das atividades do cotidiano da população e os espaços de exposição, paredes que guardam objetos artísticos de várias épocas e estilos.

Propomos nessa pesquisa conhecer, discutir e contar uma história da arte que também é a história da cidade do Recife, a partir de um recorte do bairro de São José que, por suas especificidades, pode ser replicado em outros espaços da cidade. O bairro de São José, local de efervescência cultural e econômica da cidade, deve ser descoberto com os cinco sentidos apurados em uma caminhada pelo Museu da Cidade do Recife, a Igreja da Penha, o Mercado de São José e por consequência seus arredores, ruas, praças, esquinas, casa, lojas. Uma área da cidade que possui construções arquitetônicas de estilos e épocas diferentes, igrejas, casas antigas, ricos em histórias que atravessaram séculos, histórias do cotidiano, vivências culturais e artísticas que contam a história da cidade, a história da arte na cidade do Recife.

Sujeitos, espaços, experiências, histórias, são os objetos de estudos nessa pesquisa. E em uma primeira parada para ver, experimentar sentir, escolhemos o Mercado de São José, mercado público construído no fim do século XIX, vivenciado pela visita de turistas e a circulação diária dos moradores da cidade.

## **2. Mercado, igrejas, casarios contam a história da arte na cidade do Recife**

Andar pelas ruas do Recife é respirar arte. É visualizar, sentir, mergulhar em vários estilos, em várias épocas da história da arte. A cidade do Recife, seus espaços e seus personagens não pode ser definida em apenas um estilo, em apenas um momento, mas formam uma história eclética com vários estilos, de várias formas, de várias cores. Argan (2005), em seus escritos sobre a cidade de Roma, cita Mumford, e define arte e cidade como um único objeto de estudo, como sinônimos, como corpos que não vivem separados e não se

complementam, mas têm a mesma substância, formam o mesmo corpo “a cidade favorece a arte, é a própria arte (...) é ela mesma um produto artístico” (2005, p. 73).

Arte e cidade são discutidas e pesquisadas não com a concepção de que a cidade acolhe as produções artísticas ou que a arte inflige estética à cidade, arte e cidade se confundem. A Arte e a cidade do Recife se confundem. Para o teórico da arte e ex-prefeito de Roma, “os historiadores da arte são também historiadores da cidade”, portanto os resultados da pesquisa sobre um recorte de história da arte e da cidade do Recife, não resultam em duas histórias ou uma história da arte com informações sobre a cidade, mas apenas uma história da arte quem também é a história da cidade.

Nesse contexto, discutiremos arte e cidade não como dois objetos de estudo distintos e suas histórias de forma isolada, mas “arte como uma atividade inerente à cidade” (ARGAN, 2005). Inerente aos espaços, objetos artísticos, vias de encontros e desencontros, sujeitos que se encontram na cidade, na arte. Essa atividade se concretiza em uma linguagem visual emitida através de seus espaços, suas imagens, seus sujeitos e se transforma em uma página que emite e recebe um texto não verbal, como se estivéssemos realmente lendo uma narrativa “com história sucessiva de um modo de pensar, desejar, desprezar, relacionar e sentir” (FERRARA, 1988, p.11) esses espaços e suas histórias.

E o que podemos pesquisar, que objetos da arte a cidade pode nos oferecer para pesquisa? O que pesquisar e historicizar na cidade que também é história da arte? Voltemos a Argan (2005) que nos apresenta as possibilidades e define a cidade como um espaço muito mais amplo do que aquele que percebemos no cotidiano.

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade (ARGAN, 2005, p. 43).

Casas, edifícios, o pátio, as ruas, o pórtico da basílica, o interior das igrejas, o retábulo sobre o altar, o ambiente das casas, o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam fazem parte do recorte escolhido para essa pesquisa. Todos esses espaços, mobiliários e ornamentos compõem a dimensão cênica da cidade do Recife e no bairro de São José; o Museu da Cidade do Recife, o Mercado de São José, a Basílica da Penha e seus arredores.



Organizar informações em uma pesquisa iconográfica da cidade visualizando somente seus desenhos e seus estilos seria uma pesquisa vazia e uma repetição daquilo que já encontramos nos livros de história da arte e também em publicações turísticas. Vivenciar a história da cidade com o olhar nos seus espaços arquitetônicos com expressivo e reconhecido valor histórico como o Mercado de São José é contar uma narrativa visual com a iconografia presente e suas transformações ao longo dos anos, as diretrizes para a construção, os materiais utilizados, as pessoas envolvidas, a movimentação e os cheiros do local.

### **3. Mercado de São José – arquitetura do ferro**

O bairro de São José, considerado um bairro eminentemente popular, com suas ruas estreitas e sobrados sóbrios de porta e janela, sofreu durante décadas intervenções públicas que visavam modernizá-lo e higienizá-lo, tornando-o conforme aos padrões pretendidos por uma elite que queria ver o Recife como espelho da modernidade europeia. Mas foi este o bairro em que os poderes públicos tiveram mais dificuldade em intervir para retirar os “populares” das ruas, os vendedores de peixe, frutas, verduras e legumes, artesanato doméstico e comidas prontas, quitutes e guloseimas (GUILLEN, 2009).

Guillen (2009) conta histórias de séculos passados do bairro de São José, no Recife, mas essas histórias ainda se repetem no presente da mesma cidade e também de outras cidades históricas no Brasil. Na atualidade o Recife e mais uma vez o Bairro de São José, vivenciam uma discussão entre construtoras, poder público e grupos organizados da sociedade civil para a construção ou não de um condomínio de edifícios para alta classe média e mudanças significativas no trajeto de uma área onde antes funcionava o Cais José Estelita.

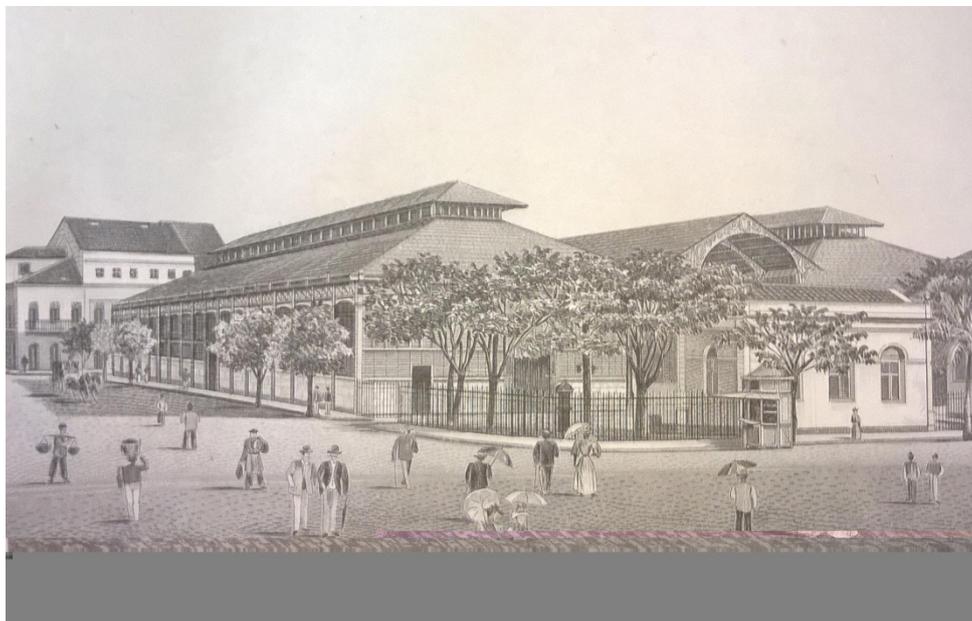
Nessa pesquisa não nos estenderemos sobre as problemáticas do Cais, mas as práticas que se repetem reforçam uma situação, não restrita a cidade do Recife, mas que faz parte da história de um bairro que sofreu e continua sofrendo transformações ora bem vindas pela população, ora impostas pelo poder público e privado, e seus moradores e transeuntes aprovando ou não se acomodam com os novos desenhos da cidade.

As descobertas científicas sobre as artérias e veias são relacionadas por Sennett (2014) com as mudanças do cenário urbano do século XVIII, em que as descobertas da medicina quanto ao funcionamento do corpo humano, moldavam os projetos para o tráfego das cidades europeias. As artérias e veias, ou ruas e avenidas da cidade do Recife no final século XIX não foram idealizadas a partir de fluxos orgânicos ou projetadas de acordo com as demandas e os costumes da cidade, mas por decisões políticas e econômicas e em busca de

um modelo de cidade que se aproximasse das cidades europeias visitadas pela alta sociedade pernambucana.

Gomes (1984) descreve a urbanização “como um fenômeno típico da industrialização” esse fenômeno determina os novos formatos das cidades e “gera problemas que só podem ser resolvidos com novos programas arquitetônicos”. No Brasil a Revolução Industrial só vai ocorrer de fato a partir de 1930 no governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1956), porém os reflexos da industrialização nos países europeus chegaram à América Latina no final do século XIX, anos em que o bairro de São José tem seus espaços reordenados. Portanto, os novos programas para urbanizar o Recife do século XIX são cópias de programas arquitetônicos europeus e a antiga vila dos pescadores ganha um novo mercado com estrutura de ferro pré-fabricada e importado da Europa. Alguns mercados pré-fabricados e importados da Europa por países da América Latina, como o Mercado de São José no Recife, ainda resistem ao tempo e a falta de conservação: o Mercado Central em Santiago, Chile, o Vallière em Port-au-Prince, Haiti e o Municipal em Maracaibo, Venezuela (GOMES, 2000).

SILVA e LEITE, Leonardo Dantas e Romildo Maia, *Recife 1900 – Álbum de recordações*.



FCCR, 1992

O Mercado de São José, inaugurado no dia 7 de setembro de 1875, foi o primeiro edifício pré-fabricado em ferro construído no Brasil. No final do século XVIII no terreno

onde o novo mercado seria construído, o antigo Largo da Ribeira do Peixe, na zona praieira da cidade, o Governador da Província de Pernambuco, Dom Tomaz José de Melo, construiu o Mercado da Ribeira do Peixe. O Largo localizava-se na Vila dos Pescadores, em um terreno ao lado da igreja em construção dos padres capuchinhos franceses, onde desde o século XVI os pescadores ancoravam seus barcos e vendiam seus produtos. O Mercado da Ribeira do Peixe era um “mercado popular formado por bancas montadas ao ar livre e que vendia de tudo o necessário para o abastecimento alimentar da cidade” (GUILLEN, 2009).

A convivência mercado e igreja nem sempre foi amistosa. Em 1789 os Padres Capuchinhos da Igreja da Penha, proprietários das terras, reclamaram oficialmente ao governo da Província de Pernambuco, a instalação de um mercado e feira ao lado da igreja. Quase trinta anos depois os Padres reclamaram na justiça a posse do terreno que receberam do casal Belchior Alves Camelo em 1655, onde funcionava Mercado da Ribeira do Peixe. Aproximadamente cinquenta anos depois o Imperador Dom Pedro II declarou-se em favor da Província de Pernambuco “admitindo serem régias as terras da área para usufruto do povo”. Posse oficializada em favor da Província, o então governador de Pernambuco Francisco Farias Lemos autoriza, com ofício enviado à Câmara Municipal do Recife em vinte e nove de novembro de 1871, a construção do Mercado Público de São José, o novo mercado do Recife (NASCIMENTO, 2005 p.17-18).

As grandes estações ferroviárias, os grandes armazéns, os pavilhões de exposição, as lojas de departamentos, os mercados públicos se constroem na Europa com formas e proporções que não existem no vocabulário arquitetônico de então, graças ao emprego do novo material: o ferro (GOMES, 1984, p.7).

As transformações da cidade não somente aconteciam pela construção do novo mercado. No terreno ao lado erguia-se a igreja dos Padres Capuchinhos, hoje Basílica da Penha, uma construção no estilo clássico coríntio, iniciada no ano de 1656 e à época da inauguração do Mercado de São José ainda não tinha sido concluída, o que aconteceu sete anos depois em 1882. O bairro de São José, no antigo Largo da Ribeira do Peixe, tem no século XIX além de seus casarios, um mercado construído com a arquitetura do ferro e uma igreja de paredes sólidas e colunas da arquitetura clássica. Construções de estilos arquitetônicos europeus construídas em momentos diferentes e que não refletem a cultura ou história do povo pernambucano, mas emitem o desejo da sociedade e seus governantes de aproximar-se dos ideais, da cultura e dos modelos já testados, ainda nos gostos das sociedades europeias ou não seja na arquitetura, no vestuário, na gastronomia entre outros.

O Mercado de São José foi projetado por um engenheiro da Câmara Municipal do Recife e sua construção foi executada pelo empreiteiro José Augusto de Araújo. Gomes (1984) afirma ser possível que o projeto inicial aprovado pela Câmara apenas se resumia a uma planta e um orçamento básico elaborado a partir de um conjunto de especificações. O Sr. Araújo contratou na França o engenheiro Louis Léger Vauthier para desenhar o projeto mais detalhado e também verificar as possíveis incoerências na idealização do mercado em face aos recursos da engenharia na época e ao orçamento disponibilizado.

Este relatório tem por fim apresentar uma conta sumarial das condições que presidiram a esta execução, sob as bases do projeto geral que nos foi submetido, sujeitando-nos, quanto aos detalhes não especificados, a imitar tudo quanto se tem feito de melhor em Paris, nos mercados de ferro recentemente construídos (GOMES, 1984, p. 19)

O engenheiro Vauthier fez um relatório encaminhado à apreciação da Câmara sobre as modificações sugeridas para o projeto original. No texto cita o “mercado de *Grenelle*, reproduzido em 1869 nos *Nouvelles Annales de la Construction*” como referência para o projeto do engenheiro da Câmara. Seu nome foi amplamente divulgado pela imprensa pernambucana como o engenheiro que projetou o novo mercado do Recife. E é assim que ainda é difundida a origem do mercado visitado por milhares de turistas que chegam ao estado de Pernambuco e passeiam pelo centro da cidade do Recife.

Um mercado importado da Europa, no final do século XIX e projetado pelo engenheiro francês Louis Léger Vauthier. Seus desenhos unem-se aos modelos europeus produzidos em uma época de euforia pelas novas tecnologias e diferentes materiais que a Revolução Industrial propiciou e também para a engenharia e a arquitetura. No século XIX “um pouco de arte foi acrescentada aos projetos arquitetônicos” (GOMBRICH, 2011) que buscavam uma identificação com os mestres e estilos artísticos do passado.

Também no Recife, o mercado de ferro eclético em seu estilo, ganha diversas características e adornos de diferentes épocas: colunas de ferro no formato dórico; folhas de acanto invertidas moldadas no metal; colunas com arremates em curvas precedentes da Nova Arte ou Art Nouveau, movimento artístico que ganha força na década posterior a inauguração do mercado; diversas gárgulas pendem de vários pontos do telhado; adornos moldados no metal no formato de curvas barrocas emolduram a parte superior das fachadas; na entrada principal após várias reformas, a entrada ganhou placas metálicas que formam um grande portal em arco que em conjunto com as venezianas nas paredes compoem uma estrutura neoclássica da janela veneziana empregada por Bramante e Rafael no século XVI e que, posteriormente com outras soluções, “se manteve em uso pelos arquitetos ingleses até o século XIX” (SUMMERSON, 2009, p.133).

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, pavilhão dos frios



Disponível em: <http://portalarquitetonico.com.br>. Acesso em: 15/05/2015.

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife - PE



Recife/PE, fachada principal. Foto A. B.

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, pavilhão dos frios.



Disponível em: <http://portalarquitetonico.com.br>. Acessado em 15/05/2015.

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, fachada principal.



Foto A.B. Reis

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, fachada principal, detalhe da coluna com folha de acanto invertida e gárgulas.



Foto A.B. Reis

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, fachada principal, detalhe de gárgula.



Foto A.B. Reis

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife/PE, fachada principal.



Foto A.B. Reis.

Fotografias do século XIX já mostram que nas imediações do mercado havia outras lojas, barracas, outras construções adjacentes que vendiam além de frutas, verduras também artesanatos e outros produtos procurados pelos passantes daquelas ruas. Hoje a situação é muito pior. Lixo, barracas de feirantes e ambulantes, construções ilegais nas calçadas no entorno do mercado não permitem que o visitante daquele espaço histórico perceba sua beleza e sua importância na história da cidade. Um descaso do poder público quanto à manutenção do prédio e seu entorno, dos comerciantes que utilizam o mercado como fonte de renda, dos moradores da cidade e frequentadores e colaboram com o acúmulo de lixo dentro e fora do mercado. Descaso e desrespeito que escondem a arquitetura e a beleza do primeiro mercado público construído no Brasil e declarado Patrimônio Histórico Nacional em 1973 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife, final do século XIX .



Disponível em: <https://chicomiranda.wordpress.com>. Acessado em: 16/06/2015.

Mercado de São José, Bairro de São José, Recife, século XXI.



Disponível em: <http://portalarquitetonico.com.br/passaras-pelo-mercado-de-sao-jose/>. Acessado em: 15/06/2015.

É imperativo que esse recorte da história da arte na cidade do Recife que também é um recorte da história da cidade do Recife, seja apreciado, contado e recontado. Não somente como uma história de tempos antigos, mas uma história que pode ser vivenciada e deve ser recuperada através de políticas públicas para reforma e restauro do espaço e também de re colocação do Mercado de São José para seus visitantes, para os moradores da cidade, para os historiadores da arte, como espaço que conta histórias, que conta história da arte.

## **Referências**

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland, **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção, a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA e LEITE, Leonardo Dantas e Romildo Maia, *Recife 1900 – Álbum de recordações*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1992.

FERRARA Lucrécia D'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1988.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES, Geraldo. **O mercado de São José**. Recife: Fundação Cultura da Cidade do Recife, 1984.

\_\_\_\_\_, Geraldo. **Arquitetura do Ferro**, AU Pini Revistas, edição 90, junho/2000. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/90/arquitetura-do-ferro-24331-1.aspx>>. Acesso em 20 de maio de 2015.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Mercado de São José: contando histórias em um lugar de memória**. Fortaleza: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História, 2009. Disponível em <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0643.pdf>>. Acesso em: 03 de abril de 2015.

NASCIMENTO, Sinésio Roberto. **Mercado de São José: história e cultura popular**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

SANTOS, Lúcia Leitão, **Os movimentos desejan tes da cidade: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1998.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra, o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SUMMERSON, John, **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

GASPAR, Lúcia. **Mercado de São José**. Pesquisa. Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa escolar/](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa_escolar/)>. Acesso em: 20/05/2015.

### **Ane Beatriz dos Santos Reis**

Graduanda de Artes Visuais Licenciatura/UFPE, 8º período; professora de Artes Colégio Santa Emília, Olinda/PE, Ensino Médio/3º Ano; voluntária no grupo de pesquisa PIBIC/UFPE Histórias, Memórias e Práticas de Ensino de Arte coordenado pela Professora Doutora Maria Betânia e Silva, 2013-2015; bolsista do PIBID/UFPE Artes Visuais, 2012-2013.

<http://lattes.cnpq.br/3107392190306783>

### **Maria do Carmo de Siqueira Nino**

Doutora em *Doctorat en Arts Plastiques et Sciences de l Art - Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne)*; Especialização em *Dea En Arts Plastiques, Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, PARIS 1*, França; graduada em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco; professora adjunta da Universidade Federal de Pernambuco; pesquisadora de arte contemporânea, fotografia, história da arte, crítica de arte, cinema e literatura.

# POLÍTICA DA ARTE E POÉTICAS DE RESISTÊNCIA NA OBRA DE EFRAIN ALMEIDA

*Carlosnaik Veras*  
Discente do PPGA UFC

## RESUMO

Na arte contemporânea o conceito de política é ampliado de forma a dar conta de processos os mais variados, sendo para inventar formas de relações ou aprender a habitar melhor o mundo. Levando em consideração que toda arte é política, e o trabalho do Artista Visual Efrain Almeida que se utiliza de um contexto específico no Nordeste Brasileiro e da sua memória, para a criação de obras de arte, sendo possível identificar na produção de vários artistas vestígios referentes a esse modo de reunir informações particulares e transformar artisticamente. A memória como objeto de estudo, uma forma de resistência, dando assim ênfase a cidade de Boa Viagem, região central do Ceará, como um dispositivo gerador de imagens edênicas e motivadora de novas visualidades. Tornando visível um lugar e fazeres desvalorizados por uma cultura de elite. O trabalho de Efrain é realizado em madeira e usa recursos artesanais para compor esses trabalhos. Esse artigo propõe-se a fazer uma reflexão sobre as imbricações entre política e arte, campo necessário para um aprofundamento em minha pesquisa sobre a produção artística de Efrain Almeida e o seu destaque na história da arte contemporânea brasileira.

**PALAVRAS – CHAVE:** Arte Contemporânea. Artes Visuais. História da Arte. Memória.

## ABSTRACT

In contemporary art the Policy Concept and expanded to give Process Account Most varied, Being paragraph invent Relations Forms OU Learning to live The Better World. Considering que Every Art and Politics, AND Visual Artist Labour Efrain Almeida Who uses hum any specific context Northeast Brazil and its memory to an Art Works of Creation, being possible to identify the number of production Traces Artists related to ESSE way to gather private and Transform INFORMATION artistically. Memory As Object of Study, a form of resistance, SO Stressing the City of Boa Viagem, Ceará Central Region, How hum Edenic and motivating device Images Generator New Visualidades. Making Visible A Place and practices devalued by an elite culture. The Working Efrain And Held in wood and USA paragraph handmade Resources compose processes work. This article proposes to make a reflection about the overlaps between Politics and Art, paragraph Necessary field hum Deepening in My Research About Artistic Production Efrain Almeida And Its highlight in the history of Brazilian contemporary art.

**KEYWORDS:** Contemporary Art. Visual Arts. Art History. Memory.

## 1. Política da arte e processos de resistência

Como falar sobre os modos de resistência da Arte Contemporânea? Penso que ao utilizar essa ideia de uma política da arte podemos ter uma pista de formas de mobilização da atenção do público, ativamente participante como afirma Rancière, um espectador livre,

porém envolvido com o engajamento que a arte exige dele, esse pensamento vem contribuir para a discussão iniciada na disciplina Tópicos Especiais II - Arte e Política do Mestrado em Artes da UFC. Através de comentários entre as obras de Efrain Almeida e outros artistas que apoiados a suas referências culturais vão resistir ao profundo processo de massificação cultural que tem acometido o mundo.

Neste artigo, o foco de estudo recai sobre Efrain Almeida, um dos artistas visuais mais expressivos da arte contemporânea brasileira. Efrain nasceu na pequena cidade de Boa Viagem, no estado do Ceará, em 1964. O município de Boa Viagem fica a 98 km de distância da cidade de Canindé, um dos principais centros de romarias do Brasil, e faz parte de uma região do estado conhecida pela sua grande produção de artigos religiosos. Ademais, a pequena Boa viagem está completamente inserida no semiárido nordestino, uma área imensa de clima quente e seco, marcada pelos baixos índices pluviométricos e coberta por uma vegetação composta por arbustos e árvores de médio porte que são típicas do bioma Caatinga, onde a umburana, o juazeiro e o pau-ferro são espécies arbóreas bastante comuns.

Efrain Almeida traz no gesto criador de suas esculturas reminiscências de sua primeira infância nesse local de afetos e descobertas com sua família, ele vai recriando parte dessa memória na busca de uma delicadeza e de certo autoconhecimento, seu pai tem como ofício a marcenaria e desse lugar o artista vai trazer seu interesse pela madeira e procedimentos ditos artesanais para compor seu processo de trabalho.

Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira: o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira? (DELEUZE, 2010, p. 11).

Efrain cresceu acompanhando o trabalho do pai, em uma região marcada pela tradição dos ex-votos que são oferendas a um santo/divindade na busca de uma graça a ser alcançada ou como gesto de gratidão a um pedido realizado, geralmente as peças criadas são como esculturas que se assemelham a partes do corpo humano representando dessa maneira o local enfermo a ser curado. São objetos com autovalor psíquico, revelando os resíduos das experiências dos indivíduos que neles depositam sua fé. A madeira umburana devido a sua maleabilidade plástica permite uma grande diversidade na criação de formas, suas propriedades medicinais cientificamente comprovadas reforçam ainda mais suas qualidades curativas, mesmo atuando em um campo simbólico ligado a experiência religiosa e também com a região de onde é nativa, apontando uma relação entre cultura e natureza em suas criações. Certamente, foi de onde veio uma das suas primeiras referências estéticas, reunindo a força do mito religioso e a notável simplicidade plástica (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Mãos (milagre), 2010. Madeira.



Foto: Eduardo Ortega.

Figura 2. Mãos com Cabeça, 2007. Madeira.

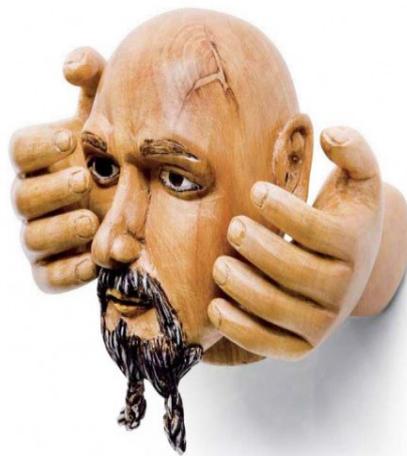


Foto: Eduardo Ortega.

Levo em consideração que toda arte é política, porém há trabalhos que reafirmam identidades culturais por vezes esquecidas ou intencionalmente apagadas, são movimentos de implantação de um controle ideológico, onde o corpo é relegado a um mero componente de um processo produtivo, apenas capaz de gerar dividendos para um grupo social, na arte é possível operar forças antagônicas a esse movimento de destruição dos componentes culturais de um povo, daquilo que os torna singulares. O artista contemporâneo pode incorporar na produção de seus trabalhos procedimentos que ampliem as discussões sobre as formas de relações com o ambiente em que vive, revisitando técnicas, estilos e modos de fazer.

Um tipo de arte moralizante ou a serviço de certa correção dos costumes já foi superada, para Rancière a potência da arte está na disposição dos corpos, no recorte dos espaços e tempos singulares, é nesse enfrentamento de discussões necessárias e o dissenso que pode produzir.

O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias de sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (RANCIÈRE, 2012, p. 59)

Pode se pensar que o corpo no trabalho de Efrain seja um meio de investigação de processos, causa de dissensos pois pelo corpo é que se cria o gesto para modelagem da forma, sendo essa escultura um tipo de autorrepresentação, ou seja, um “*selfie*”, ele recria em pequenas dimensões essa nova visão de si aguçando ainda mais o interesse pelas memórias presentes ali, é um corpo tatuado, caboclo, e que faz referência ao homem do Nordeste brasileiro pelas questões da miscigenação, pelo próprio fato do artista ter nascido ali ou pelos indícios materiais presentes no trabalho como por exemplo a atualização da cultura popular.

Nesse contexto o corpo vai agir como intermeio na criação dessas poéticas visuais, atuando na criação de um ruído, a forma como o corpo do artista passa a ser escultura pelo próprio ato de fazer, corpo que se constrói na medida que talha a madeira, corpo este dispositivo de sensações variadas redesenhando assim o espaço das coisas comuns.

Em seu trabalho Efrain tem uma preocupação com o corpo no espaço expositivo, levando em consideração a dimensão das obras, a base das esculturas, a quantidade de obras no espaço e a monumentalidade dos espaços que normalmente recebem seus trabalhos, trazendo questões de rara delicadeza em contradição com a dimensão espacial desses espaços legitimadores. A escultura por suas próprias questões espaciais, sua tridimensionalidade (altura x largura) coloca o corpo do espectador não só nesse contato com a obra, mas também em contato com o espaço expositivo, evidenciando amplas possibilidades de ângulos de visão.

Para Bergson todo nosso passado está em nós e é a matéria-prima da criação, temos então uma sobreposição constante de tempos vividos recolhendo e devolvendo movimento, um fluxo associado ao nosso próprio sistema sensorio-motor. Tem-se a memória como procedimento de aquisição, armazenamento e atualização de informações que através do trabalho de Efrain são deslocadas para um novo patamar, tradução da experiência em obra de arte (Figura 3). O trabalho de Efrain é realizado em madeira e usa recursos artesanais para compor esses trabalhos. Porém o artista desafia o senso comum de arte erudita provocando encontro de saberes ditos depreciativamente como populares ao que é supostamente pensado como erudito.

As lembranças de animais de infância e que o artista ainda hoje convive em sua terra natal também são recompostas em esculturas, essas, por sua vez, dão a entender certa relação com passagens bíblicas a exemplo dos cachorros esculpidos por Efrain, que são dispostos de frente as paredes do espaço de exposição, dessa forma a boca entreaberta revelando a língua possibilita pensar que estão a lamber o lugar, como na cura das cicatrizes de São Lázaro, segundo a crença cristã tem suas feridas lambidas por cães.

Figura 3. O Apaixonado, 1997. Madeira. 31 x 10 x 11 cm.



Foto: Vicente de Melo.

Assim, mergulhando neste universo poético do artista, onde a beleza sutil das lembranças ganha formas, transformando o espaço expositivo em um lugar de conexão entre realidades distintas, a simplicidade do interior do Ceará e o complexo circuito da arte internacional.

Pensar essas questões subjetivas como momentos de contágio da obra, onde o gesto particular do artista cria reações, momentos ímpares de entrega e de uma sobreposição de desejos, faz pensar em possíveis sintonias com a produção de outros artistas, um exemplo são as proposições de Delson Uchôa, artista nascido em Maceió, capital do estado de Alagoas. Esse artista vai trazer em sua produção elementos universais e regionais, tenho uma paleta de cores que faz menção ao Nordeste brasileiro pela diversidade de usos, o trabalho salta aos olhos com grande força expressiva e tonalidades quentes, em alguns momentos descrevem o movimento de brinquedos populares ou fazem referência às bandeiras de festas tradicionais (Figura 4).

Delson Uchôa assim como Efrain traz questões poéticas que demonstram uma profunda reflexão sobre Arte e Cultura. Convidando o espectador a se aproximar, diluindo a relação entre público e privado, despertando o interesse pelo toque, o sensorial que tais obras despertam e os vestígios do imaginário ancestral de toda uma região.

Figura 04 – Delson Uchôa

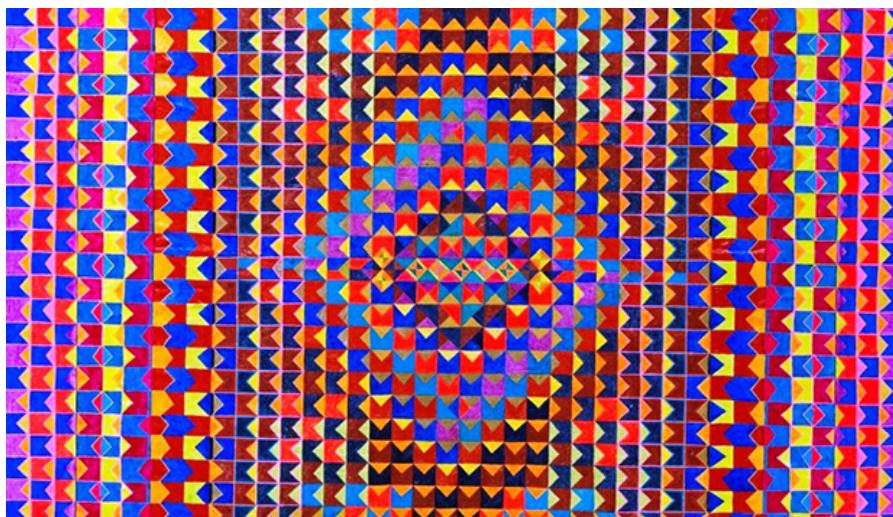


Figura 4. O Barulho da Festa

Para Bourriaud existe uma mudança de pensamento e atitude dos artistas em relação ao social, em vez de propor mudanças ao ambiente eles trazem questões de como se relacionar com o mesmo, aguçando o olhar, tornando visível o invisível. No Trabalho Bicho da Seda de Delson Uchôa (Figura 5), a paisagem natural bem como toda a relação do nordestino com as secas e a intensidade do clima quente será evidenciado pela inserção de guarda-chuvas ou “sombrinhas” nesse ambiente árido e com pouco verde. O contraste entre o artificial e o natural, a produção industrial oriunda da china, são indícios da globalização,

esses elementos que invadem em grande quantidade as feiras, é visto agora sem a sua função original, transformam-se em parte da paisagem como parte da flora desse lugar.

Para Hall (2006) a formação da cultura de um povo, ao produzir “sentidos” com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre um povo, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Sendo a ideia de identidade nacional uma “comunidade imaginada”. Portanto o trabalho do artista pode ser considerado a manifestação dessas referências na busca de uma intercomunicação entre o particular e o universal, sendo necessário a utilização de códigos presentes nesse passado comum para os possíveis modos de imaginar essa comunidade.

Figura 5. Delson Uchôa - Bicho da Seda



Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, 1992, p. 211)

Para Deleuze é preciso cavar as distinções no interior do poder, dentro da nossa afetividade para assim descobrir o ponto de partida para uma prática ética. O cavar é

utilizado na escultura como procedimento para revelar a figura, ação inerente à atividade de escultor, permitindo assim que novas possibilidades de formas possam ser então descobertas e, daí passe a ser percebida da forma material que o artista pensou. Cavar com um sentido de investigação profunda, como aquela utilizada na arqueologia onde técnicas das mais diversas são empregadas para reaver camadas e camadas de história contidas naquele território.

O trabalho de Efrain fala de um corpo paisagem, corpo este que reconfigurado em esculturas, bordados e aquarelas traduz um campo simbólico de experiências sensíveis do artista. Esses artistas sintonizam e atualizam com seus trabalhos questões muito próprias à cultura contemporânea lidando com questões locais que ganham força e sentido diante de um panorama global.

No trabalho de Efrain Almeida é notável como o verbo cavar é utilizado como referência conceitual quando se pensa a investigação e o revolver de suas memórias como matriz para o processo de criação de obras de arte, sendo o ato de cavar a madeira uma metáfora de um processo intelectual que vai atuar como gesto criador, ativando saberes ancestrais e de autoconhecimento do corpo.

Segundo Salles (2008), é importante acompanhar as escolhas dos artistas identificando onde o seu trabalho se interconecta com a trama cultural, assim poderemos compreender a relação de suas criações com a tradição. Cada obra criada tem uma ligação com momentos da história da arte, ciência e da cultura em geral. A produção artística contemporânea se alimenta de tudo que a envolve e indica algumas opções. De acordo com Bosi (2003) falta à cultura erudita consciência de grupo e a responsabilidade que advém dela, a referência aos costumes e o pensamento universal contidos na cultura popular.

Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõe a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais (CANTON, 2009, p. 21).

Efrain traz reconfigurada para sua obra a religiosidade do homem do campo, em uma constante recriação de elementos aproximando-se a uma ideia de brasilidade, porém sem cair em conceitos fáceis e tendo na representação do seu corpo a afirmação de uma individualidade. O artista constituiu então uma forma de estar no mundo onde não há um limite definido entre o individual e o coletivo. Na escultura é possível perceber através do talhar a madeira os acúmulos de tempo ali depositados à medida que a forma vai se revelando, a madeira entrega assim o crescimento da planta, camadas adquiridas com o passar dos anos, uma textura de vida que em si traz a potência desse material, assim o artista

esculpe o tempo, com memórias partilhadas pelo material e pelo seu conhecimento. O artista também se põe a cavar a si mesmo, num gesto de reativação de memórias de um passado tão longínquo que é esse da primeira infância.

## **Referências**

- ANJOS, Moacir dos. **Arte Bra: Crítica**. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2010.
- ANJOS, Moacir dos. **Efrain Almeida**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. In: **Revista Tatuí 12**, pp. 109-132.
- CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Félix. Percepto, Afecto e Conceito. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. **O que é a filosofia?** Ed. 34. Rio de Janeiro: 1992, pp. 211 a 255.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, pp. 50 a 81.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012, pp. 83 a 102.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

### **Carlosnaik Veras**

Possui graduação em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), na Linha de Pesquisa Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções. Realiza pesquisa sobre o artista na contemporaneidade e as relações entre corpo e memória.

# RESPEITA AS MINA: gênero, feminismo e arte urbana

*Débora Machado Visini*  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

Este trabalho trata das relações entre arte urbana e feminismo, considerando as teorizações iniciadas por Linda Nochlin e Griselda Pollock no campo da história das artes visuais, principalmente a respeito da desconstrução dos cânones da “arte oficial”, onde sexualidade, gênero e poder se articulam. Analiso a intervenção urbana feminista como uma ferramenta política, pois a ocupação do espaço público com a problematização de temas ligados a violência contra a mulher subvertem a função mercadológica que o *graffiti* vem ganhando a partir de sua institucionalização. Pretendo contribuir para o debate sobre arte feminista na contemporaneidade a partir da análise de duas ações: o “graffitaço” promovido pelo coletivo “Mulheres na Luta” (SP) e as pichações da UFPB (PB).

**PALAVRAS-CHAVE:** história da arte. Arte feminista. Arte urbana. *Graffiti*. Pichação.

## ABSTRACT

This work deals with the relation between urban art and feminism, considering the theories initiated by Linda Nochlin and Griselda Pollock in the field of the history of visual arts, especially about the deconstruction of the cannons of it would be “Art”, where sexuality, gender and power are linked. I analyze the feminist urban intervention as a political tool, because the occupation of public space with the problematic issues related to violence against woman subverts the marketing function that graffiti is gaining from its institutionalization. I intend to contribute to the debate on feminist art in the contemporaneity from two actions analysis: the “graffitaço” promoted by the “Mulheres na Luta” collective (SP) and the pichações of UFPB (PB).

**KEYWORDS:** art history. Feminist art. Urban art. Graffiti. Pichação.

## Introdução

O impacto de intelectuais e artistas mulheres no movimento da arte contemporânea vem causando uma poderosa ressignificação das abordagens tradicionais da teoria e da história da arte. Feminismo e arte contemporânea são temas amplos e que vêm sendo discutidos por inúmeras intelectuais, levando em consideração contextos sociais, econômicos e políticos da contemporaneidade.

Escrevendo em 1974, Lise Vogel colocou algumas questões:

Na última década o movimento de libertação das mulheres explorou questões que dizem respeito a praticamente todas as áreas da experiência humana. Por que então ouvimos tão pouco sobre arte? Por que a arte, talvez mais do que qualquer outro campo, está tão defasada em relação ao movimento de mudança iniciado pelo feminismo? Especificamente, onde estão os livros, artigos ou coleções de ensaios que apresentam uma crítica de arte feminista? Por que não há monografias e artigos virtuais sobre mulheres artistas escritos sob uma perspectiva feminista? Onde estão as reproduções e slides do trabalho de mulheres artistas? Por que não conseguimos encontrar programas de estudos e bibliografias que abrangem questões sobre mulher, arte e feminismo? Qual é o sentido da quase total ausência de ateliês feministas? Por que há tão poucos cursos de história da arte feminista nas escolas? Por que há tão poucos historiadores e críticos de arte feministas? O que as artistas estão fazendo hoje? E quais dessas mulheres se consideram feministas? O que elas estão fazendo e por quê? O que uma artista, crítica ou historiadora da arte feminista deve fazer? O que é um ponto de vista feminista nas artes visuais? (VOGEL, 1972, p. 3)

O presente artigo aborda uma pequena fatia do impacto desses questionamentos, mesmo que muitos deles tenham sido solucionados e outros se mostrem dentro de um processo de elaboração, alguns se encontram sem resposta. A intenção é de levantar novas questões sem necessariamente contar com a obrigatoriedade em esgotá-las, pois isso seria impossível. Se tratando de um tema de recorrência cotidiana é possível que a euforia dos atos e o calor do momento presente tornem o percurso turvo.

Nascido nos EUA, o pensamento feminista sobre a história da arte completa 40 anos, tendo emergido junto com o movimento feminista em meados do final dos anos 1960. Nesse período, aconteceram as primeiras passeatas em prol da inserção de um maior número de artistas mulheres em exposições, acervos e galerias. Esse contexto era formado por um caldo composto por protestos e convulsões da sociedade civil, que levou o nome de “Movimento dos direitos civis”, tais manifestações, como exemplo o surgimento do movimento *Black Power* e dos Panteras Negras (1966), dividiam espaço midiático com o movimento estudantil de maio de 1968 e o pós-estruturalismo. Esses eventos históricos contribuíram entre si, devido a sua convergência ideológica<sup>1</sup>.

As dúvidas lançadas por Vogel, como uma metralhadora, aparecem na esteira desses movimentos que ainda encontram ressonância nos dias de hoje. Não precisamos ir muito longe, se pensarmos no campo educacional, por exemplo, as artes visuais ocupam o seu

---

1 Aqui é preciso fazer o uso de um parêntesis, por mais que o Black Panther Party tenha sido composto por nomes como Angela Davis, intelectual responsável por criticar o feminismo por sua visão etnocêntrica e excludente, esse discurso só será assimilado bem mais tarde. A inserção do punho fechado e erguido, símbolo dos Panteras Negras, dentro do círculo de Vênus, símbolo do feminismo, é muito recente, e um sintoma de que ainda existe muito a se debater sobre a questão racial e a igualdade de gêneros, pois a carne mais barata do mercado continua sendo a carne negra, e não podemos empurrar isso inocentemente para baixo do tapete.

papel de *praxe*, como instância social de produção de saberes, constituindo um modo de ver e compreender a sexualidade, com suas exclusões e inclusões.

É comum a reprodução nas aulas de educação artística, que contam com um contingente alto de professoras, de um discurso desavisado com um modo de ver a história da arte como algo imutável, uma narrativa de fatos cronológicos colocando os homens como líderes “naturais” dos movimentos artísticos e vanguardas, onde a representação de imagens de mulheres predomina sobre as produções artísticas feitas por elas próprias. Luciana Loponte (2002) afirma que esse modo de ver ainda é o que prevalece na maioria dos programas de estudo e dos livros didáticos e de fácil acesso, inclusive aqueles direcionados para crianças, na contemporaneidade.

Sexualidade e gênero são conceitos que não podem estar afastados da leitura crítica de imagens, segundo Peter Burke (2004), a abordagem feminista é justamente a análise das imagens sob esse ponto de vista, sendo um movimento encabeçado por Linda Nochlin e revisitado por Griselda Pollock. As autoras compartilham a ideia de que um dos discursos que chega até nós através de várias áreas do conhecimento, entre elas a arte, pertence a um sistema de significações particular, que é amparado pela ideia de incapacidade da mulher de atingir a potencialidade artística e/ou o desprezo de sua produção, e reforçado pelo conceito mítico do “gênio”, em Nochlin, e do “olhar masculino”, o chamado *male gaze*, em Pollock, exercendo um papel fundamental na determinação de quem pode representar e de quem é representado/a.

A tradução literal do termo *male gaze* é **olhar masculino, esse conceito foi fundamentado no ensaio de 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey (2007).** O conceito se ampara na objetificação das mulheres no cinema, porque os homens têm o controle da câmera. Essa câmera coloca o público para dentro de uma perspectiva masculina e heterossexual, naturalizando a mulher como objeto erótico, e elaborando personagens femininas que são usadas em detrimento da construção dos personagens masculinos na narrativa cinematográfica, produzindo assim uma assimetria de poderes entre os gêneros. Esse conceito vem sendo revisado por muitas pesquisadoras e pesquisadores, influenciando os estudos sobre mídia e a teoria de cinema, bem como de história da arte.

As questões de gênero passaram então a fazer parte, direta e indiretamente, dos modos de análise, avaliação, crítica e produção do objeto artístico, já que o sistema das artes e a indústria cultural, composto por *marchands*, artistas, críticos, historiadores, compradores, produtores, entre outros, tiveram seus alicerces e modos de concepção estremecidos pelas recentes contribuições acerca da formação de identidades sexuais e suas respectivas “funções” dentro da sociedade ocidental.

Para tornar o percurso menos sinuoso é necessário lançarmos luz sobre o que é gênero e de qual maneira ele é empregado nesse estudo. De acordo com Joan Wallach Scott:

A definição de gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles são inter-relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O núcleo da definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder (SCOTT, 1995, p. 83).

Essa definição entende gênero como uma área de estudos que abarca as divisões sexuais e comportamentais pelas quais os indivíduos são enquadrados. Esses indivíduos podem ser oprimidos, beneficiados, tolerados, e etc., de acordo com o grupo social ao qual pertencem, dentro das relações de poder. Porém, seguindo tão somente esse caminho chegaremos à conclusão de que as relações de poder não se constituem somente acerca da formulação de gênero, vista pela autora como modo primário de significação. Existe um leque imenso de categorias que podem ser usadas da mesma maneira para construir as relações de poder e torná-las legais. *Apartheid*, escravidão e colonialismo foram “legais” um dia, pois a própria legalidade é uma construção de poder, não de justiça e igualdade.

A definição de gênero de Judith Butler, com visão foucaultiana, coloca gênero como categoria classificatória e identificatória do corpo sexuado:

O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto (...) como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2003, p. 28-29)

No campo das artes visuais podemos encontrar esse hiato com a evocação de obras representantes de alguns movimentos artísticos, como exemplo, *Almoço na Relva* (1863), de Manet, onde o corpo feminino é retratado nu sob o ponto de vista masculino, e divide espaço com outras figuras masculinas vestidas.

Judith Butler complementa:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p. 59)

Assim como naturezas-mortas, retratos e paisagens, o corpo feminino é retratado e estilizado de maneira repetida através das imagens canônicas da arte ocidental. Sugiro uma

rápida análise de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Picasso)* (1911), obra tida como fundadora do movimento cubista integrante do acervo de um museu de renome, o MoMa, pintada por Pablo Picasso. Nessa imagem podemos ver cinco mulheres nuas, a referência às máscaras africanas e algumas frutas na parte inferior. A fragmentação das formas rompe com os padrões tradicionais de perspectiva e representação, provocando o surgimento de inúmeros discursos que consagram o artista e elevam a obra ao patamar de peça-chave do cubismo:

À parte dos louvores às ousadias formalistas do artista, há um silêncio nesses discursos sobre a sexualidade feminina em questão. Os corpos das mulheres são apenas objetos lapidados pela inventividade e criatividade de Picasso. Se na época em que foi produzida a obra chocou também por ser a representação de prostitutas, os discursos enciclopédicos que chegam a nosso tempo, em livros de história da arte de mais fácil acesso, minimizam essa questão. Há uma 'naturalidade' da mulher como objeto do olhar na arte, assim como a apropriação pelo artista da chamada 'arte exótica', 'arte primitiva', 'arte negra', 'arte tribal'. A nova 'concepção estética' de Picasso traduz-se na supremacia de valores masculinos, brancos e europeus (LOPONTE, 2002, p. 296)

Fica uma última sugestão para finalizar o exercício de análise, coloquemos no lugar dessas mulheres 'cubistas', fazendo o uso da nossa imaginação, cinco homens. Imaginemos, ainda, uma mulher artista como autora dessa obra hipotética, vivendo no início do século XX na Europa, frequentando os mesmos lugares e tendo o mesmo tipo de vida amorosa ativa e conturbada de Picasso. Será que os críticos da época, durante o julgamento da obra, levariam em conta o aspecto moral referente à sexualidade dessa artista, ou seriam preponderantes suas conquistas estéticas?

Essas e outras dúvidas começam a aparecer de maneira mais palpável a partir do surgimento dos estudos feministas em disciplinas como a história da arte, mostrando que as imagens, bem como sua produção, estão longe de serem neutras e articulam sexualidade e poder na construção de um discurso que se cristaliza em um cânone.

Linda Nochlin, anteriormente citada como a pioneira nos estudos da arte com perspectiva feminista, aborda em seu artigo *Why have there been no great women artists?* De 1971, que a arte não é uma atividade autônoma e livre, feita por um indivíduo genial e "super-dotado":

Mesmo com base nos fatos, esses mitos sobre as manifestações precoces de gênio são enganosas. Por exemplo, sem dúvida, o jovem Picasso foi aprovado nos exames para entrar na Academia de Arte de Barcelona, e depois na de Madrid, com a idade de 15 anos, em um dia, proeza para a maioria dos candidatos, que precisam de um mês de preparação. (...) Porém o que poucos historiadores têm interesse de estudar é o papel exercido pelo pai de Picasso, um professor de arte, na precocidade

pictórica do filho. O que teria acontecido se Picasso nascesse menina? Será que o Sr. Ruiz teria prestado tanta atenção a uma pequena Paolita ou estimulado tanto sua ambição para a prática artística? (NOCHLIN, 2007, p. 25)

Nochlin, a partir de perguntas incômodas, introduz que a noção de gênio individual e inato como fator principal da criação artística deve ser abandonada, em substituição é preciso conduzir a situação da criação artística a partir do contexto social, levando em conta os elementos que integram essa estrutura e estão mediados por determinadas instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de patrocínio, mitologia do gênio criador e o patriarcado. O artigo, por vezes, parece promover uma revisão dos valores, conceitos e termos utilizados no sistema da arte, sugerindo uma necessidade de revisão da história da arte, mas não chega a organizar essa revisão de fato.

A autora, mais recentemente, rebate alguns de seus argumentos iniciais, mas seu ensaio inaugural continua ecoando por ter elaborado uma questão cara ao feminismo a dificuldade de ascensão de mulheres artistas.

Griselda Pollock (2007) atua de maneira mais incisiva, afirmando que o feminismo tem o papel de formular a crítica da história social da arte e seus “inquestionáveis pré-julgamentos patriarcais”, discutindo como o debate feminista amplia a compreensão da produção cultural como um espaço influenciado não apenas pelas condições materiais, como a divisão de classe, mas também de raça e gênero.

A autora articula no ensaio *Modernity and the Spaces of Femininity*, de 1988, como os conceitos de “sexualidade, modernidade e modernismo correspondem a um determinado ponto de vista masculino, e são organizados para a diferenciação sexual” (POLLOCK, 2007, p. 255), desenvolvendo uma linha de raciocínio que permite enxergar em muitas obras, especialmente as tidas como fundadoras e representantes da arte moderna, uma figura feminina dotada de sexualidade como troca comercial. Mulheres em bordéis, bares e divãs são cenas comuns na pintura francesa do final do século XX, e afirmavam a modernidade dos homens artistas e sua posição de vanguarda.

Artistas como Berthe Morisot e Mary Cassat, mulheres da burguesia, até poderiam representar locais da esfera pública, mas uma leitura de Pollock, feita por Loponte, demonstra que:

Uma linha demarcava não o fim da divisão público/privado mas a fronteira entre espaços de feminidade. Abaixo dessa linha encontravam-se o reino dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, no qual classe, capital e poder masculino entrelaçavam-se. Aqui estavam em jogo dois modos distintos de ver e representar sexualidades femininas: enquanto uma é glorificada e identificada como representação moderna, outra é controlada e vigiada, contribuindo para a invisibilidade das mulheres como artistas. Há uma ‘moral’ e ‘verdades’ diferentes

destinadas às mulheres que são representadas e às mulheres que ambicionam ser sujeitos da representação (LOPONTE, 2002, p. 288).

Tanto Nochlin como Pollock identificam a insuficiência da adição de mulheres à história da arte, porém a intenção de Pollock não é a simples superação de uma negligência, pois a autora promove uma inspeção da genealogia do poder intrínseca à história da arte e das suas práticas sociais para abordar o tema a partir de uma leitura crítica do modelo vigente.

Perseguir a história das mulheres e da arte é tarefa árdua, pois pressupõe um caminho de crítica aos próprios modelos de escrita da história. Pollock, que compreende a arte como um emaranhado de práticas significantes e que intervêm ativamente para definições de gênero, propõe metodologicamente que a produção de mulheres seja compreendida, também, em sua potencialidade radical de transformação de enunciados patriarcais.

Como exemplo, podemos observar no grupo *Guerrilla Girls* (EUA), que completou em 2015 seus 30 anos de atividades, atividade voltadas para a desestabilização do sistema das artes e da indústria cultural. Com uma atuação pautada em ações museológicas, publicações e arte pública (adesivos, pôster, *outdoors* e organização de protestos e aulas públicas), onde a identidade constantemente protegida por máscaras de gorilas, o coletivo expõe a desigualdade entre os gêneros. Uma das obras mais famosas, que data de 1989, se apropria de um trabalho de Jean Dominique Ingres, com a seguinte frase “Porque as mulheres devem estar nuas para entrar no Museu Metropolitano (de NY)?”, para lembrar-nos que, na época, menos de 5% do acervo do museu era composto por artistas mulheres, enquanto 85% dos nus eram representações de mulheres (Figura 1). Em um trabalho mais recente de 2014, elas fazem uma releitura da própria obra, dessa vez com a crítica voltada para a indústria cultural, com a inscrição “Porque as mulheres devem estar nuas para entrar nos vídeo cliques? Enquanto 99% dos homens estão vestidos?” (Figura 2).

Figura 1. Guerrilla Girls (1985- 2015)  
*Do woman have to be naked to get into the museum? 1989*



Fonte: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com).

Figura 2. Guerrilla Girls (1985- 2015)

*Do woman have to be naked to get into music videos? 2014*



Fonte: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com).

É necessário pontuar que esse tipo de ação na América Latina demora um pouco mais para acontecer, compreendendo como o desenrolar das ditaduras latino-americanas estancaram a ampliação do movimento feminista. No caso brasileiro, por exemplo, o movimento das mulheres só ganhou corpo no período da redemocratização, bem como as representações do feminismo na arte, e o que baliza a maioria da produção de muitas ações na América Latina é o confronto com enunciados de misoginia, onde as artistas denunciam o discurso de naturalização da violência contra a mulher (ALVAREZ, 2003).

Destaco e analiso duas ações brasileiras, um *graffitajo* (ação coletiva de produzir *graffiti* como forma de protesto), na cidade de São Paulo (SP) e as *pichações*<sup>2</sup> do campus da UFPB (PB), ambas compreendidas como intervenções no espaço urbano. Vale ressaltar nesse momento que as intervenções a céu aberto funcionam dentro de algumas chaves. A arte pública, por exemplo, seria aquela de acesso fisicamente livre em seu sentido mais literal, sendo um museu ou qualquer acervo, porém na contemporaneidade a arte pública significa uma inserção fora dos espaços tradicionalmente dedicados à arte, como as instituições e galerias, seguindo uma tendência que é corrente na arte contemporânea.

2 Opta-se por dividir os termos *pichação*, conforme rege a ortografia oficial designando qualquer intervenção no espaço urbano, e *pixação*, conforme alguns praticantes designam a sua prática, escolhendo uma grafia distinta para diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: *pichação*. A dissertação de mestrado que produzo nesse momento versa sobre o percurso de diferenciação das intervenções e sua comercialização.

A arte pública se volta para o espaço e para a experiência de ocupação do mesmo, ela é o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura, exercendo sobre o social um impacto, onde o social passa a ter existência. A partir da leitura de Vera Pallamin pode-se concluir que a arte urbana está contida na arte pública, pois “os significados da arte urbana desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação coletiva” (PALLAMIN, 2000, p. 19).

Dessa maneira compreende-se as ações a seguir como arte urbana, levando em conta sua potencialidade política, tanto no seu caráter de afrontamento a uma “arte oficial” onde técnicas e práticas são democráticas na ocupação do espaço público, quanto nos seus enunciados feministas.

**O graffitaço:** No dia 03 de junho de 2015 aconteceu no bairro do Grajaú, zona sul de São Paulo, uma ação pensada a partir da descoberta de um *bullying* virtual chamado “Top 10”, em que meninas são expostas e classificadas como vadias dentro de diversas categorias em vídeos de aproximadamente 1 minuto. Algumas das jovens expostas abandonaram a escola e tentaram suicídio após entrarem na lista das “mais vadias”.

Ao tomar conhecimento do fato o coletivo Mulheres na Luta resolveu problematizar junto às jovens da região os vídeos veiculados no *youtube*, em um primeiro momento a partir de oficinas e rodas de conversa que reforçavam que ao contrário do que vem sendo representado pelo olhar masculino, o corpo e a sexualidade da mulher pertencem somente a ela, e somente a ela cabem decisões que dizem respeito a este corpo, não cabendo a exposição e o julgamento ao assunto; e em um segundo momento com a ressignificação de um espaço onde pichações reiteravam a exposição das jovens com uma espécie de “*ranking* das mais vadias”, e que permaneceram no *escadão* do Jardim Castro Alves por cerca de 1 ano.

Após a repercussão do top 10 na mídia, surgiram as iniciativas do graffitaço feminista que transformou as marcas da violência machista (Figura 3). Modificando um espaço em meio ao Grajaú onde à noite as mulheres evitam passar com medo de serem vítimas de estupro. O coletivo considera sua atuação como feminismo periférico, pois tem em sua pauta questões relativas ao empoderamento de meninas e mulheres, negras e periféricas. A ação contou com inúmeras artistas que fizeram uso de muitas técnicas diferentes, entre elas cartazes, *stencil*, *graffiti* e pichação. Em São Paulo, como em tantas outras cidades, as expressões conhecidas como arte urbana têm ganhado atenção da crítica de arte e figuram bienais e exposições, ocupando galerias, sendo patrocinadas pela prefeitura e formando uma elite de artistas majoritariamente do sexo masculino.

Figura 3. Autoria Coletiva - *Graffitiço Mulheres na Luta/ São Paulo- SP, 2015*



Fotografia de ação. Autora.

A ação do grupo teve pouca divulgação na mídia, mas a partir da livre iniciativa o coletivo documentou a ação e produziu um curta disponível em sua página do *facebook*. O impacto de trabalhos como esse pode não ser global como o do grupo anteriormente citado *Guerrilla Girls*, mas eles se configuram como uma importante ferramenta política, pois sensibilizam a partir de suas pequenas ações e medidas os moradores do local.

Os meninos responsáveis, que apenas reproduzem a violência que presenciam e aprendem em suas vidas cotidianas, agora passarão pelo *escadão* e encontrarão um novo muro, as meninas da mesma forma, pode-se dizer que o presente se modifica a partir da ação, entendida como arte política (RANCIÈRE, 2005).

**As pichações da UFPB:** Entre um tapume de reforma e um muro de restaurante universitário, lá estão elas: as controversas pichações, tanto por seu conteúdo como por sua forma. Convencionou-se chamar por pichação qualquer intervenção escrita no espaço coletivo: ônibus, banheiros, muros, carteiras de colégio, e etc., a preocupação é a veiculação de uma mensagem a partir da transgressão, que pode ter inúmeras motivações: irônica, sentimental, política, lúdica, entre outras.

Essa prática é identificada com maio de 1968 e o situacionismo, porém sua origem é incerta, não se sabe desde quando os indivíduos escrevem nas paredes, alguns autores afirmam que desde a pré-história. Segundo Célia Ramos, o que se sabe é que quatro anos depois de sua identificação em Paris, uma onda atinge diversas cidades:

Em 1972, Nova York estava tomada de mensagens, letras e imagens, das paredes dos muros dos guetos e periferias, até pegar carona nos metrô, nos caminhões e ônibus, que percorriam e infectavam a cidade inteira fazendo história. Os grafites eram altamente combatidos pela polícia, que prendiam alguns de seus autores, enquanto outros eram conduzidos as galerias, bienais e museus de arte. Isso não só em NY como no mundo todo (RAMOS, 1994, p. 37).

A autora diferencia o *graffiti* da pichação de acordo com suas linguagens, compreendendo o *graffiti* como intervenção consciente de manifestação estética, enquanto “na pichação não há qualquer gesto estético qualitativo obrigatório, nem quanto à forma, nem quanto ao conteúdo (ainda que muitas vezes isto ocorra) e o processo, que é aleatório e anárquico, permite que qualquer um possa atuar” (RAMOS, 1994, p.47).

Compreende-se o *graffiti* e a pichação em sua origem comum, porém eles são separados em suas intenções e funções a partir de um processo recente de diferenciação, institucionalização e transformação da arte urbana em insumo de consumo, que acontece de maneira global, inclusive na cidade de João Pessoa que recentemente acolheu a 1ª Bienal de *Graffiti* da Paraíba (2014).

Um movimento recente ainda cria uma cisão nessas categorizações, partindo de São Paulo com a reivindicação de que o gesto estético existe (LASSALA, 2010)<sup>3</sup>. Reivindicada nova diferenciação, a categoria pichação é criada e também se institucionaliza, e o mesmo grupo que invade a 28ª Bienal de SP (2008) como forma de protesto, ganha um espaço reservado dentro do cubo branco na edição seguinte (O GLOBO, 2010).

Parafraseando Simone de Beauvoir, compreende-se que não se nasce pichação, torna-se pichação. A partir da diferenciação imposta pelas outras categorias com as quais se divide o espaço da rua. Ironicamente o processo aleatório e anárquico, que permitia a intervenção de qualquer indivíduo passa por um processo de “caça às bruxas”. Enquanto alguns trabalhos relacionados à pichação já são vendidos em galerias de arte, as mesmas prefeituras que incentivam a produção do *graffiti* criam estratégias de erradicação da pichação com o argumento de que a atividade é ilegal e depredatória.

A legalidade, como foi dito anteriormente, é uma construção de poder, não de justiça e igualdade. Como pode ser reconhecida como forma de expressão legítima a prática que fere um dos princípios máximos do capitalismo, a propriedade privada? Princípio esse que transforma o direito a moradia em insumo de consumo, a partir da produção capitalista do espaço.

---

3 Para mais informações consultar: LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira, 2010. A publicação inaugura a diferenciação oficial: a maneira de se relacionar com a intervenção muda, existe uma preocupação com a forma e com a disseminação da “tag” (assinatura) pelo espaço urbano. Tem várias motivações, pode ser usada como forma de diálogo entre grupos específicos e também como forma de apropriação do tecido urbano (topo de prédios, pontes e viadutos), especialmente em fachadas de alto risco, o que gera adrenalina. O autor caracteriza a pichação pelo “tag reto” e afirma que foi difundido pelos pixadores de São Paulo.

As pichações já são dadas como ações políticas, pois rompem com a continuidade de uma ordem, por meio do dissenso. Quando o conteúdo dessas ações é o feminismo, elas se tornam ferramentas políticas duplamente, pois se estabelecem como estéticas de resistência. Elas não têm assinaturas nem datas, a identificação dos indivíduos que as produzem é completamente dada ao acaso do destino, não é uma artista que fala, pois ela não tem nome, mas sim um objeto inanimado, uma parede, um muro, um tapume, uma janela.

As pichações feministas da UFPB são inúmeras, e é provável que tenham sido feitas como a ação de um grupo, que ainda não foi identificado<sup>4</sup>. Duas foram selecionadas, uma delas com a inscrição “pornô é estupro” (Figura 4), onde se transparece uma noção contrária e radical a cultura do olhar masculino: que objetifica e consome a imagem das mulheres, como já foi exposto acima, no cinema e em algumas obras de arte, e encontra na pornografia contemporânea novas formas de disseminação dessas práticas representadas por alguns gêneros pornográficos, como *gangbang*<sup>5</sup>, *sleeping beauty*<sup>6</sup>, *facial abuse*<sup>7</sup>, entre outros, e mesmo que as discussões necessitem de atualização elas já foram iniciadas por algumas teóricas feministas<sup>8</sup>.

E a outra com o aviso: “Respeita as mina” (Figura 5), que vem se tornando recorrente em várias partes do Brasil, feitas por artistas igualmente anônimas (Figura 6). Sua exibição acontece no muro do restaurante universitário por tempo indeterminado e nos adverte que as relações de gênero são constituídas como relações de poder, de maneira desigual.

Figura 4. *Porno é estupro- João Pessoa- PB, 2015*



Fotografia da autora.

4 A pesquisa para uma possível identificação desse grupo está sendo feita na dissertação de mestrado.

5 Ataque/ estupro coletivo.

6 Abuso durante o sono.

7 Sexo oral forçado.

8 Para mais informações consultar: DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Nova York: Penguin Group, 1979.

Figura 5. *Respeita as mina/ João Pessoa- PB, 2015.*



Fotografia da autora.

Figura 6. *Respeita as mina/ Rio de Janeiro- RJ, 2015*



Fotografia da autora.

## Considerações finais

Vertentes feministas ligadas ao pós-estruturalismo surgiram com a tarefa árdua de desconstruir discursos dominantes cristalizados, em sua grande maioria, patriarcais. No polo oposto temos uma tradição que naturaliza e até mesmo comercializa a violência física e simbólica contra a mulher. Mas como sublinhou Michel Foucault, “onde há poder, há resistência”, e o campo artístico pode se configurar como um campo de batalha para o combate a misoginia. As mulheres a partir da provocação, por vezes radical, por vezes lúdica, por vezes irônica, se reconhecem como sujeitos artísticos e políticos, fazendo da sensibilização sua plataforma e da cidade seu suporte.

Figura 7. *Mina você tem voz/ Curitiba- PR, 2015*



Fonte não identificada.

## Referências

ALVAREZ, Sonia. Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos. In: **Revista Estudos Feministas**. UFSC, Ano 11, 2/ 2003, p. 533 – 540. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000200012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200012). Acesso em 20 jun. 2015.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Trad. Vera Maria Xavier Santos. Bauru, SP: Edusc, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Trad. Renato Aguiar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é Pixação**. São Paulo: Altamira, 2010.

LOPONTE, Luciana. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminismo. In: **Revista Estudos Feministas**. UFSC, Ano 10, 2/ 2002, p. 283 - 300. Disponível em [www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf). Acesso 15 mai. 2015.

MULVEY, Laura. El placer visual y el cine narrativo. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p.81- 94

NOCHLIN, Linda. Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 17- 44.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana**. São Paulo- região central. Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la femineidad. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 249- 282.

RAMOS, Célia Maria. **Grafite, pichação & CIA**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto, São Paulo: Editora 34, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. USA.: Columbia University Press, 1988.

VOGEL, Lise. Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness. In: **Feminist Studies**. Vol. 2, nº 1, 1972, p.3 – 37. Disponível em [www.jstor.org/stable/3177695](http://www.jstor.org/stable/3177695). Acesso em 20 jun. 2015.

#### **Páginas visitadas:**

GUERRILA GIRLS, **página do coletivo na web**. Disponível em: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com). Acesso em 27 jun. 2015.

MULHERES NA LUTA, **página do coletivo em rede social**. Disponível em: [www.facebook.com/pages/Mulheres-na-Luta/411459515662514?fref=ts](http://www.facebook.com/pages/Mulheres-na-Luta/411459515662514?fref=ts). Acesso em 27 jun. 2015.

O GLOBO, **Pichadores que invadiram a última bienal de São Paulo agora voltam para debater mais... 22/09/2010**. Disponível em: [www.oglobo.globo.com/cultura/megazine/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-2949152](http://www.oglobo.globo.com/cultura/megazine/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-2949152). Acesso em: 27 jun. 2015.

#### **Débora Machado Visini**

Discente pelo Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

# **SOBRE POÉTICAS POLÍTICAS: micro intervenções na cidade de Fortaleza**

*Deisimer Gorczewski*  
Universidade Federal do Ceará - UFC

*Aline Albuquerque*  
Universidade Federal do Ceará - UFC

*Cecília Shiki*  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. IFCE.

*Sabrina Araújo*  
Universidade Estadual do Ceará - UECE

## **RESUMO**

Propomos um encontro entre arte e micropolítica e os processos de criação, especialmente, as intervenções visuais urbanas e coletivas. Um encontro que problematize a arte como experiência estética e política de resistência que acontece em espaços não-convencionais, envolvendo artistas e não artistas. Considerando a relação, os impasses e questões contemporâneas, toma-se a diversidade de conceitos – intervenção, resistência, espaço-tempo, público, particularmente, em suas capacidades de produzirem diferença e singularidades. A pesquisa intervenção e a cartografia instigaram a realização das experiências estéticas – Basquianas nº1 e Oficina de Lambe – que se desdobraram em micro intervenções colaborando com a análise da relação entre pesquisar e intervir como potência que nos impele a ativar sensíveis conexões entre arte e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Experiência Estética. Micropolítica. Intervenção. Resistência.

## **ABSTRACT:**

We propose the coming together of art, micropolitics and processes of creation, especially focusing on collective and urban visual interventions. The aim is to problematize art as an aesthetic experience, and the politics of resistance that takes place in non-conventional spaces, involving both artists and non-artists. Considering the deadlocks and contemporary issues pervading this relation, we take a diversity of concepts – particularly intervention, resistance, space-time and public – in their capacity to produce difference and uniqueness. Intervention-research and the cartographic method instigated us to organize two aesthetic experiences – the Basquianas n.1 and a wheatpaste workshop – which developed micro-interventions, thus collaborating with the analysis of the relation between research and intervention as a potential that urges us to activate sensitive connections between art and politics.

**KEYWORDS:** Art. Aesthetic Experience. Micropolitics. Intervention. Resistance.

## **1. Um convite inicial**

Nesse estudo interessa pensar um encontro entre arte e micropolítica e os processos de criação, especialmente, as intervenções visuais urbanas e coletivas. Um encontro que

problematize a arte como experiência estética<sup>1</sup> e política de resistência que acontece em espaços não-convencionais<sup>2</sup>, envolvendo artistas e não artistas.

Ao propor pensar em espaços não-convencionais da arte, nos parece inevitável trazer a dimensão do tempo. Considerando a relação, os impasses e questões contemporâneas, toma-se a diversidade de conceitos – público, urbano, social e comum –, particularmente, em suas capacidades de produzirem diferença e singularidades. Essa perspectiva se aproxima da proposição de Chantal Mouffe (2007, p. 54) quando nos diz:

Estoy intentando concebir un modelo de la esfera pública en el que las personas no dejarán de lado sus diferencias para intentar alcanzar un consenso, sino que será precisamente una esfera en la que se produzca una confrontación (...).

O trabalho apresenta duas experiências estéticas – Basquianas nº1 e Oficina de Lambe - que se desdobram em micro intervenções colaborando com a análise da relação entre pesquisar e intervir como potência que nos impele a produzir conexões entre arte e política pensando os espaços da cidade e os processos de criação e resistência.

Com as micro intervenções adentramos aos multiversos - nos experimentar enquanto pesquisadores propositores, artistas e educadores, desfazendo a barreira que, por vezes, separa o pesquisador da vivência em campo e, ao mesmo tempo, experimentar territórios geopolíticos e existenciais, ainda pouco conhecidos, em nossa cidade.

A possibilidade de intervir nos despertou o olhar e o desejo de produzir alguns deslocamentos e desmanches das posições – como a clássica polarização sujeito-objeto – para provocar o saber como algo presente no plano das intervenções. O processo implica, portanto, em colocar as práticas em análise, rachar as coisas para delas extrair as visibilidades, e rachar as palavras no sentido de extrair os enunciados, como nos fala Deleuze (1992) reafirmando o pensamento de Foucault. Desse modo, o processo se constitui como uma espécie de abertura para o encontro com o que acontece entre o pesquisar e intervir.

Com a pesquisa intervenção encontramos a cartografia. Seguindo as pistas de Deleuze e Guattari (2011), a aposta da cartografia se dá pela construção de intercessores, interferências e agenciamentos a partir de movimentos singulares e heterogêneos.

---

1 Inicialmente, o conceito de “experiência estética” nos remete às contribuições de John Dewey (2010) em diálogo com os estudos de Humberto Maturana (2001) e Francisco Varela (1992) e, no Brasil, as contribuições de Virginia Kastrup (2012), Mario Pedrosa (1975) e Hélio Oiticica (1966).

2 O estudo considera “espaço não-convencional da arte”, por exemplo, as ruas, becos, esquinas, praças, prédios abandonados, espaços muitas vezes invisíveis, bem como aqueles espaços do fazer cotidiano, da convivência, ou ainda, o que Doyon e Demers (2009) apresentam como “zonas de reliance temporárias”, inspirados na proposta da TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) Bey, H. (1997).

É necessário, portanto, deixar fluir, deslizar, perambular e se aventurar sem bússola, mas com o rigor que a Pesquisa Intervenção demanda, logo cabe ao cartógrafo, dar língua aos afetos (ROLNIK, 1989) e estar atento a essas linguagens que vai encontrando no percurso. A priori, não existem direções prefixadas, restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo que no percurso os inventa em função daquilo que solicita o contexto. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado, dando passagem às intensidades da vida.

## **2. Desdobramentos do pesquisar e intervir: intervenções e intencidades**

A escrita do trabalho surge como desdobramento de estudos realizados nas pesquisas In(ter)venções AudioVisuais com Juventudes<sup>3</sup> e Arte/Espaço Comum/IntenCidades<sup>4</sup>, ambas envolvendo processos de criação coletiva.

Na pesquisa In(ter)venções criamos um coletivo com a participação de pesquisadores, artistas e estudantes das cidades de Fortaleza e Porto Alegre, entre 2011 e 2013. Nesse período, propomos um processo inventivo em rede, entendendo o exercício de pesquisar e intervir também como um convite ao encontro entre o extremo sul e o Nordeste brasileiro, sugerindo a composição de “geografias de encontros”<sup>5</sup>. A experiência, entre outros aspectos, permitiu-nos perceber a emergência de composições visuais, sonoras e audiovisuais que resistem, inventando pontos de vista singulares, em processos coletivos e colaborativos de criação<sup>6</sup>.

Um modo de operar a resistência parece ser disposto nas experiências que usam e abusam de uma variação de conceitos – e os modos de operacionalizá-los –, dificultando, assim, qualquer forma de codificação pré-definida. São essas experiências que fazem emergir conexões um tanto inesperadas, produzindo uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, promovendo a emergência de micropolíticas instituintes. Ações micropolíticas insurgem na perspectiva de desnaturalizar as práticas, atuando como política que se pode fazer em toda

---

3 A pesquisa envolveu parceria entre Instituto de Cultura e Arte (ICA), o Programa de Pós-Graduação em Artes e o Mestrado em Comunicação, em Fortaleza, e o Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) da UFRGS, o Lente Jovem - ONG CAMP, Fórum de Educação (FERES), em Porto Alegre. Nas universidades, as parcerias entre o Grupo de Pesquisa Relação da Infância, Juventude e Mídia (GRIM), na UFC, e o Grupo de Pesquisa Educação e Micropolíticas Juvenis, na UFRGS. Também contamos com o apoio da Fundação Cearense de Apoio e Desenvolvimento Científico e Tecnológico - bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-FUNCAP). Mais detalhes no blog: <<http://pesquisaintervencoes.blogspot.com.br/>>.

4 Ver: <http://www.ppgartes.ufc.br/atividades-do-programa/pesquisas> e <http://pesquisaintencidades.tumblr.com>

5 Inspirada na obra da artista Mayana Redin, exposta na Bienal do Mercosul. 2012. Porto Alegre. <http://mayanaredin.blogspot.com.br/search/label/Geografia%20de%20encontros%20%28série%29>.

6 Mais detalhes: Gorczewski (2015); Gorczewski, Araújo (2014).

e qualquer esfera (pequena, média ou grande) em que transcorra a vida, a ação política dos coletivos e movimentos singulares. (GORCZEVSKI, 2007).

Como pesquisar e intervir no plano das artes pode ativar a relação com diferentes espaços-tempos da cidade? Essa questão surge como um desdobramento da pesquisa *IntenCidades* que tem como objetivo principal: “Problematizar a relação entre arte e política, a intervenção urbana e a criação de encontros e afetos com as singularidades do viver, conviver e circular, em Fortaleza”.

Nas pesquisas *In(ter)venções* e *IntenCidades*, operamos na tensão e problematização de alguns conceitos transversais, entre eles “intervenção”, termo que, ao longo dos anos, vem tomando diferentes sentidos, desde um cenário histórico, social e artístico brasileiro, nesse sentido, será necessário situá-lo no contexto das pesquisas<sup>7</sup>. Pensando a relação entre arte e micropolítica urbana, compreendemos o termo intervenção relacionado às práticas artísticas que buscam interferir em “algo” – aqui se define como os espaços-tempos urbanos – com o objetivo de perturbar seu desenvolvimento e, desse modo, reinventá-los. São práticas constituídas no exercício do “poder”<sup>8</sup>, pois inserem autoridade, evocam opiniões, ideias, produzem territórios sensíveis e agenciam informações e conhecimentos. (GORCZEVSKI, 2007).

Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape e José Leonilson experimentaram a arte se dissolvendo na vida, uma arte que produz micropolíticas, sem esquecer das performances de Flávio Carvalho e Cildo Meireles, entre outros, que, no século XX desbravaram caminhos para a arte habitar e circular em nossas cidades, em espaços não-convencionais, provocando encontros entre artistas e não artistas.

Nos estudos de Dewey (2010), apresentados por Kastrup (2012) encontramos uma distinção entre a palavra “artístico” e a palavra “estético” pensando a primeira como ato de produção e a segunda como ato de percepção e apreciação. No entanto, apesar do vocabulário separar a dimensão ativa da receptiva, para o autor, a experiência com a arte proporciona intensa conexão entre elas. Em outras palavras, o fazer não se separa do gosto e do sofrimento e, além de se alternarem, se engendram mutuamente. Assim, nessa proposição, o artista, na realização do seu trabalho, incorpora a atitude de quem percebe

---

7 No caso da noção de *in(ter)venções*, título da primeira pesquisa, a proposição do uso de parênteses possibilitou a composição e decomposição da palavra sugerindo pensar nos múltiplos sentidos – *invenções*, *ter*, e *ter invenções* – são algumas das leituras possíveis.

8 Nesse estudo, problematiza-se o termo “poder” com as contribuições dos estudos de Foucault e Deleuze. Este último, numa releitura de Foucault, afirma que o poder “passa pelos dominados tanto quanto pelos dominantes (já que passa por todas as forças em relação)” (1988, p.79). Para este autor “não basta que a força se exerça sobre outras forças, ou sofra o efeito de outras forças, também é preciso que ela se exerça sobre si mesmo”. (1992, p. 140).

e, vice-versa, a experiência perceptiva é também uma experiência inventiva e compõe o processo de criação.

As experiências estéticas ocorrem no cotidiano, na vida social, nos trajetos singulares e recorrentes.

Nós humanos, vivemos experiências estéticas em todos os domínios relacionais nos quais lidamos. É devido ao fundamento biológico da experiência estética, bem como ao fato de que tudo o que vivemos como seres humanos pertence à nossa existência relacional, que a arte se entrelaça em nossa existência social e nosso presente tecnológico em qualquer época (MATURANA, 2001, p.195).

São experiências que nos desestabilizam nos deslocam de lugares pressupostos intervindo no corpo coletivo, um coletivo de forças e formas, com tensões e negociações sensíveis. Como nos sugerem Doyon e Demers (2009, p. 19).

(...) a estética social não vem de uma escolha, de uma disciplina artística nem mesmo de uma arte dita relacional<sup>9</sup>, mas da atração entre indivíduos e entre indivíduos e comunidades. Em outras palavras, atrações, adesões e repulsões resultam em formas que a experiência estética *in socius* atualiza no cotidiano, bem como em co-presenças de proximidade, ou à distância, e no estar junto duráveis ou efêmeros<sup>10</sup>.

O que propomos, nesse estudo, é pensar o intervir como processo coletivo e inventivo que age por contágio e se expande ao encontrar aliados, transitórios ou permanentes, que emergem na convivência.

### **3. “Criar é resistir” em diferentes espaços-tempos da cidade**

Tomar a arte também como expressão política de resistência implica repensar fazeres/saberes, entre eles, o que entendemos por resistir. Nesse estudo, resistir recebe outro sentido, distinto do tradicional – como oposição entre forças, investindo na polarização e nos binarismos, ou ainda como ideia de não ceder, não desistir de algo. “E o que é resistir? Criar é resistir [...]. Criar é resistir efetivamente” (DELEUZE, 2004, p.s/n). Nesta perspectiva, o verbo resistir é entendido como ato de criar mais perguntas que respostas, provocar encontros no entre das linhas que insistem em separar a cidade e a universidade,

9 «*Art relationnel: Bourriaud (1998) L'esthétique relationnelle. Dijon: Presses du réel, p.117*».

10 Tradução realizada para fins de estudo. “(...) *l'esthétique sociale n'est pas issue d'une école, d'une discipline artistique ou même d'un art dit relationnel, mais de l'attraction entre individus et entre individus et communautés. Autrement dit, attractions, adhésions et répulsions résultent en des formes que l'expérience esthétique in socius actualise au quotidien, aussi bien dans des co-présences de proximité, ou à distance, que dans des être-ensemble durables ou éphémères.* (DOYON; DEMERS, 2009, p.19).

mobilizando afetos potentes, inventando outros mundos e afirmando a estética, a ética e a política da diferença.

Se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com os protagonistas polarizados numa exterioridade recíproca, mas complementar, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traçados de conflitualidade, uma nova geometria da vizinhança ou do atrito. Talvez com isso a função da própria negatividade, na política e na cultura, precisa ser revista (PELBART. 2003, p.142).

Ao pensar nos modos da arte, enquanto experiência estética e política, interferir no espaço público, encontramos importantes contribuições nos estudos de Rosalyn Deutsche e Chantal Mouffe, bem como nas proposições de Gilles Deleuze e Felix Guattari, entre outros. Inicialmente, Deutsche (1996; 2008) nos convida a dar atenção e tomar posição ao pensar como a arte pode interferir na ampliação e problematização do espaço público, desde a afirmação da diferença e o imprescindível estado de tensão próprio à existência da mesma.

Cuando el arte interviene en las formas de representación mediante las cuales los sujetos se construyen a sí mismos como universales y desprovistos de diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida —junto con el arte implicado en los nuevos movimientos sociales— como una contribución a la profundización y extensión del espacio público? (DEUTSCHE, 2008, p.61).

A autora afirma que uma política espacial democrática só poderá emergir se reconhecermos que o espaço público é produzido e estruturado por conflitos. E, em se tratando de pensar a democracia e a relação com a arte e o papel que assume o conflito na constituição do espaço público, Mouffe (2007)<sup>11</sup> é ainda mais contundente, propondo um modelo agonista afirmando a vitalidade do conflito e a potência da arte em criar e provocar dissensos. Nas palavras de Mouffe (2007, p. 20) "*La confrontación agonística no pone en peligro la democracia sino que en realidad es la condición previa de su existencia*". A autora apresenta a proposição de uma "democracia plural e radical" (2007, p.16) questionando as teorias que colocam o espaço público como âmbito de surgimento do consenso.

Ao compreender que vivemos em espaços-tempos potencialmente ambíguos, parece interessante trazer os estudos de Deleuze e Guattari (1996), em especial, as noções de "estriado" e "liso" como modos de se movimentar entre a opacidade e as imprecisões. A primeira se traduz por segmentaridades, aquela que limita a superfície, inclusive, em

---

11 Em especial, a abordagem presente em dois textos: *Artistic Activism and Agonistic Spaces* e *Práticas artísticas y democracia agonística*. (2007).

fragmentos espaço-temporais e, a segunda, é o plano dos fluxos, das intensidades, das intuições, dos afetos etc. e onde se constituem as estratégias desviantes. Considerando que tais noções agem de modo simultâneo os autores sugerem a necessidade de desterritorializar para reterritorializar. Um processo que investe em tornar lisos os espaços estriados, inventar desvios, linhas de fuga para habitar espaços homogeneizadores. São estudos que contribuem também com as noções de espaço e tempo, configurando outros modos de observar e cartografar, agora, por linhas de fuga e não mais por suas polaridades e contradições (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

#### **4. Breve contexto dos bairros Serviluz e do Vicente Pinzón, em Fortaleza**

Um bairro pode ser apresentado por seus dados estatísticos, e nos oferecerá uma imagem que pouco dirá do cotidiano de seus habitantes, no entanto, se mesclarmos essas informações com nossa experiência sensível, será possível constituirmos uma imagem movente, de um espaço em constante processo de invenção.

O bairro Vicente Pinzón compreende 3,07 km<sup>2</sup>, a população é de 45.518 habitantes e o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,331, é considerado muito baixo. Vários “bairros” compõem o terreno do bairro Vicente Pinzón, é possível separá-los em três maiores, conscientes de que os três se amalgamam, e de que muitas outras micro formações seriam passíveis de serem aqui, brevemente, apresentadas: um belo trecho de orla marítima, imortalizada por Orson Wells em misteriosa produção de 1942 chamada “*It’s all true*”, o morro Santa Terezinha, cenário de recentes desocupações e reintegrações de posses efetivadas de maneira violenta pelo estado (especialmente a Comunidade do Alto da Paz), favorecendo os proprietários em detrimento dos moradores que lutam por moradia, e uma grande área residencial de casas e prédios de classe média, em ruas amplas e arborizadas onde há pouco trânsito de pessoas nas calçadas.

Os dados estatísticos podem ser relacionados aos “espaço estriados” ou “molares”, sugeridos por Deleuze e Guattari, pois tratam de informações possíveis de serem “categorizadas”, enquanto que a experiência sensível, o caminhar pelo bairro, o conversar com as pessoas, o sentir o vento, podem ser relacionados aos “espaços lisos” ou “moleculares”, pois tratam de experiências sensíveis, ou ainda, “marcadores” como sugere Nize Pellanda (2008, p.1080) ao afirmar que as “categorias não são adequadas para lidar com uma realidade complexa e em devir”.

O Serviluz, bairro situado na região que compreende o Cais do Porto, em Fortaleza, também poderia ser apresentado por seus dados estatísticos, no entanto, tais números

não traduziriam as intensidades e potências desse território com forte relação com o mar, em especial, o *surf*, que afirma a presença do Titanzinho entre os mares mais conhecidos, nacional e internacionalmente. A região, situada a beira mar, é, atualmente, uma das áreas que sofre com as políticas de remoção e a enérgica especulação imobiliária.

No contra fluxo às ações governamentais e empresariais, os moradores resistem as ameaças das políticas de remoção inventando outros modos de habitar, ser, estar nos espaços-tempos do bairro, criando linhas de fuga desterritorializantes (DELEUZE; GUATTARI, 2012) que impelem as segmentaridades das linhas molares que enquadram o bairro como território violento e perigoso, estigma também vivenciado pelo bairro Vicente Pinzón.

Como podemos observar muitos são os pontos em comum entre os bairros Serviluz e Vicente Pinzón, na cidade de Fortaleza. E, em se tratando da pesquisa, mais precisamente, desse trabalho e do recorte cartográfico, no próximo item vamos analisar as micro intervenções visuais, realizadas em ambos os bairros.

## **5. Micro intervenções visuais: encontros com a basquianas e o lambe**

Propomos a “micro intervenção” como plano onde fluem as intensidades, os afetos, as intuições etc. e se constituem as invenções desviantes, nesse estudo, as oficinas das artes, especificamente, a experiência com o lambe e a sessão de criação, com a Basquianas nº1, ambas realizadas em Fortaleza, por pesquisadores e moradores, artistas e não artistas, em espaços não convencionais. A Basquianas<sup>12</sup>, no dia 17 de maio de 2015, em um prédio inconcluso no bairro Vicente Pinzón. A Oficina de lambe<sup>13</sup> aconteceu no dia 27 de setembro de 2014, na Associação dos Moradores e nas ruas do Titanzinho, no bairro Serviluz.

### **5.1 basquianas nº1**

Basquianas nº1, como o nome diz, é a primeira da série de micro intervenções urbanas e coletivas que propomos realizar em território específico, um prédio inconcluso no bairro Vicente Pinzón, espécie de ruína moderna, cuja estrutura composta de cinco platôs de concreto abertos à cidade, nos implica na paisagem urbana que abrange o litoral,

---

12 A Basquianas foi coordenada por Aline Albuquerque, participante da pesquisa IntenCidades e uma das co-autoras desse trabalho.

13 A oficina de lambe foi coordenada por Cecília Shiki, colaboradora da pesquisa IntenCidades e uma das co-autoras desse trabalho. E foi acompanhada e cartografada por Deisimer Gorczewski, também autora desse trabalho e Amanda Nogueira, mestranda PPG em Comunicação, UFC, participante da pesquisa IntenCidades.

o morro e o asfalto, criando situações onde estar, olhar, perceber, já são invenção e portanto, resistência. Duas referências, entre muitas outras, são importantes para pensar essa série de micro intervenções: a *landart*<sup>14</sup>, compreendendo-na como uma concepção de arte onde a experiência estética é pensada a partir da relação com o espaço, e a ideia de “*crelazer*” desenvolvida por Hélio Oiticica. O “*crelazer*” é lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo.” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p.185). Os trabalhos desses artistas e seus relatos, nos dão pistas da potência das experiências estéticas na invenção de si e do mundo.

O nome escolhido para a série de micro intervenções é uma homenagem ao artista de Rua Jean Michel Basquiat<sup>15</sup>, e à série de composições de Heitor Villa Lobos, *Bachianas Brasileiras*<sup>16</sup>, uma fusão de Bach e música folclórica brasileira. O nome é uma palavra-brinquedo, um neologismo, inventado no exercício de pintar embalagens de papelão de livros que chegavam pelo correio, pintava todas as faces e me encantava as infinitas possibilidades de composição, portanto o nome acabou por aliar-se à proposta, sugerindo o sentido de experimentação, essencial na obra de Basquiat como na de Villa Lobos, ou, como diria Mário Pedrosa (1975, p. 308) “arte como exercício experimental da liberdade”.

Para as *Basquianas* nº1, pensamos numa sessão de pintura em caixas de papelão. De que modo as especificidades daquele lugar iriam interferir no modo como utilizaríamos os materiais que tínhamos disponíveis? O fato de estarmos juntos a inventar um espaço-tempo, já se constituiria uma sessão de criação, porém, quisemos brincar de conferir alguma visualidade plástica à experiência vivida, e escolhemos como suporte, um objeto abundante e rico em possibilidades, estéticas e filosóficas, com toda a conotação de consumismo e obsolescência que carregam as caixas de papelão.

Estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos dos significados, não uma “visão para um mundo”, mas a proposição para a construção do “seu mundo”, com os elementos de sua subjetividade, que encontram aí as razões para se manifestar: são levados a isso (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p.178).

---

14 Apesar da *land art* ser comumente relacionada a ações em espaços remotos, nos apropriamos da ideia e do conceito para propor “aventuras” no espaço urbano, tendo como referência os trabalhos do artista Robert Smithson.

15 Jean-Michel Basquiat, artista nova iorquino de origem haitiana e porto-riquenha, desde criança, expressou-se de maneira contundente, através do desenho e da pintura. Sua breve trajetória de vida e de arte foi marcada pelo inconformismo diante dos preconceitos sofridos por jovens negros nos EUA, condição que também caracterizou a invenção de uma estética rebelde, da qual fazia parte a grafiteagem e o uso de materiais precários como o papelão.

16 As *Bachianas Brasileiras* são uma série de nove composições escritas para variadas formações instrumentais, escritas pelo maestro Villa Lobos entre 1930 e 1945, onde ele mistura a música folclórica brasileira, em especial a música caipira, e os concertos de Brandemburgo compostos por Johann Sebastian Bach entre 1718 e 1721.

Des(o)rganizar as caixas, desdobrá-las-dobrá-las, pintá-las de branco, anular-lhes as publicidades, valorizar-lhes a impermanência, emprestar pensamentos às caixas, encontrar beleza nelas. As caixas tratadas foram usadas na micro intervenção de maio, quando aconteceu a primeira das Basquianas.

As caixas guardaram abertas, os gestos dos participantes, pois ainda que tivessem concluído a experiência com uma das caixas, elas continuavam abertas à multiplicidade, pela própria natureza de sua estrutura. “O que é bom para o lixo é bom para a poesia”, diz o poeta Manoel de Barros, em sua Gramática Expositiva do Chão (1996, p.181). Lançar um olhar de (re)invenção para caixas de papelão, é, de certo modo, fazer poesia como propõe o poeta. Olhá-las como quem olha um brinquedo, transformá-las e querê-las bem, leito de tanta gente. Usa-se a expressão “pensar fora da caixa”, pensamos em pensar com a caixa, que as dobraduras e encaixes suscitasse imensas, ou mínimas, questões plásticas e existenciais.

Éramos sete adultos, um adolescente de treze anos, e uma criança de seis anos e, além das caixas, dispúnhamos de tinta acrílica nas cores primárias, preto e branco, nanquim, pincéis, barbante, perfurador, fita adesiva. A seguir, algumas narrativas, trazendo impressões, a partir das experiências estéticas singulares e as imagens do predinho e dos participantes das Basquianas nº1.

O convite para as Basquianas foi também um convite para me encontrar. Sinceramente? Não tenho nenhuma proximidade com os pincéis. O máximo que ainda consigo é fazer uma linha bem feita acima do olho. De resto, quadros, tintas, pincéis me causam tremendo estranhamento. Sinto que não tenho uma criatividade aflorada para desenhar. Não me frustro por isso. Sei de minhas limitações e do que consigo produzir. As Basquianas foi um espaço para tentativa e erro. O espaço sem paredes foi um convite a voar. De repente, me vi empolgada com linhas e cores. Construí caracóis. Depois pintei. Não me vi ali, mas senti. Este momento, além de espaço de reconhecimento de limitações também foi descoberta de que tudo se pode fazer... desde que se comece. Gostei do que fiz. Quero mais. (Amanda Nogueira)

Nunca tinha imaginado um ateliê sem paredes. A cidade já foi lugar de criação, mas estávamos entre o céu e o chão, entre o privado e o aparentemente público - tão integrados à paisagem que nos cercava: a cidade. E que turma mista éramos, em perfis de interesse, envolvimento e linguagens usadas. Consegui criar uma caixa de balões flutuantes que espelhasse balões de minha imaginação ao nosso redor, lentamente se movendo no céu. Depois fiquei, de novo, reparando nos processos dos outros e nos detalhes no chão, nas paredes e no teto do prédio, depois de atar minha caixa/balões ao chão. Depois lembrei que foi minha segunda vez perto deles, lá na França quase subi num balão atado ao chão, que nem minha caixa. Mas o tempo fechou. Fica pra próxima. (Fernanda Meireles)

Figura 01 - Basquianas nº1- Vicente Pinzón - maio de 2015



Fotografia das autoras.

## 6. Oficina de lambe

O lambe foi uma das três modalidades de artes de rua vivenciada por cerca de quinze pessoas, entre crianças, jovens e colaboradores da pesquisa. A oficina de lambe foi à terceira, sendo antecedida pelas oficinas de *graffiti* e *stencil*, realizadas uma a cada sábado, do mês de setembro, na primavera de 2014.

O cartaz lambe-lambe também conhecido por pôster lambe-lambe (em sua utilização artística) tem em sua singularidade o emprego da cola ou grude (cola artesanal). O cartaz pode ser feito de maneira seriada quando do uso de fotocopiadoras ou serigrafia, ou artesanalmente. É uma linguagem popularmente utilizada pela publicidade e pela arte urbana (CHAGAS, 2015, p.26).

No início da oficina, priorizamos a conversa sobre a relação entre o cartaz lambe-lambe e a arte urbana, entendida aqui com um recorte que engloba linguagens como o *stencil*, o lambe e o *graffiti* trazendo diferentes contextos (internacional, nacional e local) e temporalidades e apresentando um breve cenário com destaque para a atualidade urbana de São Paulo e a força de alguns artistas e coletivos, em especial, alguns pioneiros como o SHN<sup>17</sup>.

---

17 SHN é um coletivo criado em Americana, em 1998, composto por André Ortega, Daniel Cucatti, Eduardo Saretta. SHN trabalha com ícones universais, re-significando o conceito de logotipo e marca. Disponível em <http://ssshhnnn.bigcartel.com/>

Logo em seguida, foram apresentados os materiais usados para a colagem, isto é, pincéis, trinchas, rolos de espuma, tintas (em sua grande maioria do tipo guache), tubos de cola branca, baldes de plástico e os papéis onde seriam confeccionados os lambes. Materiais cotidianos que, em sua maioria, eram familiares ao grupo.

Não demorou muito para que começassem a exercitar a imaginação. Ideias em linhas e cores foram surgindo gradativa e intensamente. Percebemos que o fato dessa oficina ter sido a última de uma sequência de três possibilitou congregar outras linguagens ao lambe. Este se tornou ponte, atravessado pela fotografia, o *stencil*, o *graffiti*, o desenho, a serigrafia e a pintura.

Sair um pouco do tamanho tradicional do papel (folha A4) criou uma espacialidade dentro do processo de criação dos desenhos. Corpos se desfazendo das cadeiras e ocupando mesas e chão deixando a sala preenchida em toda a sua dimensão como um grande ateliê, onde a desordem de materiais, objetos e pessoas é comum ao processo de criação seja ele coletivo ou individual.

Ao sairmos pelas ruas, percebemos logo um clima de euforia e celebração acompanhando os meninos e meninas nas colagens. Constituiu-se um corpo coletivo em exercício de deriva, investigando com o olhar atento, possíveis lugares de afeto, construindo um diálogo com o desenho de cada um. Micro intervenção que acontece como desdobramento de um processo de criação partilhado coletivamente: todos desejando colar seus desenhos nas ruas onde moram e ou circulam cotidianamente.

Orientações foram dadas no decorrer do percurso da colagem sobre possibilidades de relação entre os espaços-tempos e as composições visuais criadas. Consequentemente desencadearam-se divergências nas escolhas, que apontaram para caminhos não percebidos levando-nos a pequenas descobertas, como o jardim da casa dos irmãos Helano e Edilano, na Rua São Pedro. O desenho de Helano apresentava outro jardim, inventado, a partir de suas experiências cotidianas contagiadas pelo cuidado de sua mãe com aquele pequeno pedaço de terra fértil. E mais jardins se produziram, pelas micro árvores de João Miguel<sup>18</sup>, um dos integrantes da pesquisa.

---

18 Alguns detalhes da pesquisa de João Miguel podem ser encontradas no tumblr da Pesquisa IntenCidades. Disponível em: <http://pesquisaintencidades.tumblr.com>

Figura 02 - Criação de Lambe e colagem na Rua São Pedro, Titanzinho.



Fotografia das autoras, setembro 2014.

A oficina de lambe atuou como micro intervenção ativando a percepção de uma coletividade, que está sendo inventada, em diferentes espaços-tempos da cidade.

As micro intervenções que propomos, pretendem uma relação com as “linhas de fuga” que atravessam esses espaços, pois são de natureza fluida e surgem na entropia, no fluxo das experiências, como propõe Deleuze, à medida que:

É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não é claro, porque se imagina ou se sonha, mas ao contrário, porque se traço algo real, compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma (DELEUZE, PARNET, 1998, p.111).

## 7. Algumas pistas: (in)conclusões

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para

nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2011, 60).

Propor estudar a arte como experiência estética e política de resistência, um encontro entre concepções e experiências de artistas e não artistas e suas intervenções nos modos de viver e habitar a cidade é também propor visibilizar a trajetória da arte, na contemporaneidade, na perspectiva da invenção de territórios existenciais sensíveis.

O exercício de escrita desse trabalho, a composição das imagens e pequenas narrativas da experiência estética dos participantes das Basquianas, contribuem a pensar que as micro intervenções não se encerram no momento da experiência, mas se desdobram em outras linguagens, de modo a pensar na arte como um meio, não como um fim, a arte como experiência implicada no cotidiano.

A arte como experiência estética é a invenção de possibilidades, onde o artista desta arte não a preexiste na medida em que o próprio processo de criação e a implicação do participante o vai constituindo.

Com as micro intervenções queremos instigar outros modos de viver e conviver com a cidade trazendo a proposição de ativar sensíveis em diferentes espaços-tempos, de fazer com que os encontros com as forças que resistem, os gestos sensíveis e generosos, as pequenas delicadezas atuem como poéticas políticas e se espalhem pela cidade.

## Referências

BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1996.

BEY, HAKIM. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária, São Paulo: Conrad. 1997.

CHAGAS, Juliana Almeida. Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: Uma análise dos modos de ocupação de pixos e *graffiti* e de suas relações entre si. Fortaleza. 2015. 165f. Dissertação Mestrado Sociologia – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo. Brasiliense. 1988.

\_\_\_\_\_. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34. 2ª Edição, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 3. São Paulo: Ed. 34. 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34. 2ª ed. 2012.

DELEUZE, G. PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Editora Escuta. 1998.

\_\_\_\_\_. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. DVD7Vídeo. *Producido e Realizado por Pierre-André Boutang*. Editions Montparnasse. 2004.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **Agorafobia**. Traduzido por Jesus Carrillo y Marcelo Exposito. Barcelona: MACBA, Quaderns Portàtils, no 12, 2008.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Consuelo Salomé. Ed, UFMG, 2011.

DOYON, Hélène. DEMERS, Jean P. *Désautorisation de l'esthétique*. Dans S. Foisy, C. Thérien et J. Trépanier (dir.). **L'expérience esthétique en question: enjeux philosophiques et artistiques**. Paris: L'Harmattan. 2009. p. 15–27.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

GORCZEWSKI, Deisimer. **Micropolíticas da Juventude e Visibilidades Transversais: In(ter)venções audiovisuais na Restinga em Porto Alegre**. Tese de doutorado. Pós Graduação em Ciências da Comunicação. Unisinos. 2007.

\_\_\_\_\_. **Arte que inventa afetos**. (Org.). Fortaleza: Imprensa Universitária. 2015.

\_\_\_\_\_. ; SOARES, S. K. A.. **Imagens de si e do mundo incidindo e fazendo emergir composições singulares e coletivas**. In: Almeida, M. I. M; Lima, F. (Orgs.). **Arte jovem: redesenhando fronteiras da produção artística e cultural**. 1ed. Rio De Janeiro: Gramma Editora, 2014, v. 2, p. 7-36.

KASTRUP, Virginia. **A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade**. **Trama Interdisciplinar** - v. 3 - n. 1 – p.23-34.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. (Org) Magro, C. Paredes, V.. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2001.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

PEDROSA, Mario. **Mundo, homem, arte em crise**. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PELBART, Peter Pal. **Vida Capital**. Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras. 2003.

PELLANDA, Nize Maria Campos. **Sofrimento escolar como impedimento da construção de conhecimento/subjetividade**. **Educ. Soc.**, Dez 2008, vol.29, no.105, p.1069-1088.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental** – Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

VARELA, Francisco,; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **De Cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana**. Barcelona: Gedisa, 1992.

**Deisimer Gorczewski**

Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará. Doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos, e doutorado-sanduíche em Comunicação Audiovisual na Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Coordena a Pesquisa Arte/Espaço Comum /IntenCidades.

**Aline Albuquerque**

Graduada em Artes Plásticas pela Unicamp, mestranda em Artes na Universidade Federal do Ceará, onde desenvolve pesquisa/criação relacionada à subjetividade, arte e política. Professora de artes do ensino fundamental II participa da pesquisa Arte/Espaço Comum/Intencidades.

**Cecília Shiki**

Graduada em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). É produtora, ilustradora e educadora, além de artista integrante do grupo Selo Coletivo, com o qual realizou intervenções urbanas, exposições e oficinas. É colaboradora na pesquisa Arte | Espaço Comum | InteCidades

**Sabrina Araújo**

Graduada em Publicidade pela Faculdade Integrada do Ceará, mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará. Participa dos Coletivos Aparecidos Políticos e Audiovisual do Titanzinho e da pesquisa Arte/Espaço Comum/IntenCidades.

# ARTE E POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho  
Mestrando pelo PPGEFA/UFOP

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo oferecer algumas reflexões acerca da relação entre “arte” e “política” na filosofia do filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. Sem esgotar as complexas e múltiplas relações entre ambas, gostaríamos de propor alguns tópicos que abordam a profícua relação que atravessa, de certa forma, a filosofia de Benjamin. No seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/6), o filósofo clama a uma politização da arte em revelia a estetização da política. Procuramos compreender essa “politização da arte”, refletindo sobre as maneiras possíveis, apresentadas por Benjamin.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Política. Walter Benjamin. Jogo. Tatibilidade.

## ABSTRACT

This paper aims to offer some reflections on the relationship between “art” and “politics” in the philosophy of German-Jewish philosopher Walter Benjamin. Without exhausting the complex and multiple relationships between them, we would like to propose some topics that address the fruitful relationship that goes through, in a way, the philosophy of Benjamin. In his essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1935/6), the philosopher claims to a politicization of art in absentia to aestheticization of politics. We try to understand this “politicization of art”, reflecting on the possible ways, presented by Benjamin.

**KEYWORDS:** Art. Politics. Walter Benjamin. Play. Tactfulness.

## 1. Politização da arte

Na última linha de seu mais conhecido texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1936), Benjamin diz que a resposta ao fascismo, aquele que estetiza a política, é a politização da estética. Nossa proposta de pesquisa aqui é refletir sucintamente sobre o que significa isso. Porque, um problema a que o filósofo não chega a se deter claramente, é a da separação dessas duas instâncias. Mas, é preciso ressaltar, intuindo-o ele nos apresenta desvios.

Primeiro, é preciso levar em consideração o que significa a “esteticização da política”, uso atribuído ao fascismo, e certamente ao nazismo. Como exemplo, gostaria de lembrar o filme “Arquitetura da Destruição” (*Unergängens arkitektur*, 1989, direção de Peter Cohen). Aí, o diretor nos apresenta uma tese que corrobora a problemática da transformação da

política a partir da *confusão* com a esfera estética, sendo essa o fundamento das decisões tomadas na segunda. – O que certamente não é difícil de encontrar na nossa conjuntura atual política, naquilo que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo”.

Na Alemanha nazista, Hitler é um artista frustrado que deseja realizar seu ideal de mundo. Seu fundamento é a arte, a arte grega mais especificamente. Todavia, antes disso, ele encontra em Wagner o ideal de uma nação alemã, baseada fortemente nas relações de emoção que a arte pode suscitar. Hitler perverte todo o Romantismo naquilo que ele construirá como o *Terceiro Reich*. A noção de beleza clássica transforma-se no fundamento das ações políticas. Hitler encarrega-se da idealização e projetos dos prédios, incute sua visão nas manifestações, faz uso do rádio para propagandear sua visão, dá uma “forma” à massa.

A catástrofe começa quando esses mesmos ideais começam a serem convertidos em objetivos das políticas públicas. Seus cidadãos começam a passar por avaliações médicas. Aqueles que são considerados incapazes (deficientes físicos e mentais) são logo internados em casa de custódia e hospícios. Inicia-se o processo de “higienização” do povo, pois eles não respondem ao ideal de beleza de um povo. É a primeira vez, diz o narrador da obra, que uma política de saúde satisfaz um modelo idealizado e não a realidade do organismo do paciente. Daí para a prisão de ciganos e eliminação dos judeus converte-se em um passo lógico dessa perversão. Qual o potencial libertador da arte nesse momento? No momento em que ela é o fundamento da política?

A reprodutibilidade da obra de arte mostra, segundo Benjamin, que a arte “abandonou a esfera da ‘bela aparência’, longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer” (BENJAMIN, 2012, p. 196). Podemos, na linha do filósofo, pensar em dois caminhos diferentes para essa saída: uma recusa da arte, tornando-se aquilo que ele denominou “teologia da arte”, a *arte-pela-arte*, “sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (*idem*, p.185), ou o seu uso político, à partir da emancipação da sua “existência parasitária no ritual” (*ibidem*, p.186), suscitando muito mais “a indignação pública”, atingindo o espectador, transformando-se num “tiro”, como fizera o dadaísmo (*ibidem*, p.206), à partir do aumento de sua exposição.

Benjamin tentará engendrar pelo segundo. Até por que, mesmo a *arte-pela-arte* trata-se, para ele, como escreve em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929), de uma “bandeira, sob a qual circula uma mercadoria que não pode ser declarada, por não ter ainda um nome” (*ibidem*, p.27).

Isto é, para libertar-se do seu potencial fascista, a arte precisa ser “profanada”, no sentido de realizar-se uma re-ligação com a própria realidade, servindo ao homem como

forma de mostrar e mostrar-se. Isso só é possível, na medida em que ela abandona seu “valor de culto”, e se orienta pela sua possibilidade de reprodutibilidade, ou seja, como forma que, ao adquirir valor pela sua exposição, massifica-se e passa a servir às massas para dar um rosto à própria massa. Pois, como diz Benjamin, “a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (*ibidem*, p. 210), o que significa que a técnica, especialmente a cinematográfica, permite a apresentação da massa em sua vida, por mais ordinária que seja, e ao mesmo tempo é uma forma que demanda uma massa para ser realizada e se manter. Ou seja, é a construção de uma tradição (cultural) que apresenta esse novo movimento social. O que, segundo Benjamin, não permitiu a “inteligência revolucionária” a possibilidade de responder aos anseios da massa foi a sua incapacidade de estabelecer contanto com a própria massa. O filósofo se deparará com algumas possibilidades em autores tão díspares como André Breton, Bertold Brecht, Franz Kafka e Marcel Proust.

Para responder à pergunta feita alguns parágrafos acima, sobre a arte ser uma espécie de fundamento da política, ao mesmo tempo em que se torna libertadora, seguiremos dois tópicos de formação-uso da arte: o estranhamento e o jogo.

## 2. Estranhamento

Na segunda versão de “A origem da obra de arte...”, Gagnebin nota uma forte influência de Bertold Brecht, amigo próximo de Benjamin. A discussão da autora gira em torno da ideia de “identificação”, assaz afetiva, na confusão que se estabeleceria entre o político e o estético, da massa com o líder do partido, o qual não poupa esforços em fazer uso da “catarse” como força que opera a identificação. Então, ela propõe um tipo de aprofundamento no uso da catarse que ultrapassa as intenções de Brecht, que opera com o “sistema” de gerar estranhamento com os objetos/discursos, passando à análise crítica desses, com o intuito de criar propostas de soluções.

Segundo a autora, a intenção do dramaturgo é a de criar uma relação de empatia e estranhamento, com vistas ao esclarecimento do espectador. Pois, entender o mecanismo de identificação afetiva, nesse sentido, ajudaria a distanciar-se dos discursos teatrais do *Führer*.

No entanto, Gagnebin (2014, p.141-154) mostra que a noção de *kátharsis* brechtiana não é inteiramente aristotélica e apresenta duas outras formas, aos quais Benjamin não deixou de recorrer para empreender um uso político, mas que era rejeitado pelo seu amigo Brecht por não “retornar do estranhamento e não propor soluções”: Kafka e os surrealistas. Tanto Kafka, quanto os surrealistas, utilizam o estranhamento como forma de construção de seus trabalhos, esses que não retornam. Eles permanecem nesse lugar, que é estrangeiro.

A uma crítica do conceito clássico de identidade, diz Gagnebin (2014, p. 154), o que falta hoje, ela propõe a opção de “correr o risco de não-retorno ao domínio do entendimento e de permanecer no estrangeiro por tempo indeterminado”. Ou seja, abrir espaços nesses lugares em que o estranho/estrangeiro habita e fazer desses espaços, o espaço da crítica e da reflexão.

Poderíamos dizer dessa forma: instalar a verdadeira política significa habitar uma zona de estranhamento, habitar o estrangeiro, um espaço de indiferenciação, em que nem há “dentro” ou “fora”, nem “superior” ou “inferior”, nem “divino” ou “profano”. Um espaço, contudo, que não visa misturá-los até sermos incapazes de percebê-los. Mas, um espaço em que todos são abolidos, justamente porque todos são/estão estrangeiros.

Nesse sentido, Kafka é um *limiar* da proposta catártica de Brecht, porque no estranhamento gerado pelo primeiro, não há retorno, mas a sua habitação, o que é assaz criticado pelo dramaturgo. Todavia, na manutenção do espaço de estranhamento, aquele que lá está adquire uma posição muito peculiar em relação à arte, ao pensamento, à história e à política. Essa posição apresenta-se, na verdade, como um espaço muito rico para Benjamin, não por ser somente um contraponto ao discurso oficial, ao senso comum, aos espaços de identidade – o que é prejudicial – mas também por ser o espaço de vitalização e transformação da realidade, da arte, do pensamento e da política, pois escapa às possibilidades de absorção pelo “discurso dos vencedores”.

A figura da prostituta, do mendigo, do estrangeiro, do exilado, do oprimido, como das ruínas e dos objetos fora de moda apresentam-se como as miniaturas do mundo que nos apresentam cruamente a nossa realidade, incessantemente maquiada, ciosa de possessão e de diluição na identidade e inscrição no contínuo da história.

Na obra kafkaniana, temos de um lado o sujeito que não consegue entrar no espaço da lei, pois a própria lei não lhe permite, permanecendo até o fim de sua vida nesse lugar. Se a ele foi destinado à porta pela qual não pode passar, a qual será fechada logo após sua morte, esse mesmo homem, que viveu no limiar, no espaço de estranhamento, conseguiu apreender cada centímetro, conheceu até as pulgas de seu guarda. Mesmo “tarde demais” ele tenha notado que nunca outra pessoa havia tentado passar por ali, é preciso considerar que seu momento último foi de iluminação. Ele não entrou, mas nos deu a chave da possibilidade de interpretação desse enigma sem resposta, ao servir-nos como *exemplo*.

Da mesma forma, em “Na colônia penal”, não é nem o estrangeiro, nem o oficial que o acompanha e opera a máquina, as figuras de importância, mas aqueles que estão à espera da condenação, que não compreendem o que se passa, mas se esforçam por compreender. Eles, nesse espaço, quase animalesco, de estranhamento, revelam-nos a vacuidade de sentido que sustenta justamente a nossa sociedade. A máquina é uma “obra-prima”, capaz de escrever

a sentença, cujo conhecimento da condenação, o indivíduo só a terá depois de horas de concentração, como se a ouvisse, diz-nos o soldado, ao sentir em seu corpo o que se escreve, precisamente no momento em que o atravessa.

Ela leva também o condenado à “iluminação”, ao conhecimento, ainda que também tarde demais. Mas, como diz o oficial, os condenados morrem tranquilos – o que não é o caso do oficial que é morto brutalmente pela máquina ao final. Por fim, em “Mensagem Imperial”, vemos um narrador que se dirige aos solitários, lastimáveis e sombras ínfimas. É a esse tipo de gente a que se dirige a mensagem, gente que está longe do “centro do mundo”. Mesmo que a mensagem seja enviada pelo imperador, cujo destino jamais se cumprirá, ela é enviada àquele que está à janela, longe, sombra ínfima do sol, a quem é dado o direito de imaginar. São todos estranhos, indivíduos *fora* dos centros, marginalizados, como K. ao deparar-se com seu processo que desencadeará sua morte, e que jamais retornarão. São esses indivíduos que se prestam ao papel de procriar um espaço de estranhamento, espaço que exige a possibilidade de imaginar, visto que nem a mensagem de um morto chegará, nem um deus qualquer salvará, nem o guarda permitirá passagem. A possibilidade é a de imaginar, isto é, criar imagens.

Segundo Benjamin, é, também, o Surrealismo que se impõe essa tarefa. Ele escreve que a “mais importante tarefa” do Surrealismo é “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 2012, p.33). Essa mobilização ocorre em contrapartida ao “programa de partidos burgueses” formado por uma “péssima poesia primaveril, saturada de metáforas”, a qual tem como “arcabouço imagético”, o “otimismo”. Afirma o filósofo (2012, p. 34):

O socialista vê ‘o futuro e mais belo de nossos filhos e netos’ no fato de que todos agem ‘como se fossem anjos’, todos possuem tanto ‘quanto se fossem ricos’ e todos vivem ‘como se fossem livres’. Em parte alguma vê sequer um vestígio de anjos, de riqueza, de liberdade. Apenas imagens.

Em resposta a tal postura, Benjamin diz “respirar” já outra atmosfera na obra dos Surrealistas, que põe na ordem do dia a “organização do pessimismo” (*idem*). Essa perspectiva permite não apenas, ao Surrealismo, uma maior aproximação de uma “resposta comunista” como também foram, conforme o filósofo, os “únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje” (*ibidem*, p.36).

E isto significa: pessimismo absoluto. Sim, e sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança, desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos (*ibidem*, p.34).

A organização desse pessimismo está naquilo que Benjamin denomina “extirpar a metáfora moral da esfera da política”, metáfora que, como se lê na tese onze das “Teses sobre o conceito de História” (1940), corrompe as forças do operariado. Em substituição a tais metáforas, o filósofo demanda a descoberta “no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (*ibidem*). Todavia, a imagem que deverá surgir do espaço da ação não deve ser “medido de forma contemplativa”. Nesse sentido, a arte um papel importante. Para ele, a “grande maioria” reclama a necessidade de “artistas proletários”, quando, na realidade a tarefa deveria ser interromper a “carreira artística” do artista de origem burguesa, para “fazê-lo funcionar, mesmo à custa de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens” (*ibidem*), o que ele considera uma “parte essencial”. O artista de origem burguesa, nessa interrupção, poderia transformar sua própria condição em matéria de “pilhérias”. Isso possibilitaria, segundo o filósofo, a abertura de “espaço de imagens”:

Pois também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesmo e é essa imagem, em que a incorpora e devora, em que se perde a própria proximidade de vista – aí abre-se esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo ou o que quer que seja que desejemos opor-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaços de imagens, e de algo mais concreto ainda: espaço de corpos (*ibidem*, p.35).

Somente a “organização do pessimismo” e toda a sua força de desconfiança permite a destruição da “sala confortável” onde ocorre o entendimento mútuo, entre o materialismo político e a criatura física, que deseja a partilha do “homem interior”. O despedaçamento desse espaço, o qual permitiria a criação de imagens atuais e multifacetadas, lembra que “[t]ambém, o coletivo é corpóreo”, que é um espaço de enfrentamento de corpos, os quais sofrem. Nessa ótica, é preciso estar ciente de que as imagens que aí surgem são efêmeras, e historicamente determinadas, mesmo que não sejam capazes de serem lidas nesse tempo. E, ao mesmo tempo, sua conjunção constelar, se assim é-nos lícito dizer, aparece apenas aí, nesse tempo, nesse coletivo.

Aquilo que poderá tornar familiar esse espaço é, de acordo com Benjamin, a “iluminação profana”. Ela possibilita “graças a uma ótica dialética” ver o “cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (*ibidem*, p.33). Ou seja, ela afasta as situações mais cotidianas e nos apresenta uma série de outras relações possíveis, inclusive enigmáticas, que nos revela uma potência adormecida, esquecida, tal como as lembranças proustianas.

O próprio filósofo nos dá um exemplo: em visita a Moscou, encontra-se num hotel que recebia um grupo de monges tibetanos, os quais haviam feito um voto de jamais estarem em locais fechados. O que parecia a Benjamin uma situação curiosa, porém banal, revelou-se com uma potência que o chocou, pois, ele era “um leitor de Nadja”, obra de Breton.

O encontro, pelo acaso, dessas possibilidades de correspondências, faz explodir uma série de imagens que podem permitir àquele que as cria, a descoberta da força e do uso dessas imagens para ação política. E, ao contrário, do que se pode pensar, tais encontros podem ocorrer em qualquer espaço, em espaços de contato, em espaços de tato, mais do que somente pela contemplação: “o homem que lê, que pensa, que espera, o *flâneur*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos” (*ibidem*, p.33).

Se Proust dá ao “semblante da existência” a forma surrealista, conforme ele diz no texto sobre o autor de *Em busca do tempo perdido*, isso ocorre pela presentificação, através do velamento da “*féerie* satânica”, pela qual se dissimula no esnobismo, e numa imitação de um “feudalismo sem significação econômica” (*ibidem*, p.46), toda uma classe. O “rosto” se revela justamente no despedaçamento desses espaços burgueses, o que lhe permite, nas interrupções, construir suas imagens multifacetadas.

A “memória involuntária” é o meio que lhe permite construir tais imagens, essas que são ricas mas frágeis, podendo escapular a qualquer instante. Enquanto surgem do esquecimento, possibilitam infinitas leituras, podem-se converter no espaço de ação política como a tarefa de rememoração integral no passado que permite àqueles que tiveram/têm a história negada (a exemplo dos argéios que completaram 115 anos do massacre, sem ainda, o reconhecimento do ocorrido, inclusive pelo Brasil, e ainda pode-se citar a ditadura civil-militar brasileira que não permite o reconhecimento das suas vítimas, de modo que os familiares não têm acesso aos documentos que mostrem o paradeiro e toda a história das mortes, desaparecimentos e torturas dessas vítimas), ou daqueles que foram/são oprimidos e não tem a oportunidade e o direito de testemunharem.

### 3. Jogo

A famosa questão do “declínio da aura” em Benjamin, a qual teria se enfraquecido com a possibilidade de reprodução de uma obra, não somente encerra um tipo de relação entre o indivíduo e a obra – a do culto – como coloca para a arte, daí surgida, novas questões que exigem novas técnicas – a fotografia e o cinema, por exemplo, que resolvem com extrema facilidade resoluções estéticas a que se lançaram as pinturas dos dadaístas (BENJAMIN,

2012, p.206). Como resposta à desaturatização, Benjamin sugeriria a possibilidade de *jogo* com a obra moderna, admissível somente com a “profanação” das obras de arte. Eliminando a relação de distância com a obra, resta ao homem moderno o espaço do jogo como via de uso da arte.

Se a “dispersão” é uma questão pertinente do cinema como potência de transformação para o proletariado, o jogo é a possibilidade em que, o indivíduo e a obra, entram em relação transformadora. Já dizia Benjamin em “A doutrina das semelhanças” (1933), que o jogo tem para a criança não somente a possibilidade mimética da vivência da vida adulta numa “miniatura”, como outra mais importante ainda: o entendimento da criança de que aquele objeto com o qual joga pode significar qualquer coisa. Isto é, uma pedra não é somente uma pedra: ela pode ser um cristal, um olho, um mundo em miniatura, um carrinho, um avião etc. E ainda, diz Benjamin (2012, p.117): “os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem”.

Se na sua reflexão sobre a alegoria, que possui uma construção aleatória de seu sentido, impregnado pelo tempo histórico, O jogo revela, em sua multiplicidade de interpretações e usos dos objetos, a artificialidade de quaisquer significados constituídos.

Se a verdade é aquilo que se constitui num tempo histórico por sujeitos históricos, não deixa de dizer Benjamin (2009, p.505), em *Passagens*, ela é também histórica. Logo, é possível que ela se altere conforme se modifique a escrita da própria história. O que isso significa no projeto de uma “politização” e, principalmente, na relação com a arte? No jogo que se realiza no espaço estético, descobre-se que a construção (social, cultural e histórica) é determinada por uma série, nem sempre consciente, de decisões. Decisões essas políticas.

Se o jogo é o espaço da “mimese”, ele não é necessariamente o espaço primeiro. Ele é o espaço no qual se reconhecem as “semelhanças”, semelhanças essas que são marcadas, na compreensão benjaminiana, por aqueles instantes, como o nascimento, que decidem tudo. É possível assim, não somente aprender a identificar esses instantes, como saber que sua perda é irremediável e não retorna. Outrossim, perceber que, na sua aparição “célere e furtiva”, o passado se apresenta incompleto e preenhe de imagens em busca de alguma cognoscibilidade. Isso, portanto, não é um trabalho próprio da arte, mas da política. Tal como fez Proust, no seu *Em busca do tempo perdido*, a obra de arte recobre com um “véu” a situação social, deixando à revolução política e à luta a possibilidade de transformação dessa realidade.

[...] Esse desiludido e implacável desmistificador do eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma toda a sua ilimitada arte num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Não como se, com isso estivesse a seu serviço. Ele está apenas a sua frente. O que ele vive começa a tornar-se compreensível graças a ele. Grande parte, porém, da grandeza dessa obra permanecerá oculta ou inexplorada até que essa classe, na luta final, tenha dado a conhecer suas características mais cortantes (BENJAMIN, 2012, p.45-46).

Por trás de graciosas e pudicas gesticulações, como uma linguagem acessível somente a quem integrasse os pequenos grupos dos salões, Proust apresenta sua classe em sua “dissimulação”, recoberta por um véu, que tem mais a função de presentificá-la, sem estar ao seu serviço. Isso permite o reconhecimento das condições de produção, ainda que se tentem aliená-las.

Todavia, suas “características mais cortantes” só se revelarão *após* a luta, toda essa parte inexplorada, cujo acesso só é permitido pela luta. De toda forma, a obra proustiana presta um serviço, ao colocar o “objeto” visível, porque velado. Isso se torna possível, pois, pela curiosidade do autor, que possui “um elemento detetivesco” (*ibidem*, p.45), ele procura desfazer a “confusão” que mistura o esnobismo com as próprias condições produtivas do consumidor.

Essa “*féerie* satânica” se desfaz pela implacável desmistificação da escrita proustiana. Ele revela a vacuidade das condições do esnobe que tentam dar um sentido a sua classe, a distinção que tentam empreender em relação ao “resto”. O escritor, ironicamente, não deixa de pontuar que mesmo a linguagem utilizada pelos aristocratas é o resultado de corrupções e erros. E, ao mesmo tempo, a revelação desses enganos e erros permite-lhe a experiência daqueles lugares que se modificam perante sua percepção; eles se recriam sobre esses novos significados.

Da mesma forma que Proust transforma a experiência do lugar pelos nomes, que lhe aparecem como outro inteiramente diferente, as crianças, segundo Benjamin, também criam com seus enganos sobre as palavras. Ele não deixa de narrar, em “Infância em Berlim por volta de 1900”, um episódio em que confunde as palavras, o que lhe permite a criação de um mundo aparte da própria realidade. A linguagem simplesmente abre perante o homem um mundo de possibilidades, na mesma medida em que o encerra em outros tantos.

Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça (*Kopffverstich*) – a isto chamei de ‘gravura de cobre’ (*Kupferstich*). Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia, para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco

resquíio da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio das palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas (BENJAMIN, 2011, p.92-93).

A possibilidade de enxergar a arte, à partir desse paradigma do jogo, implica não somente em construir as suas próprias normas, que variarão conforme as novas possibilidades de jogos, mas acentua uma outra característica própria da estética: a tatibilidade. Benjamin, em “A obra de arte na era...” retorna à arquitetura como uma forma artística que tem como princípio o tato e não o olho. Isso significa que, nessa perspectiva, a distração aparece como uma ferramenta imprescindível, visto que o morar só se faz possível quando há certo “esquecimento” da condição artística da moradia. A arquitetura é uma forma de arte que se adequa ao hábito.

A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. (*idem*, 2012, p.208).

A dispersão permite, portanto, uma imersão na obra. Imersão que tem uma função importante, pois, segundo Benjamin (2012, p.208-209) “as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica. [...] Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito”. Para o filósofo, o hábito surgido da dispersão pode permitir à arte uma mobilização das massas, na realização de tarefas importantes. A tatibilidade da arte, que se renova no cinema, revelando “claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (*ibidem*, p.209), permitiria, através do “choque”, da forma que o homem moderno e contemporâneo encontra para lidar com a velocidade das tarefas exigidas, o despertar das massas de sua letargia, do sonho, tal como o “tiro” disparado pelos dadaístas, resultando em indignação. Ou, como nos resume Gagnebin (2014, p.163):

Contra a ‘arte burguesa’, contra uma arte-ilusão, uma arte-refúgio, uma arte que ‘fabrica’ aura para reencantar o mundo, ele advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol dos espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródias e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas.

A experimentação dessas possibilidades só se faz possível quando a arte torna-se parte da própria realidade, mas do que ser contemplada, ser experimentada corporalmente.

Se é num “espaço de corpos” que a arte adquire uma tarefa revolucionária, a composição de suas imagens também modifica-se: não se trata somente de imagens fundadas na “estética da visão”, diz-nos ainda a autora, mas em “imagens *mnêmicas*” (*idem*, p.164). Esse tipo de imagem pauta-se no trabalho da memória, mais do que na visão. Isso significa que a “visão” é desabilitada como um centro sobre o qual se constitui a imagem. Expandindo-se, ela é invadida por qualquer sensação corporal. Não somente o olho, mas o tato, o olfato, a audição e o paladar passam a integrar a gama de possibilidades de construção de imagens. Aqui entram em cena duas outras questões: Não é apenas a memória, aquela da consciência dos atos praticados e das decisões tomadas, isto é, da lembrança, mas a da memória em sua relação com o esquecimento e o acaso.

Paradigmático dessa relação é Proust, que segundo Benjamin, coloca a “memória involuntária” como o lugar de construção da memória, encontrando-se muito mais com o seu próprio processo de tessitura, e revelando o poder das memórias esquecidas. Aí descobre-se a potência do tempo entrecruzado, como tempo de explosão de múltiplas possibilidades, de demasiado valor pela efemeridade com que podem desaparecer. O rememorado torna-se muito mais intenso e verdadeiro do que o simples vivido.

Em Proust vemos um processo de descoberta que se dá muito mais pela desatenção, pela memória involuntária, isto é, por encontros inconscientes que se dão se que os percebemos, que absorvemos sem saber, e que, por um instante, aparecem-nos graças a um acaso. É o caso do bolinho que desperta, através do paladar, toda a torrente de memórias que o fará escrever sua extensa e inacabada obra *Em busca do tempo perdido*. São os desníveis nas pedras da calçada que o farão tropeçar e rememorar o batistério de São Marcos. É o tilintar do talher no prato que o lembra da guerra contra os flautistas do Sr. de Norpois, com a qual concordará. Todas essas sensações, surgidas inesperadamente, renovam sua percepção sobre o mundo e sobre a sua própria vida. Escrever sobre ela se torna a possibilidade de desvendar nos “dias esquecidos” todas as possibilidades. Assim, o passado vem ao encontro do presente, imiscuem-se e transformam-se. Nem mesmo as faces dos seus velhos amigos são mais as mesmas quando dessa compreensão.

Na construção de imagens *mnêmicas* somos convidados a enxergar a construção da arte como um processo de estranhamento e experimentações, envolvendo nossos próprios corpos, tal como o narrador benjaminiano faz ao narrar suas histórias, deixando sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Elas criam “experiências”, isto é, construções culturais, sociais e políticas de comunidade e alteridade que se entrelaçam com a nossa própria cultura e a transformam. Todavia, ao mesmo tempo, essas imagens criadas são efêmeras, fugidias e céleres como um relâmpago.

Com um conjunto de atenção, reflexão e preparação, somados ao acaso e à dispersão, diz-nos Gagnebin (2014, p. 111), nós adquirimos a possibilidade de identificar esses instantes e torná-las imagens: “uma estratégia impertinente de *desatenção* pelo caminho já traçado e de *atenção* por descaminhos”, isto é, de uma série de desvios pelas rotas estabelecidas, e pela torção das próprias noções de “(des)atenção”, as quais “permitiriam, quem sabe, vislumbrar outras viagens, ‘ouvir o inaudito’, ‘tocar o intocado’”, ao que a autora denomina “tática de desobediência” (*idem*).

É imprescindível entender que o acaso, aqui, é concebido como “circunstâncias que nossa vontade não preparou, pelo menos em vista do resultado que terão”, ao que Gagnebin (2009) acrescentar em seguida,

o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar [...] Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’ que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairós!* – que, geralmente, não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos [...] Acaso, portanto, muito mais próximo das noções de atenção e *kairós* [...] que da ideia de uma coincidência exterior (p.153-154).

Na perspectiva proustiana, não se trata apenas de enveredar-se pelas errâncias, como se isso significasse tudo. Como a *madeleine* por si só não permite a rememoração do fatos, é preciso uma preparação e exercício de estranhamento e jogo com as outras possibilidades de vida, de pensamento, de política. Possibilidades essas que se perdem irremediavelmente para aqueles que não sabem ouvir, não sabem reconhecer e não sabem se perder. Parafraseando Benjamin, perder-se numa cidade é uma arte que poucos dominam. De certa forma, como resistência, a arte apresenta-se como uma forma possível, desde que ela esteja interessada em experimentar e permanecer “fora” das relações reificadas de vida. Ela prepara, fundamenta e aponta saídas à política. Mas, não é a política própria. Essa necessita perder-se em seus próprios caminhos e chegar a soluções que a arte somente intui e apresenta.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 8 ed. rev. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas: Rua de mão única**. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

\_\_\_\_\_. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar escrever esquecer.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração:** ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido:** o tempo redescoberto (*vol 7*). 3 ed rev. São Paulo: Globo, 2013.

**Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho**

Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em estética e filosofia da arte da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Editor da Revista Raimunda. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

# CARTE DE VISITE DO NEGRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

*Ediel Barbalho de Andrade Moura*  
Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

A partir da trajetória da utilização da fotografia, de sua popularização, apresentamos a apropriação dela pela sociedade brasileira, na segunda metade do século XIX, período histórico marcado pela efervescência de pensamentos de reconhecimento do negro. Vislumbrou-se discutir neste artigo o papel da fotografia na representação do negro brasileiro a partir da leitura de retratos de José Chistiano Jr e Alberto Henschel. Através da comparação destes antigos traça-se um panorama geral de como atuavam esses profissionais no Rio de Janeiro e em Pernambuco, respectivamente, e apresentamos a relevância desta linguagem no processo de afirmação do negro na sociedade brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; Sociedade; Século XIX; Negro.

## ABSTRACT

From the history of the use of photography, its popularization, presented her appropriation by Brazilian society in the second half of the nineteenth century, historical period marked by the effervescence of the black recognizing thoughts. Saw to discuss in this article the role of photography in the representation of Brazilian black from reading portraits of Joseph Chistiano Jr and Alberto Henschel. By comparing these ancient maps is an overview of how these professionals worked in Rio de Janeiro and Pernambuco, respectively, and present the importance of this language in black affirmation process in Brazilian

**KEYWORDS:** Photography; Society; XIX century; Black men.

A representação iconográfica sempre foi uma necessidade do ser humano desde os primórdios da civilização. O homem buscou representar figuras humanas e inumanas, seus índices, ao longo dos séculos, de diversas formas como: pinturas em cavernas, lápides de argila, mosaicos, pintura em tela, dentre outros formas que, segundo a Doutora em História da Arte pela USP, Annateresa Fabris, em seu artigo<sup>1</sup> são representativas da era pré-fotográfica. A história da fotografia, ainda segundo ela, começa antes do advento do processo mecânico, dessa forma ela divide a história das imagens de consumo, anteriores a fotografia, em três momentos: Idade da Madeira (século XII), Idade do Metal (século

---

1 “A invenção da fotografia: Repercussões sociais”. Encontrado no livro organizado pela autora: “Fotografia: usos e funções no século XIX”

XV) e Idade da Pedra (século XIX)<sup>2</sup>. A fotografia estreou no cenário mundial no ano de 1826, ano em que Joseph Nicéphore Niépce apresentou a primeira imagem produzida a partir de processos químicos numa placa de estanho coberta com Betume da Judeia, mas foi em 1839 que, segundo a pesquisadora Maria de Mello, em seu livro “Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil”, surgiu a primeira forma concreta do novo sistema iconográfico: o daguerreótipo, descoberta que contribuiu para ampliar consideravelmente o campo da representação visual, despertando, como analisado por Rouillé, o “entusiasmo pela representação precisa e fiel da realidade através de um procedimento simples e acessível, permitindo ampla difusão” (ROUILLÉ, 2009, p. 33). Diante do cenário de forte aceleração de transformações da vida cotidiana e cultural, do modo de produção, a fotografia passou a desempenhar um importantíssimo papel numa sociedade que passava por um intenso processo de industrialização e urbanização. A fotografia, ainda segundo Rouillé, se legitimou a partir da sua função de documentar os emblemáticos fenômenos da sociedade industrial. A partir de 1850, fotógrafos, artistas e críticos começam a levantar questões sobre esse papel atribuído a fotografia; num primeiro momento, conforme levanta Mello, a fotografia oscilou entre os pólos extremos da arte e da indústria. Essas questões estimularam a pesquisa por novos materiais e processos permitindo a reprodutibilidade e a multiplicidade da imagem. A ampliação do sistema mecânico em detrimento do trabalho braçal, o lucro como finalidade principal da atividade econômica e o enriquecimento de uma nova categoria social, como afirma a autora, proporcionaram o surgimento de um mercado voltado para a fotografia. A respeito do aspecto comercial da fotografia, muito discutida em 1851, podemos destacar a figura de Eugene Disdéri, fotógrafo francês que adota uma relação puramente mecânica entre homem e a máquina, ao desenvolver uma técnica de revelação que permitiu a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa. Em primeiro lugar, ele, conforme explica Maria de Mello,

[...] reduziu o tamanho das fotografias, criando o retrato *carte de visite* [cartão de visita] (que media aproximadamente 6 cm x 9 cm). Em seguida substituiu a placa metálica...por um negativo em vidro, permitindo a multiplicação de cópias a um preço baixo [...] (MELLO, 1988, p. 23)

Essas inovações introduzidas por Disdéri produziram grande mudança nos preços e nos formatos tornando a fotografia definitivamente popular provocando aumento na

---

2 Annateresa define os três momentos da seguinte forma: Idade da madeira – onde as impressões do retrato eram feitas na madeira como a xilogravura; Idade do Metal – impressões fotográficas em placas de metal como a água-forte; Idade da Pedra - reprodução por litografia. Esta última, salienta a autora já apresentava o caráter de consumo massivo que antecede a fotografia.

demanda desse produto. O cartão de visita, como observa Fabris, em seu artigo, supre a ausência de retrato nas classes menos favorecidas, e torna-se, segundo Maria Mello, referencial para fotografia, suplantando todos os outros tipos de retratos.

Sobre os cartões de visita deste fotógrafo podemos falar do caráter artístico que ele atribui ao seu trabalho ao incorporar artifícios teatrais como: telões pintados, mobílias (para construção de cenários), peles, roupas, flores, com o objetivo de criar imagens de opulência, muitas vezes falsas, como afirma Fabris, tratam-se de “artifícios teatrais que definem seu status [do cliente], longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia da auto-representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo”. Abaixo encontra-se uma fotografia de Disdéri, extraída do site *notesonphotographs*, onde podemos observar como atuava o profissional do século XIX, a partir da inovação técnica *carte de visite*.

Fotografia 1. Disdéri. *Carte de visite*, 1857.

Fonte: *notesonphotographs.com*



Fonte: google imagens

Essa prática de incorporar elementos a foto, como observado pela autora não é eficiente na função de disfarçar as diferenças sociais, pois pela artificialidade nas poses rígidas, e no ar de acanhamento, por se localizar num ambiente estranho e com roupas que não são justas, a encenação do cliente evidencia-se. Nos trabalhos fotográficos desse período percebemos também a aplicação de diferentes técnicas de retoques e intervenções, que contribuiu para aproximar a fotografia do caráter artístico, como retoque a lápis, carmin, grafite, esfuminho e coloração com aquarela e óleo. Conforme apresenta Fabris

[...] Na década de 80, o uso do retoque e da coloração torna-se uma prática cada vez mais corrente, pois o fotógrafo deve enfrentar a concorrência crescente dos amadores. A intervenção artesanal, manual, torna-se o toque distintivo do fotógrafo profissional, o algo a mais que ele pode oferecer às camadas da sociedade em condições de auto-representação pela difusão das câmaras portáteis [...] (FABRIS, 2008, p. 22)

O emprego dessas técnicas acabou transformando a fotografia, ainda afirmando a doutora, em um fenômeno de massa alterando radicalmente as concepções vigentes sobre fotografia, impulsionando o pictorialismo fotográfico entre pintores e fotógrafos.

## **1. A fotografia e sociedade brasileira do século XIX**

A segunda metade do século XIX no Brasil, segundo Cláudio Barcelos J. Ferreira, em seu artigo “A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX”, foi o período onde ocorreu um amplo crescimento da urbanização e onde a industrialização nacional se impulsionou, acontecimentos esses que viriam a modificar consideravelmente a estrutura social e econômica do país. A agricultura, em especial a atividade cafeeira, firmando-se como principal produto de comercialização internacional, o trabalho escravo sendo substituído pelo trabalho assalariado, instigada pelo surgimento de uma nova classe social no Brasil: a burguesia, a qual se importava em moldar uma identidade para o país. Tal afirmação de Ferreira é complementada pela de Mello, que sinaliza ter surgido nessa época a ideia de civilização do país, a partir de uma série de modificações no espaço urbano nas metrópoles brasileiras ocorridas no período. Ela comenta ainda que essa busca pela modernização “vestiu a cidade com outra roupa”<sup>3</sup>, e contribuiu para o surgimento de “novos segmentos sociais, patrocinadoras do consumo das novidades, associam a sua inserção social ao conhecimento técnico e científico, marcado pelo ideal de ordem e progresso do positivismo” (MELLO, 1988, p. 23). Neste contexto a fotografia, trazida primeiramente por D. Pedro II, torna-se, segundo Mello a marca de um novo tempo, e que a popularização da fotografia em solo brasileiro - observado pelo aumento do número de fotógrafos - revela a importância dessa linguagem no processo de caracterização da sociedade moderna.

Os gêneros mais produzidos na época, segundo Ferreira, foram o paisagismo e o retrato. Fotografar paisagem atendia em parte, segundo Vânia Carneiro de Carvalho<sup>4</sup>, viajantes e imigrantes residentes no país no período, e que a popularidade desse gênero se confirmou com

---

3 Expressão utilizada por Maria Teresa Bandeira de Mello, em seu livro *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, para se referir às transformações que ocorreram nos centros urbanos do Brasil no século XIX.

4 Vânia Carneiro de Carvalho, autora do artigo: *A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX*, encontrado no livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: Usos e funções no século XIX*.

a ampla comercialização desse tipo de fotografia em livrarias, galerias, e estúdios. O foto-retrato, continuando Ferreira, foi primeiramente utilizado pelo imperador, a fim de retratar sua família e seu cotidiano, como também pela classe burguesa da época. Segundo George Ermakoff, o foto-retrato no Brasil se popularizou, entre as classes humildes, no final do século a partir do advento do negativo e da cópia do papel fotográfico, particularmente no formato de *carte de visite*. Antes desta popularização, Conforme afirma Ermakoff em seu livro “O Negro na fotografia brasileira do século XIX, a fotografia era considerada artigo de luxo, restrito a elite branca, “os negros, tanto escravos quanto livres, não faziam, salvo algumas exceções, parte do grupo que freqüentava os ateliês fotográficos” (ERMAKOFF, 2004, p. 107). O autor expõe que, no início, a presença do negro se resumia à atuação como modelos de séries fotográficas, no formato de cartão postal, com fins comerciais, que retratavam as diferentes raças presentes no Brasil. Este tipo de fotografia, ainda segundo o autor, era tão procurada pelos estrangeiros, desde os primeiros anos da fotografia em solo brasileiro, que fotógrafos europeus formavam expedições fotográficas para o país. Para compreender melhor como o negro era representado na fotografia brasileira do século XIX, será traçado um paralelo, a seguir, entre alguns trabalhos de dois fotógrafos estrangeiros que vieram ao país: José Chistiano Júnior e Alberto Henschel, estes que representaram os negros das sociedades carioca e pernambucana respectivamente.

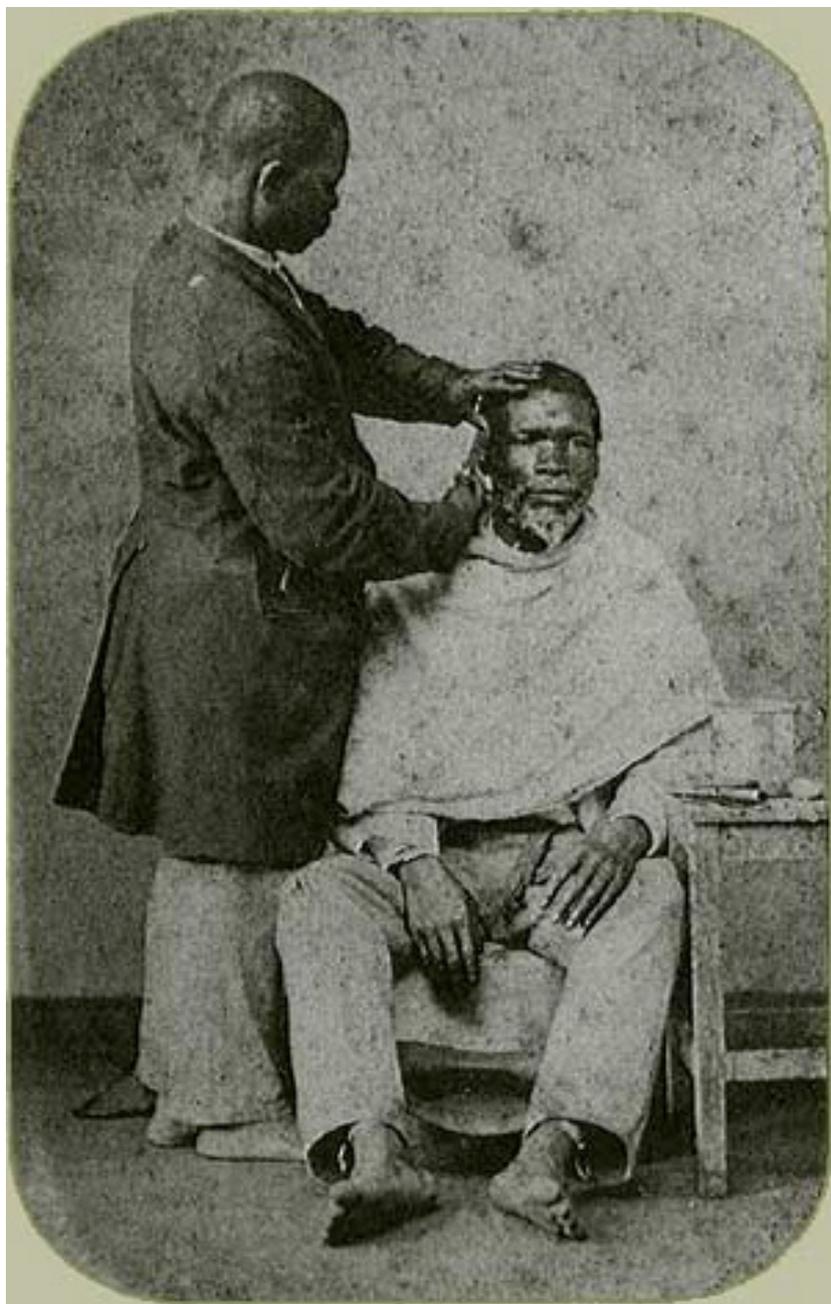
## 2. O negro pelas fotografias de Chistiano Junior e Alberto Henschel

Para melhor análise da representação do negro, faz-se necessário começamos apresentando Chistiano Junior; este nascido em 1832, na Ilha das Flores, Arquipélago de Portugal, muda-se para o Brasil em 1855 e inicia a atividade como fotógrafo em 1860, em Maceió. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1863, onde passou a atender diversos segmentos sociais, dentre estes a população cativa da cidade, onde esta foi mais retratada no formato de *carta de visite*, conforme ressalta Marcelo Eduardo Leite em seu artigo: “A representação do negro na fotografia brasileira”. Dentre os trabalhos deixados por ele podemos destacar as fotografias de corpo completo, pois nelas observamos os negros executando diferentes ofícios, barbeando, confeccionando cestos, vendendo frutas ou verduras; que serviam de lembrancinha para os turistas da época. O trabalho de Chistiano Jr revela um segmento social formado por homens e mulheres trabalhadores, retratados desempenhando funções, numa sociedade cujo trabalho braçal tem significado pejorativo para a elite imperial, conforme observa Marcelo, “seu trabalho não apenas se destaca em relação à concorrência, colocando um novo produto [*cartes de visite*] fotográfico para o mercado, como também constrói um conjunto de imagens que iluminam o cerne da

sociedade da capital imperial”. (LEITE, 2011, p. 1). Esse formato de retrato, ainda segundo o autor, foi disponíveis como bem de consumo, na época, utilizados por negros com melhores condições financeiras, pois através da fotografia o negro tinha a possibilidade de se afirmar socialmente. Abaixo encontram-se duas fotografias assinadas por Chistiano, onde a primeira representa o negro em seu ofício e a outra um retrato de uma negra altiva.

Fotografia 2. Chistiano Jr.

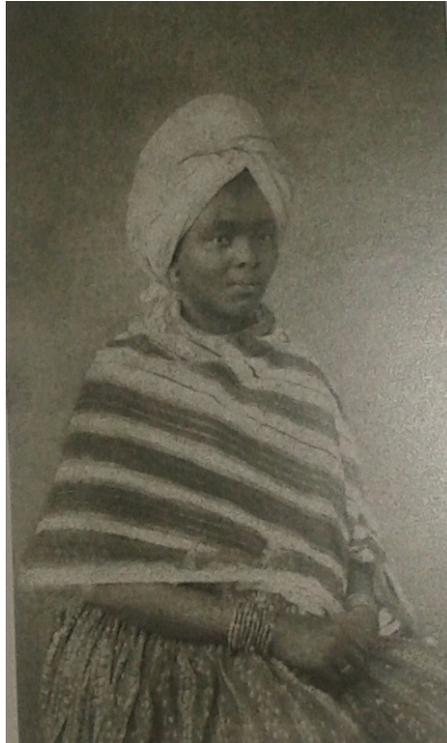
Tipos de negros de ganho, 1865.



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ)

Fotografia 3. Chistiano Jr.

Negra ativa, 1865.



Fonte: Museu Imperial de Petrópolis

Em Pernambuco, no ano de 1866, desembarcava Albert Henschel, fotógrafo nascido em 1827, de origem alemã. Ele, que tinha grande interesse pela fotografia, conforme relata Ermakoff, no mesmo ano montou um estúdio fotográfico no largo da Matriz de Santo Antonio (centro do Recife), no ano seguinte em Salvador, e em 1874 torna-se Fotógrafo da Casa Imperial. Segundo o autor, os estabelecimentos de Henschel, assim como o ateliê de Chistiano (já relacionado anteriormente na citação de Leite), “fotografaram em *cartes de visite* todos os extratos sociais do Império: a nobreza, os ricos comerciantes e suas famílias, a classe média branca... assim como negros, tanto livres quanto escravos” (ERMAKOFF, 2004, p. 107). O autor ainda apresenta uma série de retratos de busto dos tipos de negros de Pernambuco, sendo eles segundo o autor não foram fregueses, mas apenas modelos. Esses retratos caracterizam o trabalho de Henschel, que ficou focado no mercado de fotografia para estrangeiro conforme podemos interpretar na citação de Ermakoff: “era um profissional experiente com intenção de se engajar no promissor negócio da fotografia em um mercado ainda pouco explorado [em Pernambuco]” (ERMAKOFF, 2004, p. 174). A seguir são expostas dois retratos de busto assinadas por Henschel.

Fotografia 4. Alberto Henschel.  
Retrato modelo com chapéu, 1870.



Fonte: Instituto Leibniz

Fotografia 5. Alberto Henschel.  
Retrato 14, 1870.



Fonte: Instituto Leibniz

A fotografia 2 faz parte da série fotográfica chamada: “Tipos de negros”, onde Chistiano fotografa modelos negros em atividades laborais ou caracterizados com vestimentas específicas. Trata-se do retrato de um barbeiro negro – personagem urbano – em cena onde podemos observar-lo com instrumento de trabalho nas mãos, vestindo calça, e usa um terno que parece não se ajustar ao corpo. O modelo encontra-se descalço, simbolizando, aos olhos do espectador, sua condição de escravo. Ser assim retratado, segundo Leite, manipulando um instrumento de trabalho, comprova a habilidade para a profissão, o que indicava alguma distinção quando comparado a outros negros da sociedade. O retratado na fotografia 4, também é representado por Henschel com vestimentas que remetem à um caráter urbano, ele veste uma manta e um chapéu. Essas roupas e acessórios muitas vezes pertenciam, conforme relatado anteriormente, ao fotógrafo e eram utilizados, em alguns casos, para projetar uma imagem comercial, mascarando a realidade do fotografado.

O retrato de busto é a marca em Henschel, como observado nos seus trabalhos fotográficos, em especial na série de retratos de negros de Pernambuco, todas no formato idêntico ao das fotografias 4 e 5. Essa série, assim como na série de Chistiano, Henschel buscou retratar, com fins comerciais, a variedade de negros existente em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. A fotografia 5 retrata uma negra de Pernambuco de cabelos soltos, conferindo uma aparência exótica à fotografia, usando vestimentas simples, brincos e colar discretos. Com o processo de popularização, que aconteceu pós abolição da escravatura, os retratos de representações de status, antes de exclusividade dos brancos, começam a ser praticados pela população negra, esta passou a ser mais representada, como observa Leite: “É o período no qual os negros se distanciam da escravidão, e se fazer representar como homem livre [trabalhador] é determinante” (LEITE, Marcelo. 2011). Os trabalhos de Chistiano e Henschel apresentados, assim como outros, mostram de modo geral, algumas possibilidades de penetração da população negra nos ateliês fotográficos em todo território brasileiro, demanda que, ainda segundo o autor, esteve relacionada primeiramente à necessidade de representação de uma sociedade (todas as parcelas) modernizada e urbanizada.

## Considerações finais

Conforme apresentado o retrato fotográfico, desde sua invenção, pode ser considerado como um instrumento de representação de personalidades. Sua utilização ganha impulso no formato de *carte de visite*, passando a ser produzido em todo mundo, inclusive no Brasil, no final do século XIX. Para a sociedade brasileira este tipo de fotografia torna-

se muito solicitada, primeiramente pela classe burguesa, que buscou auto-retratos e retratos de familiares, como forma de ostentação social. Paralelamente, o retrato era produzido pelos ateliês com fins comerciais, como lembrancinhas para estrangeiros, que na sua maioria buscava representações de elementos naturais, urbanos e sociais das terras do império de Dom Pedro II. Dentre as fotografias para estrangeiro destaca-se a fotografia do negro brasileiro, representada, neste artigo, pelos trabalhos de Chistiano e Henchel. Os trabalhos deles, como apresentado, embora tenham sido focados na representação dos tipos de negros do Rio de Janeiro e Pernambuco, contribuíram em parte, para dar visibilidade ao negro, pois ambos buscaram representá-los exercendo algum ofício, ou em condições estéticas sociáveis, mesmo que com fins comerciais. O trabalho desses fotógrafos contribuiu para o acesso – mesmo que como modelo – do negro à fotografia. Fez da possibilidade de ser fotografado como indivíduo da sociedade, uma oportunidade de se afirmar como cidadão em um ambiente que ainda pode ser considerada, na época, como escravocrata.

## **Referencias**

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documentação e arte contemporânea*. São Paulo. Editora Senac, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e funções no século XIX* / Annateresa Fabris (org.). 2. Ed. São Paulo. Editora da Universidade de SP, 2008.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro. Iphis gráfica e editora, 2004.

MELLO, Maria Teresa Bandeira. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro. Funarte, 1998

LEITE, Marcelo Eduardo. *A representação do negro na fotografia brasileira: um estudo das cartes de visite*. 2011. 14 folhas . Artigo. Diversidade e igualdade. XI CONLAB. UFBA. Ondina. 2011.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertoletti; SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marília de Oliveira. A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos\\_familia.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos_familia.htm)>.

**Ediel Barbalho de Andrade Moura**

Discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco.

## **A4 COM 24 FRAMES:**

### **processo de vivência e experimentação com animação experimental**

*Edilania Vívian Silva dos Santos*

*Cícera Edvânia Silva dos Santos*

*Isis Xenofonte Andrade*

*Carlos Robério Silva*

Universidade Regional do Cariri - URCA

#### **RESUMO**

Este artigo tem como proposta relatar uma das experiências vividas na disciplina *Animação e Tecnologias Contemporâneas* ministrada pelo professor Carlos Robério Silva no curso de Licenciatura em Artes Visuais no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri – URCA, localizada na região do Cariri cearense. O artigo tem como foco relatar os processos vividos na produção de animação a partir do processo denominado *A4 de 21 frames* do animador cearense Diêgo Akel, que teve como referência o processo de criação de Norman Mac Laren, um dos nomeas mais importantes da Animação Mundial. Ainda neste trabalho apresentaremos este conhecimento sendo vivenciado em uma oficina ministrada para alunos da 5ª série de uma escola particular da cidade do Crato-CE.

**Palavras-chave:** Experimentação. Animação. Processos de criação

#### **ABSTRACT**

This article aims to report one of the experiences in the discipline Animation and Contemporary Technology given by Professor Carlos Silva in Robério Degree in Visual Arts at the Center for Arts Dean Maria Violeta de Alencar Arraes Gervaiseau the Regional University of Cariri - URCA, located in Ceará Cariri. The article focuses on reporting the processes experienced in animation production from the process called A4 21 frames Ceará animator Diêgo Akel, which had reference to the process of creating Norman Mac Laren, one of the most important nomeas World of Animation. Also in this paper we present this knowledge being experienced in a workshop taught for 5th grade students in a private school in the city of Crato-CE.

**KEYWORDS:** Experimental. Animation. Creation Process.

#### **Introdução**

Este artigo tem como proposta relatar nossas vivências na disciplina *Animação e Tecnologias Contemporâneas* ministrada pelo professor Carlos Robério Silva no curso de Licenciatura em Artes Visuais no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar

Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri – URCA, localizada na região do Cariri cearense. Quando ouvimos falar em animação, tradicionalmente pensamos em produções audiovisuais destinadas ao entretenimento. É o caso, por exemplo, dos desenhos animados, produções estas que sempre pertenceram ao nosso imaginário, graças a televisão e ao cinema. O seu processo – desenhos feitos em folhas de sulfite que, quando colocados em sequência criam a ilusão de movimento – também é bastante conhecido. Contudo, tal disciplina nos proporcionou um outro conhecimento em Animação, desconstruindo desta forma nossa concepção acerca desta. Durante esta trajetória conhecemos outras técnicas de animação, contribuindo para a construção de um pensamento onde a possibilidade de outras narrativas neste tipo de produção audiovisual foi se revelando para nosso aprendizado.

Na verdade, a disciplina não desconstruiu nosso pensamento sobre animação, mas sim *reconstruiu* no sentido de confrontar nosso conhecimento tradicional com os processos que se descobria cada vez mais. Conferimos processos pautados em conhecimentos comuns as diversas linguagens da Animação, mas ao mesmo tempo que podiam ou que foram ressignificados para os dias atuais. O tradicional e o contemporâneo sempre estiveram em diálogo durante toda a disciplina, durante as discussões e experimentações das mais diversas linguagens.

O trabalho aqui apresentado terá como foco um dos processos experimentados durante a disciplina: o *A4 com 21 frames*, do artista cearense Diego Akel. Além da experimentação, será mostrado sua base de referência, que foi construída a partir de um dos processos de criação de Norman McLaren, um dos nomes mais importantes da Animação Mundial. Ainda neste trabalho apresentaremos este conhecimento sendo vivenciado em uma oficina ministrada para alunos da 5ª série de uma escola particular da cidade do Crato - CE.

## **2. A4 de 21 frames: A ressignificação de processos de criação**

Anterior a disciplina não havíamos muitos referências artísticas e teóricas sobre Animação, conhecíamos apenas alguns artistas que trabalhavam com esta linguagem, como por exemplo Ryan Woodward e Tim Burton.

Quando iniciamos a disciplina ficamos atentos a cada etapa e detalhe. Durante este processo, percebemos o quanto são exigidas ferramentas e dispositivos para sua produção nas suas mais diversas etapas: filmagem, edição, produção de cenário, áudio, fotografia etc. Tal observação nos levou a ponderar o quanto foi desafiador a produção do primeiro longa metragem de animação produzido no Brasil na década de 1950: *Sinfonia Amazônica*, produzida pelo animador Anélio. Esta foi produzida com muitas limitações, como por

exemplo os diversos tipos de películas utilizados, com baixa qualidade e em preto e branco. No entanto, a maior limitação era humana: enquanto em outros países existiam grandes equipes para produção de uma animação, *Sinfonia Amazônica* foi produzida solitariamente por Anélio, fazendo mais de 500 mil desenhos para que a animação pudesse ganhar vida.

Nossa primeira experimentação na disciplina *Animação e Tecnologias Contemporâneas* ocorreu a partir do conhecimento do trabalho do animador Diego Akel. Nascido em Manaus em 1983, é cearense de coração, já que se mudou para Fortaleza no mesmo ano do seu nascimento. Trabalha com diversas linguagens visuais como a Ilustração e a Fotografia, mas é nacionalmente conhecido por sua obra no campo da Animação, especificamente no campo da *Animação Experimental*.<sup>1</sup>

Nos foi apresentado a técnica de animação “A4 de 21 frames”, criada pelo próprio artista. A técnica consiste na criação de uma animação bidimensional a partir de uma folha de tamanho A4, onde são dispostos 21 retângulos (fotografia 1). Cada retângulo deste corresponderá a um *frame*<sup>2</sup>, que receberá uma construção visual no intuito de que, na organização de todos estes, seja concebida uma narrativa visual que expresse a ilusão de movimento.

Fotografia 1: Exemplo de folha do processo A4 de 21 frames, do artista Diego Akel.



Fonte: Acervo do artista Diego Akel.

1 Para saber mais e acompanhar o trabalho do artista, acesse seu blog: [www.cineakel.blogspot.com.br](http://www.cineakel.blogspot.com.br). Acesso em 10/09/14.

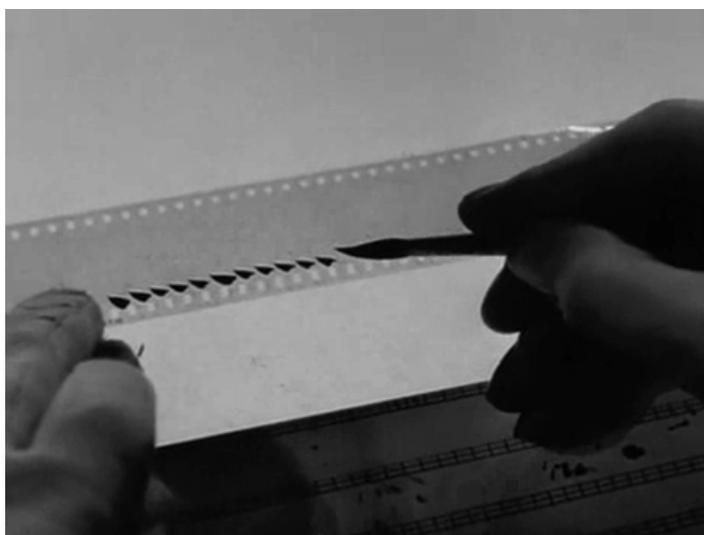
2 Do inglês “quadro” ou “moldura”. No campo das Artes Visuais, corresponde a cada quadro constituinte de uma produção audiovisual.

Diego Akel criou tal técnica com o objetivo de difundir o processo de criação do artista Norman McLaren (1914-1987) nas oficinas e cursos de animação que ministra. McLaren foi um grande e importante artista da Animação Experimental, com trabalhos reconhecidos principalmente entre as décadas de 1940 e 1950. Criativo e inovador, Norman concebeu diversas técnicas e processos, chegando mesmo a superar as dificuldades de sua época.

Uma das suas técnicas de animação consistiu em interferir diretamente na película do filme, onde teria maior liberdade com processos expressivos das Artes Plásticas para a concepção de suas obras: riscos, desenhos e pinturas compunham os *frames* de forma a ganharem vida e intenso movimento na evolução narrativa de seus trabalhos. Norma McLaren foi uma mente bastante inventiva, ao ponto de não só pensar em novas formas visuais para o seu trabalho, mas também ao pensar outras formas de provocação sensorial. Temos como um dos exemplos desta empreitada o seu processo que ele denominou de “Animação Sintética do Som” (fotografia 2), onde ele interferia com riscos e desenhos diretamente nos negativos para produzir sons nunca vistos antes.

... (Norman McLaren foi o precursor do filme em três dimensões no início dos anos 1950). Ainda pensou para além do visual ao pesquisar métodos de sonorização para algumas de suas animações: “a procura por sons nunca antes produzidos o levou a criar a técnica de *animação sintética do som*, desenhando com caneta e estilete diretamente na banda sonora do negativo” (SILVA, 2012, p. 40).

Fotografia 2: Norman McLaren pintando diretamente na parte da película destinada ao som.



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=Q0vgZv\\_JWfM](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Q0vgZv_JWfM).

Acesso em 10/09/14.

O processo *A4 de 21 frames* tem a intenção de aproximar aqueles que se interessam por este processo de interferência diretamente na película do filme, vivenciado por McLaren. Devido ao difícil acesso a este material – seja pela sua escassez ou pelo seu custo –, a película do filme é substituída pela folha A4, e os frames contidos neste são refletidos pelo retângulos que compõem a folha. Foi uma forma bastante criativa que o artista Diego Akel encontrou para a composição de alguns dos seus trabalhos e posteriormente, como já citado, para aproximar os participantes das suas oficinas e cursos deste processo.

Ao vivenciarmos tal processo na disciplina, o professor Carlos Robério adaptou a folha inserindo mais três retângulos, totalizando desta forma 24 frames. Percebemos o quanto este processo é enriquecedor, pois permite tomar diversos caminhos para o fazer artístico. Por ser um suporte tradicional das Artes Visuais, a folha de sulfite nos permitiu utilizar diversos materiais e ferramentas durante a produção. Abaixo demonstramos um pouco o processo de cada aluno:

### 2.1. Processo 1 – Processo da aluna Vívian dos Santos

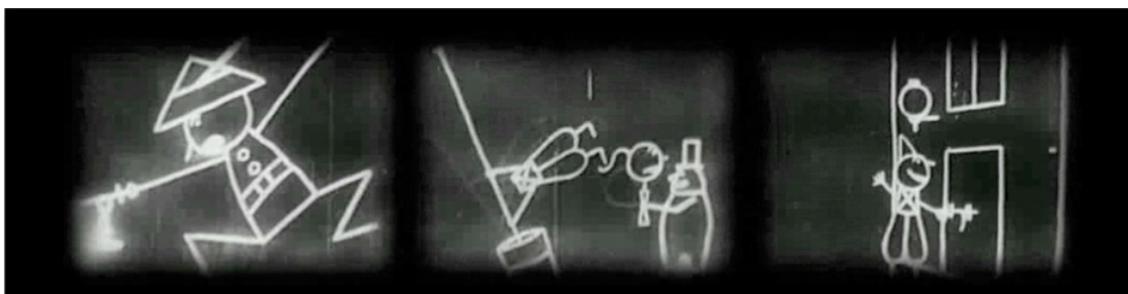
Neste experimento foi utilizada a caneta da marca *Stabilo Point 88 0,4* com tinta de cor preta. Neste trabalho é apresentada a imagem de uma figura feminina, que vai se desconfigurando e assumindo formas de objetos relacionados a momentos do cotidiano da personagem (fotografias 3). A desconfiguração da personagem teve como referência aos processos de transformação que Emile Cohl apresentava em suas animações, como por exemplo *Fantasmagorie* (fotografia 4). Considerado o primeiro desenho animado, este trabalho, assim como o de Vívian Santos, explora a expressividade da linha em seus mais diversos aspectos, como a direção, a espessura e a forma. *Com este elemento Emile Cohl realiza um trabalho em que a linearidade não tem lugar, diferentemente das produções exigidas por grande parte do mercado em que as histórias precisam ter princípio, meio e fim* (SILVA, 2012, p. 31). É o que percebemos neste trabalho: o descompromisso com a linearidade de uma história, contudo sem deixar de trazer sua própria narrativa.

Fotografia 3: Uma das folhas produzidas pela aluna Vívian dos Santos na disciplina.



Fonte: Acervo pessoal da aluna.

Fotografia 4: Frames do trabalho *Fantasmagorie*, de Emiel Cohl.



Fonte: Acervo pessoal do professor Carlos Robério.

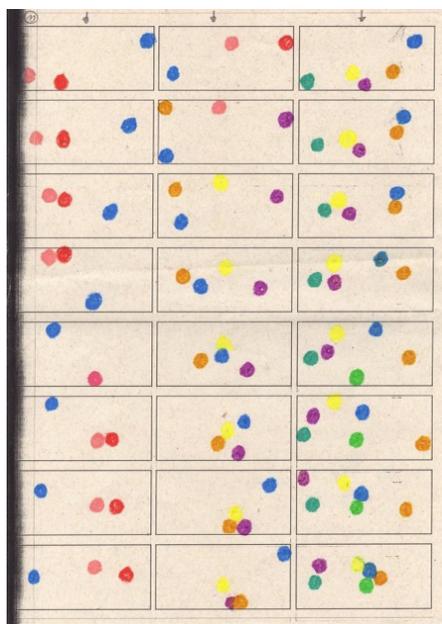
## 2.2. Processo 2 - Experimento da aluna Ísis Xenofonte

Neste experimento foi utilizado o giz pastel oleoso (fotografias 5). Aqui é feito o estudo do movimento e da forma do círculo durante todo o trabalho. Este parece demonstrar a autonomia de cada círculo existente, como se cada um tivesse seu caminho a seguir no

espaço apresentado. A evolução do caminhar de cada círculo nos remete aos trabalhos de Walther Ruttmann, principalmente sua série denominada *Opus* (fotografia 6), onde também conferimos o dinamismo e a mudança de cor de uma forma a outra (SILVA, 2012).

Apesar do caos sugerido neste trabalho, devido a grande quantidade de círculos, estes demonstram organização e sintonia ao se encontrarem de forma harmoniosa - o que é reforçado no ritmo de mudança das cores.

Fotografia 5: Uma das folhas produzidas pela aluna Ísis Xenofonte na disciplina.



Fonte: Acervo pessoal da aluna.

Fotografia 6: Frames do trabalho “Opus I”, da série *Opus* de Walther Ruttmann



Fonte: Acervo pessoal do professor Carlos Robério

### 2.3. Processo 3 - Experimento da aluna Edvânia Santos

Para a realização deste experimento foram utilizadas canetas hidrocores fosforescentes nas cores amarelo, verde e rosa (fotografias 7). Tal experimento também se

concentra no estudo expressivo da linha. Contudo, se no trabalho de Vívian vemos a linha dialogando com o espaço de forma harmoniosa, neste percebemos uma linha “folgada”, que aos poucos vai tomando todo o espaço que lhe é conveniente. A mudança de forma, assim como em *Opus* de Ruttmann também recebe protagonismo, no entanto de forma diferente: em *Opus* conferimos uma forma dedicada a manter um ritmo com o seu entorno, enquanto no trabalho de Edvânia Santos o ritmo é dado com a evolução da tomada do espaço ao seu redor.

Fotografia 7: Uma das folhas produzidas pela aluna Edvânia Santos na disciplina



Fonte: Acervo pessoal da aluna.

No trabalho de Edvânia Santos e Ísis Xenofonte percebemos nitidamente a textura do suporte utilizado. Isto só foi possível graças ao processo posterior da produção dos frames: cada folha produzida era *escaneada* com alta qualidade ( a partir de 600 dpi) com o intuito de obtermos um arquivo digital, para em seguida organizarmos os frames para a produção de um arquivo audiovisual. Esta etapa é muito importante, pois desta forma a expressividade do material é mantida, enriquecendo ainda mais a poética visual do trabalho. A etapa seguinte também contribui para significativos resultados e aponta para diversos percursos criativos: ao criarmos cada frame, obtivemos imagens onde podíamos ressignificá-las individualmente a partir de processos de edição digitais que alguns programas permitem, como por exemplo o *Photoshop* e o *GIMP* (no caso dos três experimentos apresentados, decidimos manter os frames sem esta edição para manter o aspecto artesanal das folhas produzidas). A disciplina nos permitiu vivenciar processos nunca imaginados dentro do campo da Animação, onde o diálogo entre o tradicional e a contemporaneidade promove uma experimentação sem limites na construção da imagem em movimento.

### 3. Primeiro experimento com A4 de 24 frames na Educação Formal

A nossa primeira experiência com animação na Educação Formal foi suscitada através do convite para ministrarmos uma oficina dentro do projeto *Semana de Integração Cultural* - SIC 2013 do Colégio Ágape Estudos<sup>3</sup>. A proposta do projeto era promover uma ação educativa que contemplasse a área de conhecimento das Artes, uma ação conjunta que envolvesse coordenadores, professores, alunos e pais dos alunos. As atividades desta ação culminariam em uma exposição coletiva dos alunos. Neste ano o projeto tinha o seguinte tema: “Kariri: Territórios Múltiplos, Culturais e Coletivos”.

A temática propunha explorar e conhecer as riquezas culturais caririenses através de atividades artísticas realizadas com os alunos da escola. Essas atividades se deram no formato de oficinas, ministradas por coletivos artísticos da região, trabalhando com as mais variadas linguagens das Artes Visuais.

O *Coletivo V.E.R.A*<sup>4</sup> foi convidado para desenvolver uma oficina com os alunos do 5º ano, tendo como desafio aproximar estes com a produção do artesão caririense Espedito Seleiro<sup>5</sup>. Para chegarmos a este objetivo, decidimos ministrar uma oficina baseada no processo que vivenciávamos concomitantemente na disciplina *Animação e Tecnologias Contemporâneas* – a técnica *A4 de 21 Frames* do artista Diego Akel. Neste percurso, a *Abordagem Triangular*, proposta pela arte/educadora Ana Mae Barbosa, foi de fundamental importância para construirmos um conhecimento em Arte baseado na relação entre a história humana, o pensamento artístico e o contexto em que o aluno está inserido. Desta forma, todo o processo foi permeado pelo fazer artístico, pela análise de obras de arte e pela contextualização histórica, social, estética, etc. Enfim, “um conhecimento que nas Artes Visuais se organiza inter-relacionando o fazer artístico, a apreciação da arte e a história da arte” (BARBOSA, 2009, p. 33).

#### 3.1. A visita a Espedito Seleiro

---

3 Escola Particular de Ensino Básico localizada na cidade de Crato – Ceará.

4 O coletivo V.E.R.A é um coletivo artístico formado por mulheres artistas do cariri cearense que realizam trabalhos relacionados à discussão sobre o feminino e o feminismo. O coletivo é constituído por Vívian Santos, Edvânia Santos, Rachel Gomes e Ariane Moraes. A oficina apresentada neste

5 Espedito Seleiro é um mestre artesão que trabalha com couro na cidade de Nova Olinda, no Ceará. Este ofício é uma tradição que passa por várias gerações em sua família. Seu bisavô, seu avô e seu pai eram todos seleiros, além de vaqueiros. Hoje em dia, confecciona selas, bolsas, sandálias, cadeiras, carteiras, baús, gibões entre outras peças. Atualmente transmite seu conhecimento para seus filhos, mantendo viva a arte de trabalhar com o couro. Espedito tem sua própria oficina e, ao lado, uma loja que já virou tradição no município de Nova Olinda, na região do Cariri. A quarta geração de seleiros vive na pequena Nova Olinda, no Cariri cearense, a 552 quilômetros de Fortaleza. Seu trabalho já integrou coleção de grife internacional e já foi exportado para vários países do mundo. Disponível em: <http://artisol.org.br/rede/author/espedito-seleiro/> Acesso em: 11/09/2014.

Nossa primeira ação consistiu na visita ao ateliê do Mestre Espedito Seleiro, para que as crianças o conhecessem pessoalmente e observassem a estética de seu trabalho (Imagem ...), pois na parte prática da oficina trabalharíamos com a memória visual de cada um, a fim de que os participantes conhecessem os seus trabalhos e se apropriasse da estética dos elementos presentes em suas criação. Os participantes fizeram exercício de observação no espaço explorando os elementos. Um dos elementos mais explorado pelos participantes, se encontra presentes nas bolsas, uma composição formada por linhas curvas.

Durante a dinâmica provocamos as crianças a pensarem no seu contato com a linguagem da Animação e a mais citada foi “Rio” dirigido por Carlos Saldanha.

### 3.2. O processo do A4 de 24 frames

No processo de elaboração das imagens as crianças utilizaram tinta guache, gizão de cera, caneta hidrocor e lápis grafite (fotografia 9 e 10). E através dos desenhos de observação que haviam feito na visita ao ateliê e resgatando a memória visual dos objetos e detalhes vistos cada criança elaborava sua sequência de imagens (fotografia 8).

Fotografia 8: Bolsa feita por Espedito Celeiro



Fonte: [https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-snc6/179108\\_437795572920999\\_966347868\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-snc6/179108_437795572920999_966347868_n.jpg)

Fotografia 9: Folha produzida por aluno da oficina



Fonte: Acervo pessoal de Edvânia Santos

Fotografia 10: Frame realizado por dos participantes Utilizamos a ferramenta do Adobe Photoshop de inversão de Cores.



Fonte: Acervo pessoal de Edvânia Santos

## Conclusão da Oficina

A proposta da oficina era viver com as crianças um processo semelhante ao que tínhamos vivido na disciplina de Animação e Tecnologias Contemporâneas, onde cada um produziria sua animação, e assim os alunos receberam as orientações das etapas do processo de criação, mas como o tempo de oficina que tínhamos não era viável, as crianças produziram apenas as sequencias de imagens e o processo de edição desde o corte dos frames até a produção do vídeo foi feito por nós.

O interessante dessa técnica como apresentamos no capítulo anterior, é a possibilidade de criação de imagens com uma diversidade de materiais, avaliamos e

concluimos que ela pode ser trabalhada com publicos de varias faixa etária. E como dessa vez estavam assumindo o papel de professor/mediador concluimos que o ensino e aprendizagem é um processo mutuo de constante de trocas.

## Conclusão

Os processos vividos e experimentados na disciplina de Arte e Tecnologias Contemporâneas, foram de suma importância para nossa formação como Artistas\ Professoras\Pesquisadoras, o processo se deu forma dinâmica onde pratica e teoria caminhavam concomitantemente.

Tivemos a oportunidade de desenvolver o mesmo processo no contexto da educação formal e vivenciar o potencial que Linguagem da Animação pode oferecer como ação educativa.

Finalizamos este relato declarando a satisfação que sentimos em desenvolver este trabalho e quando e o é extenso o leque de possibilidades de experimentações com esta linguagem.

## Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos**. 7. ed. rev. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

Silva, Carlos Robério. **Animação Linguagem das Artes Visuais, da Contemporaneidade e para uma Educação Estética e Visual**. Trabalho de Conclusão de Curso, pag.16, 2011)

### Referências Digitais

Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,1-sessao-de-cinema-do-brasil-completa-hoje-115-anos-imp-,742130> Acesso em: 01/09/2014

Disponível em:<http://www.nfb.ca/history/> Acesso em: 01/09/2014

Disponível em:[http://www.nfb.ca/film/case\\_of\\_charli\\_gordon](http://www.nfb.ca/film/case_of_charli_gordon) Acesso em: 01/09/2014

Disponível em:<http://www.imdb.com/name/nm0323123> Acesso em: 03/09/2014

Disponível em:[www.upload.wikimedia.org](http://www.upload.wikimedia.org) Acesso em: 03/09/2014

Disponível em:[www.blog.animamundi.com.br/tag/nfb/](http://www.blog.animamundi.com.br/tag/nfb/) Acesso em: 05/09/2014

Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira.pdf> Acesso em: 06/09/2014

Disponível em: <http://en.wikipedia.org> Acesso em: 08/09/2014

Disponível em: <http://www.animamundi.com.br> Acesso em: 09/09/2014

### **Edilania Vívian Silva dos Santos**

Graduanda do Curso de Artes Visuais do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau - URCA. Foi Bolsista de intercâmbio pelo programa Ciências sem Fronteiras Graduação Sanduíche no Exterior do CNPq de 2012 à 2013. Atualmente é Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID/URCA/CNPq. É membro do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq/URCA). Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4470405P6>

### **Cícera Edvânia Silva dos Santos**

Graduanda do Curso de Artes Visuais do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri – URCA. É Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID/URCA/CNPq. É membro do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq/URCA). Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4470479Z4>

### **Ísis Xenofonte Andrade**

Graduanda do Curso de Artes Visuais do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau - URCA. Participou da Digital Art Awards Lumen no Centro de Artes Contemporânea da Universidade Extremadura - Badajoz - Espanha em 2011. Foi Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID/URCA/CNPq no ano de 2012. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4362124Y8>

### **Carlos Robério Silva**

Graduado em Licenciatura em Artes Visuais. É Professor Substituto de Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da URCA. É pesquisador no Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq/URCA). Expôs no LUMEN\_EX 2011 Prêmios de Arte Digital na Espanha. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4425270T8>

# CONFRONTOS POÉTICOS E POLÍTICOS: o corpo e a cidade na performance urbana “cegos”

*Eduardo Bruno*  
(UECE)

*Marcelo Denny*  
(USP)

## RESUMO:

O presente artigo propõe uma reflexão acerca de Performances Urbanas, tendo como instrumento de diálogo o trabalho “Cegos” - Desvio Coletivo- SP. Tal obra será importante para debater as potências de desterritorialização e ressignificação, do cotidiano, que a Performance Urbana pode possuir. Para refletir acerca desse tema, autores como: Marvin Carlson, Peter Pál Pelbart, Umberto Eco, entre outros, nos serão visitados. Desse modo, questões como: Qual o potencial da Performance Urbana como reconfigurado do cotidiano? Como ela pode contribuir para a construção de resistências ao biopoder? De que modo as rupturas com o cotidiano propõem espaços férteis para se repensar o indivíduo contemporâneo? Essas questões são mote para a realização do presente texto, não para simplesmente respondê-las, mas para junto a elas pensar a diluição entre a arte e a vida.

**PALAVRAS CHAVES:** Performance Urbana. Corpo. Cidade. Estranhamento visual. Cegos.

## ABSTRACT:

This article proposes a reflection on the Performance Urban having dialogue as an instrument of work “Blind” - Desvio Coletivo- SP. Such work will be important in order to discuss the potential of dispossession and reframing, daily, the Performance Urban may have. To reflect on this subject, authors such as: Marvin Carlson, Peter Pál Pelbart, Umberto Eco, among others, in will be visited. Thus, issues such as: What is the potential of Urban Performance as everyday reconfigured? How it can contribute to building resistance to biopower? How breaks with everyday propose fertile spaces to rethink the contemporary individual? They are tone for the realization of this text, not just answer them, but next to them thinking dilution between art and life.

**KEYWORDS:** Urban Performance. Body. City. Visual strangeness. Blind.

## Indicações do Percurso:

Como podemos conceituar a performance urbana? O que costumávamos entender como arte, parece que, na atualidade, vem sendo remodelado de tal modo que, muitas vezes, nos fogem as classificações. Para além dos padrões institucionalizados, os trabalhos artísticos atuais vêm sendo criados nos mais diversos espaços e dos mais variados modos. Sendo assim, pode haver performances urbanas silenciosas, barulhentas, relacionais, perigosas

(para o público e para o performer), realizadas por longos períodos de tempo, instalativas, solos, em coletivo etc. Trabalhos esses que para espectadores acostumados com as linguagens cênicas sedimentadas, algumas vezes, podem ser vistos como qualquer coisa e que não possuem sentido algum.

A performance urbana é um desses fenômenos artísticos que se constrói nas fronteiras, pois ao mesmo tempo que não é teatro, nem dança, nem música e nem artes visuais, se constitui na intercessão das linguagens artísticas expandindo fronteiras e criando novos territórios. Nessa perspectiva, a performance urbana habita o instável o movediço, aquilo que ainda está em construção, ou seja, o “espaço da precariedade”. Sendo assim, ao colocar-se na condição de instabilidade o performer propõem diante de ou com sua plateia, espaços férteis para a reconfiguração das relações inter-humanas e dos convívios sociais compartilhados. Esse fenômeno também é analisado pela pesquisadora Eleonora Fabião quando afirma que: “o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte”. (FABIÃO, 2011, p.66).

Assim, ao instalar-se na cidade e fazendo dela seu campo de realização/criação artísticas, o performer não apenas reconfigura seu estar na cidade, mas também os modos diversos como a cidade pode ser percebida, construída e ocupada. A despeito disso, a performance urbana investe no deslocamento e sobreposição de imagens para produzir estranhamentos visuais na urbe. Tal proposição produz universos de significação dos mais diversificados possíveis e no confronto com o cotidiano sedimentado, as performances urbanas “Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012, p.100).

Desse modo, sem pedir licença e nem autorização, a performance urbana coloca-se em constante confronto com os transeuntes, como a paisagem e com o cotidiano. Tais interferências propõem modificações nos segmentos da cidade e, assim, introduz fissuras provocativas ao cotidiano. Sendo assim, a performance urbana assume o confronto como seu habitar natural e a instabilidade como uma constância em suas proposições e realizações, o que lhe proporciona uma polimorfia aberta para os acasos e atravessamentos da cidade e do público- um constante devir.

## **1. Cegos e a ruptura com a paisagem urbana**

Como uma desses expoentes da performance urbana brasileira contemporânea, podemos apontar o trabalho “Cegos” do Grupo Desvio Coletivo- SP, não para criar ícones

ou modelos “corretos” de performance urbana. Tal exemplificação nos é importante para construir diálogos e perceber possibilidades estéticas e políticas da atuação artística na malha urbana.

O Coletivo é uma rede de criadores em cena performativa coordenado por Marcos Bulhões, Marcelo Denny e Priscilla Toscano. O grupo, que atua desde agosto de 2011, tem como principais trabalhos: Ação N. 1 (2011), Ação N. 2 (2012) e Pulsão, espetáculo performativo e relacional que cumpriu temporada em 2013 no teatro do Instituto de Artes da Unesp e na programação da I Bienal Internacional de Teatro. “Cegos” é uma performance do grupo que foi concebida, pelo também autor desse texto, Prof. Dr. Marcelo Denny em parceria com o Prof. Dr. Marcos Bulhões. Tal trabalho, desde outubro de 2012, vem sendo realizado em vários países, além de ter participado da edição Palco Giratório- SESC 2014, o que proporcionou sua execução em várias regiões do país.

Sua concepção toma como base os conceitos poéticos e políticos, já comentado acerca da performance urbana, para por meio de um estranhamento visual e rítmico se instala na malha urbana. Desse modo, pelas ruas das cidades, dezenas de homens e mulheres, em trajes sociais, cobertos de argila e de olhos vendados, caminham lentamente, interferindo poeticamente no fluxo cotidiano da cidade, reconfigurando a paisagem e o rítmico urbano.

A partir da ruptura visual que se constrói, seja pelo modo como essas pessoas estão vestidas, ou pelo modo como elas andam, a obra coloca-se no contra fluxo do cotidiano, expondo suas mecanizações, pasteurizações e padronificação. Em outra perspectiva, a performance urbana “Cegos”, além de instalar uma fissura no cotidiano dos passantes dos centros urbanos, também propõem uma desterritorialização da própria arte, pois ao se inserir na urbe rompe com a sacralização e descentraliza os espaços culturais e artísticos. Sendo assim, ao sair dos espaços institucionalizados para o uso cultural e colocando-se em confronto direto com o fluxo urbano o trabalho potencializa suas linhas de leituras, ampliando seus horizontes semânticos. Assim, a cada realização o trabalho é ressignificado devido a densa rede de interconexões que lhe atravessa em cada país, estado, cidade e até mesmo de uma rua para outra. Desse modo sua potência de transmutação será afirmada em cada realização e “por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 2011, p.42) e assim.

Figura 01 – Intervenção na Paulista



Foto: Eduardo Bernardino – Avenida Paulista, SP- Brasil

Nessa perspectiva, por mais que queiramos aprisionar em algumas possíveis leituras - a redução da nossa existência à função produtiva e ao consumo, o excesso de trabalho, o aprisionamento e a petrificação da vida, a automatização do cotidiano, a degeneração ética que se alastra no atual estágio da sociedade- a obra escapa disso tudo e cria novos territórios em cada execução. Todavia, se for possível eleger um aspecto central de todos os questionamentos disparados pelo trabalho “Cegos”, podemos apontar que seja o debate acerca do exaurimento do corpo nas condições contemporâneas de coação, silenciamento e docilização. Essa conjuntura que constrói ressonância com os pensamentos filosóficos expostos pelo filósofo contemporâneo Peter Pál Pelbart, quando afirma que:

O corpo não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. [...] que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo; dos seus ruídos, impulsos, movimentos, arrotos, peidos etc. Mas também o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas nas fabricas, nas escolas, nos exércitos, nas prisões, nos hospitais, ela maquina panóptica. [...] Em suma, num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista (PELBART, 2007, p.62)

Trazendo à tona tais questões, a imagem de um coro performativo que se arrasta lentamente todo sujo de barro e vendado, promove uma desfamiliarização visual na urbe. Essa sobreposição da imagem dos performers sobre os espaços que simbolizam os eixos financeiros, políticos, educacionais, militares, em suma, espaços de pasteurização do corpo, nos parece ser a potência do trabalho. Esta colagem, corpo e cidade, promove

atravessamentos e entrecruzamentos que não obedecem uma ordem ou estrutura discursiva linear, mas fomenta debates e desestabiliza o cotidiano.

Sob esse paradigma, entretanto, cabe-nos afirmar que ao romper poeticamente com o cotidiano a performance urbana “Cegos” lança diversas perguntas, para a cidade, sobre as relações de poder presentes nos corpos contemporâneos. Então, de um modo primordial, podemos afirmar que a célula principal dessa performance urbana é o corpo? Esse corpo que contemporaneamente nos é roubado e colocado a produzir um cotidiano mecânico, útil e otimizado? Corpos esses que domesticados de dentro para fora, realizam ações por meio da produção do desejo, ou seja, de um biopoder?

Todavia, nesse caso, tais perguntas não precisam ser respondidas, pois nos parece que, ao respondê-las, entraremos reduzindo suas potências de incomodo. De todo modo, nos parece mais interessante que os questionamentos disparados pela performance “Cegos” se permaneçam no devir das perguntas e, assim, afirmem seu caractere de resistência ao comodismo.

### **Considerações Possíveis**

A performance urbana “Cegos”, desse modo, caracteriza-se como essa arte de fronteira que borra a hierarquia arte e vida. Alterando tanto os corpos participantes (performers), pois na realização de tal trabalho, os performers, modificam seus ritmos corporais que cotidianamente são mecanizados, quanto o dos passantes (público) que são confrontados com corpos que de modo expandido e poéticos são imagem de nossos copos dóceis e sócias.

Performances [...] desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desafixam sentido e desmontam convenções; porque inventam, através da execução de programas psicofísicos, novos corpos, possibilidades de encontros, agrupamentos e devires. (FABIÃO, 2011, p.66)

Sendo assim, a performance urbana, nos parece ser essa resistência poética contra as relações de poder cristalizadas. De todo modo, tal resistência não se estabelece de modo uniforme e nem com discurso didatizante, mas como um fenômeno que dispara questionamentos por meio de ações até vista como cotidianas, porém com qualidades outras de realização. Sendo assim, “podemos fazer ações sem pensar, mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhe dá a qualidade de performance” (CARLSON, 2010, p.15)

É nessa qualidade da consciência, na quebra da mecanização e no questionamento do senso comum que nos parece ser a potência latente da performance. Sendo assim, a rua torna-se um espaço extremamente atraente, tendo em vista ser o espaço público um constante negociar de convívios, compartilhamentos e confrontos.

## Referências

- CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidade, performances e política**. Uberlândia:EDUFU,2011.
- CARLSON, Marvin. **Performance: um introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula. A cooperação interpretativa no texto narrativo**. São Paulo: Perspectiva, Ed. 2º, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e Precariedade**. In: Antonio Wellington de Oliveira Junior (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora,2011.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal,2007.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- PELBART, Peter. **Biopolítica**. Sala Preta USP, São Paulo, v7. 2007. Disponível em:
- RANCIÈRE, Jacques. **Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,2012.

## Referências Digitais:

- <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302> . Acessado em: 10 de outubro de 2014
- <http://www.desviocoletivo.com/> . Acesso em 19 de maio de 2015
- <http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2014/>. Acessado em 21 de maio de 2015

### **Eduardo Bruno**

Possui graduação em Licenciatura em Teatro pelo (IFCE) atualmente cursa a especialização em Semiótica aplicada na (UECE), além de ser integrante do EmFoco Grupo de Teatro-CE. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro contemporâneo, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte relacional, performance, utilização de espaços não convencionais e intervenção urbana.

### **Marcelo Denny**

Professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, responsável pelas disciplinas “Maquiagem e Caracterização”, “Atividades Acadêmico-Científico-Culturais I a V”, ministra as disciplinas “Cenografia e Indumentária I e II” e “Práticas Performativas”. Doutor em Artes Cênicas-USP. Diretor teatral, diretor de arte, cenógrafo, performer e pesquisador da área de visualidades da cena contemporânea.

# O ROSTO QUE ME OLHA: a intersubjetividade das coisas

*Isabel Cristina de Lima Gomes<sup>1</sup>*

*Lau Siqueira<sup>2</sup>*  
PPGAV/UFPB/UFPE

## RESUMO

O estudo aborda, relações intersubjetivas entre artista/poeta e artista/público na execução da obra de arte. A estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) é ponte para a compreensão, além de outros textos referenciais e entrevista realizada com o poeta gaúcho Lau Siqueira. Para contextualizar essas relações do universo da arte, serão utilizadas para esta análise obras da artista paraibana Cristina Carvalho. Serão situados dois momentos: no início de sua produção artística, na exposição coletiva do projeto *Laboratório 2006*; e em seu trabalho mais atual, para compor a *Parede Poética do SESC*, que consiste em desenhos idealizados para ilustrar poemas do poeta Lau Siqueira. Desejamos assim, reafirmar a possibilidade da obra de arte se encontrar acessível a múltiplas intersubjetividades. Seja através do contato com o *Outro*, a possibilidade de se realizar diferentes associações, além de promover a viabilidade de vários significados à obra. A produção artista aberta a múltiplos diálogos e a possibilidade de intervenção do público é uma forma de estabelecer conexões que viabiliza diferentes compreensões da obra.

**PALAVRAS CHAVE:** Estética relacional. Intersubjetividade. Acaso.

## ABSTRACT

The study covers, intersubjective relations between artist/poet and artist/public in the execution of a work of art. Relational aesthetics by Nicolas Bourriaud (2009) is the bridge to understanding, plus other reference texts and interview with the poet gaúcho Lau Siqueira. To contextualize these relationships of the universe of art, will be used for this artist's works analysis of Paraiba Artist Cristina Carvalho. Will be situated two moments: at the beginning of his artistic production, in the collective exhibition of Design Lab 2006; and in his most current work, to compose the Poetic Wall of SESC, which consists of idealized drawings to illustrate poems of poet Lau Siqueira. We wish so, restating the possibility of a work of art to meet accessible to multiple intersubjectivity. It is through contact with each other, the possibility to perform in different associations, in addition to promoting the viability of various meanings. The production artist open to multiple dialogues and the possibility of public intervention is a way to establish connections that enables different understandings of the work.

**KEY WORDS:** Relational Aesthetics. Intersubjectivity. Random.

---

1 Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal da Paraíba (UEPB, 2006). Graduada em Arquitetura e Urbanismo, pela Faculdade de Ciências Humanas (ESUDA/PE, 2014). Atualmente, trabalha como docente na Universidade Estadual da Paraíba no Campus IV e atua como artista plástica em diversas exposições individuais e coletiva, tendo recebido prêmios dessas participações (Ver lattes: <http://lattes.cnpq.br/7935688300273292>).

2 Nasceu em Jaguarão – RS e reside há 30 anos em João Pessoa-PB. Publicou 6 poemas, participou de antologias importantes. Escreve artigos e poemas.

## Introdução

A arte contemporânea possibilita o envolvimento do público na atuação e produção das obras artísticas. A complexidade inerente à construção da intersubjetividade estabelecidas pelas relações construídas em momentos distintos das obras favorece o processo de reflexão e transformação dos envolvidos nesse processo. Sendo assim, a inquietação que faz produzir esse estudo está focalizada em descobrir quais as relações e os múltiplos sentidos possíveis a partir da interação das obras de Cristina Carvalho com os poemas de Lau Siqueira e com as intervenções do público.

O objetivo geral dessa pesquisa é compreender a intersubjetividade produzida a partir da interação das obras citadas, anteriormente, e a participação do público envolvido. Para isso, são objetivos específicos apresentar o relato da participação da artista Cristina Carvalho nos projetos Laboratório 2006 e Parede Poética do Sesc; além disso, refletir os múltiplos sentidos produzidos na interação dos artistas e do público.

O aporte teórico do estudo está ancorado em autores como Osório (2011), Bourriaud (2009) entre outros.

O artigo está dividido em duas partes, as quais tratam sobre a experiência da autora com a produção e exposição de suas obras e a análise da Parede poética, produzida pelo Poeta Lau Siqueira com a produção das obras da artista Cristina Carvalho.

A produção artista aberta a múltiplos diálogos e a possibilidade de intervenção do público é uma forma de estabelecer conexões que viabiliza diferentes compreensões da obra.

### 1. O Norte: o ateliê como mundo

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

Marcel Duchamp

Neste mundo fragmentado, encontrar peças que encaixem nesse imenso quebra-cabeças de relações estéticas possíveis e muitas vezes impossíveis, parece ser um grande desafio na contemporaneidade, encaixar peças, que para muitos, pode ser algum devaneio, para outros pode ter uma associação com múltiplos sentidos.

O ateliê como espaço aberto ao público, como local de experimentações, foi vivenciado por artistas e pelo público no projeto Laboratório em 2005 e 2006. O projeto *Laboratório* foi idealizado pelo diretor da galeria, o artista plástico Fabiano Gonper e com a curadoria do artista e jornalista Fábio Queiroz. Nesse contexto, foram realizadas atividades de arte experimental em anos consecutivos, na galeria de arte Archidy Picado, que se localiza na Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo (FUNESC), em João Pessoa, Paraíba.

Este artigo discorrerá sobre o *Laboratório 2006*, que contou com a presença dos artistas convidados: Cristina Carvalho, Adriano Barreto, Joáílsson Cunha, Roncalli Dantas, Marcelo Brandão e Verdeee. Que durante três semanas, tiveram a oportunidade de ocupar as dependências da galeria, transformando-a em um ateliê coletivo onde foi realizado o Workshop.

A proposta consistiu em diferentes momentos de interações. Como ponto de partida, ocorrem diálogos que transcorrem a respeito da produção de arte no mundo contemporâneo. Seguido de leitura do texto “*Acabar com as obras de Arte*”, que vem reafirmar o modo com a relação com a arte vem se modificando,

Longe de acusar a massa e o público, devemos acusar o anteparo formal que interpomos entre nós e a massa, e essa forma de idolatria nova, essa idolatria das obras-primas fixadas, que é um dos aspectos do conformismo burguês (ARTAUD, p. 85).

Figura 01 e 02 – divulgação da exposição



Fonte: acervo dos autores

Sendo assim, o Laboratório foi pensado como um espaço para viabilizar a ruptura com as obras fixadas. A esse respeito Queiroz (Jornal O Norte, 2006) afirmou que “(...) Não nos interessa criar técnicas inéditas ou elaborar teorias revolucionárias. Interessam-nos construir obras que interfiram nos padrões vigentes pela sua força pura.”

Ao longo do tempo, o estatuto da obra de arte e da experiência artística vem se modificando. Por isso, “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais” (BOURRIAUD, 2009:15). Portanto, outras ideias são incorporadas quanto a recepção dessas obras. Sobre essa questão, Osório (2011) diz que,

o objetivo seria o de juntar a discussão da ação na Condição Humana com a do espectador no juízo estético (...) O modo como a arte solicita o espectador desdobra-se na sua repercussão social, nos possíveis efeitos que ela venha a ter sobre a sociedade (OSÓRIO, 2011, p.221).

Osório (2011) define juízo estético a partir do que Kant diz sobre isso, veja como é definido por ele,

uma forma específica de sentimento nos põe em sintonia com o mundo e em aberta disposição comunicativa com outros sujeitos, apostando em um dever comum, não totalizado, não homogêneo e criador de sentido (KANT *apud* OSÓRIO, 2011, p. 221-222).

Que além de potencializar essa dimensão subjetiva da obra, culmina por facilitar a ação de se projetar no outro. Desde modo, o *Laboratório 2006*, funcionou como um campo magnético, no qual foi convergida a força criativa dos artistas para o centro do embate da arte contemporânea, visando abordar a sua complexidade e diversidade dos modos de ser de nossa sociedade tão problemática.

Deste modo, relata Queiroz (Jornal O Norte, 2006):

Que posicionamento deve tomar o artista plástico diante das problemáticas que a vida e arte engendraram? A ideia é abrir um debate que avance no campo da estética e da teoria e conseqüentemente produza efeitos e trabalhos que tragam à tona a força e a urgência da vida contemporânea.

A primeira impressão de contato entre um artista e outro, já causa certo estranhamento. Afinal, dá-lhe com o universo artístico do outro é complexo. Assim, também é a interação com o público. Osório (2011: 230) também corrobora com essa complexidade quando afirma que, “este sensível heterogêneo é o que produz o estranhamento, a desidentificação própria ao juízo estético kantiano”.

O ideário das vanguardas artísticas primava pela mudança da relação do observador com a obra. De modo que, o espectador saíria do seu estado de “acomodação passiva, para adotar uma nova consciência”, além de lhe atribuir o poder de ação. No decorrer dos fatos, a arte deixa seu estado de isolamento, perde sua autonomia e é assumida como uma prática transformadora (OSÓRIO, p. 226).

Num segundo momento, que é quando, efetivamente se iniciam a produção das obras, ocorrem as trocas de experiências. Sucede então, a abertura para se questionar a produção artística do outro. Que tendo em vista, o regime estético de Rancière, é quando

a singularidade do fenômeno artístico se distingue subjetivamente enquanto um sentir heterogêneo que produz significados imprevisíveis e nada consensuais, não obstante sua capacidade de constituir um comum, uma rede de significação e formas de vida compartilhadas (RANCIÈRE *apud* OSÓRIO, 2011, p.230).

Figuras 03 e 04 – Fotos do Workshop do Laboratório 2006



Fotografia: Roncalli Dantas

Além desses dois momentos iniciais, ocorreram a contribuição do público, em diálogos abertos, cujas intervenções favoreciam uma reflexão sobre a obra. Nesse sentido, acredita-se que as trocas são enriquecedoras e agregam significados múltiplos. Artaud (1884) “basta, de uma vez por todas, de manifestações de arte fechada, egoísta e pessoal” (ARTAUD, p.89).

Sendo assim, essas relações fazem refletir, que estamos emaranhados em uma rede ilimitada de saberes construídos individualmente de forma coletiva. Dessa maneira, as construções de significados constrói a percepção do que seja a relação das obras com o mundo para cada envolvido com o processo de transformação. Isto diz respeito,

a dimensão política do juízo estético, no qual um prazer desinteressado, não pautado por interesses particulares, por idiosincrasias, revela algo, de nós mesmos e do mundo, que quer ser compartilhado (OSÓRIO, 2011, p.231).

E não é preciso ser artista para isso. Pois, “ o sentimento subjetivo traz consigo uma pretensão de universalidade” (OSÓRIO, 2011, p.231). O observador, como a palavra mesmo o diz, observa. Assim, estar atento e ser capaz de exprimir as próprias impressões do que ver é um dos desafios. A subjetividade do observador é reflexo de suas ações, repletas de relacionamentos com os outros e com as coisas. São condições que responderão ao modo como o observador perceberá seu entorno social.

Deste modo, cada qual faz a sua interpretação atrelada ao que observa e como recebe as coisas. E o que o outro vê, muitas vezes, pode ser o que escapa a nossa percepção. Sendo assim, “não nos faz permanecer na sensação que se basta nela mesma, obrigando-nos a sair da introspecção satisfeita na direção do outro, da diferença, do mundo” (OSÓRIO, p.231).

Mas, através destas possíveis associações, acrescentamos-lhes outros significados. Que vem a contribuir num maior aprofundamento da obra, agregando perspectivas de olhares diferentes nela. O sentimento subjetivo é um meio de se perceber “a dimensão comunitária, intersubjetiva, comunicativa, deste sentimento estético” (OSÓRIO, p.231).

Sendo assim, intervir na obra do ‘outro’ é de uma grande responsabilidade, uma vez que, é possível realizar diferentes leituras, estas podem aglutinar novos significados. Desde modo, “(...) a obra de um artista assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador manipulador ” (BOURRIAUD, 2009:28).

Fruto da produção realizada no projeto *Laboratório 2006*, a obra *Carta 5575* (fig.5) da artista plástica Cristina Carvalho, cujas etapas passaram pelo processo de inclusão do público por dois momentos específicos, os quais foram o *Workshop* e uma *Vernissage*. Durante o *Workshop* houve a participação ativa do público (exploração e manipulação), já no dia da *Vernissage* a forma de participação foi passiva (contemplação e interpretação) (FURTADO, 2013, p.20).

A execução da obra *A Carta 5575* foi totalmente realizada durante o *Workshop*. Para isso, a artista utilizou suas memórias afetivas como contexto para a realização da obra. Fez uso de suas cartas de amor ao bordá-las no verso do vestido de noiva de sua mãe. O motivo do bordado (ver fig.6) ser feito no verso, foi a forma encontrada pela artista para preservar a sua intimidade. A numeração 5575 do título da obra é referência à numeração bordada na lavanderia que o vestido foi enviado para lavar após a realização do casamento de seus pais.

No texto crítico de Zaccara (2012), *Mergulhos no universo do feminino: a poética intimista de Cristina Carvalho*, ela fala que a obra da artista além de ser feminina, é feminista, “(...) é também político na medida em que ela denuncia uma sociedade patriarcal e machista provocando-a com suas narrativas que falam das desesperanças, negligenciamentos e reivindicações de seu sexo.”

O momento crucial na realização desse trabalho ocorreu quando a obra já estava finalizada. Daí surgiu o embate, de que forma a obra poderia ser exposta. Ocorreu então a participação ativa dos que lá estavam. Existiram algumas opiniões por parte dos artistas que participavam do *Laboratório 2006*. A primeira sugestão foi a de expor o vestido em um manequim, mas não deu certo, pois as medidas não eram compatíveis e o vestido não entrou.

Então, o inusitado é que Ana Isaura (artista/ produtora), que estava lá, como papel de observadora/manipuladora. Deu a sugestão de expor a obra suspensa pelas próprias fitas vermelhas que já faziam parte da obra. Além da ideia ser aceita, o modo como a obra foi exposta lhe agregou outros significados. Como assim sugere Zaccara (2012), “(...) um vestido de noiva, sonho romântico ou consumista da maioria das mulheres, é entrecruzado pelas fitas/veias que sangram em uma metáfora (consciente ou inconsciente) da dor constante, da dor de ser mulher”.

Figura 05 – Carta 5575 – 2006      Figura 06 – Detalhe do bordado – Carta 5575 – 2006.



Fotografias: Roncalli Dantas

Na Vernissage ocorreu a participação passiva (contemplação e interpretação) do observador como a obra. Ao ter contato com a obra (fig.5), Joel Verga (artista) se sentiu confrontado, tirado de sua zona de conforto, quis ter acesso ao bordado no verso do vestido. Ao questionar a artista, perguntou se ele poderia ler as cartas.

## Segundo Furtado (2013)

Esse estranhamento, em que não é estabelecido uma categoria ou forma de apreciação precisa, gera no espectador uma autonomia 'da experiência e não do objeto, e é isso que faz com que a forma significativa dada à percepção seja algo singular, que mobiliza a imaginação e o pensamento a produzirem sentidos novos (FURTADO *apud* OSÓRIO, 2013, p.226).

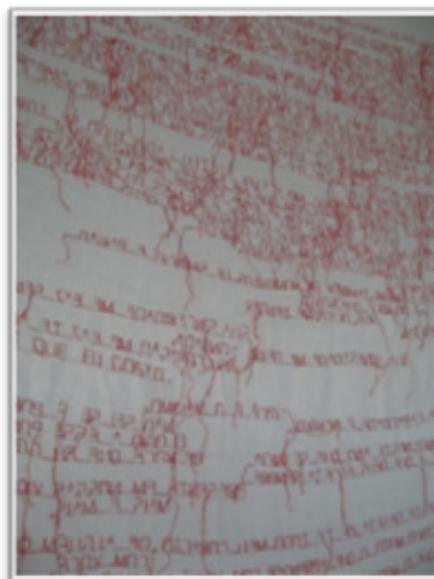
Como o conceito de privacidade era sugerida na obra como forma de preservar a intimidade de seus sentimentos, a artista não fez essa abertura da obra. Mas, houve a provocação que persistiu e fez pensar em novos trabalhos a partir da relação entre o particular e o universal, no qual o amor seja simultaneamente particular e universal.

E decidiu por fazer a obra *1h43min* (fig. 7 e 8), realizada a partir da contribuição de várias pessoas que dispuseram de suas cartas de amor para fazer parte de uma nova obra. A obra em questão, tomou uma outra conotação diferente da *Carta 5575*.

A obra *1h43min* trata o amor com o sentimento sujeito a ação do tempo. A conotação de efêmero é expresso no bordado (ver fig.8) através do uso da escala tonal do vermelho. O bordado é iniciado com um tom de vermelho mais escuro que remete ao momento de ápice do amor, no decorrer do bordado, os tons vão ficando mais claros até finalmente ficarem brancos, que é quando efetivamente esse amor acaba.

Figura 07 – *1h43m*. Técnica: Seda, linha de bordar e cartas de amor. 1,30 X 20,00m. 2009.

Figura 08 – Detalhe da obra *1h43m*.



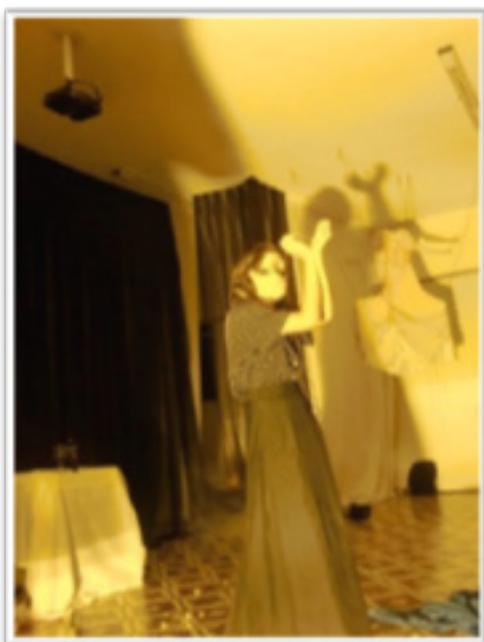
Fotografias: Cristina Carvalho

Quanto as estéticas relações que ocorrem ocasionalmente, a obra não-formal, *Carta 5575* (fig.9), toda vez que exposta em ambientes e eventos diversificados assume outras tantas referências. Como ocorreu da exposição *Todos os Bichos*, a obra que Carvalho parece vestir do artista Sidney Azevedo. No qual, as duas obras juntas parecem associar-se a frase do expositor (ver fig.10): *[Hoje] O futuro é o passado com as roupas do presente*. Essa associação também foi possível quando a obra *Carta 5575*, fez parte do cenário da peça *O caso do vestido*, poema de Carlos Drummond de Andrade encenado pela trupe de teatro da UEPB, a *Odisséia Literária*.

Segundo Humberto Eco, “ *A obra em movimento*, em suma, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é aquele desejado pelo autor” (ECO *apud* FURTADO, 2013, p.18).

Figura 09 – O vestido. *Odisséia Literária* – Campus IV da UEPB.

Figura 10 – *Carta 5575* – 2006 – Casarão 34 – Expo *Todos os Bichos*.



Fotografias: Cristina Carvalho e Beth Paz

## 2. A Palavra: ponte que transpõem horizontes.

*A arte é um estado de encontro fortuito.*

Nicolas Bourriaud

Segundo, Confúcio: “*Uma imagem vale mais que mil palavras*”. Como contraponto, Millôr Fernandes desdisse: “*Se uma imagem vale mais do que mil palavras, então diga isto com uma imagem*”. É meio confuso mesmo, fazer essa relação.

A realização de uma imagem, tendo como viés: palavras, frases, textos é um tanto quanto, desafiador. Ao tentar transpor do texto uma alegoria do universo poético de Lau Siqueira, a artista Cristina Carvalho busca construir uma relação intersubjetiva com o seu poema. Desde modo, “(...) a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes” (BOURRIAUD, 2009:26).

Para Lau Siqueira<sup>3</sup>,

(...) a poesia e as artes visuais têm uma aproximação natural. Principalmente porque ambas trabalham com a construção de imagens e ambas têm um discurso, dizem algo, ainda que silenciosamente às vezes ou através das transformações propostas pela metalurgia das palavras.

A produção nesta prática artística contemporânea é uma relação que se constroem mais no sentido de “*formações*” do que em “*formas*”. Em vista de não haver um objeto fechado em si, “a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não” (BOURRIAUD, 2009:29).

O convite que resultou na parceria da artista Cristina com o poeta Lau Siqueira<sup>4</sup> no projeto *Parede Poética*, segundo ele,

surgiu de um acaso, de uma provocação. Cristina tinha me revelado que estava sem produzir e eu que já era admirador da obra dela fiz a proposta de fazermos uma parceria a partir de um convite que o SESC havia feito.

Para a artista Cristina Carvalho, produzir imagens tendo como referência a poesia do Lau Siqueira foi um embate. Uma vez, que interagir com a obra do outro é de suma

3 Entrevista. Qual a relação que você percebe que existe entre sua obra e da artista?

4 Entrevista. De onde surgiu a ideia de ter seus poemas ilustrados pela artista Cristina Carvalho?

responsabilidade. Pois, agrega sentidos outros, a partir de suas impressões, além de transpor de seus próprios questionamentos. O essencial, no entanto, era interagir com os sentidos de ambas poéticas.

Então, percebe-se que o que acontece naturalmente, mediante estética relacional é que as formas “*desenvolvem-se* umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informe ou “informal” já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela” (BOURRIAUD, 2009:30).

A *Parede Poética* é um projeto promovido pelo SESC/ Paraíba, que prioriza a difusão da literatura paraibana. Com intuito de promover para o público, que muitas vezes não tem acesso, o contato inesperado no dia a dia, com a poesia. O fato de expor em espaços públicos, é também um meio de promover a fomentação do público apreciador de poesia.

Uma vez que, caracteriza-se por uma exposição itinerante, e o seu formato em banner (fig. 13 e 14) permite tal modalidade, é de fácil operacionalidade e não exige de maiores especificações para sua montagem. A *Parede Poética* pode intervir em espaços públicos como estações ferroviárias, rodoviárias, universidades, escolas, bibliotecas, áreas de lazer, entre outros lugares.

As formas nascem “do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos”. A criação da obra deve surgir de um encontro fortuito que deve se tornar duradouro, “os elementos que o constituem devem se unificar numa forma,” devem ligar-se. Sendo assim, “eles se mostram *duradouros* a partir do momento em que seus componentes formam um conjunto cujo sentido ‘vem’ do momento de seu nascimento, suscitando novas “possibilidades de vida” (Bourriaud, 2009:27).

A obra nada mais é que um modelo do mundo viável. Assim, toda a obra “permite o *encontro fortuito* de elementos separados”, que a arte conseqüentemente, tem o poder de manter “*juntos* momentos de subjetividade ligados a experiências singulares (...)” (BOURRIAUD, 2009:27).

Figura 13 – Banner da Exposição. Hall do auditório – Campus IV da UEPB, Catolé do Rocha.

Figura 14 – Imagens da Exposição da Parede Poética. Hall do auditório – Campus IV da UEPB – Catolé do Rocha.



Fotografias: Cristina Carvalho

O olhar de Cristina diante da obra de Lau transcorreu como um observador manipulador. Ela decidiu por extrair da essência do poema elementos que pudessem, de alguma forma, discorrer de sua própria vivência. Desde modo, “o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro” (BOURRIAUD, 2009:27). A ideia não foi tentar ilustrar para transcrevê-lo, mas dá ao poema, a associação de significados outros.

Quanto a percepção de Lau Siqueira<sup>5</sup> diante das ilustrações de seus poemas,

Eu tinha a percepção que ficaria impactado com as ilustrações, devido aos elementos utilizados por Cristina para a construção do seu trabalho artístico. Ela mistura elementos, faz de cada detalhe em cada obra algo com um discurso próprio. Em cada poema ela soube realizar a sua leitura sem querer fazer uma “tradução”, mas buscando um diálogo, buscando às vezes a extensão silenciosa do poema.

O que ocorre com o outro (observador) é que quando esse se depara com a obra, é como olhar no espelho o seu rosto refletido. Ao associar a obra as suas vivências,

5 Entrevista. Gostaria que você falasse de sua percepção diante das ilustrações de seus poemas.

o espectador toma para ele, o que antes eram próprias a intersubjetividade do poeta e/ou artista, agora também o é, para o observador.

Segundo Bourriaud (2009),

Na concepção de Daney, “toda forma é um rosto que me olha” porque ela me chama para dialogar. A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço. Ela só pode nascer de um encontro fortuito entre dois planos de realidades: pois a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é “a informação em circuito fechado.

A obra titulada pela artista, *Aquário* (fig.15) diz respeito a associação realizada através do contato com a obra *Natureza Viva*. Em visita a exposição: *Entretanto*, que foi realizada com o acervo da instituição, com curadoria de Gentil Portofilho, no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), no Recife-PE.

Figura 15 – Aquário, 2014. Técnica: linha, grafite, aquarela sobre papel. 21,0 x 29,7 cm.



...  
coisa de cinema  
tudo que ela diz  
vira poema

**Lau Siqueira**

Fotografia: Monalisa Andrade

O que mais chamou a atenção de Cristina nesta obra foi ver exposto um peixinho dourado em um aquário, como meio de reafirmação da arte como algo vivo. A obra *Natureza Viva* paralelo a tão representada *natureza morta* do passado, que faz a alusão de uma realidade, utilizando da representação desta, não efetivamente apresentando-a, mas representando-a. Já está outra, a *Natureza Viva* tem vida efetivamente, até quando o peixinho estiver no aquário. Pois, quando desfeita essa apresentação a obra deixa de existir.

A artista sente a necessidade a partir da assimilação do que foi dito pelo poeta, como um meio possível de intervir naquela obra. Como mesmo o título da exposição nos surgir, o *Entretanto*, pode ser o espaço de tempo entre uma coisa e outra. E, é nesse espaço de tempo

que a artista, atuando como observador manipulador, que realiza sua análise e lhe atribui outro significado.

Então o que ocorre,

Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Quando questionado a respeito das referências que o poeta faz uso para a realização de seus poemas, Lau Siqueira<sup>6</sup> afirma:

Não me preocupo muito com isso, mas muitas vezes o assunto é a própria linguagem. Não me coloco limites quanto às temáticas. Simplesmente escrevo. Posso escrever a partir de uma emoção. A partir de um fato banal do cotidiano ou mesmo um acontecimento histórico. Nunca escrevo a partir de uma escolha minha. Escrevo a partir do que a poesia escolhe e as minhas referências, em qualquer circunstância, são as palavras.

A ilustração *Abismos* (fig.16), faz alusão ao conceito de *mímese*, referida por Platão, na obra *A República*, no qual ele faz a distinção entre o modelo de “uma cama” do plano das ideias, o objeto feito pelo artífice e a imagem produzida pelo artista.

A arte como imitação (*mímese*), não tem compromisso num com a realidade. Ao afirmar que a arte se encontra dois planos afastado da realidade, pois, existe no plano das ideias o modelo que é a matriz da cama. Também existe, a que é construída pelo artífice a partir do modelo original (plano das ideais). Já a que é representada pelo artista é apenas uma projeção do mundo das ideias, além de ser uma imitação da cópia do modelo original realizada pelo artífice.

Para Platão (2009), Para Platão (2009), “(...) a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição”.

---

6 Entrevista. Que elementos, temáticas, entre outras coisas que você utiliza como referência para a construção de seus poemas?

Figura 16 – Abismos, 2014. Técnica: linha, fita de cetim, grafite, aquarela, alfinete sobre papel. 21,0 x 29,7 cm.



#### TESE DE MACHADO

no entalhe  
a madeira se reparte

com porte de quem  
cumpre o rito criador

o machado parte

a árvore tombada  
já não é a mesma

virou linguagem  
substrato e signo  
de abismo e arte

Lau Siqueira

Fotografia: Monalisa Andrade

Portanto, segundo Aristóteles, o que ocorre no ato criador é que,

Sendo o poeta um imitador, como o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma dessas três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou dizem que parecem ser, ou como deveriam ser.

A representação que faz Cristina, do poema *Tese de Machado* (fig.16), o fazer como uma projeção, como se, efetivamente pudesse fazer uso da matéria extraída da árvore que tomba no poema. A madeira retirada do poema é utilizada para projetar a configuração de uma cadeira do plano das ideias de Platão. É assim, através da imitação, que a artista tenta encontrar um meio de criar uma forma para transpor os abismos que nos distanciam do plano original da forma.

Sendo assim, a forma da obra não se encontra reduzida à forma das coisas que são produzidas pelos artistas, “ela não é o simples efeito secundário de uma *composição*”. Ela é, no entanto, “o princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos.” Vai além da forma material, é o elemento de ligação, “o princípio

de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha” (BOURRIAUD, 2009:29)

O poeta Lau Siqueira<sup>7</sup> ao ter contato com as ilustrações de seus poemas, pode construir outras impressões,

Isso fez com que eu próprio passasse a fazer outras leituras dos poemas a partir do diálogo construído. É como se os poemas tivessem sido reconstruídos a partir da imagem, sem que para isso fosse necessário trocar uma só palavra. De que forma? Eu acho que poema algum se esgota na primeira leitura. Quando isso acontece, certamente, não estamos diante de um poema.

De uma casualidade, deu-se o encontro do poeta com a artista que terminou por proporcionar a criação de práticas artísticas correspondentes, tendo como resultado “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre o observador e o quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009: 21).

O artista ao longo de sua produção atravessa momentos de bloqueios. São períodos de pausas, que mesmo que hajam inquietações que poderiam transcorrer em possível realizações, mesmo assim, nada acontece. Pode ser, simplesmente a falta total de querer produzir algo. Mas o que parece mesmo, é que é um vazio inquietante do qual é necessário atravessar.

A obra *Metamorfose* (fig.17) reflete bem este instante. A artista ao representar uma gaveta que se abre em meio as outras que continuam fechada, demonstra o momento este, da realização desse projeto como um ato de transformação. O ato de abrir a gaveta e remexer lá dentro é sempre uma forma de reconfigurar e mudar as coisas.

Nos atenta para o fato de ser necessário mudar nossas concepções das coisas. Por assim dizer, as mudanças são coisas constantes não só na vida, mas tudo está sujeito a passar por uma metamorfose, faz parte da condição de existir. Para a artista, abrir a gaveta é a representação de se abrir as possibilidades que a vida nos proporcionam. Mesmo que sejam dolorosas, (representada pelo espinho de cactos que perfura o papel) e mesmo assim difíceis, as mudanças são necessárias, nos fazem mais maiores e mais fortes.

---

7 Entrevista. Para você, a partir das ilustrações foi possível perceber seu poema de outra forma?

Figura 17. *Metamorfose*, 2014. Técnica: fita de cetim, grafite, aquarela, alfinete, espinho de cacto sobre papel. 21,0 x 29,7 cm.



### TERCETO ÉPICO

morreu teu motivo  
dizem que foi  
queima de arquivo

Lou Siqueira

Fotografia: Monalisa Andrade

A fita vermelha que sai de dentro da gaveta aberta, deixar transcórrer o que não nos serve mais. Como uma forma de abrir espaço, de dá caminho a novas possibilidades.

Ao fazer relação com o poema *Terceto Épico*, quanto ao motivo, como o poema mesmo sugeri, morreu na queima do arquivo. A artista faz a reflexão de que, o que existia, deixou de ser o que era. Sendo, portanto a partir do espaço existente agora, a possibilidade de ser ter outro motivo. Assim, o arquivo (motivo) deixa de ser, transpõem-se, mesmo que sejam em cinzas, pois a matéria não deixa de existir, está sempre em processo de transformação, assim, como as pessoas.

A obra faz também, relação à obra *Metamorfose* de Kafka, que discorre sobre uma transformação inusitada, que em meio ao senso de humor do escritor, expressa o trágico, o grotesco e o cruel na condição humana.

A estética relacional casualmente, desperta surpresas na medida que se construí uma obra a partir de outras. Proporcionar a ambos entendimentos outros a suas obras, como mesmo cita Siqueira<sup>8</sup>,

A partir de cada ilustração pude ver melhor meus poemas como um processo que se define e se redefine a partir de cada leitura. Parece que o poema não existia antes da ilustração. É como se nuvens de diferentes cores se misturassem para definir uma forma até então inexistente.

8 Entrevista. De que forma?

As ilustrações foram realizadas por Cristina através dos poemas que Lau Siqueira<sup>9</sup> disponibilizou, não houve um encontro entre eles, que possibilitasse as relações poéticas que se estabelecem com a obra. O poeta reafirma que,

As ilustrações têm um discurso forte. Feminino e feminista. Essa possibilidade de incorporação de outros significados em poemas que já existiam, sem que fosse trocada uma única palavra, talvez tenha sido o mais forte, o mais revelador.

O atual universo da arte em meio ao seu caráter de transitividade dispõe das mais diferentes possibilidades de se estabelecer uma estética relacional. Em que, podem confabular quanto a realização da obra atores distintos. O artista, a obra e o observador atuam, segundo Bourdieu (1994) no “espaço de relações objetivas entre posições”, no qual estes produtores encontram sujeitos a “relações de força e embate” que resultaram num “sistema de posições diferentes” que permitam leituras diferenciadas (Bourdieu apud Bourriaud, 2009).

## Considerações Finais

O estudo da estética relacional através da análise da intervenção do público como agente propositor ou provocador na obra da artista plástica Cristina Carvalho fez-nos perceber que as relações intersubjetivas se condensaram num maior aprofundamento da obra.

A obra aberta<sup>10</sup> é uma possibilidade de proporcionar ao público tanto a reflexão do contexto da obra, quanto a construção de seus próprios significados. O artista tem a escolha de acatar se a intervenção do público na sua obra proporcionará continuidade e maior aprofundamento na realização de sua obra.

O diálogo construído pela artista com os poemas do poeta Lau Siqueira para a produção de suas ilustrações, comprovam os múltiplos sentidos que as linguagens visuais e as escritas quando associadas permitem-nos construir redes de saberes. O contato com a obra de Lau Siqueira não foi uma tentativa de descrevê-la. Foi, no entanto, a busca pela assimilação da intersubjetividade do poema como meio de reflexão para o desenvolvimento de um discurso próprio na relação entre as subjetividades envolvidas no processo.

---

9 Idem 8.

10 “Em meados do século XX foi verificável o significativo crescimento das obras de arte participativas, que contavam com a interação do espectador para sua realização. Diversos segmentos artísticos da época possuíam essa participação como uma forte característica constituidora de suas obras, dentre elas a performance, os *happenings*, as instalações e as *land- arts*. Em relação a este novo aspecto, muito foi escrito e debatido pelos especialistas, sendo considerado um dos mais importantes entre eles o estudo do italiano Umberto Eco, denominado ‘A obra aberta’, publicado em 1962” FURTADO (2013).

Esse estudo permitiu iniciar uma investigação acerca das intersubjetividades produzidas da relação entre artes visuais e literatura.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em: <http://www.ciasonhar.org.br/PDFS/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>. Acesso em 15/05/2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo, SP: Martins Editora, 2009.

FURTADO, Renata Tavares. **Sobre o espectador e a obra de arte: da participação a interatividade**. Nitorói, 2013. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/renatafurtado3/sobre-o-espectador-e-a-obra-de-arte-da-participao-a-interatividade>> Acesso em: 13/05/2015.

PLATÃO, **A República**. 2ª ed. coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2009.

Show & Variedades. **Arte experimental**. Jornal O Norte, João Pessoa, Paraíba, 01 jun. 2006.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo**. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, RJ : n.29, 2011, p.219-243. Disponível em:

<[http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/da\\_arte\\_e\\_do\\_espectador\\_contemporaneos:\\_contribuicoes\\_a\\_partir\\_de\\_hannah\\_arendt\\_e\\_da\\_critica\\_do\\_juizo/luiz\\_c\\_osorio\\_219-234.pdf](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/da_arte_e_do_espectador_contemporaneos:_contribuicoes_a_partir_de_hannah_arendt_e_da_critica_do_juizo/luiz_c_osorio_219-234.pdf)> Acesso em: 13/05/2015.

Ver disponível em: ARISTÓTELES. A Poética.< <http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>> Acesso em: 27/06/2015.

ZACCARA, Madalena. Mergulho no universo do feminino: a poética intimista de Cristina Carvalho. In: CARVALHO, Cristina. **Verso Reverso**. João Pessoa: FMC, 2012.

### **Cristina Carvalho** (Isabel Cristina de Lima Gomes)

João Pessoa-PB, 1978. Vive e trabalha em João Pessoa.

Artista Visual. Graduação em Artes Visuais (UEPB, em 2006), Arquitetura e Urbanismo (ESUDA-PE, 2014). Arte educadora (Campus IV da UEPB).

Despontou no cenário das artes visuais no Salão dos Novos Artistas Plásticos, prêmio (primeiro lugar na categoria de desenho – SESC/PB, 2005) e prêmio (menção honrosa pelo conjunto da obra – SESC/PB, 2006).

- Exposições individuais *Tecelã* (Galeria Casarão 34, João Pessoa-PB, 2006); *Atar, desatar...*; (Galeria Archidy Picado, João Pessoa-PB, 2007), *Recuerdos*, (Galeria Archidy Picado, João Pessoa-PB, 2010), PR-S/N - Projeto Residência Sem Número (Sobrado Dr. José Lourenço, Fortaleza-CE, 2010) e *Poema 1978* (Arte na Empresa Energisa, João Pessoa, Campina Grande, Patos-PB, 2013); *Parede Poética com Lau Siqueira*, SESC-PB, (exp. itinerante, 2014)

- Exposições coletivas *Laboratório 2006* (Galeria Arquidy Picado, João Pessoa-PB, 2006), *I Arte Postal* (SESC/PB, 2006); *II Festival Mundo* (IAB, João Pessoa-PB, 2006); *CINEPORT* (Usina Cultural da Energisa, João Pessoa-PB, 2007); *Integração 275* (NAC/UFPB, João Pessoa-PB, 2007), *XII SAMAP* (Casarão, João Pessoa-PB, 2008); *IV Festival Mundo* (IAB, João Pessoa-PB, 2008), *Jampa Festival de vídeo* (SESC/PB, 2008); *Imagens Nômades* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2008); *Coletânea de Artistas Paraibanos* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2009); *V Festival Mundo* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2009); *Projeto Habitat* (CCBNB, Sousa-PB, 2010); *Todos os bichos*, (Casarão 34, João Pessoa-PB, 2013); *Mostra Coletivo*, Galeria Rede Arte Contemporânea, (João Pessoa, 2014); *Coletânea 1* (Usina Cultural da Energisa, João Pessoa-PB, 2014);
- Lança catálogo, *Verso e Reverso*, Patrocinado pelo FMC-PB, 2013. Participou do projeto de Residências em Fluxo (Programação de Residências Artísticas no MAMAM no Pátio – Recife –PE, 2010). Realizado no Sobrado do Dr. José Lourenço em Fortaleza-CE.

# **ATENÇÃO! ESTÁ NO AR A ZUADA RÁDIO LIVRE: rádio, arte e política no coletivo aparecidos políticos**

*Sara Vasconcelos Cruz*  
Discente PPGAV UFPB

*Marcos Venícius Lima Martins*  
IFCE

*Sabrina Késia Araújo Soares*  
UECE

*Alexandre Albuquerque Mourão*  
*Stella Maris Nogueira Pacheco*

## **RESUMO**

Sintonize-se. A voz do rádio, invisível, tem história e corpo, palpável mesmo, que sofre quando é censurado. Dentre os resquícios do período de exceção (1964 a 1985) na atualidade, está o controle da mídia e, assim, o controle daquilo que escutamos, vimos e consumimos como informação. Comunicar é vital e desobediente, foge à ordem imposta, assim como a arte. E por que não unir os meios de comunicação à Arte Contemporânea? Não para comunicá-la, mas para fazer-se arte. Pensando nisso, apontamos, nesse artigo, algumas das experiências de rádio livre e rádio arte do coletivo Aparecidos Políticos com a Zuada Rádio Livre. A frequência é 103,5FM e a intervenção urbana está no ar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rádio livre. Rádio arte. Aparecidos Políticos.

## **ABSTRACT**

Tune yourself. The invisible voice on the radio has history and a body, actually palpable, that suffers when censored. Among the remains from the military dictatorship (1964 - 1985) alive in the present, there's the control over the media, hence the control over what we listen to, watch and consume as information. Communication is vital and unruly, it escapes the imposed order, just like the art. So why not mix media and contemporary arts? Not so much for communicate, but to make art. Thinking about this, we point out on this article some of the experiences with free radio and radio art made by the Aparecidos Políticos collective and Zuada Rádio Livre. The frequency is 103,5FM and the urban intervention is on the air.

**KEYWORDS:** free radio. Radio art. Aparecidos Políticos.

## **1. Atenção! Rádio livre no ar!**

*É preciso ter a coragem de dizer*

Marighella

São 8:30 da manhã de 15 de agosto de 1969. Em alguma casa da cidade de São Paulo, alguém sintoniza a Rádio Nacional paulista e é surpreendido por uma voz feminina: “Atenção! Está no ar a Rádio Libertadora!” Não, não era a programação comum, alguém havia invadido a transmissão para enviar aos ouvintes uma mensagem que a mídia oficial não comunicaria. Comandante Carlos Marighella sabia do poder da comunicação e queria falar ao povo.

Um dos principais resquícios da Ditadura Civil-Militar que assolou o Brasil de 1964 a 1985 é o controle dos meios de comunicação e a garantia de permanência desses nas mãos de uma pequena parcela da população, os oligarcas do ar. Atualmente, as quatro maiores emissoras de TV do Brasil controlam 57,71% das geradoras e 68,20% das retransmissoras, segundo dados do Sistema de Controle de Radiodifusão – Anatel. Ou seja, a maior parte da informação que chega até nós, que não controlamos a mídia, é a opinião de uma pequena minoria da população e tem fins de trazer lucros para essa.

Claro, selecionar quem fala é uma atitude de cunho político. Além disso, se fala em nome do discurso vigente, da ordem. Se não é qualquer um que pode transmitir mensagem, é porque não é toda mensagem que pode ser transmitida.

[...] o mecanismo de concessões não é - nunca foi - um expediente técnico apenas; ele é um sistema de controle das emissões pelo poder de Estado. A sua simples existência já é uma forma de censura, pois sua função é discriminar os que estão autorizados a falar e os que estão condenados a ouvir (MACHADO, MAGRI e MASAGÃO, 1986, p.17).

Como exemplo disso, podemos citar a participação da mídia no regime de exceção, onde os meios de comunicação de massa sustentaram a Ditadura Militar no Brasil, omitindo os crimes cometidos pelo governo em troca de concessões. A comunicação como um negócio.

Editorialmente, a forma encontrada pela imprensa para dar sustentação ao regime que ela própria apoiara foi a omissão. [...] segundo modo de colaboração da mídia com a ditadura foi a legitimação do discurso oficial, que tratava as ações da esquerda armada como atos terroristas e apresentava versões mentirosas para os assassinatos de presos políticos (VALLE, 2012, p. 14).

Muitos lucraram com os privilégios obtidos na ditadura, a própria Rede Globo, ainda hoje a maior rede de comunicação do país, fundada oficialmente no dia 26 de abril de 1965, é um exemplo de quem construiu seu império em cima de um dos mais terríveis períodos da história brasileira.

São muitos os resquícios deixados pela Ditadura Militar e há muito pelo que se lutar ainda. “No Brasil, o acerto de contas com o passado da ditadura (1964-1985) não está

concluído” (TELES, 2010, p.253). O acesso aos nomes dos envolvidos nos crimes de lesa-humanidade, a justiça e punição desses, a recuperação dos restos mortais dos militantes são, dentre outras, pautas da luta por Memória, Verdade e Justiça. Fora os resquícios que perduram, como a polícia militarizada e as oligarquias da mídia.

O período pós regime militar, chamado comumente de redemocratização, viria para mostrar como manter o poder, mesmo quando se fala em abertura democrática. O investimento dos donos dos meios de comunicação nesse período havia sido intenso, claro que não abririam mão tão facilmente de seus impérios. Como exemplo do que viria a acontecer pós-ditadura, podemos citar o caso das liberações de outorga de rádio e TV durante o governo Sarney:

Em menos de três anos, o presidente havia liberado 527 concessões e permissões de emissoras de rádio e TV. A maior parte para parlamentares que posteriormente votaram pela aprovação do quinto ano de seu mandato.

Pela primeira vez, havia se comprovado como as licenças de veículos de comunicação eram usadas como moeda de troca no Congresso Nacional para fazer com que aliados votassem a favor do governo<sup>1</sup>.

O que sucedeu à Ditadura Militar foi uma constituição que permite ainda o controle dos meios de comunicação, dificultando a obtenção de licença e, portanto, dando continuidade ao discurso opressor dos “coronéis” e silenciando as minorias.

Em termos estruturais, mídias como o rádio e a televisão representam, no Brasil, a convergência de interesses do aparelho estatal, das redes de distribuição, do sistema publicitário e da indústria fonográfica (muitas vezes organizados sob formas de *pools*). Não funcionam jamais como serviço público e menos ainda como meios de comunicação, uma vez que ninguém (a não ser os seus proprietários-concessionários) está se comunicando através delas (MACHADO, MAGRI e MASAGÃO, 1986, p.16).

Frente a essa realidade, se faz urgente pensar propostas que fujam das mídias oficiais, que nunca farão ressoar nossos discursos, e criarmos nossos meios de comunicação. Compreendemos que a concentração das concessões nas mãos de poucas famílias se iguala a verdadeiros latifúndios no ar, que deveria pertencer a todos (Art. 225 da Constituição). Assim, nada mais justo do que propor uma “reforma agrária do ar” (MACHADO, MAGRI e MASAGÃO, 1986), sendo a “ocupação” das ondas eletromagnéticas uma estratégia para isso. Surgem, então, as rádios livres no Brasil.

---

1 Disponível em: < <http://donosdamidia.com.br/historia> > Ultimo acesso em 4 de julho de 2015

As rádios livres não nasceram de um fantasma da *belle époque* dos *meioanos*, como escreveu um jornalista da Folha de São Paulo. Trata-se, pelo contrário, de um movimento que se instaurou, nos anos 70, como reação a uma certa utopia abstrata dos anos 60. As rádios livres representam, antes de qualquer outra coisa, uma utopia concreta, suscetível de ajudar os movimentos de emancipação desses países a se reinventarem. Trata-se de um instrumento de experimentação de novas modalidades de democracia, uma democracia que seja capaz não apenas de tolerar a expressão de singularidades sociais e individuais, mas também de encorajar sua expressão, de lhes dar a devida importância no campo social global (GUATTARI, 1986, p. 12).

Pensar rádio livre é pensar a liberdade de expressão, garantida pela Constituição – aquela não tão democrática assim – em seu artigo 5º: “[...] IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Independente de licença, frisamos.

Buscar meios de se falar ao povo e de ser o povo quem fala é um ato legítimo, independente de sua legalidade. Assim, fazer rádio livre é um ato de desobediência civil, “previsto no âmbito da ilegalidade, mas não deve ser criminalizado porque deliberadamente questiona a legitimidade da própria lei, sendo um ato político sobre juridicidade do documento regulador” (MEILI, 2008, p. 21).

O movimento Rádio Livre não tem por pretensão institucionalizar novas rádios, mas sim questionar o que está posto. A oficialização de uma rádio livre traria a ela o formato convencional, a burocracia e a comercialização, além de impor formações específicas para quem dela participa. E isso não é ser livre. Não existe técnica, regra ou o que deve ser ou não dito na rádio livre – para tal, já temos os meios oficiais. A rádio livre, assim como a arte, é passível de experimentações, “Um ‘erro’ está fora de questão, pois, quando uma coisa acontece, ela autenticamente é” (CAGE, 1961, p.59).

Novas formas de se fazer rádio trazem também novas formas de escutá-lo. E, mais ainda: novas formas de se comunicar e se fazer mídia, difundindo ideias e experimentações que são ricas não só do ponto de vista técnico, mas também político e artístico.

É de experimentação e processo que vive a rádio arte, dando a todos a oportunidade de, além de ser receptor da mensagem, também emití-la e de o fazer como queira, inventando novas formas de se fazer rádio: “Rádios como centros irradiadores de modos de ser, de outras formas de fazer política e de viver. É claro que a arte é sempre um de seus meios principais.” (COSTA, 2013, p. 11). Na rádio arte, as formas de transmitir e a exploração dessas é que são protagonistas, não o conteúdo que é transmitido.

As possibilidades da rádio arte são inúmeras e já foram testadas pelos mais diversos artistas. Como exemplos, podemos citar Rádio Alice, em Bolonha (1974 a 1976), que desde o

início mostrava preocupações estéticas na forma como transmitia e ações performáticas para captar informações, usando do *nonsense* (COSTA, 2013). Além dela, John Cage pode ser citado com um dos artistas que mais experimentou o potencial artístico do rádio, compondo especialmente para esse meio e apropriando-se de suas características técnicas para não só difundir a música, mas também para a transmissão ser encarada como a própria obra de arte (CAGE, 1961). Além, claro, da experiência brasileira, a Rádio Muda, em Campinas:

As condições de produção na Rádio Muda tornaram possível que a experimentação se tornasse uma prática cotidiana, que faz confluir e derivar inúmeros caminhos sonoros, e as possibilidades são infindáveis. [...] [Um exemplo] é o “programa de uma música só”, no qual inúmeros recursos verbais, vocais e sonoros são infundidos indefinidamente, aproveitando as possibilidades técnicas disponíveis e criando uma sonoridade polifônica [...] (FIGUEIREDO, 2003).

Além disso, as rádios livres e a rádio arte possibilitam a inovação, já que fogem dos métodos oficiais muitas vezes empregados por sindicatos e setores de esquerda que se limitam a apontar as opressões do sistema capitalista. Os meios oficiais se mostram ineficazes porque o Capital, já diria Marx, nunca fala de si mesmo, a opressão nunca se mostra como opressora, ou seriam imediatamente rejeitados. “O Capital é um sedutor” (COSTA, 2013, p. 54). Assim, a luta contra a opressão deve ser feita de maneira criativa e desafiadora. Nada melhor, então, que a própria arte.

As rádios livres são um ato político, não no sentido estrito, mas num exercício amplo de protagonismo social, estendendo a todos o direito da fala. Um ato ativista corajoso de transformar o meio de comunicação em espaço de criação em constante transformação. “Experiências não como mera arte pela arte, mas como processo motor, com efeitos não apenas sobre a produção artística mas sobre o próprio rádio como aparelho de distribuição e comunicação. Isto parece utópico [...]” (Haouli, 2007). Mas o que seria a utopia senão o que nos move e, segundo Fernando Birri, nos faz caminhar?

## **2. Aparecidos Políticos: nós somos os que foram**

Era outubro de 2009, em Fortaleza, quando Alexandre<sup>2</sup> assistiu a chegada dos restos mortais de Bergson Gurjão Farias. Bergson tinha sido estudante da Universidade Federal do Ceará (UFC) e foi um dos poucos corpos encontrados e reconhecidos depois do que aconteceu entre 1964 e 1985. Bergson foi morto e desaparecido por um governo ditatorial e esse crime, de ocultação de cadáveres, era uma das coisas que sustentavam aquele governo, já

---

2 Alexandre, juntamente com Sabrina, Stella, Marcos (Marquinhos) e Sara são, atualmente, os integrantes do coletivo Aparecidos Políticos.

que não se pode acusar de assassinato se não há corpo, certo? E mais do que isso: desaparecer é fazer esquecer, como se nunca tivesse existido.

“E, de repente, o real pesou: as Ossadas de uma pessoa.”<sup>3</sup> Ali não era mais Bergson, ou pelo menos não era só ele. Eram décadas de história silenciada, condenada ao esquecimento. Não falar na ditadura era negar sua existência – o tal ocultamento. A família de Bergson estava, naquele momento, tendo a chance de enterrar seu filho morto – a mãe do ex-combatente morreria dois meses depois do enterro, como se apenas esperasse por isso para descansar. Mas quantas outras famílias não enterrariam nunca seus mortos? E, sem cadáver, sem ossada, esses sequer poderiam ser chamados assim, seriam sempre “desaparecidos”.

Como rastro do passado, o desaparecimento forçado ganha maior relevância ao simbolizar a tentativa de apagar o ocorrido – não poderia restar nada, nem mesmo os ossos –, em um presente no qual esse crime se constitui como recordação incessante da violência. A ausência de um *topos* para o desaparecido – um túmulo – impede a realização do luto e não permite ao que foi perdido vir a ser substituído por algo alocado em memórias periféricas (TELES, 2010, p. 309).

Curiosa e ironicamente, no mesmo local onde aconteceram as homenagens a Bergson Gurjão e a entrega dos seus restos mortais à família, a UFC, há ainda um auditório cujo nome é “Castelo Branco”, homenageando o primeiro presidente ditador (1964-1967). Mas essa homenagem não termina ali, há, por toda a cidade: ruas, condomínios, bairros, prédios, escolas e outros tantos espaços que homenageiam ditadores, torturadores e pessoas ligadas a esses, como na intenção de perpetuar a memória desses.

Há duas maneiras de se morrer: uma pela morte do corpo biológico; a outra, pelo esquecimento. Em 2010, na intenção de não deixar esquecer jamais e para lutar por Memória, Verdade e Justiça com as armas que tinham, um grupo de artistas se reúne no coletivo Aparecidos Políticos, em Fortaleza (CE). O Coletivo Aparecidos Políticos se propõe a desenvolver intervenções urbanas e ações performáticas de arte ativista focadas na discussão do que resta da ditadura no período atual.

[...] arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais que um gênero carregado de exemplos de ‘anomalias curiosas’, úteis apenas para enriquecer o velho cânone da história da arte. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem ações que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem

3 Poema de Alexandre Mourão, disponível em: < <http://www.aparecidospoliticos.com.br/sobre-nos/> > Último acesso em 04 de julho de 2015.

sobre os nossos corpos e subjetividades –, as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se e criar experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência (MESQUITA, 2011, p. 42).

Nós<sup>4</sup> entendemos a arte como atividade política e, ao mesmo tempo, tentamos fazer de nossa militância política uma ação artística. A arte é política, como nos diz Rancière (2005), pois fala de um determinado espaço ou tempo, de suas relações, experiências e rupturas:

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

Com esse pensamento, temos desenvolvido as mais diversas ações, a fim de experienciar nesse campo da relação entre arte e política e com o objetivo de fazer “aparecer” a história de tantos combatentes que lutaram em nome de uma democracia. Em princípio, nos voltamos muito para o diálogo com a cidade, por meio de intervenções urbanas de diversos tipos, como *graffiti*, *stencil*, lambe-lambe, performances e outras táticas do que chamamos, posteriormente, de Arte Guerrilha Urbana (MOURÃO et al., 2015). Uma dessas intervenções se dá pelo ar, trazendo à tona o discurso urgente da democratização da mídia, a Zuada Rádio Livre.

### 3. Zuada Rádio Livre e a arte guerrilha pelo ar

*Não existem, nas vozes que escutamos,  
ecos de vozes que emudeceram?*  
Benjamin, 1994

A discussão sobre quem tem o direito de falar é o que nos incomoda e move. Aqueles que lutaram e desapareceram no período ditatorial foram assassinados em nome do silêncio, em nome da ordem. E, como dito anteriormente, essa democracia, que nos custou tanto

---

4 Sendo esse texto escrito pelos integrantes do coletivo Aparecidos Políticos, fizemos a opção de, a partir desse ponto, nos referirmos ao trabalho do coletivo na primeira pessoa do plural.

sangue, ainda não se fez estável e conta com uma Constituição que tende a manter o poder nas mãos de grupos dominantes e opressores. É possível afirmar isso principalmente no que concerne à mídia e quem tem o direito de falar e a quem. A mídia oficial, configurada como está, jamais ouvirá a todos e tampouco falará em nome desses.

É bom que esteja claro, antes de mais nada, que o movimento das rádios livres pertence justamente àqueles que o promovem, isto é, potencialmente a todos aqueles – eles são uma legião – que sabem que não poderão jamais se exprimir de maneira conveniente nas mídias oficiais (GUATTARI, 1986, p.11).

No ano de 1969, Carlos Marighella gravou, com a ajuda de Iara Xavier, uma série de fitas intituladas Rádio Libertadora, na qual falava à população sobre as últimas ações da Ação Libertadora Nacional (ALN) e sobre a importância da derrubada da Ditadura Militar. A intenção era que os áudios chegassem ao povo por meio dos autofalantes instalados nas ruas. Mas no dia, no dia 15 de agosto de 1969, a ALN teve uma iniciativa ainda mais ousada: tomou a Rádio Nacional paulista, afiliada da Rede Globo, para transmitir uma dessas mensagens.

A ação de tomar o aparelho do estado repressor para transmitir a mensagem configura-se como ato de guerrilha – urbana, como o próprio comandante classificaria (MARIGHELLA, 1969). Um movimento revolucionário que usa de táticas de mobilização e atos de surpresa, imprevisibilidade e emboscada.

O objetivo da comunicação-guerrilha é deslegitimar o presente estado de poder e soberania. Para realizar isso, deve-se entender suas manifestações e estruturas multifacetadas. A comunicação-guerrilha tenta lidar com as estruturas de poder normativo das formas estabelecidas de comunicação, assim como as estruturas de poder internalizadas ao nível do sujeito. Isso requer que sejam fábricas das situações em que se torna perceptível – por pelo menos um breve momento – que tudo poderia realmente ser bem diferente (BRUENZELS, 2002, p. 54).

E, além disso, podemos falar, sobre essa ação da ALN, que é um ato com possibilidades artísticas, visto que houve uma preocupação estética e formal com a mensagem a ser transmitida e o seu meio – foi inclusive gravada uma chamada para iniciar as palavras do comandante. Iara Xavier pronunciava, no que hoje poderíamos até chamar de uma performance sonora:

Atenção! Está no ar a rádio libertadora! Atenção! Está no ar a rádio libertadora! De qualquer parte do Brasil, para os patriotas de toda a parte. Rádio clandestina da Revolução. O dever de todo revolucionário é fazer a Revolução! Abaixo a ditadura militar! Atenção! As gravações em fita das transmissões em fita da Rádio Libertadora podem ser ligadas aos sistemas de alto-falantes dos bairros e subúrbios

e irradiadas para o povo, mesmo que para isto tenhamos que empregar a mão armada (PEREIRA, 2012).

Se nos voltarmos às aproximações entre arte e política e à própria ação do comandante Marighella, podemos falar de uma atitude guerrilheira artística, ou artística guerrilheira. Nosso objetivo, com o coletivo Aparecidos Políticos, sempre foi surpreender, combater o que está posto e engrossar as fileiras da luta por Memória, Verdade e Justiça. Assim, enquadramo-nos no que chamamos de “Arte Guerrilha Urbana”, ação que definimos:

A Arte Guerrilha Urbana não é um serviço nem ajuda que a arte preste à política. Não é propaganda nem instrumento de uma determinada concepção política. Ela transcende a “arte com preocupação social”. A Arte Guerrilha Urbana é mais um estado de tensão entre a própria arte e a política. Ela se caracteriza pela convergência de ações políticas com possibilidades criativas. É uma tentativa de superar a política tradicional sem refutá-la totalmente. É um processo, uma potência, uma sensibilidade e não uma definição estática (MOURÃO *et al.*, 2015, p.9).

Inspirados na experiência da Rádio Libertadora e na ânsia de combater as oligarquias que detém os meios de comunicação, começamos nossa experiência com a Zuada Rádio Livre. Transmitida em frequência modular 103,5 MHz e via internet, a Zuada é nossa “Intervenção Urbana pelo Ar”, que realiza transmissões nômades no intuito de questionar a comunicação como arma ideológica e o rádio como meio artístico.

A Zuada não tem um espaço físico estático, na verdade, tem andado mais em nossas malas, intervindo em cidades como Recife (2011), Sabiaguaba (2011), Crato (2012), Marabá (2012), Campinas (2012), Brasília (2013) e Mossoró (2014). E, claro, nossa cidade natal, Fortaleza.

Em Recife, tivemos a oportunidade de participar da Semana Pernambucana de Artes Visuais, com a proposta de intervenção artística com rádio. Sobre a experiência:

Durante quatro dias, montamos um estúdio de rádio em um centro de artes visuais, e, como ação principal, procuramos os desaparecidos políticos a partir da leitura, na frequência, de seus nomes completos. Realizamos também, além dessa intervenção principal, conversas com integrantes de movimentos sociais, músicos, poetas e uma oficina [...] (MOURÃO *et al.*, 2012, p. 159).

Uma experiência particularmente interessante foi a Exposição/Ocupação Rádio Arte: Memórias e Resistências, durante os dias 14 de fevereiro e 17 de março de 2012, na Galeria de Arte Antônio Bandeira, em Fortaleza. Com a rádio instalada dentro da Galeria, a intenção era criar um espaço de experimentação artística junto aos artistas da região, movimentos sociais e comunidade local, onde todos pudessem utilizar a rádio e propor programações e experiências sonoras diversas. O microfone era livre.

Durante a Exposição/Ocupação, a Zuada teve a mais diversa programação da sua história: eram relatos de experiências de vida, leituras poéticas, depoimentos de ex-presos políticos, arte/conferências, shows, debates etc (MOURÃO, 2012).

Quando abrimos assim a mídia, no caso o rádio, o conteúdo em si não é mais o foco, mas sim o ato de enunciar, de poder comunicar o que quer que seja. A revolução não está mais na mensagem, mas na forma de transmitir. E, no que se refere especificamente à arte, o produto final também não interessa mais, mas sim o processo. “Criar não é comunicar, mas resistir.” (Escobar, 1991, p.17).

Nosso trabalho, como já posto, não parou nessa exposição em 2012. Levando a Zuada na mala por diversas cidades, nos colocamos a tarefa revolucionária de, para além de criar e comunicar, ensinar a quem quisesse como montar uma rádio livre. Nas cidades que citamos acima, realizamos oficinas de montagem e transmissão de rádio, não na intenção de ensinar os modos usuais/oficiais de se fazer rádio, mas sim de propondo a fuga dos padrões e a experimentação.

Outra experiência importante de ser mencionada é nossa proposta para a 8ª edição da Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2012), com o projeto “Intervenção Urbana pelo Ar”, iniciado em Recife. Mais uma vez, colocamos a Zuada na mala e partimos para Campinas, em São Paulo e, posteriormente, para Marabá, no Pará. Em Campinas, visitamos um dos pontos altos do movimento de Rádio Livre no Brasil, a Rádio Muda, com frequência 88,5 MHz, que funciona há mais de vinte anos, embaixo de uma caixa d’água no campus da Unicamp. Sobre a experiência:

Além das transmissões que fizemos na rádio, oferecemos uma oficina sobre “Rádios Livres e Arte Ativista” para aproximadamente 20 pessoas, realizada dentro da Unicamp. Na oficina, apresentamos nosso grupo, abordamos as temáticas por nós trabalhadas, ensinamos algumas técnicas de transmissão de rádio que foram reforçadas pela distribuição de um kit gratuito contendo livros sobre a temática da justiça de transição, uma apostila, um rádio e um DVD com diversos materiais multimídias (MOURÃO *et. al*, 2012, p. 165).

A Zuada, assim como as rádios livres em geral, passou a questionar não só a quem pertencem os meios de comunicação ou o que é comunicado, mas a forma de comunicar e de se fazer arte – rádio arte. As possibilidades de experimentações nos campos da arte ativista e da rádio arte são inúmeras e isso é o que faz da arte tão especial: esse sem fim, sem erro e sem obediência. Um desafio constante de quebrar o conhecido e ocupar em nome da transformação.

## **Considerações finais aos leitores e ouvintes**

A proposta de repensar um pouco das experiências que tivemos com a Zuada Rádio Livre, nos faz ver o quanto essa obra tem ainda a construir. É certo que, mesmo depois de quatro anos, pouco temos nos aventurado nas possibilidades artísticas da tecnologia do rádio. Ainda temos muito a propor dentro desse meio e a nos aventurar em outras cidades e contatos que possam nos ajudar nesse processo.

Recentemente estivemos em Tefé (AM), para lançarmos nosso livro, o *Minimanual da Arte Guerrilha Urbana* (2015). Nossa ida coincidiu com a chegada da expedição “A Nave Vai”, de comunicadores indígenas do Brasil, Peru e Equador, que viajavam pelos três países no intuito de conhecer como se dá a comunicação das tribos visitadas e de trocar informações. Para nós, foi uma experiência incrível! A comunicação nessas aldeias se dá principalmente por rádios livres e rádios comunitárias, nenhuma com outorga do Estado. Isso acontece porque a permissão de funcionamento demora anos para ser avaliada e concedida, mostrando como a burocracia e as leis que controlam a mídia podem ser prejudiciais a comunidades diversas.

O ar faz parte do meio-ambiente e é espaço comum a todos, bem de todos, mas são poucos os que tem assegurado por lei o direito a utilizá-lo. Impedir que uma determinada comunidade se comunique e impor a ela o consumo de informações de outra cultura é uma forma de silenciá-la e condenar suas raízes, costumes e singularidades ao esquecimento. E quem é esquecido, desaparece, morre.

A arte, em seu caráter ousado, tem muito a contribuir com a luta pela democratização da mídia. Arte é rompimento. O que é igual, comum, não chama atenção e logo é esquecido. A potência da arte está em se fazer vista. Assim, acreditamos que as possibilidades dessas são infinitas e, portanto, a rádio arte é uma obra que nunca se finda, valorizando o processo criativo e estando aberta a todos e todas.

Por fim, achamos importante concluir com as palavras de José Martí, pai espiritual da Revolução Cubana: “Os direitos se tomam, não se pedem; se arrancam, não se mendigam”. O direito a uma comunicação livre será conquistado com muita luta e muita arte, ocupando o que é nosso por direito e nos fazendo ouvir.

*“Eu passo a palavra...”*

Rádio Muda

## Referências

- BRASIL. **Constituição Federal**. 1988. Disponível em: . Acesso em: 4 de julho de 2015.
- BRUENZELS, Sonja; BLISSET, Luther. **Camufle o Sinal** – Táticas de Guerrilha na Selva da Comunicação, 2002. Disponível em: < <http://www.scribd.com/doc/46875866/IntervencaoRizoma-net> > Último acesso em 2 de julho de 2015.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown (USA): Wesleyan University Press, 1961.
- COSTA, Mauro S. R., **Rádio, arte e política**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- ESCOBAR, Carlos H., **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- EDITAL PROGRAMAÇÃO DA GALERIA ANTÔNIO BANDEIRA, **Exposição/Ocupação Rádio-Arte: Memórias e Resistências**. [Catálogo]. Fortaleza, 2012.
- FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy de. **Rádio arte e a morte da mídia**. Centro de Mídia Independente Brasil, 2003. Disponível em: < <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2003/11/268504.shtml> > Último acesso em 5 de julho de 2015.
- GUATTARI, Felix. Prefácio. In: MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. **Rádios Livres: a reforma agrária no ar**. 2 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HAOULI, Janete. **El Rádio Arte no Brasil, 2007**. Disponível em: [http://www.guiadamusica.org/conteudo/reflexoes/reflexoes.php?id\\_reflexao=3](http://www.guiadamusica.org/conteudo/reflexoes/reflexoes.php?id_reflexao=3)> Último acesso em: 5 de julho de 2015.
- MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. **Rádios Livres: a reforma agrária no ar**. 2 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MARIGHELLA, Carlos. **Minimanual do guerrilheiro urbano**. São Paulo: Sabotagem, 1969
- MEILI, Angela Maria. **Pragmática dos enunciados televisivos: um estudo da proibição e da desobediência civil através dos corpos midiáticos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2008.
- MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva/ Prefácio de CristinaFreire**. Apresentação de Vera Pallamin - São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- MOURÃO, A. A. ; MARTINS, M. ; TAVARES, V. ; BRUNO, Daniel ; SIQUEIRA, G. A. **Os Aparecidos Políticos: Arte Ativista e Justiça de Transição**. Revista Anistia Política e Justiça de Transição, v. 1, 2012.
- MOURÃO, Alexandre A., **Arte Resistência à Biopolítica: a experiência de Rádio Livre do Coletivo “Os Aparecidos Políticos”**. In: Paula Ramos de Oliveira; Walter Omar Kohan. (Org.). **Biopolítica, Escola e Resistência: infâncias para formação de professores**. 1ed. São Paulo: Editora Alínea, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Intervenção Urbana pela Ar**. In: COSTA, Izabel; SIQUEIRA, Ana Paula. (Org.). **Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2011 - 8a Edição**. 8ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

MOURÃO, Alexandre A.; MARTINS, Marcos V. L.; SOARES, Sabrina K. A.; CRUZ, Sara V.; PACHECO, Stella M., **Minimanual da Arte Guerrilha Urbana**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

PEREIRA, Iara Xavier. **Rádio Libertadora e a palavra de Carlos Marighella**. Ministério da Justiça, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/ CEART; v. 1, nº 15, out. 2010.

TELES, Janaína de A., Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por verdade e justiça no Brasil. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). **O que resta da Ditadura: a exceção brasileira**. - São Paulo: Boitempo, 2010.

VALLE, Leonardo Dalla. **A imprensa golpista**. Revista Caros Amigos, São Paulo, p. 14, Maio. 2012.

#### **Sara Vasconcelos Cruz**

UFPB Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Especialista em Educação Inclusiva pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Artista visual, ilustradora e membro do coletivo Aparecidos Políticos desde 2013.

#### **Marcos Venícius Lima Martins**

IFCE Graduando em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Artista visual, grafiteiro e membro do coletivo Aparecidos Políticos desde 2011.

#### **Sabrina Késia Araújo Soares**

UECE Graduada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Integrada do Ceará. Mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante da pesquisa Artes | Espaço Comum | IntenCidades. Membro do coletivo Aparecidos Políticos desde 2014.

#### **Alexandre Albuquerque Mourão**

Graduado em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) e Psicologia pela Universidade de Fortaleza. Mestre em Educação pelo Programa em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi pesquisador da Comissão Nacional da Verdade e Consultor no Memorial da Anistia Política do Brasil. Artista visual e membro do Aparecidos Políticos desde 2010.

#### **Stella Maris Nogueira Pacheco**

Graduada em Direito pela Universidade de Fortaleza. Advogada membro da Rede Nacional de Advogados e Advogadas Populares (RENAP). Membro do coletivo Aparecidos Políticos desde 2012.

# O DISCURSO POLÍTICO DE LETÍCIA PARENTE NA DÉCADA DE 1970

*Isis Moura*

*Larissa Uchôa*

*Virgínia Lemos*

Discentes do PPGAV – UFPB/UFPE

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar dois trabalhos da artista Letícia Parente (1930-1991), os vídeos das *performances* “Marca Registrada” e “Preparação 1”, ambos produzidos em 1975. Nesse período o Brasil estava vivendo a ditadura militar (1964-1984), onde houve censura à liberdade de expressão e a outros direitos civis. Nesse sentido, o estudo compreendeu a relação explícita entre arte e política, visto que a proposta da artista nesses trabalhos promove um forte discurso político, se constituindo como testemunha da repressão vivida no país. Autores como Frederico Morais (2004), Cristina Lima (2010) e Tadeu Chiarelli (2002) nos ajudaram a pensar no contexto sócio-histórico do cenário político e artístico nacional, e autores como Goldenberg (2006), Costa (2006), Michael Archer (2011) nos ajudaram a pensar nas práticas da arte contemporânea e a relação indissociável entre arte e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Política. Ditadura militar. Letícia Parente.

## ABSTRACT

This article aims to analyze two works of the artist Leticia Parente (1930-1992), videos of the performances “Trademark” and “Preparation 1”, both produced in 1975. During this period, the Brazil was living the military dictatorship (1964-1984), in which there was censorship against the of freedom of speech and other civil rights. In this sense, the study included the explicit relationship between art and politics, as the proposal by the artist in this work promotes a strong political discourse, becoming a witness of the repression experienced in the country. Authors such as Frederico Morais (2004), Cristina Lima (2010) and Tadeu Chiarelli (2002) helped us to think about social-historical context of the political and artistic national landscape, and authors such as Goldenberg (2006), Costa (2006), Michael Archer (2011) helped us to think about practices of contemporary art and the inseparability between art and politics.

**KEYWORDS:** Art. Politics. Military Dictatorship. Leticia Parente.

## 1. Indissociabilidades

As relações entremeadas por meio do complexo pensamento humano não nos permitem pensar nas dissociabilidades entre as partes que o compõem, como diz o poema de Gregório de Matos: “o todo sem a parte não é todo, a parte sem o todo não é parte, mas se a

parte o faz todo, sendo parte, não se diga, que é parte, sendo todo”. A partir do sentido desse poema, pensamos na relação entre arte e política.

Somos seres políticos, não podemos negar. As mais profundas camadas no nosso cotidiano correspondem a um posicionamento político. Nossas vestimentas, alimentação, meio de transporte, nossas crenças e descrenças, enfim, todas essas partes fazem parte de um todo, de nossa cultura, de nosso ser social e político. A arte não está alheia a isso, ela possui o poder de carregar os arcabouços de diversas culturas, de propor um discurso estético e político capaz de “representar” a realidade por meio de signos e simulacros.

Em 1945, Simone Téry entrevistou Pablo Picasso; nessa ocasião ele falou sobre o processo de criação da pintura “Guernica” (1937) e sobre o artista enquanto ser político, afirmando que “(...) a pintura é um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo.” (CHIPP, 1996, p. 494). Exemplos como esse são bastante elucidativos para reflexões sobre a função social da arte. Há artistas como, por exemplo, o colombiano Fernando Botero, que não acreditam na efetividade da ação artística como ato político; para ele, as principais pinturas desse gênero, como “Guernica”, foram feitas depois dos acontecimentos, nascendo por meio de epifanias vividas pelos artistas e que, portanto, “não espera derrubar um governo com um quadro” (MORAIS, 2004, p. 23). Botero parece ter compreendido a limitação e a plenitude do poder da arte e de suas reverberações na vida em sociedade, vendo a obra de arte desse gênero como “testemunha de acusação das atrocidades sociais, sendo possível de ferir e regenerar a noção do ideal humano, em tempos de guerra ou não.” (SCHAMA, 2010).

O modernismo compreendeu que a arte não teria mais a função de servir ao belo, ao bom, à realidade, à funções ditadas pela religião, política etc. Para Simon Schama, ela buscava ensejar pensamentos, sobretudo reflexões, seja por meio da alegoria ou não, do ordinário ou do extraordinário, de si ou da realidade. Na modernidade, vimos a arte se vincular a instrumentos que não tinham a intenção de levá-la a uma exaustão, mas à destruição de modelos clássicos<sup>1</sup>. Nesse sentido, a era dos “ismos” na arte se obstinou a dissolver normatividades e rever teorias da arte. O “cubismo visou a destruição pela desordem planejada, o futurismo pelo mito da máquina, o dadaísmo pelo ridículo.” (CHIPP, 1996, p. 504). Desconstruir a noção clássica da arte se pautou numa intenção política, as novas estruturas impingidas ao mundo após a primeira guerra mundial, por exemplo a valorização da industrialização, convergiam para alicerçar ideais de “bem comum” às sociedades, instaurando crises dentro do senso de humanidade.

---

<sup>1</sup> Entende-se por clássico os padrões normativos presentes na arte que se vinculava a quatro elementos: simetria harmonia, equilíbrio e justa medida. Ver PANOFKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1991.

A arte contemporânea, herdeira desses processos, trouxe para si todas as liberdades alcançadas pela arte moderna, sem, no entanto, negar o clássico ou qualquer conceito presente na história da arte. Alguns estudiosos da arte contemporânea no Brasil, como Tadeu Chiarelli, costumam associar o início de experiências artísticas contemporâneas à década de 1960. Momento que coincide com a ditadura militar no Brasil.

Durante a segunda guerra e a guerra fria, o Brasil viveu duas décadas de forte repressão militar, sediando bases aéreas dos aliados em seu território nacional, restringindo os direitos civis por meio de julgamentos arbitrários e ações violentas. Nesse período, as artes dos países da América Latina e do Leste Europeu viveram o período de maior relevância da arte conceitual. (FREIRE, 2006). Não por acaso a ditadura militar coincidiu com esse tipo de arte, as propostas conceituais fazem parte dos modos e dos meios encontrados pelos artistas para driblar a repressão vivida.

No Brasil, artistas como Cildo Meireles, Leda Catunda, Ana Maria Maiolino, Letícia Parente e outros fizeram trabalhos conceituais que abordaram as dores causadas pela ditadura militar, enquanto, simultaneamente, revelavam as mudanças no mundo da arte, novas experimentações por meio de suportes e circuitos, abordagens de temas sob novos recortes, prismas, etc.

Ainda sobre o contexto de criação dos artistas das décadas de 1970/1960, constatamos que a liberdade de expressão foi gravemente ameaçada. Sendo um dos mais importantes direitos civis de uma sociedade democrática, o direito à liberdade baliza o respeito à dignidade humana. Quando os direitos à liberdade são colocados em risco, a expressão de pensamentos e ideias, seja por meio do uso das palavras, imagens e/ou vídeos, podem se constituir em crimes de pensamento, restringindo o que corresponde à principal característica humana, que, supostamente, nos diferencia das outras espécies de animais.

Com a censura instaurada no Brasil, artistas da década de 1960 e 1970, viveram grande repressão militar. Nesse período, qualquer apresentação artística, seja em música, teatro, dança ou artes visuais, eram analisadas por uma banca militar que censurava todo e qualquer modo de expressão que fosse contra os ideais do regime. Muitos artistas foram penalizados e sofreram retaliações, sendo necessário, para alguns, o exílio em algum território fora do Brasil, caso contrário, correriam o risco de sofrer torturas e serem presos com o pressuposto de que estariam cometendo crime contra o Estado e o “bem estar” da nação. Esses acontecimentos foram permitidos a partir das alterações realizadas pelo governo de Vargas na constituição de 1967, no qual o direito de liberdade foi assegurado, no entanto, as acentuadas delimitações o levava às restrições severas que objetivavam manter a “ordem pública e os bons costumes”.

Os meios e os modos que os artistas utilizaram para burlar toda a censura foram dos mais variados. Cildo Meireles utilizou o circuito monetário como dinâmica para a inserção do seu trabalho, por meio de marcações em cédulas com a frase “Quem matou Herzog?”<sup>2</sup>, o artista provocou reflexões sobre os processos desumanos praticados pelos militares que culminaram na morte do jornalista brasileiro Vladimir Herzog. Por meio das marcações de carimbos nas cédulas de cruzeiro, Cildo entrevistou em uma dinâmica que ainda não tinha sido explorada na arte brasileira, devido a isso, seus trabalhos ficaram conhecidos como “inserções em circuitos ideológicos”. A natureza conceitual de seus trabalhos, foram paralelamente comparados aos *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), além de ambos utilizarem objetos do cotidiano, se apropriaram, também, de seus circuitos, tecendo novas reverberações no mundo da arte.

Ana Maria Maiolino, artista contemporânea à Cildo Meireles, realizou, durante esse mesmo recorte temporal, diversas instalações, videoarte e *performances* que abordavam temáticas da frágil situação da sociedade frente à ditadura militar. Em 1981 ela realizou uma *performance* chamada “Entrevidas”, distribuiu sob o chão da rua Cardoso Júnior dezenas de ovos de galinhas e convidou o público a caminhar entre os ovos, como em uma espécie de campo minado. Nessa *performance*, a expressão “pisando em ovos” tomou sentido direto, sinalizando a situação vivida durante o regime. O caminhar por entre os ovos remetia à fragilidade das vidas, dentro de labirintos tortuosos, do existir atrelado à uma densa repressão social. Cada artista, ao seu modo, explorou suas subjetividades para expor o drama coletivo vivido nos anos de chumbo. Nesse trabalho, vamos nos concentrar na análise de dois *videoarte* da artista Leticia Parente (1930-1991), “Marca Registrada” e “Preparação 1”, ambos produzidos em 1975. Nosso recorte de análise se dá por meio do contexto de criação, mais especificamente nas características da ditadura militar no Brasil. Ao tornar claros os vínculos entre os trabalhos e a realidade vivida no processo de criação, compreendemos o trabalho artístico como fruto do meio que o tornou possível.

## 2. Leticia Parente: confluências entre vida e arte

Leticia Parente nasceu na cidade de Salvador, Bahia, no ano 1930. Fez graduação e doutorado na área de Química, profissão a qual se dedicou por toda sua vida. Como

---

2 Vladimir Herzog foi um jornalista naturalizado brasileiro, morto pela polícia militar após ter sido convocado à prestar esclarecimentos sobre sua participação no Partido Comunista Brasileiro, foi torturado e morto pelo regime militar.

experiência profissional, Letícia atuou no magistério e, também, publicou alguns livros de sua autoria, contribuindo, valiosamente, para área de Química<sup>3</sup>.

Aos 25 anos, em 1955, casou-se no Rio de Janeiro com José de Sá Parente e com ele teve cinco filhos. Em 1959, mudou-se para Fortaleza, Estado do Ceará, onde permaneceu por aproximadamente dez anos, dedicando-se à sua profissão e à família.

Na década de 1970, aos 40 anos, Letícia resolveu estudar artes e passou a frequentar o NAC (Núcleo de Artes e Criatividade), recém fundado em 1972, no bairro do Botafogo (RJ). Lá assistiu a aulas ministradas por Pedro Dominguez, Hilo Krugle e Anna Bella Geiger, umas das pioneiras em videoarte no Brasil. Ainda nesta década estreitou contato com artistas como Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, Ivens Machado, entre outros precursores da videoarte no Brasil, os quais contribuíram para inserção de Letícia na videoarte.

Em 1975, produziu seus primeiros trabalhos com vídeos, intitulados “Marca Registrada”, “Preparação I” e “In”. Com eles teve a oportunidade de participar da Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Audio-visual e Video-Tape, na Maison de France. Participou, também, da mostra VIDEOARTE, no MAM-RJ e da IV International Open Encouter, no CAYC - Buenos Aires. Nos anos seguintes, produziu os vídeos *Preparação II* e *Telefone sem fio*, sendo esse realizado juntamente com outros artistas como: Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiaralli, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi, Sonia Andrade e Ivens Machado. Ainda na década de 1970, realizou os vídeos “Quem piscou primeiro”, “Especular” e “O homem do braço e o braço do homem”, em 1979, produziu o vídeo “De afflictis – Ora pro Nobis”.

A década de 1970 foi um período de descoberta e de grande produção artística para Letícia. A artista participou de diversos eventos de artes, como mostras nacionais e internacionais de videoarte. Na década seguinte, participou também da 16ª Bienal de São Paulo, *expondo* trabalhos de arte postal e o vídeo “*Carimbo*”. Produziu os vídeos “Nordeste” e “Tarefa I”, e, além de seus trabalhos artísticos, foi convidada a ministrar palestras e conferências na área de vídeos e imagens, participando também de outros projetos.

Nos anos de 1980, além de sua dedicação para o campo de arte, destinou-se também em sua carreira profissional, obtendo seu segundo mestrado em Filosofia da Educação, pela IESAE - FGV (RJ). Realizou também pós-doutoramento em Educação da Química, com Leonel Paoloni, em Palermo, Itália.

---

3 A pesquisa sobre os aspectos biográficos e da trajetória artística de Letícia Parente foi realizada por meio de consulta ao site oficial da artista. Disponível em <http://www.leticiaparente.net/> Acesso em 2 de jul de 2015.

Letícia faleceu em 6 de setembro de 1991 na cidade do Rio de Janeiro. Um ano antes de seu falecimento, consagrou-se com a Publicação do livro: *Bachelard e a química no ensino e na pesquisa* (Edições Universidade Federal do Ceará).

Como vimos, a vida de Letícia teve espaço para sua profissão na área de química, a qual viveu com muita dedicação, como também para suas criações no universo da arte. Embora sua produção artística tenha começado só a partir da década de 1970, aos 40 anos, Letícia produziu obras significativas para este campo. Em seus trabalhos predominam o caráter experimental e conceitual. Trabalhou com instalações, produziu gravuras, desenhos e pinturas, desenvolveu também xerox e arte postal. Mas a artista teve seu maior reconhecimento com a videoarte, tornando-se uma das mais consagradas e pioneiras artistas brasileira nesse segmento na década de 1970.

No contexto da arte brasileira dos anos 1970, assim como na cena internacional, Costa (2006) coloca, que desde a década 1960, muitos questionamentos vinham surgindo sobre a legitimidade dos suportes tradicionais e também sobre a função da arte. Foi um período de inquietação entre os artistas. Os mesmos buscavam romper com os meios tradicionais, de expressão, ou seja, a libertação da arte pictórica e escultórica e dos padrões estilísticos formalizadores do reconhecimento do que seria arte.

Os artistas buscavam ampliar seus campos de experimentação, vivenciando experiências que permitissem criar novos sentidos às suas produções. É neste momento que entra em cena a presença corporal do artista. Esse corpo deixa de ser apenas o executor e objeto de representação, passando a ser o elemento principal da obra, assim como afirma Archer, quando se refere à arte da década de 1970:

Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável (ARCHER, 2011, p. 108).

Diante disso, o artista podia ir além do ambiente bidimensional da tela. Ele não dependia apenas de recursos materiais externos para execução de suas obras, pois, no momento, possuía o próprio corpo como material artístico, conforme alega Goldberg, o corpo “era portanto o meio ideal para materializar os conceitos de arte” (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Desde então, o corpo tomou outra configuração no cenário artístico e, a partir disso, surgiram algumas formas de expressão, nas quais esse corpo passa a ser o meio e o suporte da obra, assumindo o papel principal, é o exemplo da performance, bodyart e a videoarte.

No caso de Letícia, ela utilizava e expunha seu próprio corpo como suporte para a maioria de seus trabalhos de videoarte. Ela era a autora e ao mesmo personagem de suas

obras, atuava como *performer*. Assim como Letícia, muitos outros artistas de sua geração também utilizavam seus corpos na realização de seus vídeos. Segundo Costa (2006), nas primeiras gerações de artistas brasileiros da vídeoarte encontravam-se Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado e logo mais juntaram-se Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Míriam Danowski. Lima (2010) menciona que essa primeira geração tinha seus trabalhos registrados como *performances*, estabelecendo, desta forma, “o confronto entre o corpo do artista e a câmera”. Esses artistas realizavam suas *performances* e registravam-nas por meio de vídeos, que os possibilitava a reprodução dos mesmos em momentos, lugares e públicos diferentes.

A vídeoarte surge em 1965, nos Estados Unidos, como um novo meio de linguagem para artes. Segundo Dempsey (2003), essa nova forma de linguagem artística teve como precursor o coreano Naim June Paik, após adquirir uma nova câmera manual Portapark, da Sony, e pôde expandir o campo de experimentação nas artes plásticas, utilizando-se da sintaxe da linguagem da televisão. A autora afirma que

Os primeiros videoartistas fundiram as teorias da comunicação global com elementos da cultura popular para realizar vídeos, instalações que usavam um canal ou multicanais, produções com transmissões de satélites internacionais e esculturas multimonitoradas” (DEMPSEY, 2003, p. 258).

No contexto da arte brasileira, Costa (2006) aponta, que o vídeo surgiu como meio artístico na década de 1970, no Rio de Janeiro, por intermediação de Jom Tob Azulay, que trouxera dos Estados Unidos um equipamento portapack. Com esse equipamento os artistas puderam iniciar suas experimentações com o intuito de expansão da arte tradicional. Segundo Lima (2010), apenas alguns artistas cariocas tiveram a oportunidade de participar com suas produções de videotapes, da mostra de vídeoarte na cidade da Filadélfia, USA. Isso ocorreu, devido a não disponibilidade de câmeras suficientes para participação de outros artistas.

Nesta época muitos temas inspiravam os artistas, porém, a temática política era bastante recorrente na realização de suas obras, alguns abordavam de forma explícita e outros subliminarmente. O cenário da arte dos anos 1970, tida como arte contemporânea, é marcado pelo caráter político. Nela, o artista tem a liberdade de comunicar o cotidiano, ou seja, os temas abordados são reflexos das vivências dos artistas, seja no campo pessoal, social, cultural e político pelo qual o artista estava inserido. Ostrower afirma:

A temática principal da arte contemporânea gira em torno de questões íntimas, questões existenciais, num amplo leque de sentimentos que vão desde a angústia e o

medo, à coragem face ao medo, à resignação, à esperança e, eventualmente, a novos significados humanos encontrados no próprio viver. (OSTROWER, 1999, p. 263).

O contexto político, também, influenciou a criação das obras de Letícia Parente. É recorrente em seus trabalhos o discurso político, especificamente, no vídeo “Marca Registrada”. Considerada uma obra histórica, esse vídeo é um dos trabalhos mais relevantes e, também, referência para o universo da videoarte brasileira dos anos 1970. Nele, a artista trabalhou o aspecto textual, o visual e a *performance*, bordando na planta de seu próprio pé a frase *Made in Brasil*. Através dele, Letícia buscava comunicar sua nacionalidade na época da Ditadura Militar vigente, ser brasileiro, nesta época, implicava em sofrimento, agonia e tortura.

A ditadura militar foi um período de obscuridade na vida dos brasileiros, quase toda expressão era duramente reprimida, compreendendo a liberdade de expressão e fragilizando a democracia. Diante disso, muitos artistas valeram-se da arte para subverter códigos instaurados pelo regime e provocar reflexões, entendendo-a como um forte veículo de poder para expressar pensamentos.

Letícia, por meio do seu corpo, expressou no vídeo “Marca Registrada” (imagem I), de forma não convencional e inusitada, a temática do contexto sociopolítico pela qual passava.

Imagem I: Letícia Parente, Marca registrada, 1975, Porta-pack ½ , Jom Tob Azulay.



Disponível em: <http://www.leticiaparente.net..> Acesso em 5 Jul de 2015.

A planta do pé escolhida para comunicar-se, é um local que não pode ser visto externamente, remete-nos a algo escondido, abafado, assim como o contexto pelo qual viviam os brasileiros na época. A parte inferior do pé, também sugere-nos o desprezo, com o pé se pisa e esmaga, talvez a vontade da população de abolir com a injustiça, com o sofrimento e repressão a tudo que viviam. Sobre o vídeo, Costa afirma:

Havia um discurso cultural que privilegiava a noção “nacional popular”. Havia, por outro lado, os artistas da geração 70 que problematizavam toda ideia de comunidade nacional, afirmando a diferença, a subjetividade e o corpo. Havia um governo repressor de um lado e a esperança de abertura política de outro. Havia a tristeza das mortes promovidas pela Ditadura e a esperança de um Brasil desenvolvido e de livre mercado (COSTA, 2006, p. 371).

É característico no trabalho da artista utilizar cenas de costume e recursos da vida cotidiana e doméstica. É percebida a presença das referências às práticas conferidas historicamente ao universo feminino como forma de problematizar as imposições sociais e cotidianas pelas quais a mulher enfrentava.

Ainda no vídeo “Marca Registrada”, a técnica do bordado está associada à ancestralidade feminina que há muitos anos acompanham gerações e gerações, ocupando os espaços-tempos na vida das mulheres. Para algumas, eram o momento de compartilhamento, de repartir com outras mulheres as suas experiências, histórias de vidas, angustias, medos, entre outras questões que viviam e eram submetidas. Letícia, como mulher nordestina, vivenciou culturalmente a prática da costura em sua vida, assim como a maioria das mulheres de sua geração. Para Costa, “bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura” (COSTA, 2006, p. 371).

Ainda nessa temática feminina, Parente aprofunda discussões desse universo, na *performance* “Preparação 1” (imagem II), do ano 1975. A artista aparece em um vídeo em frente a um espelho, ela se “prepara”. Inicialmente, escova os cabelos e, logo em seguida recorta uma fita de esparadrapo e a põe sob os lábios e a contorna com batom, delimitando a forma dos lábios, por fim, coloca esparadrapos nos olhos e os delinea com lápis. Essas ações pretendem destilar, não apenas questionamentos sobre comportamentos comumente atribuídos às mulheres, mas também semear críticas ao duro sistema que “cegou” e “calou” a todos.

Imagem II: Letícia Parente, Preparação I. 1975, 3min30seg, Porta-pack ½ , Jom Tob Azulay.



Disponível em: <http://www.leticiaparente.net>. Acesso em 2 Jul de 2015.

Outras *performances* de Letícia Parente, como “In”, de 1975, “Quem piscou primeiro”, de 1987, e “Espetacular”, de 1978, não devem ser compreendidas fora desse recorte histórico e temático, uma vez que dividem as mesmas angústias da situação política que o Brasil experimentou durante duas décadas, de 1964 a 1984. A poética de Letícia Parente influenciou inúmeros trabalhos artísticos de outras gerações. É percebido, por exemplo, uma semelhança com o trabalho da artista Marina Abramovic, na área da *performance*.

### 3. Paralelos entrelaçados

Neste trabalho, analisamos duas *performances* registradas em videoarte da artista baiana Letícia Parente, “Marca registrada” e “preparação 1”, ambas realizadas em 1975. O recorte da análise se centrou no contexto e na abordagem que as une: a ditadura militar no Brasil. Por meio de dados sobre o contexto histórico de criação, realizamos leituras dos referidos trabalhos. Ambos são videoarte, no caso, são registros de *performances*, dirigida pelo carioca Jom Tob Azulay, produtor e diretor da empresa A&B Productions. No Brasil, mesmo com o grande número de trabalhos em videoarte realizados em 1960, parece ser consenso para estudiosos da video arte, pensar que a década de 1970 iniciou essa prática. Isso porque os incentivos do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob direção de

Walter Zanini, estimularam essa prática, tendo sido, talvez por essa razão, bem documentado na historiografia da viodeoarte no Brasil.

A análise das vídeoarte de Letícia Parente nos inclina a pensar na relação indissociável entre arte e política. Seus trabalhos não apenas são frutos do contexto histórico, mas sobretudo do ser político que o criou, o artista. Como resultado desse entendimento, não podemos pensar em nenhum trabalho artístico que consiga esquivar-se da política. Há, no entanto, trabalhos como o de Letícia Parente, que pela natureza franca e direta de abordagem, se constituem veículos de um engajamento político que busca lutar por um ideal, no caso de Parente, a redemocratização nacional por meio de denúncias ao sistema do regime militar.

Há peculiaridades dessa relação entre arte e política que podem ser cristalizadas. Mesmo que a abordagem do trabalho artístico aconteça sob um prisma coletivo, não consegue desviar dos labirintos da subjetividade, uma vez que o artista seleciona e recorta modos e meios de criação, revelando particularidades pessoais, inerentes a todo trabalho realizado pela ação humana.

A função e o poder da arte são motivos de estudos e reflexões até os dias de hoje, para Simon Schama, “A silenciosa reverência da galeria pode levar você a acreditar, que as obras-primas são delicadas, acalmam, encantam, distraem - mas na verdade elas são truculentas, impiedosas e astutas” que podem “causar a um fruidor golpes de sentidos que o obrigam a reorganizar sua noção de realidade” (SCHAMA,2010, p. 345).

Desse modo, a arte atinge o seu poder de interferir na vida do “apreciador”.

## Referências

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

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

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2º Edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes,1993.

COSTA, Luis Claudio. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: **Estudos de Cinema**. (Org) MACHADO, Rubens; SOARES, Rossana, Lima; ARAÚJO, Luciana, de Correa. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ITAÚ Cultural. Enciclopédia. **Dados biográficos de Walter Zanini**. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini> Acesso em 5 de Julho de 2015.

LIMA, Marília Xavier. **Videoarte no Brasil: história e conceitos**. In: XIV Colóquio Internacional da Escola Latino-Americana de Comunicação, 2010. São Paulo: Anais do XIV Colóquio Internacional da Escola Latino-Americana de Comunicação, 2010.

MATOS, Gregório. Poemas selecionados. **Ao braço do menino Jesus**. Disponível em: [http://www.cespe.unb.br/interacao/Poemas\\_Selecionados\\_%20Gregorio\\_de\\_Matos.pdf](http://www.cespe.unb.br/interacao/Poemas_Selecionados_%20Gregorio_de_Matos.pdf) Acesso em 3 de julho de 2015.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Tradução Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997 (Coleção Biblioteca básica de Ciência e Cultura).

MORAIS, Frederico. **Coleção pensamento crítico**. (Org) Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2a. edição Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

**Isis Dinara Francelino de Moura**

Mestranda no Programa de pós-graduação em Artes Visuais da (UFPB/UFPE), graduada em Artes Visuais (UFRN).

**Larissa Uchôa Dantas**

Mestranda em Artes Visuais (UFPB), Especialista em Design de Jóias (PUC-RIO), Graduada em Licenciatura em Pedagogia (UNIPÊ,) e professora assistente do Curso de Design de Moda do Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ.

**Virgínia Lopes de Lemos**

Mestranda em Artes Visuais (UFPB), especialista em Cultura Visual e Metodologias do Ensino da Arte (UFPI) e História da Arte e da Arquitetura (ICF – PI), graduada em Educação Artística (UFPI), professora efetiva de Arte do IFPI.

# A IMAGEM TRANSFIGURADA: a fotografia sobreposta ao abstrato

jonas Gonzaga da Costa Junior  
(UFCG)

## RESUMO

Na transição entre o século XIX e XX, já que o dispositivo fotográfico passou a reproduzir a realidade com bastante fidelidade, inúmeros artistas plásticos foram libertos desse apego pelo real e passaram a experimentar representações que se distanciavam de seus referências do mundo real. Por volta de 1910, o Abstracionismo nasce trazendo a idéia de não-representação, ou seja, essa arte não possuía referentes no mundo real. Essa idéia estética logo se espalhou por outras plataformas além da pintura e por fim atingiu a fotografia, que nesse momento buscava legitimação enquanto arte. Porém, como se aplica o abstrato numa plataforma onde a representação do real é a base de seu funcionamento?

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Abstracionismo. Figurativo. Abstrato.

## ABSTRACT

In the transition between the nineteenth and twentieth centuries, as the photographic device went on to reproduce reality quite closely, numerous artists were freed this attachment to the real and began to experience representations that are distanced from their real-world references. By 1910, the abstractionism born bringing the idea of non-representation, in other words, that art had no referents in the real world. This aesthetic idea soon spread to other platforms beyond the painting and finally reached the photograph, which at that time sought legitimacy as art. However, as it applies abstract on a platform where the actual representation is the basis of its operation?

**KEYWORDS:** Photography. Abstractionism. Figurative. Abstract.

## Introdução

Entre o final do século XIX e o começo do século XX, a fotografia sofreu influência de diversos pensamentos estéticos e científicos. O que resultou em transformações tanto na maneira como se enxergava o *modus operandi* do dispositivo fotográfico, quanto seu status em relação a sua função social e seu relacionamento com o meio artístico. Resultante de experimentações artísticas, mudanças na noção de realidade na fotografia, bem como diálogos estabelecidos com as artes plásticas, surge a *fotografia abstrata*, que, ao mesmo tempo que ajudou a posicionar a fotografia dentro do campo artístico, lançou a discussão sobre o fato de uma composição abstrata carregar o representativo em si.

No seu início, a fotografia era considerada a imitação mais perfeita da realidade, pois o discurso vigente, seja nas críticas positivas ou nas negativas, era de que através de sua natureza totalmente mecânica da fotografia, era possível alcançar um grau de mimetismo nunca antes alcançado pela pintura (DUBOIS, 1993). Assim, a fotografia acabou por tomar um espaço, que até então, ocupado pela pintura: *O retrato*. Tal acontecimento provocou mudanças sociais ligadas ao próprio papel da pintura e da fotografia, seja em relação à arte ou em relação ao papel social que a pintura desenvolvia até então. Para bem ou para mal, vários pintores retratistas, aos poucos, começaram a se transformarem em fotógrafos.

[...] A verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, foi o retrato em miniatura. As coisas andaram tão depressa que, a partir de 1840, a maioria dos inúmeros miniaturistas se tornaram fotógrafos profissionais, a princípio acessoriamente, depois de maneira exclusiva ( BENJAMIN, 1971 apud DUBOIS, 1993, p.31)

O que nos leva a uma importante questão: Como a fotografia era vista em relação a sua relevância artística? Como dito anteriormente, um ponto em comum em ambos os lados da crítica a fotografia era de que sem a ação humana, e de forma totalmente mecânica, obtínhamos a imitação análoga a realidade. Tal fato era utilizado como argumento para colocar a fotografia num caminho totalmente oposto ao que a arte caminhava, definindo a arte assim como uma atividade resultante da ação humana, ou seja, um produto intelectual; e a fotografia, como algo mecânico, industrial. A despeito disso, outros discursos afirmavam a libertação da arte pela fotografia, seja esteticamente ou em relação à temática abordada. A pintura começava um processo de experimentação e distanciamento de sua responsabilidade naturalista, o que auxiliou, posteriormente, no surgimento de diversos movimentos de vanguarda.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. (BAZIN In XAVIER, 1983, p.121)

## **1. O abstrato na fotografia**

Ironicamente, essa mesma arte *liberta do realismo* possibilitou que a fotografia passasse a ser vista como algo além de um simples instrumento técnico de representação da realidade e adentrasse no mundo das artes plásticas por meio de experimentações.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, dá-se início a um movimento crítico, provavelmente fruto da influência do Estruturalismo, como assinala Dubois(1993), que começa a derrubar a idéia de fotografia como semelhança do real e levantar a noção de fotografia como *transformação do real* ou *traço de um real*. Basicamente estes argumentos analisavam a fotografia de maneira técnica e metodologicamente científica, tendo como principais premissas elementos pertencentes à fotografia (Cor, Enquadramento, Ângulo de tomada e etc.) que eram tidos agora como elementos transformadores; e o reconhecimento da fotografia como elemento/signo sujeito a codificação(como, por exemplo, o valor de índice da fotografia que podemos aplicar através da semiótica).

No campo das artes, artistas como El Lissitsky e Kazimir Malevitch, começaram a utilizar de fotografias ângulos de tomadas não convencionais obtendo paisagens aéreas transformadas pelo achatamento de planos da fotografia. Embora essas fotos só servissem de aparelhos para as composições suprematistas que realizavam, nos mostram a busca pela transformação do real pelo uso da fotografia. A fotografia abstrata deu seus primeiros passos através das experimentações estéticas de Alexander Rodchenko e Lászlo Moholy-Nagy, que finalmente buscaram o distanciamento da representação, fazendo uso das idéias sobre a Arte Abstrata lançadas por Wassily Kandinsky. Outros nomes como Man Ray e Alvin Langdon Coburn também buscaram distanciamento do figurativo.

Marcada pela homologia com o real, a fotografia sempre foi figurativa, sendo este, justamente, seu grande atrativo. Ao entrar na abstração, a partir do contato dos fotógrafos com esse ambiente artístico experimental e inovador, a fotografia altera seu estatuto, ingressando de modo mais direto no campo das artes plásticas. (ETCHEVERRY, 2010, p.5)

Podemos sintetizar as idéias lançadas pelo Abstracionismo, dizendo que é uma arte que busca o distanciamento das imagens representativas(figurativas), ou seja, é a não-representação. Apesar de simples, o lançamento desta idéia causou grande impacto no mundo das artes, pois carrega consigo parâmetros distintos dos usuais baseados na *mímese*. O traço, as linhas e as cores passam agora a ser avaliados de forma muito intensa e distinta.

Não se pretende reconhecer, tão pouco ser reconhecida; identificar, tão pouco ser identificada; apreender a vida, tão pouco ser apreendida pelo senso objetivo, cognitivo, lingüístico comum. Portanto, arte completamente liberta do referencial exterior. (FORTUNA, 2006, p.5)

Da mesma forma se constituiu a *Fotografia Abstrata*, porém possuindo a impossibilidade de se desligar totalmente de seu referente, trazendo sempre o que

Dubois(1993) chama de *rastro do real*. Sem seu referente real, a fotografia abstrata não existe, fato que cria uma situação de ambigüidade: Ao mesmo tempo em que ela se distancia do figurativo, leva consigo, em sua essência, a idéia de representação.

## **2. O abstrato pela Teoria da imagem**

Os dois elementos que são apontados como extremidades dessa relação são amplamente discutidos dentro da Teoria da Imagem. Em seu livro, *A sintaxe da linguagem visual*, Donis A. Dondis afirma(2007) a existência de três níveis na forma em como percebemos e produzimos imagens ou, como a autora define, mensagens visuais: *Representacional*, *Abstrato*, e *Simbólico*. Dentro do nosso estudo podemos destacar os níveis *Representacional* e *Abstrato* para nos auxiliar a compreender tal relação dessas extremidades, já que o nível simbólico depende para sua formação de significado histórico e cultural.

O primeiro, o nível representacional, é definido como a mensagem visual construída inteiramente na observação do real, ou melhor, da identificação de elementos com base na experiência de ver do sujeito, tal representação contém assim tanto os elementos essenciais quanto os característicos de seu referente. Aqui podemos então definir o que compreendemos como Figurativo, A imagem onde identificamos elementos relativos à nossa experiência de realidade; O segundo, o nível abstrato, é definido como a mensagem visual reduzida a seus elementos básicos e essenciais, entendendo então essa categoria como um processo que parte da redução sistemática dos elementos chegando a atingir a abstração pura.

A Abstração pode existir não apenas na pureza de uma manifestação visual reduzida a mínima informação representacional, mas também como abstração pura e desvinculada de qualquer relação com dados visuais conhecidos, sejam eles ambientais ou vivenciais.(DONDIS, 2007, p.95)

Imaginemos então que, se pudéssemos traçar uma linha que comportasse todos os tipos de mensagens visuais, encontraríamos como extremidades dessa linha as categorias de representacional puro e abstrato puro, e entre elas uma enorme gama de representações caracterizada pela redução progressiva de elementos essenciais e característicos, podendo assim uma representação ser composta de ambos os níveis: Representacional e Abstrato. Sobre essa relação, Dondis afirma que “Quanto mais representacional for a informação visual, mais específica será sua referência; quanto mais abstrata, mais geral e abrangente”(2007, p.95)

Scott McCloud, em seu livro *Desvendando Quadrinhos*(1995), discorre sobre um conceito complementar para nosso estudo ao explicar a definição de Cartoon, que podemos

resumir como uma imagem resultante de um processo de abstração, ou seja, redução de elementos característicos. Ao falar sobre a universalidade da imagem cartunizada, onde quanto mais cartunizada é uma imagem maior é a sua abrangência de identificação e significado, ou seja, quanto mais abstratizado é um personagem maior sua capacidade de identificação, mostrando como um desenho realista é capaz de causar identificação com um número pequeno de indivíduos, enquanto “um círculo contendo dois pontos e um traço” é capaz de causar identificação com a grande maioria dos seres humanos.

Em congruência com os níveis Representacional e Abstrato, que Dondis apresenta, Jaques Aumont discorre sobre a relação da imagem com o seu referente real, pelos escritos de Rudolf Arnheim, atribuindo dois valores para a relação entre o Figurativo e o Abstrato: *O valor de representação*, e *o valor de símbolo*. O primeiro é definido pela representação de coisas concretas, ou seja, “de um nível de abstração inferior ao das próprias imagens”(AUMONT, p.78); O segundo é definido pela representação de coisas abstratas, ou seja, “de um nível de abstração superior ao das próprias imagens”(AUMONT, p.79). O que se destaca nessas definições, é a noção de que existe um grau de abstração em toda e qualquer imagem, excluindo assim a existência de alguma imagem de nível representacional pura.

Como destaca Dondis(2007, p.103), estes níveis, apesar de terem características que as definem de maneira específica e isolada, não devem ser encarados de maneira completamente antagônica, pois na sobreposição destes níveis existem pontos de encontro e interação, onde mutuamente destacam suas respectivas qualidades. O que novamente nos leva a ambigüidade existente no fazer artístico da fotografia abstrata. Podemos sintetizar dizendo que nela, os ideais do abstracionismo são aplicados a uma plataforma que usualmente se preocupa com a representação da realidade, e que é interpretada por figurativa. Porém, podemos destacar que, em inúmeros elementos que constituem a nossa realidade são encontradas formas do abstrato.

A abstração tem sido particularmente associada à pintura e à escultura como expressão pictórica que caracteriza o século XX. Mas um grande número de formatos visuais são abstratos por sua própria natureza. Uma casa, uma moradia, o abrigo mais simples ou mais complexo não se parecem com nada que exista na natureza.” (DONDIS, 2007, p.98)

O que Dondis diz com isso é que, a grande maioria dos objetos frutos do intelecto humano são resultado de uma abstração, onde normalmente sua *forma segue a função* (um dos ideais da escola Bauhaus e cerne do Design). Aplicando isso ao dilema da fotografia abstrata, podemos afirmar que seu fazer artístico constitui muito mais a dissolução de seu referente do signo, do que a transformação da realidade, pois as formas abstratas existem e

independem do recorte do aparelho fotográfico. Para a fotografia abstrata então, para além da não-representação, emprega-se a não-denotação, no sentido de tentar apagar o sentido da coisa e não suas formas, cores, texturas e demais elementos que a constituem.

Definir o fazer artístico é tarefa delicada, porém muito necessária, principalmente no período de contemporaneidade onde é notável nas obras de arte uma miscigenação de temas, saberes e plataformas. Mais ainda nas artes experimentais, pois, seja no século XIX ou na contemporaneidade, são encaradas, pela grande maioria, com desdém e indiferença por carregarem em sua gênese, e conteúdo, definições complexas. O que nos mostra a importância de maior quantidade de pesquisas sobre o assunto e reflexos envolvendo não só a teoria, história e crítica da arte como ciências pertencentes a outros campos de conhecimento.

## **Referências**

**AUMONT, Jaques.** A Imagem. Campinas: Papirus, 1993

**DONDIS, Donis A.** Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 3ª Ed. 2007

**DUBOIS, Philippe.** O Ato Fotográfico e Outros Ensaio. Campinas: Papirus, 1993

**ETCHEVERRY, Carolina.** Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964). *An. mus. paul.* [online]. 2010, vol.18, n.1, pp. 207-228. ISSN 0101-4714

**FORTUNA, Marlene .** Arte Abstrata: uma comunicação peculiar. Os audiovisuais a serviço do Abstracionismo. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UnB, Setembro.2006.

**MCCLOUD, Scott.** Desvendando Quadrinhos. São Paulo: Makron Books. 1995

**XAVIER, Ismail.** A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 121 ss

**Jonas Gonzaga da Costa Junior**

Graduando em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande.

# FOTOGRAFIA E MEMÓRIAS DIGITAIS: Macapá em busca de suas lembranças

*José de Vasconcelos Silva*  
*Eloane de Jesus Ramos Cantuária*  
Universidade Federal do Amapá

## RESUMO

A cidade nos propicia a construção de muitos olhares, imagens e discursos. É nela que se acumulam elementos e realizações de várias gerações. A partir final do século XX, surgiu por parte de algumas áreas do conhecimento a retomada do tema das cidades, revisitando seu passado e evocando as memórias retidas nos lugares. Esse trabalho urge imenso na busca pela reconstrução histórica dos bens culturais da cidade de Macapá, que nos últimos dez anos presencia “impotente” a dilapidação de seus monumentos e espaços, frente principalmente, ao efeito devastador do crescimento urbano e do descaso do Poder Público em salvaguardá-los. Faz um breve relato da atuação do Grupo de Pesquisa Memórias Urbanas sobre essa realidade e da sociedade que por meio da internet busca através de fotografias resgatar, divulgar, denunciar e preservar esses bens culturais de cidade Macapá.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Patrimônio Cultural. Memória. Fotografia. Internet.

## ABSTRACT

The city provides us with the construction of many looks, pictures and speeches. This is where accumulate elements and achievements of several generations. From the late twentieth century, it emerged from some areas of knowledge the resumption of the theme of cities, revisiting his past and evoking memories held in places. This work is urgent massive search for the historical reconstruction of the cultural heritage of the city of Macapa, which in the past decade presence “helpless” the dilapidation of its monuments and spaces, front mainly to the devastating effect of urban growth and incompetence of the government in safeguard them. Makes a brief account of the activities of the Research Group and Study Urban Memories of this reality and society through the Internet search through photographs rescue, disseminate, report and preserving these cultural assets of city Macapa.

**KEYWORDS:** City. Cultural heritage. Memory. Photography. Internet.

## 1. A cidade enquanto representação do lugar e de memórias

O conhecimento sobre o passado das cidades compõe atualmente as preocupações de várias áreas do conhecimento. Uma característica da sociedade moderna, que buscava uma reflexão a cerca de valores e atitudes que aproximavam e cultuava apenas o novo, o atual em detrimento do passado.

No Brasil, essa preocupação com a preservação da memória histórica, e por extensão, do patrimônio cultural marcou toda uma nova concepção para os profissionais da informação só a partir dos meados dos anos de 1970 e por toda a década de 1980. Os estudos de Oriá (2008) atestam que a preocupação com o passado surgiu atrelada aos anseios dos movimentos sociais populares, protagonizados pela mobilização de trabalhadores, mulheres, negros, índios, etc., que colocaram o interesse pelo “resgate” de sua memória, como instrumento de luta e afirmação de sua identidade étnica e cultural.

Surgiu assim, uma série de discursos e ações que investiram na descoberta das heranças vindas do passado, da sua preservação ou da revalorização dos mais diversos vestígios edificadas nas cidades. Abreu (1998, p.77) destaca que no final do século XX, a valorização do passado das cidades, ou que sobrou dela na paisagem ou nas “instituições de memória” como museus, arquivos e bibliotecas se tornou uma característica comum às sociedades contemporâneas, gerando uma demanda constante pela memória dos lugares, especialmente pela memória das cidades.

Sob essa ótica, os estudos de Cantuária (2003, p.113-114) destaca que o olhar sobre a cidade e seus monumentos foi tema recorrente da fotografia “desde o tempo em que a fixação de uma imagem era demorada e cansativa.” E que no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, cidades como Salvador, Recife, Belém e Rio de Janeiro foram fotografadas por diversos profissionais deixando um rico acervo. Esse material imagético tornou-se um imprescindível para construções da identidade e memória das cidades, documento histórico e representação visual de suas transformações.

Para Goitia (1982, p.38) a cidade está em constante transformação, sendo construída e reconstruída continuamente. São os depositórios da história, os arquivos da memória coletiva e o nosso álbum vivo de recordação, “cenário da história, da grande, da pequena, da local, da nacional, da universal.”

Abreu (1998, p. 86) reforça também que a cidade é uma das aderências que ligam indivíduos, família e grupos sociais entre si, e essa resistência é responsável por perpetuarem a memórias no tempo e lhes dar ancoragem no espaço.

No entanto, o autor alerta que a cidade não é um coletivo de vivências homogêneas, e não que se definir a memória de uma cidade centrando a análise apenas na sua população. É preciso também focar nas relações sociais estabelecidas ali por aquele grupo ou classe envolvidos. Geralmente, essas relações são construídas a partir “de dominação, de cooperação ou conflito, e variam tanto no tempo como no espaço.”

Dessa forma, é importante conscientizar-se que no interior das cidades, em qualquer momento, coexistem várias memórias coletivas. E esses “registros permanentes” são

eternizados e não perdem o seu caráter específico e ficam vinculados aos grupos e classes que as produziram (ABREU, Idem, p. 86).

Para Halbwachs (1990, p.80-81) a discussão da memória das cidades ou da memória dos lugares também está ancorada nas memórias partilhadas. Ele frisa que as memórias coletivas se eternizam muito mais em escritos, em documentos, do que em formas inscritas no espaço. É a partir desses documentos que, ao transformar a memória coletiva em memória histórica, se ajuda a preservar a memória das cidades, dentre esses documentos se destaca a fotografia.

Segundo Maziviero (2008, p.2) a vinculação entre forma e memória garante aos indivíduos a capacidade de caracterizar e atribuir qualidade ao espaço construído. As construções seriam partes importantes nas relações entre as cidades e seus habitantes, pois todos os aspectos relacionados à edificação contribuem para ativação da memória dos indivíduos que se relacionarem naquele espaço: os arranjos no espaço, os materiais e técnicas utilizadas na construção ou até detalhes estéticos empregados.

Sobre as edificações que resistiram ao tempo, Mazaviero (Idem, p. 3) explica que mesmo que a mesma tenha suas funções e formas alteradas, o que importa são aspectos não formais, ligados a práticas sociais dos envolvidos na sua produção e manutenção na cidade. Ela se caracteriza como um marco, uma testemunha “da permanência desses valores na história”. Na perspectiva da autora é a partir das edificações e dos espaços que se formam a identidade, a sensação de pertencimento e a afetividades dos indivíduos a um lugar ou tempo históricos.

## **2. Macapá não é mais como antigamente...**

Para Guarinello (1995, p. 188) na construção da identidade dos indivíduos, a memória não pode ser associada simplesmente a repetição ou manutenção de tradições, mas uma:

(...) ação reflexiva, uma inquisição proposta ao tempo, não buscando identidades e permanências, mas as diferenças, as transformações, a mudança. A memória pode ser, assim, a afirmação do próprio tempo, de sua eficácia transformadora. Um meio para reconhecermos a transitoriedade de todos os presentes, a permanente mudança dos momentos vividos em futuros que serão distintos do agora.

Esse questionamento é importante porque a atual cidade de Macapá surgiu no contexto ligado à conquista e consolidação das terras do extremo norte por Portugal, em 4 de fevereiro de 1758 a partir da antiga vila de São José de Macapá. Um local estratégico ocupado

pela Coroa Portuguesa, que apesar de levantamentos rudimentares apontava a região do Cabo Norte (hoje Amapá) localizada no extremo norte da Colônia com a particularidade de ser cortada pela imaginária Linha do Equador. Outro ponto importante relacionava esta localização em uma das margens mais estreita do Amazonas, local ideal para fundar uma possessão portuguesa (ARAÚJO, 1998, p. 157).

A Vila de Macapá constitui-se assim, numa experiência-modelo de traçado urbanístico português e que refletia o projeto político e administrativo do Marques de Pombal, um projeto grandioso com intuito de ampliar e fixar o domínio lusitano nas terras do norte. Segundo Araujo (Idem, p. 157) a vila de Macapá representava o exemplo de bom gosto em urbanismo, simetria e harmonia de perspectiva, se caracterizava como um sinônimo de beleza para os padrões da época. Segundo a autora, no Brasil do século XVIII, poucos eram os exemplos como os planos urbanísticos de Macapá encontrados em vilas ou cidades fundadas por Portugal.

Macapá assim se destacou como uma experiência pioneira e a de maior vulto. Diferentes de outras vilas, que possuíam apenas uma grande praça e central, o plano urbanístico de Macapá apresentava duas praças retangulares com dimensões muito acima das vilas portuguesas da época. Em palmos significariam 800 x 700, bem acima dos 500 palmos usualmente utilizados (ARAÚJO, 1998).

No entanto, todo esse glamour que permeou a origem da vila não alcançou o destaque pretendido pelos portugueses, e as terras do Amapá forma esquecidas por quase 200 anos. Só com a criação do Território Federal do Amapá e nomeação do capitão do Exército Janary Gentil Nunes, o primeiro governador do estado em 1943, que a região volta a ter um novo crescimento e desenvolvimento urbano.

Janary reformou várias edificações, construiu escolas, casas para funcionários, centrais de abastecimento e mercados, postos médicos e hospital, cine-teatro, hotel, delegacias e cadeias públicas, entre outras construções de interesse público. O fim do governo de Janary marcou uma nova fase de poucas realizações políticas e inexpressíveis obras urbanas. (CANTUARIA ET AL., 2010b, p. 464).

A partir dos estudos do grupo de pesquisa Memórias Urbanas que foram encontradas novas retomadas no desenvolvimento urbano da cidade de Macapá a partir dos governos de Ivanhoé Gonçalves Martins (1967 a 1972) e nos dois mandatos de Annibal Barcellos (1979 a 1985/1991 a 1994), que permitiu que Macapá sofresse novas transformações e melhorias urbanas, tornando uma cidade moderna e urbanizada.

Hoje, apesar de terem suas funções e formas originais alteradas algumas dessas construções resistiram à passagem do tempo. No entanto, acometidos principalmente pelo

descaso do poder público, no tocante a sua proteção e uso responsável, e nos últimos dez anos, pelo crescimento urbano desordenado e do capital imobiliário geraram uma mistura devastadora na conservação e manutenção desses patrimônios culturais da cidade de Macapá.

Figuras 01 e 02 – Residência modernista construída para abrigar os primeiros funcionários da Companhia de Eletricidade do Amapá-CEA e placa de demolição motivada pelo poder público.



Fonte: Acervo Projeto Memórias Urbanas

E assim, a cidade consciente ou inconscientemente, vai perdendo os suportes da memória dos lugares, e nesse esquecimento, alguns são abandonados, outros arruinados. E nessa indiferença ou inércia perceptiva a cidade colonial, a cidade da época do Brasil Império e a cidade da implantação da República foram praticamente apagadas da paisagem urbana da cidade, restando apenas os traços de um passado recente, do modernismo trazido com o Governo de Janary Nunes, Ivanhoé Martins e Anníbal Barcelos, que pouco a pouco também vai sendo destruído na cidade. (CANTUÁRIA ET AL. 2014a, p. 614-615).

### **3. De olhos não tão fechados!**

Este estudo surgiu a partir das nossas experiências desenvolvidas na coordenação do grupo de pesquisa e estudos Memórias Urbanas, que imerso no meio dessa recente e conturbada transformação que a cidade de Macapá está sofrendo, faz um levantamento das transformações ocorridas na paisagem da cidade iniciada nos anos de 1980, e que desorganizadamente acelera-se nos últimos dez anos, onde a cidade do passado corre o risco de se extingui em detrimento de uma cidade nova e verticalizada.

A pesquisa que inicia essa nossa leitura da cidade de Macapá e do seu patrimônio cultural surgiu em 2009, da nossa participação no Inventário de Conhecimento dos Bens Imóveis da Cidade de Macapá - PICBI, uma iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e realizado pelos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Artes Visuais e História da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP.

O objetivo do Inventário foi gerar informações sobre o desenvolvimento urbano da cidade, bem como dados que propiciassem a indicação de processos de tombamento, definição de áreas de entorno, importantes subsídios para a consolidação da legislação estadual e municipal de proteção do patrimônio de Macapá. O marco definido da pesquisa foi definido entre a fundação da Vila de São José de Macapá na 2ª metade do século XVIII e a instalação do Território Federal do Amapá-TFA, na década de 1940, dois períodos de intensas modificações na paisagem da cidade.

A experiência com o Inventário nos permitiu aprovarmos e coordenarmos mais dois projetos de pesquisas na Universidade Federal do Amapá: os Lugares de Memória: Arquitetura e Imagens como Resgate da História das Cidades e do Patrimônio Cultural do Amapá (2010-2012) e o Memórias Urbanas: os Lugares, a Arquitetura e a Preservação do Patrimônio do Amapá (desde 2013). Essas experiências já permitiu contarmos com uma equipe multidisciplinar formada por outros docentes e discentes de várias áreas do conhecimento da UNIFAP: arquitetura, artes visuais, direito, publicidade, jornalismo e história. Essa realidade também permitiu a ampliação do foco da pesquisa para adentrar nas décadas posterior a 1950, avançando no patrimônio moderno e contemporâneo.

Recentemente em 2014, aprovamos o Grupo de Estudos Memórias Urbanas e a sistematização das fontes documentais, bibliográficas e material imagético nos permitiram a percepção desse contínuo processo de expansão e renovação da cidade de Macapá.

Essas ações possibilitaram nos enveredarmos para as formas de olhar o nosso espaço vivido através das narrativas, discursos e subjetividades das imagens da paisagem urbana de Macapá, nos ajudando em novas compreensões dessas visualidades nos tirando da posição constituída de apenas “leitores”, mas para contribuir para o aparecimento de sermos “atores”, sujeitos críticos, atuantes e com capacidade de ação e de resistência (HERNANDEZ, 2007, p. 17).

Pois, conforme Duarte (2014, p. 2) uma imagem pode ser compreendida enquanto representação gráfica, plástica ou fotográfica de um ser ou objeto. Mas sua definição não se limita apenas a uma imitação ou semelhança. “É o que parece, mas, também, constitui uma tela, uma ilusão que sugere a existência de uma realidade. Um reflexo da imperfeição e, por que não, da própria realidade.”

Ou seja, por mais simples que seja um objeto, a imagem não pode ser portadora de nenhuma verdade, uma vez que essa verdade vai ser revelada a partir da influencia dos fatores ativados durante sua leitura. Atualmente, por exemplo, uma imagem pode ser recebida de maneiras diferentes e possibilitar diversas sensações e interpretações, influenciada pelas escolhas históricas, culturais, ideológicas ou políticas do individuo.

Um mesmo objeto tanto pode ser percebido de modo imediato, sendo visualizado em sua corporeidade, como pode ser recordado ou imaginado. Desta forma, pode corresponder a fenômenos de visualidade distintos: presentes, passados e/ou futuros. O olhar é condicionado, cada experiência de olhar possui um limite e, tanto a visão quanto a imaginação, são conduzidas pela experiência. (DUARTE, 2014, p. 2).

#### **4. Macapá, percepções de um olhar sensível**

Apesar de o grupo Memórias Urbanas observar que se tem perdido os traços do passado na cidade de Macapá, aonde dezenas de edificações históricas que vem sendo demolidas, remodeladas ou simplesmente abandonadas. Notou-se também que alguns desses monumentos têm chamado atenção de uma pequena parcela da população, comovidos principalmente com o atual estado que se encontra o patrimônio cultural amapaense e com a ausência da atuação do poder público em salvuardá-los.

Esse movimento memorialista tem ganhado notoriedade a partir da rede mundial de computadores, a web, e da propagação das redes sociais, com a criação de blog's, home pages, perfis e fan pages. E assim, fotografias e informações históricas são divulgadas, analisadas e discutidas, denunciando a destruição, o descaso e o abandono de várias edificações de interesse histórico na capital e aproximar as novas gerações do patrimônio herdado, entretanto, por elas ignorado. (SILVA; CANTUÁRIA, 2014, p. 615).

A fotografia se enquadra nesse contexto, enquanto representação desse arquivo vivo da história do lugar que nos permitirá um vasto mundo de informações estéticas e sensíveis advindas das muitas vivências e características dos seus espaços e paisagens.

Kossoy (2001, p.45), afirma que toda fotografia é um resíduo do passado e trás consigo uma história. Essa complementaridade entre esses diversos tipos de materiais fornece ao pesquisador dentro de um contexto mais amplo, explorar ao máximo os dados registrados naquele registro fotográfico.

Sob essa ótica, contemplar uma fotografia é indiscutivelmente possibilitar ao homem resgatar o passado no presente, ou encontrar-se com o passado na expectativa de construir uma percepção melhor do presente. Uma referência visual, no qual a memória e a identidade podem ser reconstruídas e reafirmadas cotidianamente.

Dentre os blog's, destacaremos o "Porta retrato-Macapá/Amapá de Outrora"<sup>1</sup>, do jornalista amapaense João Lázaro, um dos principais objetivos dele é postar fotos antigas e raras que retratam a história e a memória do ex-Território Federal do Amapá e de seu povo.

---

1 <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/>

Ele se destaca pela preocupação com as fontes e informações sobre o que é apresentado nas imagens, como se vê na publicação do dia 11 de fevereiro de 2015, intitulado “Do fundo do baú: Macapá, ontem e hoje”, nela João Lázaro relata a chegada do 1º Governador do Amapá, Janary Nunes e da reformulação urbana na qual ele deu início, construindo conjuntos residenciais, para Diretores e funcionários da Administração, escolas, postos de saúde, etc.

Em seguida posta três fotografias (Figuras 3, 4 e 5) em momentos distintos das casas dos diretores administrativos que foram edificadas na Praça Barão do Rio Branco (no Centro de Macapá).

Nessas postagens não houve interação, mas fica evidenciado a preocupação do autor em dialogar com o lugar, na busca de atribuir significado ao espaço. Fica claro que na postagem exemplificada acima que esse movimento saudosista vem especialmente de gerações que vivenciaram vários períodos que deram origem a parte da velha cidade e que está sendo remodelada.

Figura 3 – Imagem casas dos diretores administrativos – Recorte do Jornal do Amapá - 1952 (Foto cedida por Paulo Tarso Barros)



Fonte: <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/2015/02/do-fundo-do-bau-macapá-ontem-e-hoje.html>

Figura 4 – Imagem casas dos diretores administrativos – Vista de outro ângulo



Fonte: <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/2015/02/do-fundo-do-bau-macapá-ontem-e-hoje.html>

Figura 5 – Imagem casas dos diretores administrativos – Vista atual



Fonte: <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/2015/02/do-fundo-do-bau-macapá-ontem-e-hoje.html>

Nascimento (2011, p. 218) descreve analisando pela perspectiva da Educação da Cultura Visual, que na atualidade não se volta ao passado para demonstrar erudição, mas para possibilitar a condição de outro olhar sobre a forma de pensarmos o hoje. “A partir das imagens é possível questionar como nos tornamos no que somos e como poderíamos não ser mais o que viemos a ser.”

Os blog's das irmãs Alcinéia (Blog da Alcinéia<sup>2</sup>) e Alcilene Cavalcante (Repique no meio do mundo<sup>3</sup>), também se caracterizam por apresentarem relatos e relembram fatos, pessoas, momentos e edificações históricas da cidade. No blog da Alcinéia, por exemplo, encontramos publicações e testemunhos que despertam memórias de várias pessoas e provocam discussões bastante saudosistas do lugar. Na postagem do dia 25 de fevereiro de 2011, intitulado “Lembras...”, com o sub título “quando o Macapá Hotel era assim?” (Figura 6) a jornalista posta uma imagem e relata algumas de suas memórias no lugar:

Figura 6 – Imagem do antigo Hotel Macapá (Foto cedida por *Grace de Paula*)



Fonte: <http://www.alcinea.com/sem-categoria/lembras-8>

2 <http://www.alcinea.com/>

3 <http://www.alcilenecavalcante.com.br/>

A sorveteria, com as mesas ao ar livre sobre um piso de cerâmicas pretas e brancas, era o único lugar onde o sorvete era servido em taças e a gente aos domingos, depois da sessão da tarde no Cine João XXIII ou no Cine Macapá, dizia “vamos tomar um sorvete na taça no Macapá Hotel”. E o sorvete era servido pelo simpático e famoso garçon Inácio. Na entrada do Hotel, cadeiras de madeira, onde hóspedes e não-hóspedes gostavam de ficar horas recebendo a brisa do rio Amazonas. (CAVALCANTE, 2011)

A postagem gerou diversas respostas como a de Ruy Guarany Neves, que também relatou suas memórias no hotel:

Tenho boas lembranças do Macapá Hotel, nos idos de 1950, da Cubalibre, do sorvete, das festinhas ao anoitecer dos domingos, do garçon Inácio, que sempre trajando calça preta, camisa branca de mangas compridas e gravatinha borboleta, fez história com o seu estilo de servir os clientes. Joguei várias partidas de xadrez com Janary Nunes. O passeio na ponte Eliezer Levy, era outro atrativo. Tempos que não voltam mais!...

A fotografia destaca-se não por uma simples recordação que se guarda apenas para o futuro, mas um real em estado de passado. Ela permite nos envolver com o espaço e os objetos a nossa volta, ampliando conhecimentos e sensibilidades. Como destacar Barthes (1984, p. 127-128):

A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa.

Simson (1996) destaca que a utilização das fotografias históricas aliadas a outros tipos de dados empíricos como depoimentos orais, documentos, mapas, dados bibliográficos, além de outras fotos, permitem ao pesquisador dentro de um contexto mais amplo, explorar ao máximo os dados retidos naquele registro fotográfico.

Dentro da linha, entre a divulgação da região e da cultura local, mas também apresentam fatos e imagens históricas de Macapá, é importante destacar os blogs “Coisas do Amapá<sup>4</sup>” do jornalista Edgar Rodrigues; “Canto da Amazônia<sup>5</sup>”, do sociólogo Fernando Canto e o blog “Nilson Montoril – Arambaé<sup>6</sup>” do historiador Nilson Montoril de Araújo. Já o blog do arquiteto José Alberto

---

4 <http://edgar-amapa.blogspot.com.br/>

5 <http://fernando-canto.blogspot.com/>

6 <http://montorilaraujo.blogspot.com.br/>

Tostes<sup>7</sup>, além de discutir sobre o patrimônio urbano, fala da a cidade e apresentar temas variados relacionados à arquitetura e ao urbanismo.

Por fim, com intuito de busca divulgar as pesquisas e ações da equipe, bem como, aproximar a academia da sociedade, o Grupo de Pesquisa Memórias Urbanas criou uma página no facebook em 2013, um canal de discussões e conscientização, por meio de postagens que busca alertar a sociedade sobre a contínua destruição do patrimônio local, que abruptamente tem mudado a paisagem da cidade, extirpando a memória da cidade e de seus cidadãos.

Numa postagem do dia 01 de Julho de 2014, publicado por Eloane Cantuária, mostra um exemplar de uma das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo Memórias Urbanas, que está inventariando as tipologias das casas de madeira (Figura 7) encontradas nas áreas históricas e adjacências do centro da cidade de Macapá. A fotografia postada gerou diversos comentários, mais a de Maykon Valente **é bem interessante:**

Essa casa lembra muito a minha infância. Por muitos anos morei em uma casa assim. A vida tinha um outro significado, um significado mais simples, frágil e real. Tudo na casa era orgânico. O piso e as paredes tinham uma fragilidade que parece que iria desabar. A luz natural entrava por um feiche de luz. Quando chovia goteiras surgiam e o barulho da água e cai do beiral. No quintal o cheiro da terra e cupim criavam asas dando boas vindas ao inverno.

Figura 7 – Imagens da Série Casas de Madeira, pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Memórias Urbanas em Macapá-AP, foto: José de Vasconcelos



Fonte: <https://www.facebook.com/memoriasurbanas/photos/pb.573575789367113.-2207520000.1433996478./735345386523485/?type=1&theater>

Assim, contemplar uma fotografia sob esse enfoque é indiscutivelmente possibilitar ao homem resgatar o passado no presente. Mas destacando que não se trata de uma “possibilidade de retorno” ou “volta às origens”, mas “uma história dos nossos olhares a partir

<sup>7</sup> <http://josealbertostes.blogspot.com/>

do que não somos mais, abrindo oportunidades para não sermos mas como passamos a ser.” (NASCIMENTO, Idem, p. 218).

## **5. Por fim, para se refletir...**

No mundo da representação fotográfica, Kossoy (2007, p. 321) afirma que existem duas realidades: a primeira realidade diz respeito ao próprio referente, ou seja, ao que será fotografado e também ao seu processo de construção. A segunda realidade é o resultado do registro da primeira realidade, a própria imagem fotográfica.

Esta segunda realidade é sujeita a diferentes interpretações, de acordo com a visão dos receptores. Por mais que se procure criar uma imagem fotográfica bem definida quanto ao seu conteúdo e expressão, haverá sempre, quando da sua análise, muitas formas de interpretação pelos diversos receptores.

Sob essa ótica, a percepção das ações individuais e coletivas dos memorialistas aqui relatadas nos possibilita o acesso a informações que nos rodeiam e que muitas vezes nos passam despercebidas. Permite-nos “ver neste espaço/cidade sua história, suas contradições, suas mudanças e permanências.” (KOGUSHI; OLIVEIRA, 2009b, p. 3774).

Assim, a partir de uma abordagem fenomenológica podemos entender também que a percepção de mundo não vem só de nossos antecedentes, de nosso ambiente físico ou social, mas “ela caminha em direção a eles e os sustenta”. Que o real deve “ser descrito, não construído ou constituído”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3)

É preciso nos aproximar da experiência do olhar com atenção aos nossos sentidos, nossa emoção ou nosso corpo. Um olhar voltado para expressividade, à sensibilidade e as afetividades. “A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’ ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.” (MERLEAU-PONTY, Idem, p. 7).

Um olhar que nos leva a uma perspectiva que a realidade não é fixa, imutável ou eterna, mas um produto da transformação humana, desenvolvida durante um espaço e tempo histórico. Possibilitando, no caso específico da cidade de Macapá, se refletir sobre suas mudanças e transformações, objetivando uma tomada de consciência do hoje com o olhar no ontem.

Assim, voltar ao passado ajuda na compreensão de como nossa subjetividade foi moldada e consolidada, compreendendo as condições que “tornaram aceitáveis e possíveis algumas crenças, valores e atitudes veiculadas pelas imagens nas quais passamos a acreditar e agir.” (NASCIMENTO, Idem, p. 218).

## **Referências**

ABREU, Mauricio de Almeida. **Sobre a memória das cidades**. Revista da Faculdade de Letras: Porto, v. XIV, p. 77-97, 1998.

ARAÚJO, Renata Malcher de. **As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão**. 2 ed. Porto: FAUP Publicações, 1998.

CANTUÁRIA, Eloane de Jesus Ramos. **Fotografia, arquitetura e restauro**. Salvador, 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia.

CANTUÁRIA, Eloane; SILVA, José de Vasconcelos e CANTUÁRIA, Eliane Ramos. **Memórias devastadas: o recente processo de transformação urbana e a dilapidação do patrimônio arquitetônico moderno de Macapá-ap**. In Anais do 50 Docomomo Norte-Nordeste, Projeto, obra, uso e memória: a intervenção no patrimônio arquitetônico modernista. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 11-15 nov, 2014b.

CANTUÁRIA, Eloane; SILVA, José de Vasconcelos e PELAES, Fátima. **Em Busca da Identidade Urbana: o legado do movimento moderno na cidade de Macapá-AP**. In Anais do 30 Docomomo Norte-Nordeste, Morte e Vida Severinas: das ressurreições e conservações (im)possíveis do patrimônio moderno no Norte e Nordeste do Brasil. João Pessoa: Editora Univesitária/UFPB, 26-29 mai, 2010b.

CANTUÁRIA, Eloane; SILVA, José de Vasconcelos e PELAES, Fátima. **O Inventário de Conhecimento dos Bens Imóveis da Cidade de Macapá e o Legado do Movimento Moderno**. In Anais do I Seminário Internacional da Academia de Escolas de Arquitectura e Urbanismo de Língua Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 19-23 abr, 2010a.

DUARTE, Thais P. P. Jerônimo. **Decifrando imagens: reflexões sobre percepção e visualidade à luz da fenomenologia**. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, Londrina, PR, 2014.

FABRIS, Annateresa. **Discutindo a imagem fotográfica**. Londrina: Revista Domínio da Imagem Universidade Estadual de Londrina, v. 1, n. 1, 2007.

GOITIA, Fernando Chueca. **Breve História do Urbanismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1982 (Coleção Dimensões).

GUARINELLO, Norberto L. **Memória coletiva e história científica**. Revista Brasileira de História. São Paul, v.14, n.28, p.180-193, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Editora Vértice, 1990.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KOGUISHI, Rosane Satie; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. **Percepção, cidade e ensino de arte: resignificando olhares e o espaço vivido**. Trabalho apresentado no 180 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Bahia, 2009b.

MAZIVIERO, M. C. . **Memória e espaço: vinculações acerca da formação da identidade urbana**. In: V Seminário Memória, Ciência e Arte: razão e sensibilidade na produção do conhecimento, 2007, Campinas. Anais V Seminário Memória, Ciência e Arte, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006..

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do Nascimento. **Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações**. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p.209-226.

ORIÁ, Ricardo. **Memória e ensino de história**. In: Bittencourt, Circe (org.). o saber histórico em sala de aula. São Paulo: contexto, 2008.

SILVA, José de Vasconcelos. CANTUÁRIA, Eloane de Jesus Ramos. **Da cidade contemporânea à saudade do passado: Macapá, por onde anda minhas lembranças?** Anais do VIII Seminário Internacional de Memória e Patrimônio. 5-6 nov 2014 : Pelotas-RS. Anais do... : lugares de memória [recurso eletrônico] Orgs. Marlise Buchweitz Klug. – Pelotas: Ed. da UFPel, 2014a. p. 612-619.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Som e imagem na pesquisa qualitativa em Ciências Sociais: reflexões de pesquisa**. In: Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, imagem na Pedagogia”, Niterói (RJ) UFF, Faculdade de Educação, 1996. p. 88-101.

#### **José de Vasconcelos Silva**

Graduado em Educação Artística pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB (1995) e especialização em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica do Ensino de Artes/UFPB (2001) e mestrando do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFPB/UFPE. Atualmente é professor da Universidade Federal do Amapá, atuando nas áreas de: ensino, pesquisa em artes, apreciação e crítica das imagens, arte em museus e fotografia.

#### **Eloane de Jesus Ramos Cantuária**

Possui graduações em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (1996) e em Engenharia Civil pela Universidade da Amazônia (2001) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2003). Atualmente é professora da Universidade Federal do Amapá. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, atuando nos temas: arquitetura, conservação e restauro, ensino, urbanização e fotografia.

# A PIXAÇÃO<sup>1</sup> COMO ARMA DA ARTE POLÍTICA: protestos nas cidades e Okupa Garden

*Julia Monteiro*  
Espaço Cultural C.azul.o Amarelo  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## RESUMO

A pixação, como um movimento artístico político, tem seu reconhecimento nas ruas. Sua legitimidade ultrapassa a legalidade e ocupa espaços através de linhas e frases com conteúdo poético e crítico, subvertendo a norma da parede branca. Partindo das frases de protestos nas cidades e da Okupa Garden, este trabalho busca reconhecer a pixação com uma arma da arte política, explorando seu potencial de diálogo e visibilidade que as grafias urbanas têm nas paisagens da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pixação. Protesto. Okupa Garden.

## ABSTRACT

Pixação, as a political art movement, has its recognition in the streets. Its legitimacy goes beyond lawfulness and occupies spaces by means of lines and sentences with poetic and critical content, subverting the norm of the white walls. Based on the protest phrases in the cities and Okupa Garden, this paper aims at recognizing urban *Pixação* as a weapon of political art, exploring its potential of dialogue and visibility on city landscapes.

**KEYWORDS:** *Pixação*. Protest. Okupa Garden.

A pixação com um movimento artístico político, tem seu reconhecimento nas ruas, sua legitimidade ultrapassa a legalidade. No Brasil, onde esse movimento artístico se distingue do graffiti, embora muitas vezes caminham juntos, sendo extremamente difícil a diferenciação, a pixação apresenta características particulares de subversão e de contravenção a norma, que muitas vezes o graffiti perde por ser autorizado e encomendado.

Não cabe buscar uma definição fechada, para caracterizar a pixação, mas trago definições de autores e pixadores que possam nortear nossa compreensão<sup>2</sup>:

A pixação é uma arte de rua, caracterizada por uma escrita estilizada do nome do pixador e do grupo que participa (se participa de algum grupo), monocromática, feita com spray preto, pincel ou rolinho, o que constitui uma forma de apropriação da cidade. (MONTEIRO, 2013, p. 19)

---

1 Adoto a grafia da palavra pixação com x, em concordância com pixadores que referenciam suas práticas de pixação com X e não ch

2 Para diferenciar visivelmente o que é citação de um autor, da fala de um entrevistado, usarei itálico para as entrevistas.

*A pixação é uma atitude das ruas, é um vício de quem não está tendo a liberdade, não estão sendo vistos, e é amor pra mim. (NEGHEIT, 2012)*

A pixação vem desenhando na parede há muito tempo, desde os homens da caverna que desenhavam nas paredes, e escreviam, faziam seus desenhos, é uma coisa que já vem acontecendo há muito tempo. Na época da ditadura mesmo, a galera botava abaixo a ditadura, diga não a violência, a pixação vem ai há muito tempo, eu considero uma arte. Você vê a parede branca e você escreve alguma coisa, mesmo que não seja um pixo, seja uma frase, tudo pra mim é pixo. (SANO, 2012)

A arte, como o grafite é arte, a pixação é uma arte, uma anti-arte-arte, ela se mostra como resistência e há algo mais político que uma resistência? Poder se expressar a sua maneira e livremente, livremente assim, sem medo de viver, é claro, que com muitas barreiras, mas é uma liberdade única você está na rua, e fazer os corres e você sente aquela ... é pura liberdade é pura resistência. Você esta invadindo uma parede que, por outro lado tá ocupando aquele espaço que é publico, ou esta sujando aquele espaço que é publico também, é uma interação mutua assim, do tipo olha você esta aqui eu também estou aqui. (LEITOA, 2014)

A pixação é caracterizada pela veiculação através da paisagem urbana, por sua vocação clandestina e por seu aspecto estético com traços rápidos e apressados em tinta spray, cuja premissa é a divulgação através da repetição. (...) A pichação é usualmente associada a um discurso norteado pelas noções de vandalismo, delinquência, e poluição visual (SOUZA, 2007, p.19).

Essas ideias nos aproximam do movimento artístico da pixação, cabendo agora compreender como ele serve como arma da arte política. Castoriadis se refere ao nosso tempo como o do conformismo generalizado. Que se alastra em diversos seguimentos da sociedade, dos artistas aos intelectuais, “que abandonaram sua função crítica e aderem com entusiasmo ao que está ali, simplesmente porque está ali.” (CASTORIADIS, 1993, p.3). Hoje são raras as ações que buscam autonomia como modo de vida, propondo-se, de modo criativo, a arquitetar um caminho pela igualdade.

Na era do conformismo generalizado há de se buscar a desconformidade do pensamento único, das ideias liberais, faz-se necessária à transgressão da ordem, para que do caos se faça uma organização. Nesta perspectiva olho os grafismos urbanos como uma ação de desconformidade, sem romantizar seus sujeitos como emancipados de toda opressão. Reconheço suas limitações e conformismos, mas vislumbro em sua ação, como escritores de rua, uma potencialidade política emancipatória.

## 1. Protesto nas cidades

Vivemos na época marcada pela acumulação de riquezas e pelas leis do mercado, na qual pululam, a todo tempo, agentes hegemônicos na busca de consumidores globais. Estes massacram as diferentes culturas impondo um pensamento único, uma razão indolente. Esse massacre ocorre por diferentes meios: TV, rádio, propaganda, cinema, etc. Todo um mercado cultural de entretenimento é produzido para vender um modo de vida que substitua o modo ser pelo modo ter de existência (FROMM, 1987).

Este é um dos pontos no qual os pixadores que bombardeiam a cidade com suas marcas, se diferenciam da maioria dos jovens que ostentam as marcas de empresas multinacionais. A pesquisadora Ludmilla Zago, no debate no Café Controverso<sup>3</sup>, fala “Enquanto muitos jovens estão preocupados com marcas esportivas, marcas de tênis, de roupa e etc., o pixador está preocupado com a sua marca, e isso realmente gera muito impacto para as pessoas.” (2014, min.25’33”). Ou seja, ao invés de ostentar (ter) um produto, divulgam sua identidade visual (são). Essa identidade está intimamente ligada à existência dos pixadores, que associam sua vida ao ato de pixar. Shellder expressa essa ligação:

Pixação é minha vida, pixação, seu eu para de fazer pixação eu vou morrer, pixação é tudo, eu já cai, tô ferradão, já tive que mudar de nome, me mudar, algumas cidades assim eu não posso pan assim... mas é minha vida. Parar de pixar, ai meu Deus do céu, só no dia que Ele quiser mesmo. (SHELLDER, entrevista realizada em 13 de outubro de 2013, Macaíba).

Os sujeitos indignados com os problemas sociais escolhem as ruas para se manifestarem. Dentre várias formas de protesto, o pixo se configura na cidade contemporânea como uma arma de arte política. De que modo agem? Dentre as formas de protesto mais visíveis, estão às mensagens verbais com dizeres políticos, com conteúdo ideológico revolucionário que deixam na cidade mensagens de crítica ao consumo e ao sistema capitalista. Também encontramos mensagens de autoestima, valorização da mulher, do negro; “frases de luta” dos movimentos sociais; e frases poéticas que criam uma nova subjetividade, mais humanizada. Na cidade de Natal observei diversas frases políticas, questionadoras e poéticas, durante os anos de 2014 e 2015, dentre as quais apresento algumas<sup>4</sup>:

---

3 Debate realizado no Espaço do Conhecimento UFMG, Programa Café Controverso no dia 12 de abril de 2014 entre Ludmila Zago (Cultura de Rua / Cidade & Alteridade / UFMG) e Tiago Fantini (Prefeitura de Belo Horizonte) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vT16nu062l4>.

4 Todas as pixações com as frases podem ser vistas na minha dissertação de Mestrado, **Subversão na paisagem: do canto do grafiti ao grito da pixação** - disponível na biblioteca virtual da UFRN.

“Manda quem tem \$, Logo deso...” ; “Piriguete empoderada não apanha em casa”; “Eu aborto, tu abortas, somos todas clandestinas”; “Anarcafeminista na atividade”; “Paz no Mundo”; “Passe Livre”; “O petróleo é o sangue da Terra”. “Não vote, viva e ame.”; “Foda-se a copa”. “Rock é melhor que crack”. “Luta contra o aumento vai virar revolução”. “Muro limpo, povo calado”. “Corrupção nós podemos vencela”. “Tarifa zero = direito a cidade”. “A revolução não será televisionada”. “Nós não pagaremos o passe livre conquistaremos”. “Perto de urubu só tem carniça!”. “Autogestão! Autonomia”. “Pixar é um encontro com si mesmo”. “Revoltando para viver”. “Nossa vitória não será, por acidente. Linha Horizontal! Da geração resistência!”. “O belo é importante!”. “Vendo pó-e-sai”. “Transborde amor”. “Idioma Tupi”. “Gente hipócrita é uma merda!”. “Anarca feminista tá na rua e tá ativa”. “A Arte urbana disfarça a hipocrisia da sociedade”. “Sobre aMAR eu viro peixe. Adson”. “AMAR ELO CURA”. “Não entendo o que sou, Não entendo o que faço, Não entendo a dor e as lágrimas do palhaço”. “Todo maluco se alegra ao encontrar outro doido”. “Zé é zelador, passa a noite toda escutando reggae no seu radinho. Só assim Zé zela sua dor. (Shock)”. “O vento soltou seus cabelos balançou... ficou mais bonita”. “Antes não acordar do que o coração não ter o que lembrar”. “Invertidas dez almas no poema de um só homem que as uniu em carne...”. “Quero coração gritando peito”. “Jabuti, opeiu, imemi, Ani rejai peteca hoa aaa ( TUPI)”. “Quero um coração no escuro, quero peito de preto”. “Eu escolhi ter medi e hoje... sofro.”. “Se a boca sabe sorrir. Se os olhos sabem chorar, meu coração só sente que p/ sempre vou te amar. (Évora)”. “A periferia não se cala!”. “Hoje parei para desenhar a saudade: olhares risquei desejo, enfeitei beijos”. “Memórias de hoje pra levar: MAPA AFETIVO DA RIBEIRA” (Vinicius M. 21/12/2014). “Neste barquinho de papel descobri, que depois de amar nunca mais soube o que é enjoar. Adson”. “as iras(?) jogadas no quintal de minha existência criei: casa rios, amores e mares”(Adson) “Agradeço esse dia e todas as suas sombras. E o que me tocou como foice. E a face delicada que mostrei. Agradeço esse dia e todas as suas marcas.” Oração Iracema Macedo. “Não da para ser sem dor.” “KXI não és melhor”. “Não tenho dramim, tenho a mim”. “Quando a palavra amor sai da minha boca ela tem todo o poder do mundo. Eu amo como uma criança com gana e só ela sente. Amor existe em mim e que luta pelo seio da mãe. Eu quero que ele viva, quem sou eu para matar o amor? Ale”. “Capitalista filha da puta”. “Memórias do hoje pra levar ou as mulheres que o meu corpo sente. Teresinha de Jesis, Glorinha Oliveira, Iracema Macedo, Nubia Lafayette Michelle Ferret. Alessandra, Clarissa, Maria Flor, Rozeane, Vinicius, Alvaro, Ananda, Valença, Thiago.” “#paraeuparardemedos.” “Eu rio para você passar nadando.”

Em Salvador no ano de 2014, um coletivo de moradores do centro histórico da cidade, pixou mais de 30 casarões vazios, com estêncil dizendo AQUI PODIA MORAR GENTE, essa ação chamou atenção da cidade, para os casarões abandonados que se encontram vazios, que podem ser ocupados por moradias. O movimento ganhou visibilidade nos meios hegemônicos, com matérias nos jornais O GLOBO, A TARDE, entre outros. Mostrando mais uma vez como a pixação serve como arma política.

Figura 7- Casarões no Centro antigo de Salvador com os estêncil “Aqui podia morar gente”.



Fonte: Grupo Aqui Podia Morar Gente, 2014.

As frases pixadas evidenciam os grafismos urbanos como vozes que gritam, e se colocam politicamente na cidade com um discurso contra hegemônico, que valoriza as relações humanas acima do capital. O ser político desses sujeitos está em simbiose com o modo de ser de existência. O calígrafo NEC, fala de seus grafismos políticos para além de um discurso panfletário e também desta simbiose. Em suas palavras:

Nesses tempos eu fiz agora um graffiti, uma pixação, um rabisco lá no Santos, que sublimemente tinha um apetrecho político, quando fala político sempre cai nessa coisa de política social e etc., mas mais com algo interno uma reflexão interna mesmo, pode não ter uma relação para sociedade, mais eu e eu, eu conte eu, esse graffiti era eu escrevi do lado esquerdo do outro tinha o logo da manchete, eu rabisquei tudo, só que do lado esquerdo eu escrevi direita, e do lado direito e escrevi esquerda. No meio escrevi perdão. [Ver figura 48] Ai cola essas coisas que hoje tem um discurso totalmente... direita, esquerda, e ate a juventude fica reproduzindo esse discurso, essa coisa que nem existe. Pode-se dizer que eu tenha um discurso político, aqui a cola, mas se for pensar meu discurso é muito mais religioso e dadaísta, do movimento foda-se, que panfletário politicamente, mas tem uma frase: medicina é planta; tempo é arte. Umás coisas mais sucintas assim, que sejam mais avistadas a amplas, e não caiba só necessariamente no momento, “petróleos da Inglaterra”, essas coisas que são políticas, que não deixa de ser. (...) Eu brincando de... (gesto com a mão simulando penteando com a lata) acaba que cria uma identidade, tem coisas que os caras vem e nem sabe que é meu, eu também não falo, outros nem, mas a uma relação comigo mesmo, que cria relação com trechos, espaço e tempo, pra ficar mais situado de como

estou vivenciando isso naquele momento, como se fosse signos que eu coloco para ficar ligado, magia também vamos dizer assim. Me pertence, às vezes o cara não sabe lá, mas a energia sutil sabe tudo que aconteceu, mas é isso que todo mundo sente, não identifica, mas sente. Quando passar nas áreas, vão ver um monte de coisas minha, talvez nem saibam que é minha, mas o TEMPO e ESPAÇO sabem. Pra mim é meio mágico tipo um estudo tipológico, ou seja, o que seja. (NEC, entrevista realizada 4 de junho de 2014, na Loja LEE Boards, grifo meu).

Questionado na entrevista sobre qual era a relação da pixação com a política, FB respondeu:

a relação entre a política e a pixação, acho que a pixação já surgiu geralmente com essa, das antigas mesmo a galera fala que a pixação surgiu dos protestos. Da insatisfação do povo contra a política, foi uma forma de se comunicar, de se chegar aquele lugar, de passar uma mensagem para galera sacar, a galera da política. Que de um jeito ou de outro a galera leu e vai refletir nessa ideia contra a política neh! Um ato de protesto da pixação, o lado do protesto da pixação... Às vezes, muitas vezes eu já usei como protesto. Eu não acho que vou mudar a cabeça de muita gente por causa de uma pixação. Mudo a minha cabeça, né?! Mas eu não posso mudar a cabeça dos outros... Posso passar uma mensagem para esclarecer a cabeça de alguém, e alguém possa refletir naquilo, né?! Saber se ele vai achar que é verdade ou não, não cabe a mim né? Mas acho que a pixação é um bagulho interessante pra você poder esclarecer, o que a política faz no país da gente, mandar a sua ideia pra galera sacar o que tá acontecendo, sua insatisfação com o governo. (FB, entrevista realizada em 8 de setembro de 2014, Deart-UFRN.).

O sentido político da pixação permeia as frases políticas e de reflexão como também provocações poéticas sobre a existência.

Desta forma, os pixadores geram uma resistência às mercadorias culturais, ao produzirem um universo cultural próprio, muitas vezes anônimo, que através de palavras e/ou pinturas, deixam na cidade um acervo público associado a uma contracultura.

## **2. DEART: Uma okupação<sup>5</sup> por cores!**

A volúpia de destruir é ao mesmo tempo uma volúpia criadora

*Bakunin*

No mês de novembro de 2013 o Departamento de Artes (DEART) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), passou por um terremoto Político/Artístico, que

---

5 “Okupação com K, se refere aos movimentos *squatters* também conhecidos como okupas. Entre eles, o termo “ocupação” é grafado com K para diferenciar suas intervenções das outras, marcando o caráter políticos de seus atos. A letra remete ainda à cultura punk, que, ao lado do anarquismo, forneceu as diretrizes básicas do movimento *squatter*. As ocupações são feitas em regime de autogestão, sem chefes ou líderes. Para os *squatters*, a construção de um espaço alternativo baseado em princípios de solidariedade e respeito mútuo é uma forma de resistir ao pensamento capitalista, centrado nas noções de propriedade privada e na massificação cultural”.(BELISÁRIO, 2008)

okupou as paredes com cores. Esta okupação que resistiu durante 14 dias (7/11 á 20/11), defendeu uma série de pautas antigas e novas do movimento estudantil do departamento de Artes, relacionadas às necessidades básicas: falta de papel higiênico, falta de água; como também questões estruturais: falta de um espaço de convivência, sucateamento da estrutura física do prédio; e acadêmico: revisão na grade curricular.

As informações que apresento neste tópico, têm como fontes: o processo de sindicância 23077.018494/2014-02, cadastrado em 25/03/2014 na superintendência de Informática da UFRN, que apresenta depoimentos de professores, funcionários e estudantes participantes da manifestação; e o blog criado pelo coletivo que okupou o departamento: <http://okupagarden.blogspot.com.br/>.

O conteúdo destes documentos é denso, mas limito minha análise a compreender como as cores nas paredes fizeram parte desse processo político e quais os discursos gritados nas paredes do DEART. Para contextualizar, a okupa Garden, como foi denominada a okupação do Deart, este teve como hipocentro a higienização/desarticulação do espaço Garden<sup>6</sup>, ordenado pelo chefe do departamento, Professor Marcos Andruchark. Segundo postagem do okupagarden, o espaço foi:

Devastado e saqueado em uma ação deliberada, ordenada pelo próprio chefe do supracitado departamento, numa tentativa de, a seu gosto particular, “higienizar” a paisagem do campus. Diversas composições artísticas, aparatos de trabalho, espaços de debate, anotações e rabiscos foram simplesmente considerados lixo ou entulho sem serventia, atirados a esmo ao descarte. (OKUPAGARDEN, 08/11/2013)

Andruchark, em depoimento na sindicância, disse que “a Superintendência de Infraestrutura da UFRN reclamou (do Garden) e ele solicitou um caminhão para retirada destes moveis do citado espaço.” (ATA da segunda reunião, 2014, linhas 21-23). Essa ação

---

6 “O Garden” insurgiu como espaço de convivência sob as árvores vizinhas ao DEART (Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte), idealizado por pessoas ligadas ou não à instituição de ensino, partindo da necessidade de um ambiente para vivência de leituras, discursões e experimentos – uma vez que o próprio espaço “útil” do departamento não é suficiente e, muito menos, de livre acesso a todo e qualquer cidadão. O Garden, espaço inter e transdisciplinar, um composto orgânico onde florescem ideias, criações, recycles, estudos, pesquisas, músicas, oficinas, artes-artisanatos-artefatos, projeções astrais, diálogos e práticas libertárias, espaço de cultivo do meio ambiente e de flores e espinhos sociais – reflexo da coletividade que procura envolver toda e qualquer pessoa, em todo e qualquer tempo. Destinamos todos os encontros às considerações de uma educação do sujeito à livre articulação do jogo, da brincadeira, da leveza e, principalmente, à relação crítica sobre o ensino oferecido pela instituição federal que se autodenomina Universidade. Um espaço de convivência aberto e natural, distante da observação dos severos academicismos ou hierarquias institucionalizadas e que, por isso mesmo, é tomado como “fábrica” de confronto à norma e dos valores amplamente difundidos pela estrutura senil do ensino universitário – pobre e fraco, que compadece sob as pesadas solas das botas militaristas, *capitalógicas*, massificadoras e que escorraçaram a vontade e o desejo do sujeito como modo ético e modo estético de relações entre os indivíduos”. (OKUPAGARDEN, 08/11/2013).

provocou nos alunos e integrantes do Garden uma insatisfação que levou à ocupação do Departamento.

Além da okupação física dos corredores e salas do DEART, o okupa preencheu com uma série de questionamentos, cores, poemas e pinturas as paredes do departamento, em um ato de protesto, reconhecido pelo próprio chefe do departamento, como um movimento político, “O professor disse acreditar que havia certo descontentamento político com o crescimento do DEART, causando essas manifestações que pareciam ser políticas” (ATA da segunda reunião, 2014, linhas 13-15). Apresentou uma serie de fotografias que serviram como registro das pixações ocorridas durante o Okupa Garden<sup>7</sup>:

Figura 01 – Pixações do Ocupa Garden DEART UFRN.



Fonte: Julia Monteiro, 2014.

Luiz Camilo Osório, Diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Professor de Estética Filosófica da PUC do RJ, em apoio ao Okupa Garden escreveu uma carta com o título “Sobre percepções de como qualificar intensidade de uma conjuntura político performática com a dinâmica de um Departamento de Artes e sua vocação de “formar Artistas”:

7 Apresento aqui um numero limitado de fotografia que podem ser vista na totalidade no perfil da autora na rede social facebook.

Ter uma faculdade de arte, desenvolver uma escola de arte, é abrir-se ao imponderável e ao risco, assumir um espaço de convivência plural onde a potência criativa estará sempre irmanada a uma energia que incorpora excessos e não se delimita pelo impulso da prudência. Criar é imprudente. É pôr-se no limite do possível e saber o quanto de rigor é necessário para aí se manter. Há que se ensinar o fracasso, sem ele o possível é repetição sem diferença. O fracasso está na origem do novo e é superado, sem ser negado, pelo gesto potente que cria. Fazer uma escola de arte é fazer um espaço de convivência experimental em que os alunos não temem o fracasso; só assim saberão do rigor e da força necessária para a arte, para aquilo que a artista Lygia Clark chamava de Estado de Arte sem Arte. (OSÓRIO, 2013<sup>8</sup>)

A arte sempre teve momentos de rupturas e decadências, movimentos que questionaram as ordens e padrões estabelecidos e posteriormente foram entendidos e reconhecidos em suas potencialidades, como no caso do Dadaísmo, que provocava escandalizar o público, gerando um verdadeiro choque (BENJAMIN, 1975).

Assim, as mudanças na percepção humana em sua relação com a arte, não devem ser um problema apenas visual, de contemplação, e sim por uma mudança de hábitos, de uma crítica ao culto para uma práxis política.

O coletivo de alunos que busca essa mudança, não deixou as tintas brancas coibirem sua liberdade artística e sua práxis política. Um ano após essa primeira ocupação em novembro de 2014, uma nova intervenção foi realizada nas paredes do DEART. E cabe mostrar uma pixação que questiona: 100 mil apaga pixo? Esse pixo se refere à suposta informação dada pela chefia do departamento para o orçamento que seria necessário para a pintura das paredes. Se referindo ao montante declarado pela chefia do DEART, gastos para manter as paredes mudas, brancas (Figura 3).

**Figura 3** – 1º andar do prédio velho do DEART-UFRN, com pixações de novembro de 2014



Fonte: Julia Monteiro, 2015.

8 Disponível em: <http://okupagarden.blogspot.com.br/2013/11/carta-de-luiz-camilo-osorio-diretor-do.html>, acesso em 05/12/2013

### 3. Últimas palavras, mas não palavras finais

As pixações transformam os muros da cidade em lugares de diálogo, sobre as questões que afligem a cidade e a vida contemporânea, são espaços para reivindicações de pauta dos movimentos sociais. As tags, identidades visuais, permitem aos olhos atentos enxergar as vidas que caminham na cidade, que subvertem a lógica hegemônica dos *outdoors*, das propagandas de consumos. Imprimindo a existência, o ser e não o ter. Como subversão a alienação promovida pelos meios hegemônicos de comunicação e a indústria cultural de entretenimento.

Ao se apropriarem da cidade com suas cores, letras e riscos, subvertendo a apatia social que a sociedade contemporânea vive na era do conformismo generalizado, a desconformidade dos pixadores revela-se como potência a ser explorada, como exercício de poder na luta simbólica da construção das cidades.

Por fim não se pode negar a ação política que os grafismos urbanos exercem no espaço urbano, como vozes que gritam, e se colocam politicamente com um discurso contra hegemônico, de valorização das relações humanas acima do capital. E seu sentido político não está apenas nas frases políticas e de reflexão, mas também nas provocações poéticas sobre a existência.

“PIXA TUDO”

### Referencias

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os Pensadores. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BELISÁRIO, Adriano. **Okupar é resistir: Squatters unem cultura punk e anarquismo**. Revista de História. Ed. 27/08/2008, Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/okupar-e-resistir>. Acesso em: 25/09/2014

CASTORIADIS, Cornelius. **Contra o pós-modernismo: O Reino do Conformismo Generalizado**. Zona Erógena. N° 15. 1993.

FROMM, Erich. Ter ou ser. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. 202p.

MONTEIRO, Julia Oliveira Santos; **O graffiti e a pixação: Desvendando as geografias destas artes na cidade do Salvador**. TCC (graduação em Geografia) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, Salvador, 2013. 56 f.

MONTEIRO, Julia Oliveira Santos; **Subversão na Paisagem: Do canto do graffiti ao grito da pixação**. Dissertação de mestrado (Geografia)- Universidade Federal do rio Grande do Norte. Natal, 2015. 168 f.

SOUZA, David da C. Aguiar. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento**. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – UFRJ / PPGSA / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2007

## Entrevistas

FB, realizada em 8 de setembro de 2014, local: Deart-UFRN.

NEGHEIT, realizada em 2012, Salvador, Bahia.

LEITOA realizada em 13 de agosto de 2014, local: IFRN-Campus Cidade Alta.

NEC, realizada em 4 de junho de 2014, Local: Loja LEE Boards.

SANO, realizada em 2012, Salvador, Bahia.

SHELLDER, realizada em 13 de outubro de 2013, local Macaíba.

## Programa

Debate realizado no dia 12 de abril de 2014 entre Ludmila Zago (cultura de rua / cidade & alteridade / UFMG) E Tiago Fantini (Prefeitura De Belo Horizonte), Espaço do Conhecimento UFMG - Programa Café Controverso. Publicado em 21/5/ 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vT16nu062l4>. Acesso em novembro de 2014.

### **Júlia Monteiro**

Capoeira, grafiteira, artista visual, graduando em Artes Visuais na UFRN. Mestra em Geografia Urbana. Realizei exposições: na Bienal do Recôncavo Baiano. Grafite nas ruas: Provocando os Horizontes de Perspectiva do Receptor(2012), na Exposição Coletiva Entre Espaços, Inter Poéticas, Galeria DO DEART –UFRN, Organizadora e expositora nas 4 edições do Maloca Arte- Natal-RN, Já fiz graffiti nas cidades Campinas-SP, Salvador- BA, São Felix-BA, Natal-RN, João Pessoa-PB e São José(Costa Rica). O tema central da minha arte é a mulher, representações do corpo feminino não padronizado, nus, autorretratos, busco apresentar uma mulher livre das amarras sociais e que busca seus instintos Selvagens.

# O CORPO POLÍTICO DE REGINA JOSÉ GALINDO

*Julya Vasconcelos*  
Discente do PPGAV-UFPE

## RESUMO

O presente artigo pretende refletir sobre a obra da artista performática guatemalteca Regina José Galindo sob a luz das discussões a respeito da potência do corpo e seus usos na arte contemporânea, assim como a transposição dos seus limites e a elaboração das suas marcas traumáticas. A história de violência da Guatemala, como alegoria de uma marca comum a toda a América Latina pós-colonial e as questões relativas a opressão da mulher também permeiam as reflexões a respeito da obra da artista.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo. Política. Performance. Artes visuais. América Latina.

## RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo reflexionar sobre la obra de la artista performativa guatemalteca Regina José Galindo a la luz de las discusiones sobre el poder del cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo, así como la transposición de sus límites y el desarrollo de sus marcas traumáticas. La historia de la violencia en Guatemala como alegoría de una marca común a toda Latinoamérica poscolonial, y la opresión de las mujeres también impregnan las reflexiones sobre la obra de la artista.

**PALABRAS-CLAVE:** cuerpo. Política. Performance. Artes visuales. Latinoamérica.

Regina José Galindo nasceu na Cidade da Guatemala, em 1974, em um país marcado pela violência política e urbana, pelas catástrofes das guerras civis e de uma violenta ditadura militar. Em um relato extraído do livro *A Revolução Guatemalteca (2004)*, o historiador Greg Grandin descreve os pormenores da política de terrorismo de Estado promovida pelos governos dos EUA, aliado ao poder local, contra os movimentos de resistência da nação maia nos anos 1970 e 1980:

Na Guatemala, o terror se transformou num espetáculo: soldados, comissionados e patrulheiros civis estupravam as mulheres diante dos maridos e dos filhos. O zelo anticomunista e o ódio racista se disseminaram no desempenho da contrainsurgência. As matanças eram inconceivelmente brutais. Os soldados matavam crianças, lançando-as contra rochas na presença dos pais. Extraíam órgãos e fetos, amputavam a genitália e os membros perpetravam estupros múltiplos e em massa e queimavam vivas algumas vítimas. (GRANDIN, 2004, p. 104).

Dentro de um cenário pouco produtivo no campo das artes, Galindo estudava secretariado comercial e escrevia poesia em seu tempo livre, até que começou a se interessar por *body-art* ao explorar a biblioteca do fotógrafo guatemalteco Luis González Palma. A partir daí, já no mesmo ano, Regina Galindo realiza a sua primeira performance, *Lo Voy Gritar al Viento*, que traz consigo uma marca forte da contaminação do seu trabalho como poeta. Dependurada por um cabo suspenso a vários metros do chão, a artista pairou por horas sobre uma rua do centro da cidade atada ao imponente arco do edifício dos correios. Gritou seus poemas escritos em um caderno, que a cada leitura rasgava e lançava as páginas aos transeuntes.

Sua proposta artística, marcada por uma linguagem pouco conhecida na Guatemala àquela época, surge em um contexto de relativa abertura contracultural, em parte possibilitada pelos *Acuerdos de Paz*, firmados entre o governo e a *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* (URNG) entre os anos de 1991 e 1996, com o objetivo de por fim à prolongada guerra civil que assolava o país há mais de trinta anos. O enfrentamento deixou ao país um saldo de mais de 250 mil mortos e desaparecidos. Neste período um grupo de artistas começa a tomar forma, distante dos poderes públicos e apoiados sobretudo por organismos de cooperação internacional, renovando finalmente as linguagens, os temas e as relações entre arte e política no país. Esta geração de artistas pós-guerra, pós-catástrofe, contava com Galindo, Aníbal López, Alejandro Paz, Colectivo Caja Lúdica, dentre outros.

Ao destrincharmos a obra de Regina José Galindo, o que eclode ao primeiro plano é a sua coerência absoluta. Desde as suas primeiras produções de 1999 até hoje, há um fio condutor coeso, que orienta as suas performances a partir de dois eixos que quase sempre aparecem paralelos ou imiscuídos, e ambos em um diálogo constante com o papel político da arte. São eles: 1) A catástrofe, o trauma e/ou a memória coletivos (neste artigo eu chamo de “memória do abismo” a essa massa meio nebulosa com a qual a artista trabalha); 2) Os limites do corporal.

Os dois eixos funcionam na poética de Galindo como chaves do seu projeto estético. Insisto aqui em referir-me nos termos de estética, mas sempre no sentido de uma indissolubilidade entre estética e política e nos termos do regime estético do qual fala Rancière (RANCIÈRE, 2005) e da experiência estética/singular de John Dewey (DEWEY, 2010). A questão política/biopolítica é presente (para não dizermos onipresente) em sua poética, mas não como um projeto político, de militância exata, e sim com um projeto discursivo no campo das artes e, obviamente, como compromisso social e resistência. Para a própria Regina Galindo, esta questão se coloca de maneira clara:

Cada ação é uma tentativa de expor um aspecto da realidade, são atos que querem denunciar ou questionar. Mantenho uma atitude crítica e talvez por aí estejam filtrados os termos políticos, não como politicagem, mas como compromisso social. São pequenos atos de resistência. O corpo individual em confronto e resistência como metáfora do corpo global (GALINDO, 2008)<sup>1</sup>

A partir destas duas chaves da sua poética optamos neste artigo por dividir toda a produção da artista (1999 a 2014) em três atos (não cronológicos), levando em consideração uma reincidência insistente no campo do tema e do fazer-dizer (SETENTA, 2008) da performance. E, para cada um destes atos, selecionamos obras importantes, que, de alguma maneira, alegorizam o trabalho de Galindo, sem contudo ter a intenção de definir a sua obra em termos estáticos e temáticos. Serão os atos: Reconhecimento de um corpo (A Morte); Liberdade condicional (Guatemala e Política); Enquanto isso eles seguem livres (A Mulher).

A escolha pela compartimentação das obras definidoras se dá por questões metodológicas inerentes a esta pesquisa. Em cada um destes atos, pairam, invariavelmente, as questões relativas às catástrofes coletivas e aos limites do corpo. É preciso observar que, por vezes, os temas se entrecruzam, rompem as barreiras uns dos outros, dada a coesão dos trabalhos de Regina: em primeiro plano ou em planos secundários, praticamente todos os temas falam em coro, articulados dentro da sua poética.

## **1. Ato 1: Reconhecimento de um corpo (a morte)**

A duração das cerimônias para velar um corpo depois da I Guerra Mundial diminuíram radicalmente, quando o número de mortes tornou-se tão grande, que não era mais possível respeitar o tempo da aceitação e internalização da perda, próprios do luto. A morte foi ficando invisível. Segundo Christine Greiner, “a morte moderna tornou-se rápida e isolada em hospitais ou asilos e grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas, ou até consideradas patológicas” (GREINER, 2007, p.12).

Essa invisibilização da morte não é generalizada, ela é restrita aos corpos que importam, para usar uma expressão de Judith Butler (2002). Já a morte é cultivada dentro dos campos (AGAMBEN, 2008) sobreviventes da democracia, onde os corpos estão à margem: nas favelas, nas tribos indígenas, nos refúgios das minorias, nas prisões, nos guetos,

---

<sup>1</sup> Tradução nossa, do original em espanhol: “Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no como politiquería, sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global” Entrevista concedida por Galindo à revista Escáner Cultural, em 2008. Disponível em: <http://www.escaner.cl/revista/node/917>

nas comunidades gays. Butler enfatiza que estes seriam corpo abjetos, que não deveriam existir dentro de determinado espaço.

Na Guatemala, a presença da morte como perigo eminente é palpável. Todo o histórico de guerras e regimes de exceção, que subexistiram até meados dos anos 90, quando a morte foi administrada como instrumento político, parece agora fantasmático na sociedade democrática do país. São assassinadas cerca de 14 pessoas por dia, e o país é considerado o terceiro mais violento do mundo. A morte é um dos temas mais tocados por Galindo em sua obra. Os limites do corpo, a banalidade da vida, o túmulo, a cova e, sobretudo, a imagem do cadáver, o corpo imóvel, sem cor, frio, abandonado, por vezes enterrado ou posto dentro de um caixão, é algo recorrente na obra da artista, em especial nos anos seguintes a 2008, culminando em 2012 e 2013, quando nove das treze performances que realizou no biênio discursava sobre a morte. Aqui reside a manifestação privilegiada do abjeto na obra de Galindo: o cadáver. Para Julia Kristeva, o cadáver é o abjeto por excelência:

Um corpo decadente, sem vida, completamente abatido, indiscernível entre o inanimado e o inorgânico, uma multidão transitória, inseparável forro de uma natureza humana cuja vida é indistinguível do simbólico – o cadáver representa fundamentalmente contaminação. Um corpo sem alma, um não-corpo, assunto inquietante, está para ser excluído do território de Deus assim como o é do seu discurso (KRISTEVA, 1980, p.109) <sup>2</sup>

Seligmann-Silva (2005, p.40) observa que a palavra cadáver vem do latim *cadere*, cair: um corpo que cai. É o objeto sempre perdido, o abismo, “a noite arcaica da relação pré-objetal”, realmente ligada à desimportância, à vida nua.

Quando Galindo toca na questão da morte, performando um cadáver (algo que se repete, sem nenhum exagero, em pelo menos duas dezenas de trabalhos seus), e não tangenciando a sua presença através de índices como a dor, o sangue ou a apatia, há sempre um entorno de limpeza. Os ambientes são assépticos, frios, acinzentados ou remetem à terra, ao ato de ser enterrado, a desaparecer. Em uma entrevista em vídeo para o museu Guggenheim, a artista dá uma pista do que significa sua fixação pela morte:

Em meu trabalho eu parto da Guatemala. O que não foi dito, o que se nega, o que se esconde, o que se mente. Mas me interessa ir mais além do meu país, me interessa mostrar que a morte é a mesma na Guatemala, nos Estados Unidos ou Rússia. Que a

---

2 Tradução nossa do original em inglês: a decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the inorganic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic—the corpse represents fundamental pollution. A body without soul, a non-body, disquieting matter, it is to be excluded from God’s territory as it is from his speech (KRISTEVA, 1980, p.109).

dor é a mesma no primeiro ou no terceiro mundo (...) somos os mesmos, sentimos o mesmo e estamos todos interconectados (GALINDO, 2015).

Em *Reconocimiento de um cuerpo*, performance de 2008 apresentada no Centro Cultural de España, na Argentina, Galindo deita-se nua sobre uma plataforma obituária, anestesiada. Sobre si, um cobertor branco. Os espectadores repetem um único gesto: levantar o lençol, reconhecer o corpo. Como reconhecer um corpo inédito? Como reconhecer um corpo desconhecido? A obra é trágica, e o corpo sob o fundo negro lembra a dramaticidade de uma quadro de Caravaggio. Não há sangue, não há drama ou dor, mas há o impacto absoluto do vazio e do silêncio e a possibilidade de encarar um corpo morto-não-morto, e reconhecê-lo por um único motivo: nada nos iguala mais, nada é mais radicalmente banal, como sugere Galindo na entrevista supracitada. Talvez, além dessa igualdade, Regina Galindo queira aludir a algum estado de letargia, lassidão, própria da baixa intensidade, da vida besta, da morte que se entranha na vida (PELBART, 2007, p. 27). É preciso examinar essa letargia.

Em entrevista ao jornal *El Clarín*, à época em que a performance foi apresentada em Córdoba, Galindo declara que “é uma ação muito simples, extremamente passiva. Na América Latina, o povo, ao ver um corpo coberto, sabe imediatamente o que tem que fazer”<sup>3</sup>. A banalização da morte, a realidade traumática em seu país e nos países latino-americanos (a Argentina sofreu uma das ditaduras militares mais violentas do continente). Na mesma entrevista, Galindo diz: “possivelmente para a Argentina a obra tenha um tom 100% político, mas se a realizamos na Guatemala, a fala sobre o dia a dia. Que família guatemalteca já não teve que reconhecer corpos, se há 30 mortos por dia?”<sup>4</sup>.

Em *Suelo Común* (2013), e *Piel de Gallina*, a ação (ou não-ação) de Regina consiste em algo semelhante. Convidar o espectador a observar seu corpo devir-cadáver, com a estranheza de quem se olha no espelho pela primeira vez. Em todas essas performances, assim como em muitas outras, Galindo torna-se um cadáver, empreendendo uma visita à dor humana por excelência, ao abjeto por excelência, com referências a sua dor local e à dor universal da perda e do desaparecimento.

---

3 Tradução nossa, do original: “(...) es una acción muy simple, sumamente pasiva. En Latinoamérica, la gente, al ver un cuerpo cubierto, sabe inmediatamente lo que tiene que hacer” Entrevista concedida por Galindo ao caderno *Sociedad* do jornal Clarín, em 2008. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2008/08/05/sociedad/s-01730300.htm>

4 Mesma entrevista citada anteriormente. Tradução nossa do original: “posiblemente para Argentina la obra tenga un tinte 100% político, pero si tú lo haces en Guatamala, la obra te habla del día a día. ¿Qué familia guatemalteca no ha tenido que reconocer cuerpos? Si hay 30 muertos al día?”

Na primeira performance citada no parágrafo anterior, é explorada a relação da morte e do corpo em seu retorno à terra. “Enterrado” em uma cova rasa, o corpo de Galindo repousa de bruços, nu, sobre a terra. Alinhado com a superfície, um vidro transitável sustenta o peso das pessoas que desejem caminhar por sobre o corpo de Galindo. A discussão a respeito do visível e do invisível, a metáfora de caminhar por sobre a banalidade da morte, e ainda a discussão sobre a invisibilidade das fossas comuns, resultantes de assassinatos e desaparecimentos está presente na obra.

## **2. Ato 2: Liberdade condicional (Guatemala e Política)**

A Guatemala foi, até 1821, uma colônia espanhola. A partir da segunda metade do século XX, foi tomada por uma longa dança de diferentes governos militares e civis, dentre os quais o de Jacobo Arbenz, que foi retirado à revelia do poder por propor realizar uma reforma agrária em terras da *United Fruit Company* (multinacional norte-americana que, entre 1899 e 1970, dedicou-se à produção e comércio de frutas tropicais em plantações no terceiro mundo). Em 1953, o país sofreu um golpe com intervenção estadunidense, iniciando também uma guerra civil que durou nada menos que 36 anos. Durante este período, mais de cem mil pessoas morreram, quase um milhão refugiou-se. Galindo nasce e vive por muito tempo em plena guerra civil, e parece criar a sua poesia e sua arte gestadas em um caldo grosso de rancor, violência e desrespeito à vida, assim como muitos artistas latino-americanos.

Em uma performance realizada em 2003, intitulada *Quién puede borrar las huellas?*, Galindo caminha da Corte de Constitucionalidad até o Palacio Nacional de Guatemala carregando uma bacia de sangue. De tempos em tempos mergulha os pés e deixa pegadas vermelhas na sua trilha, em memória das vítimas do conflito armado na Guatemala, em rechaço “a candidatura presidencial do ex-militar, genocida e golpista Efraín Ríos Montt”, em suas próprias palavras. Aliada à força política da sua ação, cria-se um traçado vermelho de rara beleza estética por sobre o concreto da Ciudad de Guatemala. Kristeva pergunta se o belo pode ser triste, e se ele pode ser aquele que volta depois das guerras e das destruições testemunhando uma imortalidade possível (KRISTEVA, 1989, p. 95). Na obra de Galindo, o discurso sobre as catástrofes coletivas do seu país e seus horrores tangenciais, como a imobilidade e a dor, está em primeiro plano, no entanto, há uma força estética absurda nas pegadas vermelhas deixadas ao longo do passeio público do centro da Guatemala, sob o olhar atento dos seguranças dos prédios do governo. Nesta performance, o ato de caminhar, mergulhar os pés no sangue humano, sob o sol da cidade enquanto o poder estabelecido

tenta ignorar os corpos das vítimas de um regime escuso, e pintar sobre este asfalto as pegadas dos invisíveis é um exemplo perfeito de uma obra de arte política dentro de uma ideia de uma ética da representação da catástrofe.

Cada pegada deixada por Galindo em seu percurso é um exercício de recuperação da memória coletiva, marcando “repetidamente o trauma como tal, em sua mesma impossibilidade. Quem pode esquecer as pegadas, agora que eu as tirei da imaterialidade da memória e as trouxe literalmente ao mundo? O psicanalista Dori Laub acredita que a arte talvez seja a única maneira para efetivar as representações do trauma, como uma espécie de antídoto para a aniquilação (LAUB, 1995).

A presença do sangue na obra de Galindo é marcante, apesar de figurar ativamente em poucas obras. Funciona como uma metáfora da violência social, dos assassinatos em massa pelo Estado guatemalteco. Ao lado de *Quien puede borrar las huellas?*, podemos colocar *El peso de la sangre*, de 2004, quando verteu gota a gota um litro de sangue sobre a sua cabeça na Plaza Central da Guatemala. A ação fala sobre o peso da violência na Guatemala, do derramamento de sangue generalizado, em uma alusão ainda mais direta ao sofrimento das vítimas da ditadura. Na gravação em vídeo da performance vemos Galindo sentada sob o sol possivelmente de um meio-dia, recebendo estoicamente uma série sincopada de gotas de sangue sobre a cabeça. A artista cria testemunhas, tortura seu espectador com a recordação dos crimes e o peso do sangue, da memória, do trauma e da melancolia daqueles que sobreviveram.

Márcio Seligmann, em um dos seus estudos sobre o trauma moderno, afirmou que “estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes. E é claro, para qualquer um de nós, que a continuidade das mesmas não permite que sequer ‘tomemos pé’ após cada evento novo e a tenhamos uma mudança de curso. A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: vamos de encontro às catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63). Sangrar, estar presa, morrer, ser violada. Regina vai ao encontro das catástrofes, com insistência.

Podemos dizer, com segurança, que são suas obsessões corpo-poéticas: o corpo morto e o corpo aprisionado e torturado da memória coletiva guatemalteca.

### **Ato 3: Enquanto isso eles seguem livres (a mulher)**

O corpo feminino é ferido, simbólica e literalmente, pelo poder dos regimes de exceção, e pelo poder normatizador das sociedades de inclinação patriarcal, mesmo em regimes democráticos. Na obra de Regina Galindo, o que observamos foi uma cisão clara entre duas subtemáticas quando a questão é o corpo feminino. A primeira seria intimamente

ligada à violência física, à violação e à morte, ou seja, ao trauma, e quase sempre tomando como base o lugar que a Guatemala ocupa historicamente e atualmente em relação a questão.

Segundo a pesquisadora Emilia Barbosa, do Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Kansas, a persistência da violência na Guatemala tem sido descrita por figuras como Philippe Bourgois, Manolo Vela, Alexander Sequén-Mónchez e Hugo Antonio Solares, dentre outros estudiosos que concluem que os problemas sociais básicos nacionais que existiam na gênese dos conflitos armados permanecem ainda hoje. Uma vez que os acordos de paz de 1996 não conseguiram resolver os problemas da maioria da população no âmbito das políticas neoliberais de ajustamento estrutural, a violência tem subido em uma população que ainda está armada, lidando com a culpa e a retaliação, e em busca de alívio e de sobrevivência. (BARBOSA, 2014).

O continuum da violência sexual contra as mulheres na Guatemala começou com os conflitos armados entre 1960 e 1996 e continuou, também, posteriormente à assinatura dos acordos de paz. Também o uso generalizado e sistemático da tortura sexualizada e a violação de mulheres por parte do Estado da Guatemala, durante o 36 anos de conflito armado interno, é um fator que normalizou essas formas de violência, especialmente quando se considera que este tipo de violência foi institucionalizada no treinamento militar. O núcleo do tecido social guatemalteco é tramado por crenças que levam à subalternização sistemática de mulheres, entre elas um machismo profundamente enraizado, que se reflete na falta de oportunidades e progresso para as mulheres. A reprodução cultural dos estereótipos de gênero encontra a sua expressão máxima na forma do feminicídio. Rosa Linda-Fregoso e Cynthia Bejarano estimam que mais de três mil e quinhentas mulheres e meninas experimentaram formas brutais de violência no período pós-conflito (apud BARBOSA, 2014).

A segunda chave para nossas análises são as imposições ligadas a uma performatividade inscrita nesses corpos, e tratam geralmente de assuntos ligados a uma estética ideal ou a tabus que se guiam pelo machismo e por certo falso puritanismo, muito característico em sociedades machistas, mas que falam diretamente à sociedade patriarcal global. Analisaremos *Himeneoplastia* (2004) e *Recorte por la línea* (2005), como exemplos desta segunda chave proposta; e *El dolor em un pañuelo* (1999), *Perra* (2005) e *Mientras, ellos siguen libres* (2007), como exemplos da primeira.

Observamos, pois, que, para chegar ao que deseja fazer-dizer, Galindo, por vezes, profana o seu corpo de mulher, assim como o profanam seus algozes. Performatiza o seu corpo, pressionando os seus limites e a sua integridade, em um procedimento re-catastrófico, no qual, por fim, encontra outro corpo reinventado a partir do esfacelamento do primeiro: retalha em suas coxas a palavra “perra”, reconstrói seu hímen em um procedimento cirúrgico.

De acordo com Agamben, o contra-dispositivo mais eficiente é profanar, tirar o corpo do âmbito do sagrado (AGAMBEN, 2007). A autoprofanação desse corpo, como que num procedimento irônico, de algum modo o libera de uma esfera de poder, deixando-o momentaneamente dentro do que podemos chamar, tomando o termo de Hakim Bey, de uma Zona Autônoma Temporária (BEY, 2001). A partir daí, a artista propõe um novo nascimento, um ato inaugural, uma quebra que não é um retorno a um essencialismo ou um modo feminino por excelência ou por natureza, na perspectiva biologizante que criticam as teorias feministas como a de Judith Butler, mas na perspectiva da reinvenção absolutamente livre.

*Perra* é talvez a performance de Galindo mais claramente inscrita em um discurso feminista. Em um pequeno recinto, e com uma cenografia minimalista, formada apenas por uma pequena cadeira metálica, a artista executa a sua performance *Perra*. Os cabelos estão soltos, e o vestido é preto<sup>5</sup> Tudo soa um pouco solene. A silhueta do corpo da artista marca um contraste absoluto com o fundo claro. Até que, finalmente, põe-se a cortar-se com calculada e cerimonial parcimônia, descobrindo sua perna esquerda, empunhando uma pequena faca. Lentamente aproxima a linha de corte, e a pressiona com firmeza por sobre a pele, que começa a servir de superfície para a escrita. À medida que o sangue emana dos cortes superficiais torna-se possível ler a palavra PERRA, que significa “cadela” ou uma variante para “puta”. Assim como em outras obras aqui analisadas, a contenção de movimentos, dos gestos faciais e certa impassividade são recorrentes em Galindo.

O seu corpo em performance é um corpo letárgico, amortecido pelo horror da violência. Ao mesmo tempo que pode inspirar também uma atitude assertiva em relação à decisão de se autoimputar a dor. A tensão dramática que se impõe à medida que a performance avança provoca sentimentos diversos no espectador, mas que possivelmente transitam entre o choque, a vertigem, a fascinação, a repugnância, a pena, o mal-estar.

O que Galindo diz em sua obra? Por qual motivo escrever “perra” em sua coxa, em grandes letras? Em 2005, na Guatemala, começaram a aparecer corpos de mulheres torturadas, violadas e assassinadas. Muitos corpos tinham inscrições abusivas, às vezes produzidas com canetas, às vezes com navalha: “maldita perra”, “muerte a todas las perras”, “odio a las perras”.

Em uma entrevista, Galindo fala sobre a questão:

Realizar la acción era una manera de revertir el poder de quienes nos mantienen en la zozobra. Una mujer, al inscribirse ella misma la palabra PERRA con un cuchillo,

---

5 Não é a primeira vez que a artista se veste de luto. É como se o seu reinvestimento em uma experiência de choque viesse acompanhada já do luto e da melancolia.

dejando una marca que permanecerá, les quita a otros el poder de hacerlo. Nadie puede marcarla, ella ya lo ha hecho. (Galindo, 2008)<sup>6</sup>.

A violência autoinfligida, aqui, é um ato extremado de subjetivação artística. Reivindicar a identidade da “perra” é um ato de rebeldia que, encenado tanto no campo artístico quanto no âmbito político dos movimentos sociais (por exemplo, a marcha das vadias ou as recentes falas, principalmente nas redes sociais, que utilizam o “somos todos...”), opera como forma de resistência à estigmatização, como uma forma de desestabilização. A apropriação e inversão da injúria “perra” em Galindo pode ser comparada com o que Butler pondera sobre a apropriação que alguns ativistas do movimento “queer”<sup>7</sup> nos Estados Unidos fazem desse termo:

Paradoxalmente, embora também implique uma promessa importante, o sujeito estereotipado como “queer” no discurso público através de interpelações homofóbicas de vários tipos retoma o mesmo termo como base discursiva para exercer a oposição. Tal citação se manifesta como algo teatral na medida em que imita e hiperboliza a convenção discursiva que também inverte. O gesto hiperbólico é essencial para por em evidência a “lei” homofóbica que já não pode controlar os termos específicos de suas próprias estratégias de abjeção (BUTLER, 2002, p. 326).

Assim como *Perra*, a performance *Mientras ellos siguen libres* é uma recuperação de todo o contexto nacional de violência contra a mulher. Em português significa “enquanto eles seguem livres”. Grávida de oito meses, Galindo ata-se pelas mãos e pelos tornozelos com cordões umbilicais, da mesma forma que as mulheres indígenas grávidas eram amarradas e estupradas durante o conflito armado na Guatemala. Era uma maneira de induzir o aborto e subjugar. Mais uma vez a imobilidade do corpo de Galindo em performance é desconcertante.

A outra face da performance de Galindo que toma a violência de gênero como tema é a que exemplificaremos com o vídeo *Himeneoplastia* e a performance *Recorte por la línea*. O vídeo, que concedeu a artista o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2004, é sem sombra de dúvidas o momento mais radical da obra da artista, especialmente no que diz respeito ao uso quase drástico da profanação no seu corpo-artista, borrando completamente as fronteiras do real e da representação.

Em uma clínica clandestina na Guatemala, Regina se submeteu a uma reconstrução do seu hímen para recuperar a virgindade, filmou todo o procedimento e o lançou no mundo como arte. Várias mulheres guatemaltecas submetem-se ao procedimento como forma de corresponder a uma configuração social misógina e também violenta no campo sutil. Mais uma vez a profanação como reconstrução de um corpo possível vem à tona. O

6 Entrevista concedida por Galindo à Revista Cultural Adn, em 2008. Disponível em: [www.adncultura.com.ar](http://www.adncultura.com.ar)

7 No Brasil seria algo como “bicha” ou “veado”. Ao pé da letra significa “esquisito”.

outro trabalho que busco por em diálogo com este é o *Recorte por la línea*, que realizou em Caracas, em 2005. Nua, Regina convida um cirurgião plástico famoso na Venezuela, que tem a tradição de “fabricar” miss mundo hiper-plastificadas, para traçar em seu corpo todas as intervenções cirúrgicas às quais deveria se submeter para obter um corpo perfeito. A artista termina a ação com o corpo completamente pintado com linhas e círculos que envolvem seus músculos e traços, criando uma interessante peça estética que grita, ironicamente, contras os padrões estéticos opressores que colonizam os territórios livre do corpo.

A ideia do corpo feminino como território de disputa é desenvolvida pela intelectual feminista Rita Segato, que se ocupa em traçar um mapa da violência de gênero em toda a América Latina. Segato, a partir de 2003, quando começou a estudar o caso de Ciudad Juárez, no México, que ficou famosa pelo número alarmante de mulheres assassinadas desde 1993, passou a ver o corpo das mulheres como uma função territorial, relacionado com a ideia de soberania. O corpo das mulheres como o próprio campo de batalha onde se plantam as bandeiras do controle territorial, jurisdicional, onde as novas corporações armadas nas modalidades mafiosas da guerra não convencional emitem signos de suas sempre fugazes vitórias, de sua capacidade de soberania jurisdicional e impunidade<sup>8</sup>. E especificamente sobre a violência sexual, Segato é muito precisa quando diz que ela tem componentes muito mais expressivos que instrumentais:

(...) não persegue um fim, não é para obter um serviço. A violência sexual é expressiva. A agressão ao corpo de uma mulher, sexual e fisicamente expressa uma dominação, uma soberania territorial, sobre um território-corpo emblemático (SEGATO, 2014)<sup>9</sup>.

O corpo-político, o corpo-feminino e o corpo-cadáver parecem preencher a poética e a performatividade do corpo-artista de Galindo. Se é improvável mensurar as reverberações políticas efetivas da sua obra (nos termos de uma política dos direitos humanos na Guatemala, ou de segurança para a mulher, por exemplo), é inegável observar as aberturas constantes de *Zonas Autônomas Temporárias* (BEY, 2001) que seu trabalho realiza em diversos níveis. A partir destas análises é possível observar sobretudo a construção de um corpo indisciplinado (OLIVEIRA, 2007), dotado da capacidade de esgarçar as fronteiras e os espaços de poder e normatividade.

8 Entrevista com Rita Segato (disponível em: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control\\_0\\_1081091894.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html))

9 Entrevista com Rita Segato disponível em: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control\\_0\\_1081091894.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html)). Tradução nossa do original em espanhol: “no persigue un fin, no es para obtener un servicio. La violencia sexual es expresiva. La agresión al cuerpo de una mujer , sexual, física, expresa una dominación, una soberanía territorial, sobre un territorio-cuerpo emblemático”

Ao final desta reflexão a massa que precipita desse caldo de cruzamentos de leitura e observações, que buscaram de alguma maneira orientar o olhar dentro de uma produção artística incrivelmente volumosa e praticamente ininterrupta desde 1999, é esse oferecimento do corpo, essa abertura (muitas vezes, não metaforicamente, de entranhas) à observação do outro tanto enquanto fruição estética quanto em despertar político. O trabalho de Regina José Galindo se caracteriza por um tratamento crítico das escuridões, dos abismos, dos choques, ao mesmo tempo em que aponta para uma ideia de futuro, circunscrita ao seu revirar do passado.

Em uma mostra do seu trabalho em Milão, realizada entre março e junho de 2014, Regina intitula a performance inédita que apresenta no Pac Milano, *Exhalación (Estoy Viva)*. Pela primeira essa afirmação aparece obscenamente em um trabalho de Galindo. É como se dissesse o que sempre disse, em relação direta com a filosofia de Didi-Huberman: é preciso dizer, é preciso narrar, apesar de tudo. (DIDI-HUBERMANN, 2004) Poderíamos completar: *estoy viva, pese a todo*. A afirmação de Galindo não é uma esperança sentimental, talvez muito pelo contrário, seja uma indicação de que enquanto há vida, há possibilidade de morte e sofrimento. Mas enquanto há vida também há corpo, brechas, potências e construção de presente e de futuro. Na performance, Galindo está deitada, nua, em um ambiente quase monocromático, gelado. Uma torneira pinga água numa superfície metálica, uma luz branca ilumina o corpo de Galindo. No entanto, diferentemente das outras performances que trazem o corpo-cadáver na sua impossibilidade de retorno, na sua queda, desta vez os espectadores recebem um pequeno espelho, que repousam logo abaixo do nariz da artista. A opacidade resultante da respiração que preenche o espelho é a prova: está viva!, apesar de tudo. É possível ver seu ventre inchar-se e refluir.

A intensa paixão pelo Real que atravessa a obra de Galindo do princípio ao fim, e a incansável, apesar de tudo, utilização do corpo e das catástrofes humanas como matéria-prima e potência para a construção de sua poética, calcada na reinvenção e libertação do corpo, é o mais próximo que podemos chegar de uma conclusão. Vemos aqui, ainda antes de uma conclusão, uma primeira vereda aberta para compreender a obra desta artista e também uma primeira incursão na inclusão da América Latina dentro da discussão a respeito da performance das memórias traumáticas e da importância da arte para engendrar e processar essas narrativas sem que sejam neutralizadas em sua importância política e humana.

## Referências

AGAMBEN, G. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

BARBOSA, Emilia. **Regina José Galindo's Body Talk Performing Femicide and Violence against Women in 279 Golpes**. *Latin American Perspectives*, v. 41, n. 1, p. 59-71, 2014.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GRANDIN, Greg. **A revolução guatemalteca**. São Paulo: Unesp, 2004.

GALINDO, Regina. **El Peso del dolor** [8 de maio, 2008]. *Revista Escáner Cultural*. Entrevista concedida a Eli Neira (disponível em <<http://www.escaner.cl/revista/node/917>>).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. SÃO PAULO: MARTINS, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Barcelona: Editorial Paidós, 2004

GREINER, Christine. Org.; AMORIM, Claudia, Org. **Leituras da morte**. São Paulo: **Annablume**, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1980.

OLIVEIRA, Lúcia MB. **Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica**. São Paulo: Beca, 2007.

SEGATO, Rita. **Mujer y cuerpo bajo control**. [10 de outubro, 2014]. Buenos Aires: *Revista Ñ – Clarín*. Entrevista concedida a Karina Bida Seca. (disponível em: <[http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control\\_0\\_1081091894.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html)>)

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. EDUFBA, 2008.

### **Julya Vasconcelos**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, onde pesquisa a obra de Regina José Galindo e as representações do trauma e da catástrofe através do corpo na arte contemporânea. E também jornalista formada pela mesma instituição em 2008.

# TERRA EM TRANSE – PAÍS INTERIOR

## o cinema de Glauber Rocha através da cia de foto

Kyrti Ford

### RESUMO

Em 2012 o coletivo fotográfico *Cia de Foto* foi convidado a participar da *III Mostra 3M de Arte Digital* que foi sediada no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. Para a exposição levaram o projeto *País Interior* fruto de uma experimentação com o cinema. O grupo utilizou como base para este projeto o filme *Terra em transe* (1967) do cineasta baiano Glauber Rocha. Este artigo analisa o processo de criação utilizado em *País Interior* e as discussões levantadas sobre o mesmo em torno do cinema, política e fotografia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Glauber Rocha. Cinema. Fotografia. Política. Cia de Foto.

### ABSTRACT

In 2012 the collective photographic *Cia de Foto* was invited to participate in the *III 3M Digital Art Exhibition* which was held at the Tomie Ohtake Institute in São Paulo, Brazil. For the show they presented the project *País Interior* fruit of an experiment with cinema. The group used as its basis the film *Entranced Earth* (1967) – also known as *Land in Anguish* – from the Brazilian filmmaker Glauber Rocha. This article analyzes the creative process employed in *País Interior* and the discussions that were raised by it upon cinema, politics and photography.

**KEYWORDS:** Glauber Rocha. Cinema. Photography. Politics. Cia de Foto.

Esse é o papel da fotografia: dar o estranho efeito de permanência a uma estrutura que parece insustentável.

Extrato de texto usado no ensaio *País Interior*.  
(*Terra em transe/Icônica/Rancière/Deleuze/Benjamin*)

## 1. Terra, 1967 – País, 2012

O que um cineasta baiano falecido em 1981 tem em comum com um coletivo fotográfico criado na cidade de São Paulo em 2003? Um filme preto e branco produzido em 1967. O cineasta em questão não é ninguém menos que o famoso e cultuado Glauber Rocha. O coletivo fotográfico, por sua vez, foi<sup>1</sup> um grupo bem sucedido e premiado de jovens fotógrafos conhecido como *Cia de Foto*. O vulcânico Glauber Rocha estabeleceria através

---

1 A *Cia de Foto* anunciou o encerramento de suas atividades em dezembro de 2013 após dez anos de trabalhos na área da fotografia artística e comercial. Desde então seus quatro componentes principais Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes, continuam atuando em fotografia, mas seguindo caminhos separados.

do seu premiado filme *Terra em transe* uma conexão híbrida e inesperada com o coletivo formado por Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes. Em 2012 a *Cia de Foto* levou para a *III Mostra 3M de Arte Digital*, no Instituto Tomie Ohtake, o projeto *Pais Interior* que utilizou o filme de Glauber Rocha como uma plataforma para fomentar uma discussão sobre cinema e fotografia.

Entre curtas, longas, documentários e ficção Glauber dirigiu entre 1959 e 1980 dezessete filmes, atuando como roteirista em doze e produtor em onze. Ganhou por três vezes o festival de cinema em Cannes. No cultuado festival, Glauber ganhou com *Terra em transe*, em 1967, o prêmio da Crítica Internacional (FIPRESCI). O prêmio foi conquistado, segundo a edição de 13 de maio de 1967 do *Jornal do Brasil*, “pela originalidade com que expressou uma situação que compromete o destino do homem latino-americano e o de todo mundo”. O filme foi produzido em meio ao início caótico da ditadura no Brasil e não escapou ao punho de ferro da censura opressora. A película sofreu cortes, solicitações de mudanças e chegou a ser proibida. E não poderia ter sido menos. O próprio Glauber revelou em uma entrevista<sup>2</sup> que havia feito *Terra em transe* “com a aspiração de que fosse uma bomba.” (ROCHA, 2004, p.171). Lançado em meio à avultada polêmica, o filme foi acusado pela censura de conter um tom altamente subversivo e imoral. Ainda assim a película foi convidada a Cannes, mas sua liberação só foi possível graças à pressão de protestos veiculados pela imprensa nacional e internacional que fizeram com que o Ministério da Justiça reabrisse o processo. Acusado por muitos de fascista na época que foi inicialmente exibido, o filme foi amplamente discutido pela imprensa que em grande parte criticava o nível do caráter técnico da obra e a aparente despreocupação estética de Glauber para com a mesma. Parte da procura do cineasta baiano com o filme foi pela ruptura, pelo desvincular de teorias prévias sobre arte e cinema. Não há heróis perfeitos na obra. O filme trata da miséria e do conflito enraizado na decadência mental e cultural que permeia o

subdesenvolvimento e a opressão econômica. A narrativa em *Terra em transe* é quase toda montada em flashbacks e não segue uma ordem linear. Não é difícil se perder na trama, confundir nomes de personagens ou lugares, exigindo, portanto certa atenção e concentração do espectador. Com uma estética propositalmente alquebrada que conduz em *crescendos* circulares - ao mesmo tempo anticlimáticos - certo senso de transe, Glauber imprime com força subdisfarçada uma visão ácida e enraivecida sobre um tempo onde “o que era transgressão adquire foro de normalidade.” (BERNARDET, 1978, p.128).

---

2 Entrevista a Frederico de Cárdenas e René Capriles.

Imagem 1: Cartaz do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha.

Fonte: acervo da autora

*Terra em transe* é uma ficção. O filme se passa em um país fictício chamado Eldorado. Não é Brasil, mas podendo também sê-lo ou qualquer outro país latino americano. “É o filme do subdesenvolvimento político, a tragédia do homem de consciência preso no circo dos horrores do subdesenvolvimento institucional.” (BUENO, 2003, p.70). Paulo Martins o jornalista-poeta, interpretado pelo ator Jardel Filho, encarrega-se da narrativa da trama. É o protagonista do filme que se contorce em contradições durante todo o soporífero enredo perambulando ora como um voyeur amaldiçoado, ora como um suicida exasperado. O filme segue em círculo começando pelo fim. É através das recordações de Paulo, que marca a maior parte da película com um monólogo interiorizado, que o agonizante personagem retoma os passos que o conduziram até ali. É o homem de boa índole e intelectual burguês de esquerda que divaga encolerizado pelos mesquinhos jogos de poder e repugnado pela ignorância, medo e submissão do povo. Ele é o único não tragado pelo transe que a todos domina. A fotografia cinzenta sublinha e reforça a feiura desconcertante que retratava.

Compondo o cenário humano de Eldorado estava o líder de direita Porfirio Diaz, interpretado por Paulo Autran, o governador da província fictícia de Alecrim, Filipe Vieira (José Lewgoy), Sílvia (Danuza Leão) uma mulher da alta burguesia e a militante de esquerda Sara (Glauce Rocha). É entre essas duas últimas que o intelectual metamorfoseado em defensor do povo fica afetivamente dividido. Situações constrangedoras, comícios inflamados entremeados de frases em clamor ao totalitarismo se misturam com bordões de esquerda, batidas de candomblé e música erudita. A interpretação grandiloquente dos atores, e um dos aspectos dentre as críticas que recebeu o filme, incitam um olhar de enviesado estranhamento. Há ambivalência em todos e em tudo.

O povo quer comer, quer emprego, um lugar para morar. Se para isso preciso for, em transe despolitizado, vender a alma a um magnífico demônio que adora carnaval, ele o fará. O filme é um discurso recheado de discursos. Incitações exacerbadas, testemunhos caducos de fé cega, proclamações poéticas camufladas são marcadas por *Bachianas* apoteóticas em uma série de planos intercalados. É “o mais barroco dos filmes de Glauber.” (BUENO, 2003, p.69).

## **2. Interrompendo o movimento**

Quarenta e cinco anos separam a estreia polêmica do exabundante *Terra em transe* do projeto *País Interior* do coletivo fotográfico *Cia de Foto*. No ano do falecimento de Glauber Rocha – 1981 – os então futuros fundadores e idealizadores do grupo, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto, tinham apenas respectivamente, sete e oito anos de idade. A ditadura, personagem importante fora e dentro da trama Glauberiana, reduzira-se a uma constrangedora cicatriz camuflada nas páginas dos livros de história. O digital substituiu o analógico, as imagens migraram do papel para os pixels. As mídias multiplicaram-se, romperam barreiras e enamoradas procriaram estranhos híbridos quiméricos. O mundo do atormentado poeta Paulo Martins é acolhido e redescoberto para responder uma inquietação de origem técnica que geraria um novo país.

A Cia de Foto foi criada para atender uma necessidade por uma mudança de ar. Ambos, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto, oriundos do fotojornalismo, procuravam expandir seu exercício na fotografia. Surgiu o desejo por uma dinâmica que permitisse uma maior exploração criativa. O grupo encontrou seu caminho aos poucos através da pesquisa e experimentação. O olhar coletivo foi desenvolvido por avaliações autoeducadoras. A força motriz principal era ver as coisas de um modo diferente. A conceituação do seu modo de agir criativo abraçou a releitura de trabalhos. Partiram inicialmente da apropriação e criação de

novos significados de seus próprios arquivos. Em sua dinâmica investigativa e experimental não tardou para aventurarem-se por outras possibilidades.

O trabalho do artista britânico John Stezaker<sup>3</sup> havia chamado a atenção de um dos membros do coletivo. Rafael Jacinto havia se encantado com o trabalho que Stezaker fazia com *frames* de filmes. O artista conceitual britânico havia publicado em 2011 o livro *Film Still* em formato de coletânea onde reuniu trabalhos selecionados de uma série que havia iniciado em 1979. Esta série constituía-se de colagens baseadas na mistura de fotogramas de filmes da década de 1940 e 1950 que incluía desde filmes de baixo orçamento a produções de Hitchcock. Jacinto lança para Pio a ideia de trabalharem com um filme cinematográfico. Após algumas considerações iniciais, que incluiu em sua maioria filmes estrangeiros contemporâneos, o grupo acolheu a ideia defendida por Pio de utilizarem um filme de Glauber Rocha.

Glauber era engajado, audacioso, revoltado. Adjetivos que segundo, Jacinto, estavam sendo perdidos no fazer artístico em geral. Escolheram *Terra em transe* que foi baixado da Internet e submetido a exaustivas sessões de edição. Todos os *frames* foram contados. Cerca de 175 mil segundo narrado em entrevista por Carol Lopes. A questão técnica era, e uma das inquietações geradas pelo processo, como colorir fotogramas de um filme originalmente feito em película e transposto em formato digital na Internet. A questão conceitual residia sobre temporalidade, na retirada de uma imagem do fluxo do movimento. O objetivo não era ressignificar Glauber ou seu trabalho, mas “entender o quê é essa imagem quando ela sai desse fluxo das imagens [...], de tentar propor uma nova narrativa a partir das imagens dele.” (LOPES, 2014).

As centenas de imagens que compunham o longa de Glauber Rocha passaram por um processo de desconstrução e construção sendo compartilhadas entre os membros do coletivo até que fosse alcançado um consenso. O trabalho estimulou o grupo. Conversavam intimamente com Glauber, refazendo cinema. Carol Lopes ficou encarregada da coloração dos fotogramas selecionados. Ao projeto foram acrescidos textos com diálogos do filme, exclusivamente as falas do personagem Paulo Martins, misturados aos de filósofos, teóricos e críticos das áreas da fotografia, estética e política. As vozes de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Rancière se juntaram a trechos do blog Icônica<sup>4</sup> criando com as imagens uma nova narrativa. A ideia da adição dos textos foi trazida à mesa por Pio. Apesar de ter

3 Nasceu em Worcester, Inglaterra em 1949

4 Blog mantido pelo jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), Ronaldo Entler com Rubens Fernandes Júnior, Cláudia Linhares Sanz, Maurício Lissovsky e Pio Figueiroa

encontrado certa resistência por parte dos outros membros do coletivo, como conta Rafael Jacinto em entrevista<sup>5</sup>, os textos foram mantidos no projeto.

A dualidade que revestia o personagem Paulo Martins do filme *Terra em transe* – o poeta/jornalista herói e anti-herói – foi reinterpretada em um novo contexto. Uma discussão foi iniciada atualizando Glauber e imprimindo uma linguagem do coletivo. Os textos misturados criaram uma nova narrativa junto à narrativa renovada pelas imagens estáticas. Afinal “o cinema tem uma base fotográfica que lhe é inerente e é impossível falar de cinema sem falar de fotografia.” (MACHADO, 2010, p.58).

Enquanto o grupo estava desenvolvendo o trabalho, Giselle Beiguelman, artista e professora vinculada a FAU-USP<sup>6</sup>, convidou o coletivo para participar da *III Mostra 3M de Arte Digital*, onde atuava como curadora. Ao ver o projeto do coletivo, Beiguelman o considerou ideal para a mostra. Com título de *Tecnofagias* e sediada no Instituto Tomie Ohtake a exposição ficou aberta de 15 de agosto a 16 de setembro de 2012.

Imagem 2: *Frame* retirado de cópia digital do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha.



Fonte: acervo da autora

<sup>5</sup> Entrevista dada a autora em 16 de outubro de 2014.

<sup>6</sup> Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Imagem 3: *Frame* retirado de cópia digital do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha (ver imagem 2) com a manipulação (colorização, granulação, sombreamento) para o projeto *País Interior* da *Cia de Foto*.



Fonte: acervo da autora

Treze *frames* do *Terra em transe* foram escolhidos para a mostra. O projeto recebeu o título de *País Interior*. Uma referência a um dos créditos introdutórios do filme que situa o local identificando-o geograficamente e onde se lê: ‘*Eldorado, País Interior, Atlântico*’. Glauber já começa a expor a dualidade, contradições e ambiguidades da narrativa neste crédito. Um país interior é aquele que não é banhado pelo mar. Eldorado é ambos e nenhum, pois possui praias. Para a exposição além dos treze *frames* manipulados digitalmente e dos textos híbridos impressos foi acrescido o áudio com falas dos personagens dos filmes. A *Cia da Foto* explica a ideia na edição do dia 20 de agosto de 2012 do blog *Tecnoarte News*:

Interrompemos o movimento e tiramos do filme seu estado de cinema. Suprimindo o movimento e as palavras, restaram os atos desencarnados expelindo garantias de recomeços. Abriu-se, pois, a travessia para o interior de onde emerge este ensaio. A vida dada a essas fotografias é a vitória do tempo, que, como sujeito, mora nesse filme e chega a nós, expirando um futuro. Já eram fotografias antes mesmo de iniciar-se o filme que constituíram, sem perderem a condição de unidade, e sobreviveram em um mundo que já não precisa respeitar imagem. (TECNOARTE NEWS, 2012).

Imagem 4: Um dos textos híbridos usado no ensaio *País Interior*. (Diálogos do filme *Terra em transe*/trechos do blog Icônica/Rancière/Deleuze/Benjamin)

A culpa não é do povo!  
As nossas riquezas, as nossas carnes, tudo.  
Venderam tudo! As esperanças, o coração, tudo!  
Estamos podres pelos crimes que cometemos.  
Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido, este  
povo cuja tristeza apodreceu e o sangue precisa  
da morte. Apenas o reino da ausência,  
a efetividade da disjunção primeira que porta  
o nome vazio de liberdade, a propriedade  
imprópria, o título do litígio. São eles a união  
torcida do próprio que não é realmente próprio,  
do comum que não é realmente comum.  
Algo que encontrou na espera, seu refúgio.  
O sangue que estimula a dor. O sentimento da  
morte enquanto fé e não como temor. O povo  
que não é realmente o povo mas os pobres,  
que não são verdadeiramente os pobres.  
São simplesmente o dano constitutivos da  
política. A política que não é feita de relações de  
poder mas de relações de mundos. Somos filhos  
do medo da sangria no corpo! Nenhuma coisa  
é em si política, pois a política só existe por um  
princípio que não lhe é próprio, a igualdade.  
Somos a morte no corpo! E a política é aquela  
que desloca um corpo do lugar; ela faz ver o que  
não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali  
onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como  
discurso o que só era ouvido como barulho. Não  
tenha medo e fale que você é do povo.

Terra em Transe; Soléira/Rancière/Deleuze/Benjamin.

Fonte: acervo da autora

É quase impossível identificar de quem é este ou aquele trecho nos textos montados. Criou-se uma nova narrativa em revolução híbrida. Os treze *frames* escolhidos foram fixados nas paredes do Instituto Tomie Ohtake sem seguirem a ordem cronológica de exibição no filme. A intenção não era essa. Novos personagens – e novas paisagens - surgem da manipulação digital da película. É outro lugar. Outro país. Outro tempo. Uma nova interface. “O espectador tem que percorrer o espaço para acompanhar uma narrativa, seja porque cabe a ele editar as imagens que presencia ou porque aciona uma rede de narrativas possíveis.” (MACIEL, 2009, p.37).

Caminhando através do *País Interior*, com os *frames*, falas e áudio redefinidos o espectador não é um observador passivo. A ele é lançado um convite para participar. Ele é que traça o caminho, a maneira em que navega e o destino ao qual quer chegar. Ele cria em seu interior um novo país. Provocar a reavaliação de seu entorno, tornar o espectador um ser que questiona era o ato político que tanto procurava Glauber em seus filmes. A *Cia de Foto* juntou-se a Glauber Rocha para possibilitar a projeção de uma nova história, seja ela com heróis, anti-heróis, revolucionários ou poetas.

Imagem 5: À esquerda *frame* retirado de cópia digital do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. À direita o mesmo *frame* com a manipulação (colorização, granulação, sombreamento) para o projeto *País Interior* da *Cia de Foto*.



Fonte: acervo da autora

## Referências

ANTUNES, Aline. Tecnofagias – Instituto Tomie Ohtake. **Amor de Colombina**. [Blog]. Disponível em: <https://amordecolumbina.wordpress.com/2012/08/31/tecnofagias-%E2%97%98-instituto-tomie-ohtake/> Acesso em: 09 abr. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas v.1**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BUENO, Alexei. **Glauber Rocha. Mais fortes são os poderes do povo!** Rio de Janeiro: Manati Produções Editoriais, 2003.

CALVINO, Ítalo. **A Aventura de um Fotógrafo**. Disponível em: [http://www.olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/A-aventura-de-um-fot%C3%B3grafo\\_%C3%8Dtalo-Calvino1.pdf](http://www.olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/A-aventura-de-um-fot%C3%B3grafo_%C3%8Dtalo-Calvino1.pdf) Acesso em: 10 abr. 2015.

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

Cia de Foto apresenta trabalho inédito hoje. **Tecnoarte News**. 15 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.tecnoartenews.com/eventos/cia-de-foto-apresenta-trabalho-inedito-hoje/#comments> Acesso em: 15 jul. 2013.

Cia de Foto realiza novo trabalho sobre São Paulo. **Giro Arte - Band News TV**. São Paulo, maio 2013. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/cphaa0gl2x8r/cia-de-foto-realiza-novo-trabalho-sobre-sao-paulo-04020E1C3162DCA14326?types=A&> Acesso em: 20 jul. 2013.

Cia de Foto. **Coleção Pirelli / MASP de Fotografia**. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/287> Acesso em: 15 jul. 2013.

Cia de Foto. Entrevista com Pio Figueiroa. **Olhar Indiscreto - PUC TV**. 12min35s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RmyAnRCxCXo> Acesso em: 31 out. 2012.

Cia de Foto. **sp-arte**. São Paulo. Disponível em: <http://www.sp-arte.com/artistas/cia-de-foto/> Acesso em: 15 jul. 2013.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DER HAROUTIOUNIAN, Cassiana; OLIVA, Daigo. Entretempos. Blog Folha de São Paulo. Após 10 anos, Cia de Foto anuncia separação Disponível em: <http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/12/05/apos-10-anos-cia-de-foto-anuncia-separacao/> Acesso em: 06 dez. 2013.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

ENTLER, Ronaldo. **Coletivizando o coletivo**. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/coletivizando%20o%20coletivo.pdf> Acesso em: 11 abr. 2015.

ENTLER, Ronaldo. **Cia de Foto. Fotografia como ejercicio de posibilidades**. Madrid: La Fabrica, 2011. Não paginado.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-22 32, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494> Acesso em: 13 jul. 2013.

FIGUEIROA, Pio. Entrevista concedida a autora via e-mail em: 13 nov. 2014.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora. A Fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2012.

Glauber Rocha. **IMDB**. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0733790/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0733790/?ref_=fn_al_nm_1) Acesso em: 11 abr. 2015.

HEARTNEY, Eleanor. **Postmodernism**. Londres: Tate Publishing, 2001.

JACINTO, Rafael. Entrevista concedida a autora via e-mail em: 16 out. 2014.

John Stezaker. **Saatchi Gallery** Disponível em: [http://www.saatchigallery.com/artists/john\\_stezaker.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/john_stezaker.htm) Acesso em: 12 abr. 2015.

KEHL, João. Entrevista concedida a autora por e-mail em: 10 nov. 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2002.

- LARUELLE, François. **The Concept of Non-photography**. Falmouth: Urbanomic, 2012.
- LISSOVSKY, Mauricio. O Tempo e a Originalidade da Fotografia Moderna. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 142-165.
- LOPES, Carol. Entrevista concedida a autora via Skype em: 23 nov. 2014.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MACIEL, Kátia. (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2008.
- MARTÍ, Silas. Antifotografia. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 de outubro de 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310201109.htm> - Acesso em: 04 nov. 2012.
- MARTÍ, Silas. Artistas embaralham realidade e ficção e questionam autoria. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 de outubro de 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/989552-artistas-embaralham-realidade-e-ficcao-e-questionam-autoria.shtml> - Acesso em: 04 nov. 2012.
- MELO, Alice. 22 de agosto de 1981. Morre Glauber, o gênio do cinema brasileiro. Hoje na História. **Jornal do Brasil**. [Blog]. Disponível em <http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=23190> Acesso em: 11 abr. 2015.
- MONTEIRO, Charles (Orgs). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2012. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf> Acesso em: 31 ago. 2014.
- País Interior, o trabalho de refotografia do coletivo Cia de Foto. **Tecnoarte News**. 20 de agosto de 2012. Disponível em: <http://www.tecnoartenews.com/esteticas-tecnologicas/pais-interior-o-trabalho-de-refotografia-do-coletivo-cia-de-foto/> Acesso em: 10 abr.2015.
- PIO Figueiroa no Creative Mornings São Paulo. **Creative Mornings**. 01h08min30s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=aeXVkXc\\_BSI](https://www.youtube.com/watch?v=aeXVkXc_BSI) Acesso em: 18 out. 2013.
- PORTO, Giselle Moreira. Um por todos e todos por um: Os coletivos de fotografia. **Jornal da fotografia**. Disponível em: <https://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/um-por-todos-e-todos-por-um-os-coletivos-de-fotografia/> Acesso em: 09 abr. 2015.
- QUEIROGA, Eduardo. **Coletivo Fotográfico Contemporâneo e a prática colaborativa na pós-fotografia**. Dissertação de mestrado. PPGCOM/UFPE. Recife: O autor, 2012. Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/04/Coletivo-Fotograf%C3%A1fico-Eduardo-Queiroga.pdf> Acesso em: 06 jul. 2013.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Terra em transe**. [Filme]. Produção de Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha, Zelito Viana. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, BR. 1967. 115 min. 35 mm. Preto e Branco. Mono.

RUBENS, Fernandes Junior. **Processos de Criação na Fotografia**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/155394692/33499889-Fotografia-Expandida-pdf> Acesso em: 07 jan. 2013.

SAMAIN, Etienne. (Org). **O Fotográfico**. São Paulo: SENAC, 2005.

SANTIAGO, Luiz. Crítica - Terra em transe. **Plano Crítico**. Disponível em: [www.planocritico.com/critica-terra-em-transe](http://www.planocritico.com/critica-terra-em-transe) Acesso em: 12 abr. 2015.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone, (Orgs). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Terra em transe. **IMDB**. Disponível em: [http://www.imdb.com/title/tt0062352/technical?ref\\_=tt\\_dt\\_spec](http://www.imdb.com/title/tt0062352/technical?ref_=tt_dt_spec) Acesso em: 11 abr. 2015.

## Lista de imagens

Imagem 1: Cartaz do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Disponível em: <http://sp3.imgs.sapo.pt/0009/79/3b/45/793b45900cd6c506b66491593fc14cb1.jpg> Acesso em: 12 abr. 2015.

Imagem 2: Imagem capturada de cópia digital do filme *Terra em transe*.

Imagem 3: *Frame* do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha com a manipulação (colorização, granulação, sombreamento) para o projeto *País Interior* da *Cia de Foto*. Disponível em: <http://www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR> Acesso em: 12 abr. 2015.

Imagem 4: Um dos textos híbridos usado no ensaio *País Interior*. (*Terra em transe/Icônica/Rancière/Deleuze/Benjamin*). Disponível em: <https://www.bloglovin.com/blogs/cia-de-foto-1600362/iv-theoria-recife-621556141/> Acesso em: 12 abr. 2015.

Imagem 5: **À esquerda** *Frame* retirado de cópia digital do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. **À direita** o mesmo *frame* com a manipulação (colorização, granulação, sombreamento) para o projeto *País Interior* da *Cia de Foto*. O último disponível em: <http://www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR> Acesso em: 12 abr. 2015.

### **Kyrty Ford**

Graduação em Comunicação Visual – UFPE / Pós-graduação Lato Sensu em Arte Educação – UNICAP / Pós-graduação Lato Sensu em Mediação Cultural - UFPE / Pós-graduação Lato Sensu em Estudos Cinematográficos - UNICAP / Pós-graduação Stricto Sensu em Artes Visuais (Mestrado em conclusão) - UFPE

# DIÁRIOS GRÁFICOS E A TROCA DE EXPERIÊNCIAS EXPRESSIVAS

Laís Guaraldo  
UFRN

## RESUMO

Esse texto aborda a maneira como o compartilhamento de páginas de cadernos de desenho nas redes sociais e em edições de livros vem proporcionando outros tipos de comportamento em relação aos hábitos em torno desse desenhar. Cadernos de desenho geralmente são associados a introspecção, discrição, intimidade. No entanto atualmente são objeto de exposição frequente nas redes sociais e edições de livros. Essa visibilidade vem impulsionando encontros de desenhistas e ações educacionais. O que é notável nessa produção é a diversidade de recursos expressivos encontradas nos diários gráficos e a contribuição que oferece ao ensino do desenho. Esse será o tema do artigo aqui apresentado, com uma ênfase maior no contexto de Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cadernos de criação. Diários gráficos. Cadernos de artista. *Sketchers*.

## ABSTRACT

This paper is concerned with the way sketchbooks pages are shared on social networks and in book editions and how they provide other types of behavior toward habits of sketching. Sketchbooks are usually associated with insight, discretion, intimacy. However, currently they are object of frequent exposure in social networks and in books. This visibility has been promoting encounters between designers and also educational actions. It is remarkable in this production the diversity of expressive resources which are found in the graphic journals and the contribution it offers to the teaching of sketching. This will be the main issue of the present paper, with a greater emphasis on the context of Portugal.

**KEYWORDS:** Creative notebooks. Graphic journals. Artist notebooks. *Sketchers*.

## Introdução

Cadernos anotados por desenhistas podem ter muitos nomes: sketchbook, diário de viagem, caderno de artista, caderno de criação, diário de bordo, diário sensorial... a diversidade de termos é sem dúvida indicadora da riqueza de papéis que esses pequenos suportes sequenciais desempenham.

Nas Escolas de Belas Artes do Porto e de Lisboa o termo “Diário Gráfico” foi disseminado pelo escultor e professor Lagoa Henriques (1923 – 2009), que formou uma geração de desenhistas apaixonada pelo hábito de desenhar em cadernos.

O termo “Diário Gráfico” trás uma proposição implícita: a prática diária, a necessidade do exercício constante, a relação com o cotidiano e sua significação. O termo

também indica a ação de grafar, a caligrafia, os registros que transitam entre a imagem e o texto. A mão que grafa escreve e desenha, muitas vezes com a mesma caneta. Diários gráficos não são apenas cadernos de desenhos. São produções híbridas e além dos desenhos e textos é frequente também a presença de colagens.

Henriques explica: “O Diário Gráfico é qualquer coisa que nós, na medida do possível, escrevemos todos os dias sobre a realidade que nos cerca. É o risco inadiável em que o desenho é realmente prioritário, mas a palavra também aparece, porque tanto o desenho quanto a palavra escrita são caligrafias. O Diário Gráfico acontece, não deve ser uma obrigação, deve ser uma necessidade, deve ser qualquer coisa que faz parte da nossa própria existência. E acontece sempre, digamos, desde que o homem existe.” (in SALAVISA, 2011, pg.116)

Essa “caligrafia da existência”, formulada por Henriques, fala de um aspecto singular relacionado com o tipo de desenho que encontramos em cadernos. Talvez pela sua portabilidade, há sempre indicadores pungentes da “realidade que nos cerca” nesses registros, uma forte relação com o cotidiano. Cadernos talvez sejam para o desenho aquilo que a câmera fotográfica portátil foi para a fotografia. E assim como o advento do celular transformou a produção fotográfica contemporânea, o compartilhamento de páginas de cadernos na web vem fomentando a prática *sketcher*, que pode ser considerada como um gênero cuja característica seria a sua portabilidade e vínculo com o cotidiano. Mas também outros aspectos emergem dessas práticas, como o desejo de compartilhar a experiência do desenho nos espaços públicos das cidades: uma ocupação da cidade experimentada agora de maneira não isolada, mas também coletiva.

Outro aspecto que o termo “Diário Gráfico” coloca em evidência é a sua natureza de “quase álbum”, de um documento que tem organizado nas suas páginas um conjunto de anotações que por alguma motivação foram armazenadas e acabaram gerando um discurso, ainda que trôpego, sobre um conjunto de percepções reunidas em certos tempos / espaços.

É rica e variada a natureza das operações cognitivas presentes nesses documentos, assim como o potencial que esse hábito tem para a formação visual gráfica daquele que o cultiva. A extensa exposição dessas páginas revela também grande diversidade de recursos expressivos. Alguns desenhistas se valem do formato encadernado e adotam uma organização espacial que se assemelha a álbuns editados. Muitos desses *sketchers* trabalham como ilustradores. Em alguns casos nota-se uma intenção de organização já bastante estruturada da informação visual e verbal.

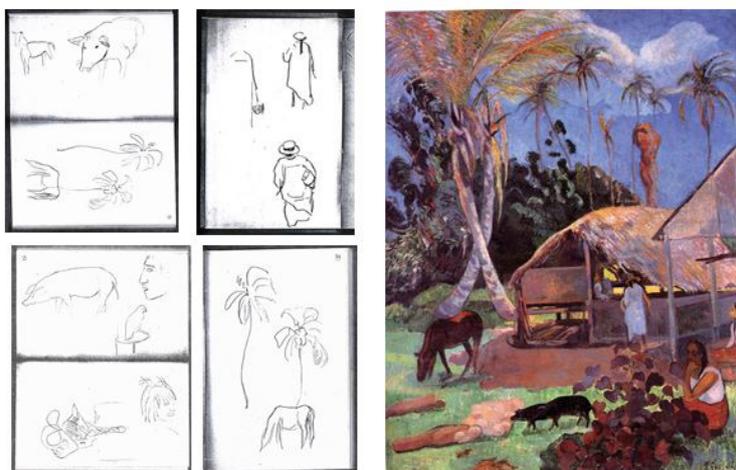
Figuras 01 e 02 - Páginas do caderno de viagem de Urumo em Mundaka (país Basco)



Fonte: acervo da autora

Por outro lado, estamos falando da utilização de cadernos na prática cotidiana de desenhar, o que inclui nessa prática a intenção de armazenamento de dados (visuais e verbais) para posterior utilização em outros projetos - ou não. Se algumas páginas são estruturadas com primor, como álbuns já editados, não menos importantes são as páginas que adicionam os dados sem organização definida. No mestrado estudei a maneira como Gauguin utilizou os dados do seu “Caderno do Taiti” em suas obras (não confundir com os álbuns editados – Noa Noa) e concluí que ele tinha uma estratégia de armazenamento de dados e posterior organização de uma construção de um imaginário idílico que ele estruturava na tela – a partir da articulação daqueles signos avulsos que ele estudava – através dos desenhos de observação. Na tela é que se dava a construção simbólica do seu Taiti - paraíso na terra – muito distante da realidade difícil que ele vivia lá. O caderno era utilizado como espaço de aprendizagem de desenhos de observação e afinamento das representações figurativas. Um dado curioso é a quase inexistência de desenhos de paisagens. Nesse caderno os signos são avulsos: mulheres sentadas no chão, andando, árvores, cavalos, porcos, cachorros. Posteriormente esses signos vão compor um conjunto de obras que tematizam o paraíso perdido que Gauguin foi buscar no Taiti.

Figuras 03 e 04 - Páginas do “Caderno do Taiti”, de Gauguin, e tela “Porcos Pretos” – 1891



Fonte: acervo da autora

As páginas desse caderno de Gauguin eram parte do processo de trabalho dele, não eram produto final.

O hábito de registro de férias ou expedições científicas foi comum entre viajantes do século XIX, e talvez por isso até hoje é frequente associarmos o caderno de desenho com o registro de uma viagem, ou de uma situação de lazer. No entanto é digno de nota a sua utilização em outras circunstâncias, menos lúdicas. No dia que Frida Kahlo soube a notícia da amputação de sua perna ela desenhou em um caderno um auto retrato com o corte da perna assinalado. Naquele momento de angústia, em uma cama de hospital, foi em um caderno que Frida expressou sua dor.

Figura 05 - Caderno de Frida Kahlo – página com desenhos realizados no dia que soube da necessidade de amputar a perna



Fonte: acervo da autora

Até poucos anos atrás essa produção permanecia guardada em gavetas, áreas reservadas de museus, edições luxuosas fac-símiles. Sempre foi difícil expor um caderno, pois o documento é delicado e expô-lo dentro de uma vitrine de imediato restringe a compreensão da sua natureza de álbum sequencial, engessando-o nas páginas mais bonitas esteticamente, mas nada revelando sobre o conjunto, a experiência ali registrada e a ordem sequencial das páginas. Nem sempre temos na internet o caderno inteiro e é fato que os sketchers escolhem as páginas por eles consideradas “bem sucedidas”. Mas há também exposição de páginas sequenciadas.

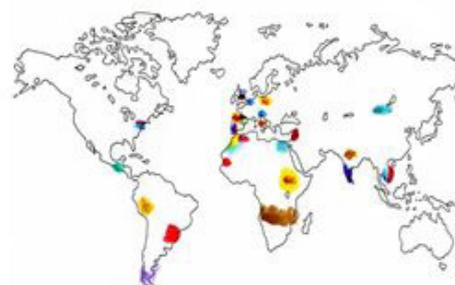
Figuras 06 e 07 - Postagem de Liz Stell no blog Urban Sketcher mostra várias páginas e um flip book.



Fonte: acervo da autora

O que se propõe aqui não é uma análise aprofundada de um processo específico, mas a análise da abrangência dos recursos expressivos presentes em diferentes páginas, com o propósito de contribuir para a adoção de diários gráficos nos processos educativos relacionados com o desenho. Uma especial atenção será dada aos desenhistas portugueses e ao trabalho de fortalecimento e divulgação dessa rede realizada por Eduardo Salavisa.

Figuras 08 e 09 - Contracapas de livros editados por Salavisa: percursos de diferentes desenhistas por Lisboa e pelo mundo. Mapeamentos gráficos das cidades.



Fonte: acervo da autora

## 1. Redes de sketchers

Os compartilhamentos de conteúdos na web proporcionam encontros de pessoas com interesses semelhantes. No caso dos cadernos, além dos inúmeros blogs de sketchers, surgiram agrupamentos como os “urban sketchers”, sketchcrawl. Essas redes de desenhistas foram formadas nos últimos anos, o que vem resultando em intenso intercâmbio de informações sobre práticas, experiências, encontros de desenhistas, eventos, cursos, simpósios, maratonas de desenhos em espaços públicos e publicações de livros.

Em 2002, o desenhista e professor de artes de Portugal Eduardo Salavisa colocou no ar o site diariografico.com, com a seguinte chamada:

“Este site pretende ser um ponto de encontro de pessoas que desenhavam de maneira sistemática e quase obsessiva no seu cotidiano. Esses registros diários são feitos em pequenos cadernos portáteis, que se podem designar por Diários Gráficos. Mostra registros do seu autor, Eduardo Salavisa, e de outros autores que ele gosta e que também desenhavam diariamente, de experiências feitas em escolas, além de bibliografia que vai sendo recolhida sobre este assunto. É, também, um receptáculo para quem queira acrescentar algo sobre Diários Gráficos.”

Esse site de fato cumpriu o seu propósito e aglutinou uma série de desenhistas que por sua vez criaram seus próprios blogs, além de mostrar experiências realizadas nas escolas, em inúmeras turmas. Em 2008 Salavisa editou o livro “Diários de Viagem, desenhos do cotidiano” com depoimentos de 35 desenhistas sobre suas relações com os cadernos. O incentivo ao hábito de desenhar, “tendo ou não sucesso” é muito praticado nos ambientes educacionais portugueses, e rapidamente foi fortalecida uma rede de desenhista profissionais, ilustradores, arquitetos e professores de desenho.

Também em 2008 o blog *Urban Sketchers* foi formado pelo jornalista espanhol radicado nos EUA Gabi Campanário, e então “o boom foi mundial”, explica Salavisa, pois “Gabi procurou e convidou desenhadores de todos os continentes”. Em 2009 a sketcher e professora universitária espanhola Clara Marta organizou o primeiro encontro “De Vuelta con el Cuaderno” na Universidade de Saragoça. Nesse encontro surgiu a ideia para os Simpósios dos *Urban Sketchers*.

Além desse material disponibilizado na Web, Salavisa editou uma série de livros com páginas de diferentes desenhistas e seus depoimentos sobre suas práticas e costumes. Essa riqueza de material publicado será daqui para diante o nosso objeto de análise.

## 2. Recursos expressivos nos diários gráficos

Já falamos sobre a portabilidade dos cadernos. Essa característica proporciona desenhos realizados em condições às vezes precárias, o que dá aos desenhos um frescor, o registro de um instante. O desenho de Miquel Barceló foi feito diretamente com o pincel e captou com síntese e movimento informações de luz, do calor daquele instante a forma homens montados em dromedários (onde parece que ele também está).

Figura 10 - Caderno de Miquel Barceló – Viagem ao Sudão



Fonte: acervo da autora

João Catarino carrega de tinta nanquim o pincel com reservatório e consegue agilidade na marcação de sombras, em circunstâncias fugazes. O contraste visual intenso é uma marca registrada de seu estilo.

Figura 11 - Desenhos de João Catarino em Moçambique feitos com pincéis com reservatórios de água enchidos com tinta.



Fonte: acervo da autora

Os cadernos de Lapin também são facilmente reconhecidos, pois esse “ilustrador móvel”, “cadernista” (como se auto define) sempre utiliza antigos cadernos de contabilidade,

com colunas de finas linhas vermelhas – que reconhecemos rapidamente como sendo dele em qualquer compêndio de sketchers. Virou uma marca identitária de seu trabalho. Em seu blog temos acesso aos conteúdos internos dos álbuns que ele editou, fac símiles de seus cadernos. Nesses casos o caderno virou peça comercializável e o ilustrador tem o seu próprio produto independente.

Figuras 12 e 13 - Blog de Lapin indicando os temas dos sketchbooks e interior do álbum de Istambul



Fonte: acervo da autora

O desenho de Lapin utiliza com frequência interferências de escritos em forma de comentários, nomes das pessoas, lugares, piadas, textos soltos, em balões ou flechas. Tem linhas de contorno bem definidas e preenchimento de cor em aquarela respeitando os contornos. Já desenhistas como Richard Câmara utilizam a Mancha de cor independente do desenho.

Figuras 14 e 15 - Richard Câmara e Paula Xavier: a mancha de cor independente do desenho.



Fonte: acervo da autora

No Simpósio dos Urban Sketchers que aconteceu em Lisboa, em 2011, Richard Câmara foi o responsável por uma das oficinas e o desenho de Paula Xavier exposto acima foi feito nessa ocasião. O livro resultante desse simpósio foi organizado a partir das proposições das oficinas. Richard Câmara expõe assim a sua proposta de aplicação da cor antes do uso da linha:

Desde a mais tenra idade somos confrontados com o ‘ensino’ que nos instrui e obriga a usar a cor como simples preenchimento, sempre devidamente delimitado e constringido pela linha. Em alguns casos até nos diziam ‘que a cor não deveria passar da linha, como se de uma infração rodoviária se tratasse e com ela nos pudesse cair pesada multa por ‘excesso cromático’ (CÂMARA, p.152).

Se até agora tratamos apenas de imagens figurativas, vale apresentar algumas páginas do artista plástico Harold Hollingsworth.

Figuras 16, 17 e 18 - Cadernos, pesquisa de campo de Harold Hollingsworth e painéis de técnica mista



Fonte: acervo da autora

Nota-se que os cadernos de Harold estão mais diretamente relacionados com o recolhimento de dados das ruas, desses restos de discursos que sobram em partes de tipografias quebradas. Já nos painéis expostos na galeria em técnica mista (nesse caso com pinturas e colagens) esse material gráfico e tipográfico aparece ordenado, em jogos de formas conectadas, formando arabescos em grades regulares. Restos da civilização gutemberguiana são elementos constituintes dessas obras. Há algo de Rauschenberg em seus cadernos, nessa referência a esse mundo de restos gráficos e paisagens urbanas.

No texto que o artista escreve sobre si no site da *woodsidebrasethgallery* Harold comenta sobre o hábito que vem retomando, de utilizar cadernos: “como alongamentos antes do exercício, eu tinha esquecido de fazer isso nos últimos anos. O resultado líquido é que estou confiando mais em minhas mãos, braços.”

Camadas de papéis, camadas de sentido. Na extremidade oposta, Ricardo Cabral trabalha com outro tipo de camadas: escolhe temas para suas viagens de trabalho, onde realiza um registro/reportagem. Desenha de observação e fotografa o mesmo lugar. De volta para casa, escaneia o desenho e pigmenta com as informações de luz e cor das fotografias - que retira com ferramentas de programas gráficos, como o conta gotas. O resultado são livros reportagens editados com uma linguagem híbrida, mistura de sketchbook com fotojornalismo e História em Quadrinhos. Vale notar que o livro editado “finge” ser um sketchbook, quando na verdade ele tem partes da sua constituição que são provenientes de cadernos. A promessa simbólica da publicação é mostrar uma viagem com o frescor do olhar de um viajante.

Figuras 19, 20 e 21 - Livro de Ricardo Cabral sobre Israel misturando desenhos do caderno com cores e luzes de fotografias capturadas no mesmo local.



Fonte: acervo da autora

A exposição dos cadernos em blogs, sites e livros acarreta no perigo do excesso de estetização das páginas, que já passam a ser feitas para serem exibidas. Cadernos passam a ter status de produto acabado (e portanto se aproximam do conceito de livro de artista), o que acarreta em ganho de prestígio mas risco de perda de grande parte da riqueza cognitiva e experimental de suas páginas. Para aqueles que trabalham com diários gráficos como recurso pedagógico é importante que se enfatize que o caderno é antes de tudo um lugar de armazenamento de dados, experimentação e projeto. Não precisa ter valor estético, portanto, mas “valor de busca”, mesmo que essa busca seja inconsciente, e que o caderno seja auxiliar para torná-la consciente.

### 3. E as redes de desenhistas são amplas e profícuas

Tentamos expor até aqui uma pequena amostra da riqueza e diversidade de recursos em torno do desenho que esse tipo de produção disponibilizada ao público oferece para pesquisadores e desenhistas. E estamos nos referindo não só à produção imagética, mas também ao conjunto de depoimentos sobre práticas de desenho.

As informações sobre procedimentos de Ricardo Cabral foram relatadas em um ciclo de conferências organizado pelo museu do Carmo e Eduardo Salavisa, em Lisboa, intitulado “A viagem e o diário gráfico”. Nesse evento, diferentes sketchers expuseram semanalmente seus processos de criação e suas maneiras de utilizar os diários gráficos. Em Portugal, todo esse conjunto de conferências, sites, blogs e livros editados estão atualmente em curso, proporcionando intensa troca de experiências entre “cadernistas”.

O ilustrador e jornalista espanhol radicado nos EUA Gabriel Campanario idealizou o projeto do Urban Sketcher em 2007 (primeiro em forma de Flickr e depois como site e encontros internacionais), quando viu o número crescente de pessoas que compartilham desenhos de cidades na blogosfera.

Nos EUA um desenhista da pixar, Enrico Casarosa, criou em 2009 um evento que ganhou vida internacional, o sketchcrawl – maratonas mundiais de desenhos (inspiradas nas pub crawls – maratonas de bares). Comentário de Enrico na web: “Realmente ainda sopra minha mente que nestes dias somos muitos ao redor do mundo.”

Os blogs e sites deram às páginas dos cadernos visibilidade internacional e estão revitalizando as práticas do desenho, não só pelo compartilhamento da produção, mas também pela promoção da convivência, das trocas de experiências e desejos de ocupação da cidade com exercícios poéticos ao alcance de todos, basta uma caneta e um caderno. Desenhar é fácil, afinal. Como diz o dito popular entre desenhistas, “é só correr o risco”.

### Referências

CABRAL, Ricardo. **Israel**. Lisboa: Ed. Asa, 2010.

SALAVISA, Eduardo (org). **Diários de viagem- desenhos do cotidiano** – 35 autores contemporâneos. Lisboa: Ed. Quimera, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diário de viagem em Lisboa**. Sete Colinas, sete desenhadores. Lisboa: Ed. Quimera, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diários de Viagem 2**. Desenhadores-viajantes, Lisboa: Ed. Quimera, 2014.

SALAVISA, Eduardo, CARNEIRO, Teresa. **Diários Gráficos em Almada**. Catálogo de exposição, Museu da cidade de Almada, 2011.

SKETCHERS, Urban. **Urban Sketchers em Lisboa**. Desenhando a cidade. Lisboa: Ed. Quimera, 2012.

### Referências digitais

Disponível em: <http://diariografico.com/> Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://devueltaconelcuaderno.blogspot.com.br/> Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://www.sketchcrawl.com/> Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://www.urbansketchers.org/> Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://www.lesillustrationsdelapin.com/> Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://www.woodsidebrasethgallery.com/artists/harold-hollingsworth/>  
Acesso em: Agosto 2015.

Disponível em: <http://desenhosdodia.blogspot.com.br/> Acesso em: Agosto 2015.

### **Láis Guaraldo**

Professora de linguagem e expressão visual do curso de artes visuais da UFRN. Doutora em arte comunicação e semiótica com pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Aveiro - Instituto ID+ (Portugal) - programa de criação artística contemporânea. Foi docente da PUCSP (2001 a 20014) no curso de Comunicação e Multimeios, na área de linguagem visual. É Integrante do Grupo de Pesquisa em Crítica de Processo (PUCSP) desde 1997 e foi editora científica da revista “Tessituras e Criação” . Lecionou artes visuais no ensino fundamental e médio por 15 anos. Desenvolve pesquisas sobre processos de criação, diários gráficos e práxis e estratégias expressivas da linguagem visual e gráfica.

# ARMANDO DE HOLANDA:

## teoria, prática, crítica

*Lara Foinquinos Krause Gonçalves*  
UFPE

### RESUMO

Diante do contexto político do final do século XIX e início do século XX, a arquitetura sofreu muitas alterações e apresentou grandes reações a tentativa de uma implementação de um 'Estilo Internacional'. Nesse contexto, surgem alguns críticos e arquitetos na busca por uma tradição de abordagem regionalista – na qual o local era respeitado e estudado como partido arquitetônico para o desenvolvimento do próprio projeto. Surge, no cenário pernambucano, arquitetos como Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim, Mario Russo e Heitor Maia Neto como agentes modificadores dessa standardização da produção arquitetônica. Temos, ainda, uma outra figura bastante importante chamada Armando de Holanda, que por meio de um 'manifesto', lança as diretrizes para se construir no Nordeste Brasileiro na busca pela concepção de lugares amenos nos trópicos. No presente trabalho, a partir da análise do contexto, embasamento teórico desses arquitetos e repercussão nas obras poderemos observar a constante relação existente entre arte e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquitetura regionalista. Estilo internacional. Armando de Holanda. Arte. Política.

### ABSTRACT

During the political context of the nineteenth and early twentieth century, the architecture has undergone many changes and had great reactions to attempt an implementation of an 'International Style'. In this context, there are some critics and architects in search of a tradition of regionalist approach - in which the site was respected and studied as an architectural advantage for the development of the project itself. So appears in Pernambuco, architects like Acacio Gil Borsoi, Delfim Amorim, Mario Russo and Hector Maia Neto as modifying agents this standardization of architectural production. We also have another very important figure named Armando de Holanda, which through a 'manifesto', lays the guidelines for building in Northeast Brazil in the search for designing mild places in the tropics. In this paper, by analyzing the context, theoretical basis of these architects and repercussions in the works we can see the constant relationship between art and politics.

**KEYWORDS:** Regionalist architecture. International style. Armando de Holanda. Art. Politics.

## Introdução

Nas últimas décadas do século XX, surge um movimento que despertou a necessidade de repensar as práticas e posturas anteriores tomadas no campo das artes: o chamado Estilo Internacional perdurou até os anos 50. Esse dito estilo buscava alcançar, servir ou reduzir a um nível comum o pensamento e o desejo de um maior número possível de usuários: sem fronteiras de ordem cultural, climática ou existencial. Ocorre aí o processo

de standardização e unificação dos produtos, impulsionados pela demanda pós-guerra e avanços tecnológicos obtidos na industrialização, onde a produção em série e o lucro máximo eram grandes pilares. A arte, aquilo que era antes individual, ganha caráter de massa e seus usuários passam a fazer parte de meros números quantitativos – enquanto o aspecto qualitativo era, muitas vezes, completamente desprezado.

Nesse contexto, a arquitetura surge com um papel fundamental na busca pela adequação ao local e suas características próprias – aproveitando sempre que possível suas potencialidades e amenizando as dificuldades do sítio, de onde surgem as primeiras ideias da sustentabilidade. Se insere ainda nesse contexto a crise no petróleo e as questões energéticas surgidas a partir deste fato, quando a arquitetura deve passar a ter preocupações com a utilização dos recursos e a sustentabilidade. Dessa maneira, busca-se proteger tanto o homem quanto a própria edificação, era necessário um estudo das adversidades de cada região distinta, da cultura, do clima, da paisagem, do relevo, da vegetação, da topografia e demais condicionantes ao projeto.

Aqui no Brasil, as discussões sobre o assunto iniciam-se, sobretudo, com a chegada de Le Corbusier em 1922 e a figura de Lúcio Costa como grande interlocutor entre a nova arquitetura e nosso clima tropical. Esse ano é ainda marcado pela Semana de Arte Moderna de 22, inserida em período de intensas agitações de onde surgiram explosões de ideias inovadoras que aboliam por completo a perfeição estética tão apreciada no século XIX e buscavam, em sua essência, a liberdade de expressão desvinculada dos padrões que eram, anteriormente, aceitos de maneira dogmática. Muitas foram as críticas a esse evento na época; mas apenas hoje é possível perceber sua real importância com o passar do tempo. Essa ruptura proposta trouxe à tona importantes movimentos, como o Movimento Pau-Brasil, Grupo da Anta, Verde-Amarelismo e Movimento Antropofágico – todos eles na busca de uma arte autonomamente afirmada, configurando-se como expressões ‘pós-portuguesas’.

Posteriormente, se começa a repensar a postura do indivíduo no mundo e sua postura em relação ao seu habitat natural. Surgem aí as discussões acerca da sobrevivência do planeta e as questões energéticas emergem no mundo inteiro. Algumas vozes, então, partiram para a resistência dessa ordem mercadológica instaurada no pós-guerra e surgem questionamentos na busca por um futuro viável no planeta.

Paralelamente a esse cenário internacional de discussões, começam a surgir, sobretudo no Nordeste, críticas acerca da produção modernista brasileira com conferências com participações de Joaquim Cardoso, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Juntos, eles contestavam a ausência das preocupações ambientais e culturais peculiares a cada lugar, propondo um pensamento regional em detrimento do pensamento puramente moderno.

A arquitetura começa a sofrer, lentamente, um processo de adaptação das residências portuguesas às condições tropicais. O ato de conceber espaços deveria responder bem a essa crise de maneira que as edificações fossem projetadas sob o ponto de vista bioclimático – isso é, deveriam representar um menor consumo energético, utilização de materiais locais e consequentemente um menor custo para mantê-las ambientalmente confortáveis.

## 1. O regionalismo crítico no cenário internacional

Diante de toda a atmosfera de contestação do estilo internacional e recusa da reprodução dos estrangeirismos, surge uma postura denominada regionalismo crítico. No cenário internacional, Kenneth Frampton discorre sobre essa teoria alegando que projetos aclimatados são estética e ecologicamente corretos oferecem resistência às forças homogeneizantes do capitalismo moderno. Defende-se, então, uma constante busca por uma arquitetura que reflita o lugar, sua paisagem e cultura, negando qualquer possibilidade de predação dos costumes locais.

A ideia agora é a de valorização da diversidade cultural, em contraposição a homogeneização que encontrávamos anteriormente, bem como a generalização exagerada. Assim, um trabalho exemplar da arquitetura seria aquele que “evoca a essência do lugar junto com a inevitável materialidade do edifício” (NESBITT, 1996. p. 468).

Surgem então propostas de caráter único, que se afastam da ideia de seguir receitas para elaboração de projetos; cada projeto deveria se comportar como uma resposta específica para aquele lugar – diferenciando-se de um estilo que muitas vezes conta com repetitivos elementos reconhecíveis e/ou pastiches.

## 2. Armando de Holanda – A teoria

Armando de Holanda, discípulo de Delfim Amorim e Borsoi, bem informado das discussões internacionais, nacionais e regionais por uma nova arquitetura, preocupado com o processo de internacionalização da arquitetura - que poderia produzir edifícios inadequados aos países localizados na faixa intertropical - passou a pesquisar sobre a adaptação da nova arquitetura ao clima tropical. Ele levou o interesse adiante, e escreveu um livro intitulado “*Roteiro para construir no Nordeste: Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*” publicado em 1976 no programa de pós-graduação em desenvolvimento urbano da UFPE.

A ideia da adequação ao clima contribui para a formação de uma identidade regional da produção arquitetônica e, ainda, consegue padrões racionais na utilização da energia.

Muito do que víamos anteriormente eram cópias mal adaptadas que poucos se relacionavam com nossas peculiaridades climáticas e cultural, sobretudo a arquitetura dos trópicos. Para ele, um bom projeto de arquitetura dependia da pesquisa histórica, utilização correta dos materiais locais e bom aproveitamento das condições ambientais físicas e sociais.

Livremos- nos desta dependência cultural em relação aos países mais desenvolvidos, que já demorou em demasia a afirmação de uma arquitetura decididamente envolvida aos trópicos brasileiros. Desenvolvemos uma tecnologia da construção tropical, que nos dê os meios necessários para atender a enorme demanda de edificações de nossas populações, não somente em termos de quantidade, mas também em qualidade (HOLLANDA, 1976, p. 28).

A região do Nordeste, conhecida pelo seu clima tropical marcado pela forte presença de luz, intensa umidade e ventos provenientes predominantemente do Sudeste ganha, com o livro de Holanda, uma série de recomendações projetuais com o intuito de orientar a criação dos espaços arquitetônicos adequados, configurando-se como lugares amenos e agradáveis. Era necessário, portanto, que os arquitetos seguissem o proposto roteiro a fim de se adequarem ao meio ambiente nordestino, especificamente à faixa litorânea, onde temos o clima quente e úmido.

O autor estava longe de buscar a universalização, utilização de materiais específicos, repetição de detalhes ou mesmo a abolição do uso dos recursos tecnológicos – a ideia era de não abrir mão das raízes. As recomendações contidas no livro de Holanda, configurando uma arte de construir para um grupo, um indivíduo, uma região, são as seguintes:

1. **Criar uma sombra** – um amplo e expressivo abrigo do sol e da chuva, facilitando à troca das massas de ar e favorecendo a diminuição da temperatura e da umidade;
2. **Recuar paredes** – proteger as paredes da incidência direta do sol e da chuva, gerando áreas de transição para o convívio;
3. **Vazar os muros** – propor paredes vazadas que permitem a passagem da brisa e filtram a excessiva luz tropical;
4. **Proteger as janelas** - proteger as aberturas da envoltória da incidência direta do sol e da chuva, para que possam permanecer abertas nos dias chuvosos;
5. **Abrir as portas** – permitir o contato visual, estimulando a integração entre espaço interno com o espaço externo, e vazar as folhas que compõem as esquadrias;
6. **Continuar os espaços** – promover a continuidade do espaço, deixando-o desafogado. Separando apenas os espaços onde a privacidade fosse imprescindível;
7. **Construir com pouco** – usar materiais existentes na região e racionalizar a construção evitando desperdícios;

8. **Conviver com a natureza** – usufruir do sombreamento da vegetação e propor um paisagismo com o emprego da flora nativa;
9. **Construir frondoso** – construir de forma livre e espontânea, respeitando a cultura e o clima locais. Produzindo uma arquitetura vigorosa, acolhedora e envolvente, que coloque o usuário de seus espaços em harmonia com a natureza.

Tais recomendações sugerem soluções arquitetônicas que tinham como grande objetivo proporcionar um desempenho térmico e luminoso satisfatórios aos usuários da região em questão, o Nordeste Brasileiro. A busca era por uma arquitetura dos trópicos para os trópicos, isso é, concebida e utilizada no mesmo lugar.

### **3. Armando de Holanda – A teoria aplicada na prática**

É particularmente notável, segundo Yves Bruand, que em Recife, tenha acontecido uma renovação modernista mesmo antes da implantação definitiva do novo ideário no eixo sudeste. Em um curto período de tempo, um grupo de arquitetos conseguiu, no Recife, conceber uma série de construções dotadas de uma linguagem brasileira tão almejada durante a semana de arte moderna de 1922. Essas obras eram como uma síntese entre o universalismo proposto pelo modernismo e a inserção da particular expressão regional.

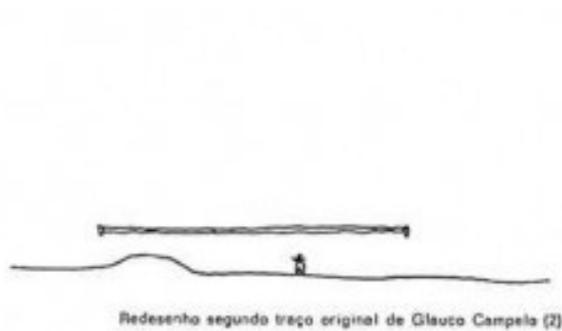
Holanda teve, infelizmente, uma produção arquitetônica reduzida – mas que mesmo assim demonstrava a constante relação com as necessidades e o foco na relação homem x ambiente. Além de sua própria produção, houve uma parcela de seguidores que também produziram segundo suas diretrizes, cujas obras também merecem ser analisadas nesse enfoque.

O projeto do Terminal Rodoviário de João Pessoa, concebido pelo arquiteto Glauco Campelo, se configura como uma concretização dos princípios do Holanda em forma de projeto. Um a um, podemos ver sua aplicação e compara-lo com os croquis existentes no livro do próprio autor. A criação de sombra como abrigo protetor tanto do sol como das chuvas tropicais é vista nas reentrâncias da fachada, possibilitando a entrada de vento e retirada da umidade. A presença de paredes recuadas, projeções da cobertura e criação de espaços amplos também se configuram como lugares de “desafogo do espaço e muito ar para se respirar”. Os panos vazados nos muros, nossos conhecidos cobogós, contribuem para a penetração da brisa e filtragem da luz solar. As janelas, por sua vez protegidas, mostram mais uma vez o reatamento da teoria na prática. A continuidade do espaço e sua fluidez através da liberdade conferem ao ambiente boa sensação de amplitude. O projeto demonstra ainda

o emprego de materiais adequados ao sítio, bem como sua racionalização e padronização – remetendo a ideia do ‘construir com pouco’. O convívio com a natureza é demonstrado na interação entre a edificação e a paisagem natural, articulada com a vegetação. O projeto consolida, portanto, o ato de construir frondoso, com arquitetura vigorosa consolidada pelas aberturas, sombreamentos e continuidade.

Figura 01 - Terminal Rodoviário de João Pessoa

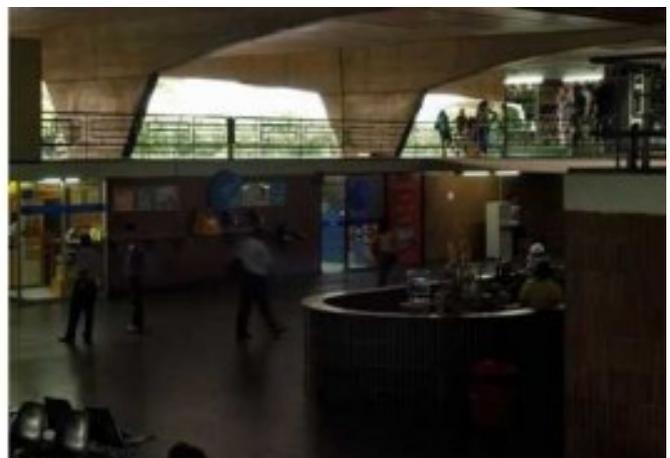
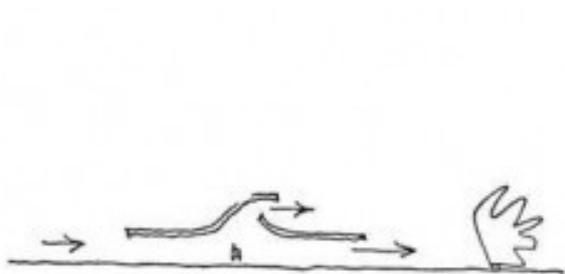
A edificação como abrigo protetor



Fonte: Acervo do Arquiteto Glauco Campello

Figura 02 - Terminal Rodoviário de João Pessoa

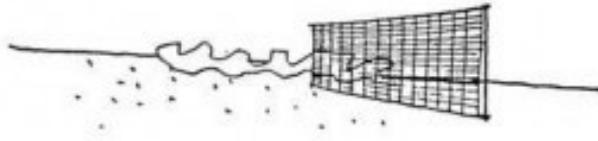
Proporcionar sombras e espaços amplos Terminal



Fonte: Acervo do arquiteto Glauco Campello

Figura 03 - Terminal Rodoviário de João Pessoa

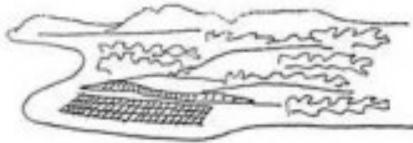
Uso de elementos vazados



Fonte: Acervo do arquiteto Glauco Campello

Figura 04 - Terminal Rodoviário de João Pessoa

Integração com a natureza



Fonte: acervo do arquiteto Glauco Campello

O terminal rodoviário se configura como um espaço confortável e aprazível pelas suas qualidades estéticas, funcionais, boa implantação e adequação ao sítio. Esses aspectos estão em consonância com a ideia de uma adaptação da arquitetura aos trópicos – tais qualidades são refletidas na sensação dos usuários da edificação.

Trabalhemos no sentido de uma arquitetura livre espontânea, que seja uma clara expressão de nossa cultura e revele uma sensível apropriação de nosso espaço, trabalhem no sentido de uma arquitetura sombreada, aberta, continua vigorosa, acolhedora e envolvente, que ao colocar-nos em harmonia com o ambiente tropical, nos incite a viver nele integralmente (HOLLANDA, p. 28).

Um conjunto de obras foi caracterizado pelas soluções climáticas adotadas na época, na busca por adaptar a linguagem moderna à realidade tropical – formando a base de uma futura produção tipicamente regional. Delfim Amorim, Heitor Maia Neto, Mario Russo, Acácio Gil Borsoi e Luís Nunes foram outros arquitetos que procuraram muitas soluções nesse sentido.

A análise da Casa Miguel Vita, de projeto de Delfim Amorim, mostra que as contribuições de Armando de Holanda de fato repercutiram na prática da formação de uma futura escola pernambucana. Vemos, em planta, o uso de pátios internos e varandas corridas como alternativas para ventilação, proteção e sombreamento. A volumetria elevada do solo tanto melhorou o conforto climático quanto valoriza o objeto arquitetônico em si, conferindo leveza – as elevações eram realizadas, geralmente, em paredes de pedra extraídas da nossa própria região. É possível encontrar, ainda, arremates em concreto que funcionam como brises protetores das esquadrias – solução posteriormente aplicada em um enorme número de edifícios.

Figura 05 - Casa Miguel Vita - Recuos e sombras



Fonte: Acervo de Alcilia Afonso de Albuquerque Costa

#### 4. O teor crítico da obra de Holanda

A existência de uma forte relação entre arte, política e crítica se dá desde o seu comprometimento com a região, com a representação de Estados ou mesmo hoje, na defesa de movimentos de resistência e quebra de paradigmas. No caso de Pernambuco, o nosso estado foi visto como o berço do Movimento Regionalista, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre – que buscou, em suas obras e críticas, uma espécie de atualização da linguagem local/regional com as vanguardas europeias. A aparente contradição se explica através da junção daquilo que é atual com uma tradição estética, desenvolvendo assim uma renovação que não perde o vínculo com a tradição e a memória. Vemos assim um constante movimento de resistência – em relação aos padrões pré-concebidos e impostos arbitrariamente e integração – com aquilo que é atual, nas demandas contemporâneas.

No caso da arquitetura, a relação entre ‘universal x particular’ aparece constantemente nos momentos de rupturas de estilo e novas concepções. Essa dicotomia apareceu, com maior intensidade, na arquitetura modernista. A importação de estrangeirismos de maneira acrítica e a utilização de soluções universais para problemas individuais apareceram em larga escala. É na distinção dos conceitos de espaço e lugar que esses ‘novos’ arquitetos buscaram uma arquitetura contextualizada em relação ao seu meio de inserção – sendo isso, muitas vezes, parte geradora do edifício. Vemos, na produção pós-moderna, exemplos que questionavam a universalidade do modernismo e com isso buscava a relação com o singular e o particular. A ideia de afirmação do lugar produziria, então, uma “arquitetura coerente com o homem que a usa, com a vida que abriga, com o cenário que se insere”. (BASTOS, Maria Alice. 2007). Tais questionamentos abriram campo formal para a ideia do regionalismo.

No fim do último século, a arquitetura encontrou como grande desafio na concepção de um habitat que priorize o humano em um mundo onde a massificação específica o sustentável. Para isso, a racionalização dos materiais, adequações climáticas, questões culturais e aproveitamento dos recursos entraram no centro das discussões. Em contraposição a essa situação, a emergência de um Estilo Internacional negava toda a questão da adaptação e regionalismo – é nesse cenário que se inserem arquitetos e pensadores que, preocupados com a padronização e produção seriada da arte, iniciam uma resistência como meio para atingir uma individualidade na produção artística e, sobretudo, arquitetônica. Surge aí uma nova visão de mundo mais ampla que embasa um pensamento de características universais voltado para uma arquitetura feita pensando no homem e seu habitat.

A classe dominante aqui presente na época, deslumbrada com as viagens e completamente influenciada pelo modo de vida e pensamento europeu, aceitava sempre tudo aquilo que vinha do exterior. Do colonial, fomos a um criado neocolonial que desembocou, futuramente, no Estilo Internacional. Armando de Holanda buscava, então, uma arquitetura dos trópicos e para os trópicos – que era, por sua vez, aberta, acolhedora e agradável. O arquiteto criticava ainda os caminhos tomados pela industrialização – questionava se os avanços tecnológicos deveriam mesmo implicar na padronização ou na diversificação e inovação.

Surgia, assim, uma reação posteriormente chamada – por alguns – de Escola do Recife, caracterizada por três paradigmas: o dos setores funcionais, o ambiental e o da forma, este último, definido entre a racionalidade construtiva e o acervo histórico nacional (AMORIM,2001). Os arquitetos vinham em busca de relações mais estreitas com o meio e a cultura local, concretizando-se pelo uso de beirais generosos, revestimentos em massa caiada, varandas, esquadrias em madeira com venezianas, aberturas regulares, treliças em madeira, volumes com predominância de cheios sobre os vazios.

Vemos então que o roteiro proposto por Armando ia além de um manifesto com passos a serem seguidos pelos próximos projetos. Essa contribuição influenciou toda uma geração nordestina de arquitetos que formaram novas Escolas e maneiras de pensar. Essa adesão mostra que o livro não foi uma expressão individual, mas a exposição de um ideário plural longamente pensado e amadurecido no contexto que se vivia. O arquiteto consolidou-se como um dos principais porta-voz de uma arquitetura moderna nordestina – indo além das utopias anteriormente propostas.

## Referências

ARAUJO, Mário Eduardo. **Arquitetura do lugar na segunda metade do século XX**. Universidade de Brasília. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de pós-graduação. Brasília, 2008.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COSTA LIMA, Hélio; MARIA LEDER, Solange. **O Terminal Rodoviário e o “Roteiro para construir no Nordeste”**. *Projetos, São Paulo, ano 11, n. 129.04*, Vitruvius, set. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.129/4022>>.

COSTA, Alicia Afonso de Albuquerque. **Arquitetura do sol: soluções climáticas produzidas em Recife nos anos 50**. *Arquitextos, São Paulo, ano 13, n. 147.00*, Vitruvius, ago. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.147/4466>>.

FRANCA, B. M.; NASLAVSKY, G. **As Novas Gerações de Arquitetos Atuantes em Pernambuco nos anos 70**. Os Exemplos de Glauco Campello e Armando de Holanda. In: 9ª Jornada de Iniciação Científica, 2007, Recife-PE. 9ª Jornada de Iniciação Científica, 2007. p. 741-745.

HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no Nordeste**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Faculdade de Arquitetura, UFPE, 1976.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. **Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 131.02, Vitruvius, abr. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>>.

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim**, (2004), 270p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo (2004).

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ZACCARA, Madalena. **A arte de construir no Nordeste: um resgate**. Revista contemporânea, Vol. 8, Nº 1 (2010): Imaginários.

ZACCARA, Madalena. **Identidade e resistência como política nas artes visuais**: Recife como referencial. Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2013.

#### **Lara Foinquinos Krause Gonçalves**

Graduanda do 8º período em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco. Monitora da cadeira de Teoria da Arquitetura 1 com o professor Fernando Diniz na UFPE. Já atuou como estagiária dos escritórios de arquitetura de Ana Cristina Cunha e Jerônimo da Cunha Lima. Atualmente, estagia no escritório de arquitetura de Humberto Zirpoli.

# **A POESIA PUXA O GATILHO: das dimensões da arte e política a partir da série *inimigos*, de Gil Vicente**

*Marcela Camelo Barros*

## **RESUMO**

A arte e política se apresentam numa multiplicidade de características, conduzidas por toda a complexidade e tensão que esses dois campos, quando em separado, exprimem. Investigar tais aspectos que se sobrepõem e se embaçam, se misturam e se separam, demanda um olhar sensível e livre como o dos viajantes. É desta forma que o presente trabalho toma como ponto de partida o encontro com a série *Inimigos*, do artista pernambucano Gil Vicente, e a elege como guia nessa reflexão que apura as dimensões da arte política nas artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Política. Contemporaneidade.

## **ABSTRACT**

The art and politics are presented in a multitude of features, conducted by the complexity and tension that these two fields, when separately express. Investigate such aspects that overlap and blur, blend and separate, demand a sensitive look, free and enraptured as the traveler. This is how this paper takes as its starting point the meeting with the Enemies series, the artist from Pernambuco Gil Vicente, and chooses as guide this reflection that determines the dimensions of political art in the visual arts.

**KEYWORDS:** Art. Politics. Contemporaneity.

**06 de outubro de 2010.** Em viagem para São Paulo, pois o coração de quem viaja vibra na atmosfera das descobertas. E o coração do artista parece potencializar o porvir. “Há sempre um copo de mar para um homem navegar” era o título da 29ª Bienal de São Paulo, que viria a ser a minha ponte com a série *Inimigos*, de Gil Vicente e com as impressões mais efetivas de uma arte e política do extrapolamento dos sentidos e da potencialidade reflexiva.

Lá eu estava para visitá-la pela primeira vez. Dos versos do poeta alagoano Jorge de Lima, a reminiscência de uma Alagoas que morei por 10 anos. Mares, rotas, horizontes, caminhos e mudanças. Para onde vamos, levamos um pouco de nós e dos lugares que já passamos e ao retornarmos a alguma paragem, o fazemos sempre imbuídos de pertences simbólicos e emocionais.

O fluxo possibilita trocas poéticas expressivas e afetivas que alimentam o processo criador da pesquisa artística. Viajar faculta, assim, uma maior fricção das emoções. Enalteço, tal qual Nietzsche (1878/2013, p. 271) o fez em *Humano, Demasiadamente Humano*, os errantes, andarilhos, viajantes que observam, de olhos e corações abertos, o que se sucede

no mundo e vivenciam a experiência em função do que é visto, absorvem e aprendem com as vivências da viagem, os que têm alegria na mudança e na passagem, e que, ao retornarem, transformam o caminhar em ação, em obra. “Mesmo nesse fim de mar / qualquer ilha se encontrava”, poetiza Jorge de Lima. Atravessamentos.

Dessa forma é o lampejo de viver a experiência sensível, estar receptivo ao que nos orbita: localidades, pessoas, fatos, notícias, imagens, conversas, sons. São Paulo, Pernambuco, Alagoas, poesia, arte, escolhas. Política. Fusão arte com a vida, pois experiências cotidianas são experiências estéticas, agora mais do que nunca atestadas pela arte contemporânea, mas que vieram conduzidas na segunda metade do século XX com a pop arte. Sim, e podemos regressar até um pouco mais no tempo para agregar o romantismo de Baudelaire, o simbolismo de Rimbaud, as botas de Van Gogh, a fuga de Gauguin para o Taiti, as prostitutas de Toulouse Lautrec, o empenho dadaísta, o surrealismo e, posteriormente, artistas dos anos 1960 e 1970, como John Cage e Joseph Beuys.

Esta síntese da genealogia do encontro com o objeto de pesquisa, desenha a atmosfera da reflexão sobre o que norteia a temática do presente artigo: a arte política a partir da série *Inimigos*, de Gil Vicente.

## **1. Arte e política como simbólicos vivos: da experiência do encontro como experiência de transformação**

Subindo a rampa do asséptico e organizado pavilhão da Bienal de São Paulo, me deparo com os *Inimigos*. Dentro da mostra, não havia como fugir deles. Existia uma vontade de impacto nessa disposição estratégica dos desenhos – a mão invisível do diretor, a mão invisível do curador.

Aos poucos fui despertando para aquele fenômeno entre artístico e midiático que ali se apresentava. Os visitantes inevitavelmente paravam, tiravam fotos, sorriam, imitavam as poses dos retratados. Era imponente, era potente: uma extensa parede branca dispendo dez desenhos emoldurados, um ao lado do outro, após a subida para o último pavimento do pavilhão.

Os dez desenhos estavam ali igualando representantes de um poder, político, religioso ou institucional. Simbolicamente, o artista aniquila a todos eles. Não escolheu a pintura, e sim o desenho, pois a nobreza das tintas não combinaria.

Gil Vicente se autorretrata matando Bush, Lula, Papa Bento XVI, Eduardo Campos, Fernando Henrique Cardoso, Elizabeth II, Jarbas Vasconcelos, Kofi Annan, Ariel Sharon e Ahmadinejad (Figs. 1 a 10), todos em tamanho natural. Por contemplar ícones do poder

e da política nacional e internacional de maneira figurativa e literal, os *Inimigos* também cumpriam ali, na 29ª Bienal, uma função didática de introduzir com mais clareza o conceito de arte e política.

O poder, do qual Vicente nos fala em sua obra, é inimigo da arte? Até quando ele tem o domínio sobre esta relação – poder e arte - enquanto artista abrigado neste espaço?

Sigo refletindo e amadurecendo, sendo uma espectadora que faz relação com o seu meio. Investigando o que esta obra pode representar para além da crítica ao poder instituído, da desilusão do artista que a criou, da violência simbólica, da espetacularização da imagem. É um contato que me inquieta e me move à compreender os fenômenos da arte e política. Para Moacir do Anjos e Agnaldo Farias, curadores da 29ª Bienal, “uma relação que deve ser pensada de maneira especulativa, onde mais vale formular perguntas precisas do que oferecer respostas difusas” (2010, p.21).

E elas são várias: será que é toda arte que traz mesmo o desejo de transformar? Transformar em que sentido? Pois a transformação pode se dar para qualquer lado, se existir lado. Será que o artista quer a transformação? Pensa nela no momento da criação? Qual é a efetiva transformação que ele quer? Será que a arte e política tem todo esse potencial? Ela tem essa capacidade de influenciar e resolver questões ou está só interpretando fatos a partir do olhar do artista? É possível estar totalmente isento de ideologia? Não deixo de refletir também que tanta atribuição de responsabilidade ao artista pode limitar a sua criatividade, pode conduzir seu processo.

“Arte e política serão de fato estimuladoras da vida quando atuarem em conjunto para resgatar o processo de produção da subjetividade e propiciar a expansão de novas práticas políticas, de formas de expressão capazes de recriar a existência individual e coletiva”, diz Rosemary (2007, p.58).

É dessa forma que partir do macro (bienal) para o micro (*Inimigos* e arte e política) reforça uma costura sensorial e imersiva. Não há política sem dissenso. Que haja o dissenso numa escrita a que ele se refere e por ele se deixa guiar.

## **2. Arte, arma política**

Quando se discute a interseção arte e vida, é com a vida de alguém que ela se mistura. É com a vida de quem pela obra é tocado, é com a vida de quem se identifica ou não se identifica com o que vê, ouve e sente, é com a vida pública, é com a vida privada, é com a vida política. Mas acredito que o primeiro cruzamento do binômio arte/vida se dá

com a vida do próprio artista. E este alguém é um sujeito dotado de desejos, experiências, idiossincrasias.

Gil Vicente nasceu em 1958, em Recife. Desde 1993 habita e trabalha na casa atelier ampla e iluminada, localizada numa esquina no bairro de Boa Viagem, zona sul da capital pernambucana.

Terceiro dos cinco filhos de Lauro de Oliveira e Marilda Vasconcelos de Oliveira. A casa da família de classe média recifense era bastante frequentada por artistas e escritores<sup>1</sup>. Seus pais foram grandes incentivadores e estimuladores no seu interesse pelas artes plásticas. Uma família que estava preocupada com as questões sociais e com a educação dos seus filhos. Gil aponta o convívio muito estreito dos seus pais com o movimento social da igreja católica, de grande legado para o país:

A minha infância, na casa dos meus pais, se reuniam muitas pessoas ligadas ao movimento cristão através de Dom Hélder, Padre Henrique... Esse pessoal frequentava muito a casa dos meus pais. E aí a gente presenciava as reuniões e tal e minha vó materna morria de medo, por causa que a gente estava num período de Ditadura Militar. Ela morria de medo de meu pai estar organizando algo, mas não era um militante exatamente, mas dialogava com a igreja católica, principalmente através de Dom Hélder, Padre Marcelo Carvalheira, que depois foi bispo em João Pessoa. E Padre Henrique que conversavam muito sobre essas questões. Então a história das Ligas Camponesas, etc. rolava isso. Eu era muito pequeno e não tinha noção do que se falava em cada reunião, em cada encontro, e não era uma coisa assim tão sistemática, mas se discutia sempre isso, e mesmo quando estávamos só em família, sem nenhuma pessoa de fora, se comentava muito sobre justiça social, sobre todos os problemas do sertão, que continuam a mesma coisa, sobre educação, saúde, isso tudo. Os disparates sociais do Brasil. Que infelizmente continuam a mesma coisa<sup>2</sup>.

Dom Hélder Câmara, Padre Henrique, as Ligas Camponesas, nomes que, na história do Brasil, são fortemente associados à luta pela igualdade social, pelos direitos humanos na ditadura, pela erradicação da pobreza, definem com clareza o posicionamento político de esquerda no âmbito familiar em que o artista foi criado: “fui educado numa casa de pai e mãe cristãos, católicos, e que eram muito ligados a essas atividades mais sociais da igreja”, afirma o artista.

### 3. Inspiração no desencanto

O ano é de 2005. Gil Vicente está aflito. O século XXI surge como uma ventania empoeirando as lentes do artista. Suas verdades agora estão embaçadas. Verdades

---

1 Cronologia do artista. *Gil Vicente - 25ª Bienal de São Paulo, São Paulo*: edição do artista, 2002.

2 VICENTE. Gil. *Gil Vicente*: depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE.

construídas no ambiente familiar, no convívio social, na formação educacional, no cotidiano. Ciscos nos olhos: deixaram de ser verdades e agora são incômodos. O desconforto provoca um ataque de nervos. Gil Vicente reage com dez desenhos, sendo um híbrido de autorretrato em tamanho natural com os retratos dos que estão sob a sua mira. É a tradução pictórica do mal-estar do artista diante de um sistema que fomenta desigualdades, violência, intolerância, corrupção.

Assim nasceram os *Inimigos*. O parto não foi doloroso, pois Gil Vicente sente prazer na execução dos seus trabalhos, sente prazer na execução dos retratados: “eu me diverti muito fazendo”, disse-me Vicente. Mas a concepção veio da dor, da decepção, da descrença na política. Vociferar seria um alívio, um auxílio terapêutico para o desconforto:

... foi resultado de uma decepção quando eu compreendi que é tudo uma *escrotice* muito grande (...) Mas eu acho que foi o descarrego. Não foi um processo intelectual, foi mais o impulso. Aliás, como minha produção toda. É mais isso do que uma coisa pensada, calculada...<sup>3</sup>

Fig. 1 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Bush*. 2005. Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.v



Fig. 2 – *Autorretrato matando Lula*. 2005. Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.



Fonte: acervo do artista

3 VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE.

Fig. 3 – *Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso*. 2005. Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.



Fig. 4 - Gil Vicente | *Autorretrato matando Ariel Sharon*. 2005. Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.



Fonte: acervo do artista

Fig. 5 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Elizabeth II*. 2005.



Fonte: acervo do artista

Fig. 6 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Bento XVI.* 2005.



Fonte: acervo do artista

Fig. 7 – *Autorretrato matando Jarbas Vasconcelos.* 2005



Fonte: acervo do artista

Fig. 8 – *Autorretrato matando Eduardo Campos*. 2005.



Fonte: acervo do artista

Fig. 9 - Gil Vicente | *Autorretrato matando Kofi Annan*. 2005



Fonte: acervo do artista

Fig. 10 - Gil Vicente | *Autorretrato matando Ahmadinejad*. 2010



Fonte: acervo do artista

#### 4. Das dimensões da Arte e Política

Para além do abrigo residual das obras que expressam artisticamente uma determinada conjuntura política, a arte é capaz de provocar a reflexão sobre questões e promover explosões sensoriais que guiam a emancipação do sujeito espectador.

Abordar as diferentes dimensões da arte política, tendo como referencial os autorretratos de Vicente, implica em discutir o artivismo (o ativismo absoluto do artista), a presença política da obra, a arte crítica e a estética política. Abraçar os *Inimigos* como guia para este debate atual e necessário, é promover o atrito de conceitos e ideias preconcebidas numa atualidade que pede urgência de debate.

Discorrer sobre as situações da arte-política demanda uma análise aberta, não conclusiva. Podem ser construídas ao se considerar as ações e produções dos artistas, o desenrolar dos movimentos artísticos e as estratégias adotadas por instituições políticas. São situações inter-relacionadas e que podem coexistir. (CHAIA, 2007)

A primeira é a situação da “arte crítica”. De acordo com o pensamento do pesquisador Miguel Chaia<sup>4</sup>, ela se estabelece a partir de uma aguçada consciência crítica do artista. As obras são criadas a partir de uma sensibilidade social e há esforços e pesquisas para o avanço e a revolução da linguagem. Na “arte crítica”, a arte aparece como forma de conhecimento, uma aptidão investigativa na busca da compreensão do mundo como forma de apresentar e sintetizar a realidade. “Em certos momentos ou como parte de um projeto pessoal a produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos do poder e da economia, ou a estrutura social na qual o artista está envolvido”, diz Chaia. (2007, p. 22)

*Inimigos* se encaixa na situação de “arte crítica”. É uma metáfora para o descrédito do artista com o sistema vigente, com o poder. Esboça uma total ausência de horizontes, um sentimento de negação partidária que é tão reflexivo quanto um estudo sociopolítico. A sociedade quer matar seus líderes e também atira para todos os lados e para lugar nenhum. É como querer votar nulo, se abster de comparecer às urnas, mas não discutir com profundidade um projeto de reforma política. “Eu não apareço lá, tenho até vergonha de ser visto votando. Eu não voto desde 2005. Nem votarei mais. Acho, inclusive, que o voto é um ato criminoso e de cumplicidade, por isso é criminoso”, diz Gil Vicente.

Protestar contra tudo pode ser protestar contra nada, pode dissipar forças, que se fossem concentradas, emanariam mais eficácia. Crise de representação política, um prato cheio para o surgimento de um discurso reacionário e conservador, inclusive dando vazão ao retorno do fantasma dos militares ao poder. Está tudo difuso e confuso, sabemos. “Assim, sob diferentes condições, o artista alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade, de maneira que a obra passa a conter – de forma mais ou menos explícita – o conjunto de fatores sociais circundantes a ela”. (CHAIA, 2007, p. 13)

Esta conceituação de “arte crítica” remete ao pensamento de Foster que denomina *O Artista como Etnógrafo*, texto de sua autoria, àquele artista pesquisador, que compreende a sociedade para representá-la através da arte. Portanto, a violenta atitude simbólica de Gil Vicente de homicídio político não pertence mais só a ele: culmina num desdobramento para a sociedade. Vaza para nós.

---

4 Cientista Social, formado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras São Bento da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1972. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1981. Doutor em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1989. Professor da Faculdade de Ciências Sociais e pesquisador do Núcleo de Arte, Mídia e Política da pós-graduação em Ciências Sociais (PUC/SP).

Mesmo *Inimigos* vinculada com a “arte crítica”, Gil Vicente não se considera um “estudioso social” e o desânimo demonstrado através da sua fala pode denotar uma aparente descrença na capacidade da arte intervir numa situação específica:

Eu não tenho nenhum motivo que me dê combustível para eu acreditar que isso pode ser diferente (a conjuntura sociopolítica). Se a gente olhar pra trás, que exemplo a gente tem? Eu não conheço história, não conheço nada, não vi quase nada na vida, acho que você já me escutou falando isso, não li nem dois metros de livro empilhados e conheço muito pouco de história, de tudo.

A coisa melhor que vi ultimamente foi um documentário sobre a crise imobiliária nos EUA. Mostra como o poder financeiro mobiliza as coisas, como mascara informações... E eu não tenho nenhuma esperança que isso mude, que aconteça, não tenho crença em nenhuma dessas instituições mundiais, ONU, UNICEF... sou totalmente descrente. Então assim, o poder financeiro vai e faz o que quer mesmo. Então no mundo todo, praticamente a gente tem o mesmo sistema<sup>5</sup>.

Miguel Chaia (2007, p. 23) afirma que “na situação da arte crítica se estabelece uma tênue relação entre arte e política, de difícil equacionamento, uma vez que o artista deve resguardar a sua obra da pressão política que tende a ser exercida de forma contínua ou programada.” Para o autor, é um delicado equilíbrio: a posição política assumida pelo artista não domina por completo a sua obra, não domina por completo a sua poética, que deve manter as suas qualidades estéticas, “conseguindo sensível e poeticamente transmitir arguta percepção que seu autor tem da realidade.” No caso de Gil Vicente, é perceptível que sua poética não está a serviço de uma ideologia. O próprio enaltece que seu interesse primordial são as relações pictóricas, a experimentação da forma. Mas o artista também não detém total controle sobre a produção de sentido dos seus desenhos e das interpretações que deles surgem. Uma obra pode ser caracterizada como política, mesmo que não tenha nascido dessa intenção.

Nesse processo, a figura do curador é um vetor capaz de fornecer profundidade e construção de sentido para a obra. O que é também uma relação delicada. Essa influência curatorial pode transformar obra em produto e a ela dar utilidade. Utilidade essa moldada de acordo com os mais diversos interesses: institucionais, temáticos, mercadológicos, midiáticos.

---

5 VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4>

Outra situação é a da “politização da arte”. “São relevantes nesta situação, a existência de componentes ideológicos, a influência de orientações partidárias”, diz Chaia (2007, p. 24). Na situação de “politização da arte”, o artista assume o seu engajamento, tem uma atuação de uma crítica mais direta, protesta e age publicamente. Compreendo que no caso de *Inimigos*, há uma considerável distância desse conceito. Primeiro, que o artista tece sua crítica através da obra. Não há um engajamento político, nem partidário. Segundo, a política não é um elemento forte e preponderante na poética de Gil Vicente: “eu quero dizer que essa série é uma coisa extra na minha produção e o que eu gosto mesmo é de desenho e pintar seja lá o que for”<sup>6</sup>.

Vicente é enfático ao dizer que quer se exterminar da vida política, abolir seu voto, quer matar o poder, mas será que dessa forma não se entrega ao inimigo?

Dissolve e generaliza a sua ira, fato que não impede a série de possuir uma ideologia. O artista, anarquicamente, decide não mais votar, não mais acredita na igreja e não confia nas instituições. Ele se posiciona. E quando o faz, assume e defende uma ideia, mesmo quando afirma que pretende aniquilar as ideologias.

Na “politização da arte”, o artista privilegia o seu papel de militante e orienta sua produção no sentido dessa militância ideológica, inserindo em suas criações uma pauta política. Mesmo assim, não se exclui nessa relação a “tensão entre a vontade subjetiva e as regras ideológicas ou institucionais”, o aparente infinito paradoxo e a ambivalência que acompanha a criação na arte política e, conseqüentemente, a trajetória desses artistas. (CHAIA, 2007)

Quando Gil Vicente opta por não vender a obra fragmentada é justamente com a intenção de que ela não se transforme em propaganda política (seja do PT ou do PSDB, por exemplo, se vendesse separadamente o *Autorretrato matando Lula* ou o *Autorretrato matando FHC*), “tais circunstâncias alertam para o perigo de a arte perder suas qualidades expressivas e de linguagem, quanto mais se deixa capturar pela política”(2007, p.29). Que *Inimigos* não se confunda com instrumentalidade partidária, propaganda ideológica, panfleto e uma superficial interpretação didática de fatos históricos.

A terceira situação é a da “estetização da política” - a arte a serviço de estratégias de manipulação política (CHAIA, 2007). É a estética política. Projetos políticos como o nazismo, o fascismo, por exemplo, possuem uma estética própria. É uma dimensão da arte política inexistente em *Inimigos*.

---

6 ibidem

A quarta situação é a da “presença política da obra”. De acordo com Miguel Chaia (2007, p. 28), “independente ou não da vontade do sujeito e do projeto do artista, uma obra de arte pode tornar-se um símbolo político”. Posso dizer que assim ocorreu com *Inimigos*. Evidente que Gil Vicente tinha total clareza do conteúdo político da obra no momento da ideia e da criação, mas não antevia, nem era a intenção, que a série ganhasse todo o status que angariou.

Tendo em vista tais dimensões elencadas por Miguel Chaia, *Inimigos* abarca uma convergência da “arte crítica” com a “presença política da obra”. Os lambe-lambes, cartazes de rua, da série de autorretratos, foram um modo de partilha do sensível<sup>7</sup> em *Inimigos*. O artista sai dos espaços institucionalizados dos salões, bienais e galerias, espaços pré-legitimados, vigorosos de poder, protegidos e preparados para a ocorrência das ações artísticas, e se expõe nas ruas matando a Rainha da Inglaterra, matando Lula. É a política de participação no espaço público (ações do sujeito) e a política gerada no círculo do poder (funcionamento das instituições). (CHAIA, 2007)

## **5. Arte e política do avesso**

A arte deve questionar a si própria. E é nesse questionamento que surge a impossibilidade de um discurso coerente vinculado à arte e política.

Não existe uma via de mão única para a arte e política. Não existe um único tipo de artista apto, detentor de competência, ideologia e genuinidade para manifestar-se através da arte. O dispositivo da criação de uma obra de arte crítica não parte apenas de um sentimento de culpa do artista cidadão que sente-se inoperante diante de problemas sociais. Não existe um único contexto, as motivações são múltiplas e as abordagens da política também.

Existe também a possibilidade do deslocamento ser apropriado sistematicamente, apaziguando o discurso do artista em prol da aquisição de um prestígio. Mas acredito que exigir que o artista rompa a cada passo e que esteja sempre levantando questões políticas, represando a experiência estética, é um posicionamento ditatorial e limitador da poética do sujeito. Além disso, existe o mercado de arte e esse passa ao lado do “poder da besta”. Se as obras vão adentrar no sistema da arte/mercado da arte, esses são também plurais e variam de acordo com cada contexto. E é na forma desterritorializada que se deve pensar os dualismos arte e política.

---

<sup>7</sup> Conceito abordado por Jacques Rancière para caracterizar uma arte e política que pretende potencializar reflexões e proporcionar uma desarrumação dos sentidos. A arte e política da ruptura no comum.

Destarte, a série *Inimigos* está atrelada a um contexto que é volúvel e pode inspirar, fomentar e ressignificar interpretações a partir de tais mudanças ocorridas na sociedade, na macropolítica, na micropolítica. A morte de Ariel Sharon e de Eduardo Campos, a aliança política deste com Jarbas Vasconcelos, a renúncia do Papa Bento XVI. São as fendas e os dissensos da arte e política, provocando sempre novas reflexões, leituras e reordenamentos.

A a arte e política compreende que poderá causar algum efeito mas que a distância estética deve ser mantida para resguardar a sua poética. Além disso não há garantia de tais efeitos. Eles podem ocorrer ou não. Além de não ser possível controlá-los.

Portanto, não há um único dedo que puxa o gatilho. E dá mesma forma que Gil aponta sua arma ele também é alvo da mira da reflexão. A arte de vanguarda sempre se postou na linha de frente do combate.

Se Gil Vicente não é um artista ativista absoluto, se seu manifesto não parte de nenhum projeto político, se sua criação não é um objeto relacional que interage com o público diretamente, e sim um desenho pictórico, isso não o exime da atitude política através da sua arte e do teor crítico de sua obra. Para Rancière (2012, p.26), “dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos” são elementos que auxiliam na compreensão de que as palavras e as imagens, as histórias e as performances são capazes de trazer mudanças para o mundo.

É dessa forma que Gil Vicente auxilia na manutenção da essência transformadora da arte: promovendo a reflexão sobre questões das quais ela possui a necessidade de se posicionar, diante das urgências cotidianas, apaziguando o sentimento de estarmos abandonados à própria sorte, e de também olhar para si, para o seu campo artístico e de atuação, no legítimo exercício crítico. Fiquemos atentos e a qualquer momento puxemos o gatilho. A arte é a nossa defesa. É a poesia do desamor, mas também da esperança.

## Referências

ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar** – catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo – SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os Inimigos, de Gil Vicente**. In: *Inimigos* – catálogo da exposição da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

CHAIÁ, Miguel (org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro – RJ: Azougue Editorial, 2007.

DOCTORS, Marcio. **Artista da figura. Gil Vicente** – 25ª Bienal de São Paulo, São Paulo: edição do artista, 2002.

FARIAS, Valquiria. **O energúmeno** in: Inimigos – catálogo da exposição 29º Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

FOSTER, Hal. **O Retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Polêmica (pós)-moderna in: Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2013.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 11ª Ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2011.

JAREMTCHUK, Dária, RUFINONI, Priscila. **Arte e Política – Situações**, (org.). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

LABRA, Daniela. **Arte fora de ordem** in: Inimigos - catálogo da exposição 29º Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

NINO, Maria do Carmo. **Por uma poética da resistência** – sobre a série Inimigos de Gil Vicente. Revista Tatuí, nº 2, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34: 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SEGURADO, Rosemary. Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. In: CHAIA, Miguel (org.) **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

ZACCARA, Madalena. Gil Vicente: o contínuo exercício de registrar a vida através do olhar sobre a figura humana. In: PEDROSA, Sebastião (org.), **O artista pernambucano contemporâneo e o ensino da arte**. Recife: Editora Universitária UFPE: 2011.

## Vídeos

Gil Vicente. Ofício e silêncio. Direção de Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Produtora Sincronia. Recife. Vídeo, 1996.

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4>

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Set. 2010). Entrevistador: Anônimo. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=tcyT0vmXDrM&feature=BFa&list=PL4395CB386145EBDB> e Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em:

[http://www.youtube.com/watch?v=hTpiM8z\\_sxk&index=7&list=PL4395CB386145EBDB](http://www.youtube.com/watch?v=hTpiM8z_sxk&index=7&list=PL4395CB386145EBDB)

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Set. 2010). Entrevistador: Anônimo. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=PUNt8S6-INk&feature=BFa&list=PL4395CB386145EBDB>

## Acessos

<http://www.gilvicente.com.br/>

**Afinidades Eletivas.** Disponível em: <http://www.atelieaberto.art.br/afinidades-eletivas/>

**“Gil Vicente”: Obras são protesto movido pelo meu desencanto.** Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4692235-EI6581,00-Gil+Vicente+Obras+sao+protesto+movido+pelo+meu+desencanto.html>

## Fontes primárias/entrevistas

VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013 e Maio de 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida para dissertação de mestrado.

### **Marcela Camelo Barros**

Artista Plástica, Mestre em Artes Visuais (PPGAV – UFPE/UFPB), Especialista em Estudos Cinematográficos (UNICAP).

# ARTE E EMPODERAMENTO DO DISCURSO POLÍTICO DE GÊNERO NA SÉRIE *FEMME MAISON* DE LOUISE BOURGEOIS

Marcela Maria Silva Leite  
Discente PPGAV/UFPB/UFPE

## RESUMO

Nosso artigo pretende discorrer brevemente sobre algumas das produções da série *Femme Maison* (Women House, ou em português Mulher Casa), de Louise Bourgeois e sua relação no campo da Arte como meio de empoderamento do discurso político de gênero. Através de uma leitura relacionada aos papéis de gênero impostos às mulheres no âmbito doméstico, no caso ao papel da “dona de casa”, e as questões trazidas por essa perspectiva, visamos lançar um olhar sobre esse discurso de gênero em algumas obras da produção artística de *Louise Bourgeois*, bem como, discorrer sobre a formação do papel feminino imposto pela cultura e pelo social, relacionados ao lar e ao doméstico contido nas obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Gênero. Política. Louise Bourgeois. *Femme Maison*.

## ABSTRACT

Our paper aims to discuss briefly about some of the productions of the *Femme Maison* series, by Louise Bourgeois and their relation to Art field as a mean of gender politics empowerment. Through a reading related to gender roles imposed to women in domestic sphere, as a “housewife” role, and the questions brought up for this perspective, we aim to take a look about this gender speech in some art works productions by Louise Bourgeois, as well as, to talk about the construction of the female role imposed by culture and social aspects, related to home and household in her art.

**KEYWORDS:** Art. Gender. Politics. Louise Bourgeois. *Femme Maison*.

Diante das mudanças e dos ganhos de direitos femininos no espaço social e político, vemos as transformações e o espelhamento dessas lutas e desses processos na arte. Sejam essas representadas na reflexão do passado de extrema opressão, e ainda presente em diversos contextos, ou nas causas que ainda estão em luta. Assim a produção de mulheres artistas adquire respaldo diante da crítica feminista e do estudo das relações de gênero. Nesse sentido, o campo da expressão e produção artística tem se tornado um meio para declarar, denunciar, reivindicar, questionar e expor as questões de gênero, gerando assim mais um meio para divulgar os esforços e as lutas por direitos mais igualitários entre homens e mulheres.

A partir dos anos 1970, o movimento feminista abriu caminho para uma inserção de novos discursos e pensamentos quanto à mulher na arte, como vemos nos pensamentos de Linda Nochlin e Griselda Pollock, dentre diversas outras que vem para questionar e atribuir ressignificações quanto à presença e o papel das mulheres na arte. Tentando, assim, romper com noções fixas vinculadas ao patriarcado e a “(...) uma rede de discursos, um jogo discursivo atuante que alia gênero, arte e poder, que produz efeitos em nossas práticas e em nossos modos de ver e que tem sistematicamente desfavorecido as mulheres” (LOPONTE, 2010, p. 156).

As artistas enfrentam até hoje dificuldades para entrar e permanecer no circuito artístico pelo simples fato de serem mulheres, sendo a rejeição ainda maior quando sua produção traz uma postura de enfrentamento ao patriarcado e ao discurso falocrático. Vemos esse relato também nas palavras da própria artista, que afirma: “uma mulher não tem lugar como artista até que ela prove repetidamente que não se deixará eliminar” (BOURGEOIS, 2000, p.97)

Seguindo essa vertente, vemos formar-se uma gama de artistas mulheres que vem adquirindo espaço no contexto da arte. Apesar deste ainda ser regido e manipulado pelo patriarcado e pelo machismo, uma parcela dessas artistas incorpora na sua poética, direta ou indiretamente, o discurso feminista e por vezes usam das suas memórias e experiências pessoais como meio para extrair sua produção.

Bourgeois assim como outras artistas que trazem temáticas de gênero e por vezes autobiográficas impregnadas por memórias pessoais produzem um impacto emocional no espectador, e é através desse estranhamento que elas interferem nas construções dos conceitos de “feminino” que apresentam as mulheres ligadas à submissão e ao silenciamento, seja na intimidade, no espaço privado ou público, ou nos “deveres” para com o doméstico.

## **1. Louise Bourgeois: Arte é uma garantia de sanidade**

No livro *Louise Bourgeois - Destruição do pai, reconstrução do pai*, vemos a construção de uma mulher, artista e feminista, em seus relatos, cartas, diários, entrevistas, notas e reflexões narradas pela própria artista. E é a partir desses relatos pelos quais acompanhamos desde o seu primeiro embate com o patriarcado até o desenvolvimento da sua produção e seus pensamentos sobre ela.

Figura 01 - Louise Bourgeois com seus pais, Louis e Joséphine, 1915.



Foto: Arquivo Louise Bourgeois<sup>1</sup>

Tendo nascido mulher quando seu pai esperava pela terceira vez que nascesse um menino e herdeiro, juntamente à decepção reavivada em sua convivência com ele, seu desprezo e traumas, posteriormente retratados e problematizados em algumas de suas obras, dentre elas, *A Destruição do Pai* em 1974. Bourgeois, então, desde seu nascimento a fomenta no seu interior as questões quanto a seu gênero. Fatos esses que vieram a desencadear parte de sua produção.

A artista ainda relata que ao nascer sua mãe teve de “vende-la” ao pai, dando-lhe o nome dele e afirmando suas semelhanças, que no caso ela pareceria muito com ele e assim não deveria ser rejeitada. Temerosa por seu destino desde o nascimento, a artista declara: “Então foi assim que sobrevivi, você vê, mas ele me fazia sentir que eu deveria satisfazer seus sonhos de ter um descendente de sucesso. Eu tinha de conseguir ser perdoada por ser menina.” (BOURGEOIS, 2000, p.279).

É relatado também que a mãe de Louise Bourgeois silenciou-se sobre o caso extraconjugal de seu pai com sua tutora de inglês durante anos, diante de seus olhos e do mesmo teto, e que isso deixou na artista uma forte marca traumática, por vezes também tratada em suas obras.

---

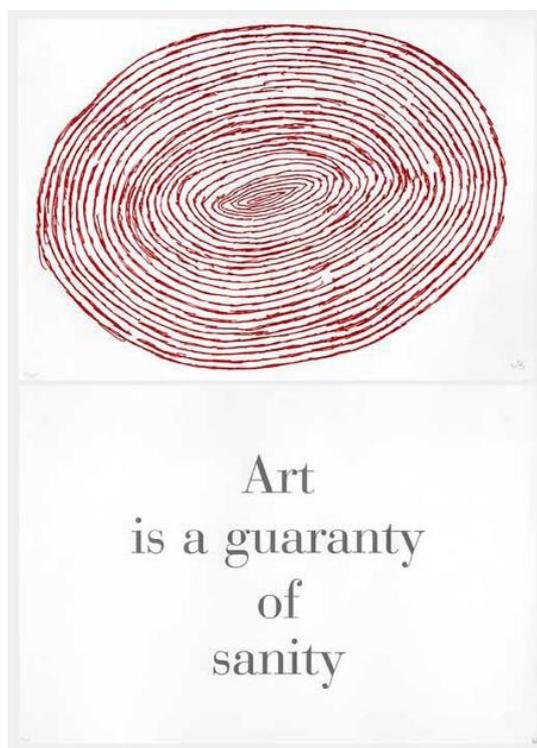
<sup>1</sup> <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/biography>

Em 1938, Louise conheceu Robert Goldwater, professor de História da Arte da Universidade de New York, com quem se casou e se mudou para os Estados Unidos. Diante das dificuldades de engravidar adotou seu primeiro filho, seguido de dois filhos naturais. No ano de 1945, Louise teve seu trabalho exposto publicamente, e acabou por se tornar uma artista premiada e reconhecida internacionalmente pelo público e pela crítica.

O trabalho de arte de Louise Bourgeois vem sendo discutido e relacionado à psicologia, pelas vertentes freudianas, lacanianas e a aspectos interdisciplinares como forma de divulgar e acrescer diferentes perspectivas dentro do contexto proposto pela artista.

Ela não nega que seu passado, e que principalmente sua infância são a base para sua produção, como afirma a própria em seu livro, "Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama" (BOURGEOIS, 2000, p.277).

Figura 02 - What is the Shape of This Problem?: Art is a Guaranty of Sanity, 1999<sup>2</sup>



Fonte: google imagens

A memorável frase da artista, "Arte é uma garantia de sanidade", nos apresenta sua produção como, de certo modo, um expurgo psicológico de questões, situações, temas e

<sup>2</sup> <http://www.elizabethleach.com/Artwork-Detail.cfm?ArtistsID=15&NewID=3744>

discursos que envolveram a mente da artista, colocando a produção de arte como um meio para sua própria sobrevivência e equilíbrio. Ela usa então o campo da arte como meio para sua sanidade, seu tratamento e própria compreensão de si, como mulher e como feminista. Louise chega a considerar, inclusive, que a arte lhe proporcionou efeitos terapêuticos.

Figura 03 - Louise Bourgeois trabalhando em 1949.      Figura 04 - Louise Bourgeois em 1992.



Foto: Arquivo Louise Bourgeois



Foto: James Hamilton<sup>3</sup>

## 2. Femme Maison e a poética de gênero

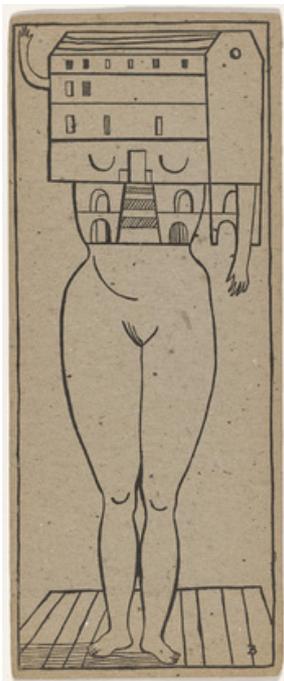
O trabalho de Louise Bourgeois muitas vezes é caracterizado por uma leitura carregada de suas experiências pessoais, mas em *Femme Maison* (Women House, ou em português Mulher Casa), que traz uma leitura relacionada ao papel sexista da “dona de casa”, agregada a uma poética de denúncia, cria em si uma abertura para uma leitura ainda mais universalizada da obra dentro das políticas de gênero.

However, the Femmes-Maisons beg interpretations beyond that of personal experience. In early images Bourgeois explores not only her own history but also issues of femininity, psychoanalysis, and communication. Throughout her career she has presented ambiguities of gender identity, often through a denial of individuality. Through the duplicity of the Femmes-Maisons, the artist explores

3 [http://www.moma.org/collection\\_lb/browse\\_results.php?criteria=O%3ATTE%3AI%3A2035761&page\\_number=20&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?criteria=O%3ATTE%3AI%3A2035761&page_number=20&template_id=1&sort_order=1)

problems of gender differentiation, particularly when a woman is forced to find her own identity in terms of a man (NICOLETTA,1993, p.21)<sup>4</sup>

Figura 05 - Femme Maison, 1947<sup>5</sup>



Fonte: google imagens

Essa primeira obra intitulada *Femme Maison* de 1947, ficou conhecida como um símbolo do movimento de mulheres na arte e serviu de capa do livro de Lucy R. Lippard's 1976, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Sobre a obra, Bourgeois comenta que:

There is a sexual loneliness. She is dignified, but she is alone... she has no companion. The little hand is trying to call for help. She is not sexual at all. Her head does not know that she is naked. She has no hair or bosom... they are occupied by work. (WYE; SMITH, 1994, p. 148.)<sup>6</sup>

*Femme Maison* é, então, um conjunto de obras que traz em sua poética uma abordagem quase universal acerca do feminino e das imposições de papéis trazidos pela segregação dos gêneros. A visão da artista mesmo na atualidade se mantém atemporal para a realidade de muitas mulheres em todo o globo.

4 “Há uma solidão sexual. Ela é digna, mas ela está sozinha ... ela não tem companheiro. A mãozinha está tentando pedir ajuda. Ela não é sexual em tudo. A cabeça dela não sabe que ela está nua. ela não tem cabelo ou seio ... eles são ocupados por trabalho “. (WYE;. SMITH, 1994, p. 148, tradução nossa).

5 <http://philandfem.blogspot.com.br/2010/03/louise-bourgeois-feminist-artist.html>

6 <http://philandfem.blogspot.com.br/2010/03/louise-bourgeois-feminist-artist.html>

Assim, desde os tempos mais remotos, as diferenças biológicas entre homens e mulheres vêm sendo transmutadas em desigualdades de gênero, delimitando papéis diferenciados para cada sexo e sendo reproduzidas histórica e culturalmente, criando uma naturalização dessa desigualdade que impõem um papel inferiorizado a mulher.

Nessa perspectiva, a individualidade e a identidade das mulheres são reprimidas no contexto doméstico, sendo substituída pelo papel da dona de casa, representado no trabalho de Bourgeois pela antropomorfia com a própria casa.

Assim, percebemos que o mais óbvio dos sinais de identidade de uma pessoa, seu rosto, foi substituído por uma casa. As implicações psicológicas e simbólicas disso são devastadoras. O doméstico converte-se na verdadeira definição dessas mulheres, tão prisioneiras da casa que até escondem o rosto atrás da fachada. [...] O fato é que nunca vemos o rosto das mulheres, pois suas individualidades foram substituídas pela casa. (CORTES, 2008, p. 81)

Figura 06 - 3 pinturas intituladas *Femme Maison*, 1946-1947<sup>7</sup>



Fonte: google imagens

Will Gompertz<sup>8</sup> fala em uma reportagem sobre “o dia em que Louise Bourgeois o levou as lágrimas” relatando como a raiva, o medo e a frustração na arte autobiográfica dela

<sup>7</sup> <http://philandfem.blogspot.com.br/2010/03/louise-bourgeois-feminist-artist.html>

<sup>8</sup> Diretor da Tate Gallery, responsável pela Tate Media Productions, Tate Online, Tate Etc magazine, e pela Long Weekend performance art festival and design. Também editor do *culture-shot.co.uk*, um boletim de artes e entretenimento online, e membro do conselho da National Campaign for the Arts. Will tem escrito sobre as artes há mais de 15 anos. Ele fundou a revista *Shots* em 1990 e tem produzido vários programas sobre as artes e foi recentemente eleito um dos 50 melhores pensadores criativos do mundo pela New York based Creativity Magazine.

o chocou, levando-o a entender como seria se sentir uma mulher. Quanto às três pinturas *Femme Maison* responsáveis por essa reflexão Gompertz (2008), afirma:

To have to accept that the world's view is male and all the assumptions that come with it, such as: everything you do and say is seen and judged through the prism of your sexuality, that the expectation is you will fulfill the multiple roles of mother, housekeeper, companion, worker and lover with deference and gratitude, and that men – lazy, selfish, conceited men – are not forced to wear the same, or any other straightjacket. Bourgeois's genius is that she is able to put all this across with some small paintings that are so simple they are almost naive<sup>9</sup>.

Os papéis e obrigações relacionadas aos gêneros vêm sendo segmentados e separados ao longo das relações humanas. Diante de uma sociedade constituída em termos masculinos, a mulher se vê fadada a carregar papéis de imposição construídos nesse contexto. Sendo, então, julgadas muitas vezes como incompletas, falhas ou incapazes ao não assumir o papel de “dona de casa” idealizado pelo machismo, e pior ainda se não assumirmos o papel de forma alguma, não chegamos a ser consideradas, por muitas vezes, mulheres.

Considerada como uma criação histórica, de acordo com Gerda Lerner (1986), foi inicialmente pelo entendimento da sua condição biológica que a supremacia masculina chancelou o destino da mulher ao papel de dependência e subordinação; Assim, tiveram sua história escrita pelos homens, que compunham as regras e os dogmas da “boa conduta” feminina, construto das relações sociais e, portanto, das relações de gênero. Foi assim constituído no imaginário mundial a relação entre a mulher e seu papel de “dona de casa” e todo o arcabouço agregado a essa palavra, uma mulher dedicada à família, servidora do lar e do marido, santa e sacrificada pelos seus, sexual, mas assexuada sobre seus próprios desejos e cuidadora da prole. Nesse sentido, a simbologia da casa reforça a idéia cultural da mulher como um bem simbólico e sua ligação com a casa. Segundo destaca o dicionário de símbolos “a casa é também um símbolo do feminino, com sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 196).

Bourgeois explora essa relação da mulher com a casa, sendo a casa um lugar que encerra os pensamentos e a mulher no âmbito privado, doméstico. Nas suas obras a cabeça

---

9 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois>. “Ter que aceitar que a visão do mundo é masculina e todos os pressupostos que vêm com isso, tais como: tudo o que você faz e diz é visto e julgado sob o prisma de sua sexualidade, que a expectativa é que você cumprirá os múltiplos papéis de mãe, governanta, companheira, trabalhadora e amante com deferência e gratidão, e que os homens - preguiçosos, egoístas, homens vaidosos - não são obrigados a usar o mesmo, ou qualquer outra camisa de força. A genialidade de Bourgeois está em sua capacidade de colocar tudo isso sobre algumas pequenas pinturas que são tão simples que são quase ingênuas.” (tradução nossa).

da mulher é substituída por casas, isolando suas mentes do mundo exterior e mantendo sua mente domesticada, conforme destaca Gompertz (2008).

All the *Femme Maison* (literally house woman/housewife) paintings share the same idea. In each one, a woman has a house covering her head, below which her naked body protrudes. She thinks she is safe and secure in her domestic prison, because that is all she can see around her. She has no idea that she is flashing her genitals to all and sundry, more vulnerable than ever. [...] These paintings succinctly sum up the struggle of every woman and their destiny to live with the responsibilities and constrictions of trying to maintain the balance of wife, mother and housekeeper while trying to retain a semblance of individuality in such sapping domestic circumstances. [...] “Bourgeois’ *Femme Maison* paintings scream that women are put upon, jailed, abused and patronised<sup>10</sup>.

As *Femme Maison* por vezes esses corpos femininos sem identidade facial, sem individualidade, sua identidade se resume ao papel simbolizado pela casa, pela fachada, ao qual elas devem, supostamente, desempenhar. O corpo se metamorfoseia em casa, ela deixa de ser ela mesma, indivíduo e passa a ser um objeto, que tem em si um conjunto de regras e expectativas a serem seguidas.

Figura 07 - *Femme Maison*, 1994.



Foto: Christopher Burke<sup>11</sup>

Um pesado fardo representado também em escultura de mármore branco em 1994. As *Femme Maison* não são mais mulheres, são lar, segurança e sexo. Sem braços, seres decepcionados, sem chance de defesa, com seus sexos expostos. Receptoras,

10 “Todas as pinturas *Femme Maison* (literalmente mulher casa/dona de casa) compartilham a mesma ideia. Em cada uma delas, uma mulher tem uma casa cobrindo sua cabeça, abaixo da qual seu corpo nu se projeta. Ela acha que está salva e segura em sua prisão doméstica, porque isso é tudo que ela pode ver ao seu redor. Ela não tem ideia de que ela está mostrando seus órgãos genitais para toda a gente, mais vulnerável do que nunca. [...] Essas pinturas sucintamente resumem a luta de cada mulher e seu destino para viver com as responsabilidades e as constrictões de tentar manter o equilíbrio de esposa, mãe e dona de casa, enquanto tenta manter uma aparência de individualidade em circunstâncias domésticas minadas. [...] As pinturas *Femme Maison* de Bourgeois gritam que as mulheres são colocadas como, cativas, abusadas e apadrinhadas.” (tradução nossa).

11 <http://philandfem.blogspot.com.br/2010/03/louise-bourgeois-feminist-artist.html>

passivas, submissas e aparentemente inconscientes de sua própria condição, como afirma Bourgeois em uma entrevista: “she does not know that she is half naked, and she does not know that she is trying to hide. That is to say, she is totally self-defeating because she shows herself at the very moment that she thinks she is hiding”<sup>12</sup>.

Figura 08 - *Femme Maison*, 2001.



Foto: Christopher Burke

Na *Femme Maison* mais atual, a casa aparece como um apêndice em um corpo mutilado e feito de pedaços remendados. Uma mulher reconstruída de pedaços, mas ainda com a casa presa a si. Trazendo uma possível leitura dessa mulher contemporânea, que se reconstrói, mas que ainda carrega as cobranças e a ligação sexista com o dever doméstico.

Vemos através dessa pequena amostra da produção realizada entre 1945 e 2001 que a arte tem se tornado, graças às artistas e aos ganhos das lutas feministas, cada vez mais um campo para o discurso de gênero e um canal para gerar reflexões e transformar pensamentos. Trazendo à luz situações e discursos que devem ser discutidos e repensados.

Louise Bourgeois foi e continua sendo através de seu trabalho uma das grandes fomentadoras do pensamento sobre gênero na arte do nosso tempo. É graças a todas as artistas e pensadoras e a cada uma de suas contribuições, que hoje temos um caminho significativamente mais aberto para novas artistas e pensamento de ressignificação sobre gênero imbuídos pela arte seja no campo da própria produção de arte ou na escrita da História da Arte.

---

<sup>12</sup> <http://melbournartnetwork.com.au/2013/02/04/exhibition-review-louise-bourgeois-and-australia-reviewed-by-anthony-white/>

## **Referências**

NICOLETTA, Julie. **Louise Bourgeois's Femmes-Maisons**: Confronting Lacan. *Woman's Art Journal*. (Fall/Winter) 1993.

BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans Uolrich (Orgs.). **Louise Bourgeois**: destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97. Tradução Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LERNER, Gerda. **The Creation of Patriarchism**. New York: Oxford, 1986.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação. In: Gilberto Icle. (Org.). **Pedagogia da arte**: entre-lugares da criação. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

WYE, Deborah; SMITH, Carol. **The Prints of Louise Bourgeois**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

### **Marcela Maria Silva Leite**

Artista, professora e pesquisadora. Formada em Licenciatura em Artes Visuais pela UFPB. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE.

# PARALELOS ENTRE ARTE E GAMES: história e crítica

*Márcio Lins*  
PPGArtes - UFPA

## RESUMO

O jogos eletrônicos têm se mostrado um campo de fértil uso das artes e a própria indústria usa de meios artísticos para compor seus produtos, a tal ponto que o desenvolvimento desde a sua criação e acesso ao público até hoje se mostrou tão rico quanto acelerado; este desenvolvimento, limitado por meios tecnológicos e conceituais tem grande paralelo ao desenvolvimento da arte ocidental, fato a ser analisado neste trabalho, estendendo desde a historiografia da arte até a crítica, procurando similaridades e disparidades que promovam o enriquecimento destes estudos e dos campos em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jogos eletrônicos. Games. História da arte. Crítica.

## ABSTRACT

The electronic games have proved a fertile use of the arts and the industry itself uses artistic means to compose their products, to the point that the development since its creation and access to the public until now showed as rich as fast; this development, limited by technological and conceptual means has great parallel to the development Western art, a fact to be analyzed in this work, extending from art historiography to criticism, looking for similarities and disparities that promote enrichment of these studies and the fields in question.

**KEYWORDS:** Eletronic games. Games. Art history. Criticism.

Fazer paralelos entre dois elementos geralmente demandam que estes tenham fatores similares e discordantes entre si a fim de se tirar conclusões que possam ajudar algum dos elementos em destaque, se possível os dois. Mas neste caso comparar arte e jogos eletrônicos tem um mínimo de desafio: games não tem (ainda) uma historia bem estabelecida na academia, os estudos desse meio começam a florescer e seu uso ainda não tem sido bem claro para o mercado que o sustenta; ao contrário da arte que dispõe de séculos de análises e estudos filosóficos, o que permitiu uma vastidão de conceitos e divergências. Neste artigo o esforço se dará em tentar estabelecer consistências e incongruências que os estudos da arte podem trazer aos jogos, no seu caráter visual.

## 1. Estilos e Progressão Histórica

Uma das formas de estudo da história da arte ocidental que se vê por muito tempo, desde as escolas até a academia, é a divisão da história da arte pelos estilos artísticos, hoje contestado por diversos motivos como o euro centrismo, a não observação dos elementos individuais nas obras, impossibilidade de consideração de evolução no estilo de cada artista, entre outros, foi um meio relativamente seguro de se estudar a arte por algum tempo; Arnold (2008) discute esse ponto ressaltando que

(...) o estilo desempenhou um papel significativo na formulação de histórias da arte, e só recentemente a noção de progresso estilístico na arte ocidental tem sido reavaliada (ARNOLD, 2008, p.19)

Levando isso em consideração, é possível afirmar que este tipo de visão, a despeito das variáveis socioculturais, foi uma “infância” para a historiografia da arte que, felizmente, tem se desenvolvido na academia para além deste ponto de vista; como se esta base, hoje, não fosse mais suficiente para sustentar os estudos de historiografia e novas bases se fazem necessárias para que estes estudos cresçam, floresçam e ajudem gerações futuras a progredir nesse trabalho; as mudanças de conceitos artísticos a partir do século XIX foram fatores consideráveis para este tipo de reavaliação na historiografia da arte.

Levando em conta a característica simplista desta metodologia de estudo da história da arte, pode-se repetir esse percurso com os games a fim de que o estabelecimento histórico destes possam evoluir em estudos futuros.

O modo de desenvolvimento histórico nos games, segundo Da Luz (2010, p.17), geralmente se dá através de sua evolução tecnológica “*Por ser uma mídia dependente da tecnologia, o vídeo game sempre sofreu e teve soluções estéticas ditadas pelas limitações dessas mesmas tecnologias*”. Mas à luz de jogos atuais em sua variedade de concepções e público, essas limitações possibilitaram, por um imaginário criado concomitantemente ao desenvolvimento e experiências desses jogos, a percepção de que essas limitações construíram características estéticas distintas a cada salto tecnológico que os jogos eletrônicos gozaram no seu desenvolvimento; evidente no estudo de DA LUZ, na obra usada como referencial neste trabalho.

A evolução das técnicas é um parâmetro usado na história da arte para tal, levando em consideração a perspectiva da progressão histórica, a divisão em estilos denuncia tal; dos vasos pintados da Grécia antiga até o *chiaroscuro* de Rembrandt, por exemplo, a técnica permitiu a ascensão de diversos estilos. Dado que Arnold (2008, p.19) questiona esse método, deve se levar em consideração que a comparação da história da arte com a

historia dos vídeo games servirá apenas como início de um possível estudo mais profundo que possa, assim como na historiografia atual, traçar um meio de relacionar estilos gráficos e conceituais dentro dos games que possam conversar entre si e estabelecer conexões que levem a compreensão da evolução que a concepção e criação de desenvolvedores de jogos e experiência de uso com o público *interator*<sup>1</sup> vivenciaram com o passar do tempo.

Comparando a historia da arte com a historia visual dos games, é possível usar a separação usada por Da Luz (2010, p.79), levando em conta a evolução da tecnologia com o desenvolvimento histórico da arte.

GERAÇÃO TECNOLOGIA	ÉPOCA/DESCRIÇÃO	COMPARAÇÃO
<b>1ª geração</b> (4-bits)	<b>Pré-história:</b> formas simples, sugerindo personagens em ações cotidianas.	Sem tecnologia de definição (pixels) as imagens eram geométricas e todo elemento sugeria um personagem.
<b>2ª geração</b> (8-bits, arquitetura simples)	<b>Antiguidade:</b> as formas já são mais delineadas, é possível reconhecer distintos personagens em distintas funções, mas sem elaboração de cenário e outros recursos visuais	Início da tecnologia de pixels, a definição é mínima, mas personagens já não são apenas funcionais, detém algum carisma.
<b>3ª geração</b> (8-bits, arquitetura complexa); <b>4ª geração</b> (16-bits)	<b>Baixa idade média:</b> a presença de uma proto-perspectiva com elaboração de paisagens e detalhamento de personagens marca este momento, principalmente pelas gravuras e obras (geralmente não assinadas) que assinalam maior desenvolvimento visual	Os cenários ganham efeitos e perspectiva rústica, personagens já tem corpos detalhados, movimentação maior e interação bem desenvolvido com o ambiente.
<b>5ª geração</b> (32-bits); <b>6ª geração</b> (64-bits)	<b>Alta idade média até Rev. Industrial:</b> a perspectiva apurada, uso de luz, volume, estudos de anatomia e representação fiel às características da realidade fazem com que neste momento artistas e estudiosos achem que haviam chegado ao ápice da técnica, o naturalismo persiste por séculos até as mudanças de paradigmas do sec. XIX	A ascensão o 3D, a perspectiva, luz, volume e outras características que conferem realismo à experiência se consolidam no meio e poucos são os jogos que fogem da interatividade em três dimensões.

1 Aqui utilizo o termo “interator” segundo as bases de estudos de Jonathan Crary em sua obra “Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX”, Ed. Contraponto, Rio de Janeiro. 2012

Com os questionamentos feitos a partir das vanguardas da arte moderna, tudo que se construiu pelo conceito de progressão histórica acaba por se tornar inapropriado; é possível estabelecer alguma correlação deste fato histórico e o cenário atual dos games. Voltemos à Arnold (2008) e seus questionamentos à progressão histórica da arte e atentemos a um trecho de sua obra:

Na verdade, a ênfase no estilo nos leva a esperar a noção de progressão e constante desenvolvimento na arte. Se desejarmos que a arte seja a representação do mundo que possamos ver, então podemos impor uma expectativa de contínuo movimento em direção ao naturalismo. Mas, se é assim, o que pensar da arte que não está interessada na representação naturalista? (ARNOLD, 2008, p. 19)

Este tipo de questionamento evidencia a descrença de alguns em outras manifestações artísticas como a arte abstrata e arte conceitual. Alçando um paralelo com os games e aprofundando o uso do visual nestes, jogos que pervertem certas regras de exibição visual como pontuações, objetivos e mesmo personagens tem questionamentos semelhantes entre quem estuda os jogos.

Nesse contexto os novos focos de artistas da modernidade (considerando as mudanças advindas desde o século XIX) passando do naturalismo mimético para o processo de criação e o conceito proposto pelo artista se assemelha com a mudança de foco da criação e experimentação de jogos até alguns anos atrás, o qual estúdios e desenvolvedoras buscavam o realismo visual com a estética 3D<sup>2</sup>, liberdade de ação do avatar e verossimilhança de cenários com a realidade (em comparação, similares à busca da escola naturalista), passando a valorizar o enredo e estética condizente à jogabilidade, além de serem também meios de experimentação mercadológica e de expressão dos criadores dos jogos, principalmente com a vinda dos jogos Independentes (ou *Indie Games*)<sup>3</sup>.

A exemplo de *Flower* (2009), jogo independente desenvolvido pela *Thatgamecompany*, em que o personagem principal não se mostra evidente, é apenas uma brisa que, ao coletar pétalas, vai tomando alguma forma ou se torna mais reconhecível; porém objetivos e ambientes podem perdurar na estranheza para o *interator*. Diante de tal, a pergunta que se faz é: Isso é um jogo?

---

2 Estética de vídeo que ambientes, elementos nesse ambiente e interações se dão em três dimensões de visão

3 Elemento de um ambiente virtual que representa o espectador (*interator*) e permite que este possa interagir nesse meio.

Figura 01 - Imagem do jogo *Flower* (2009).

Fonte: Playstation.us

Nesteriuk (2009, p.28) em seu artigo coloca que “...o design de videogames tem na sua relação de interface homem-máquina uma de suas áreas mais férteis, já que cada novo jogo, para ser bem-sucedido, deve ao mesmo tempo repetir e apresentar novas estruturas de interação”, contando que uma progressão gradual se faça, mas alguns jogos, principalmente os que saem de estúdios independentes, desviam desses fluxos para apresentar novas possibilidades que os games podem oferecer aos *interatores*.

Ainda que existam questões similares, perguntas como “fim dos games” ou “fim da história dos games” (seja o fim histórico ou a sua finalidade) não são feitas provavelmente porque os games, e sua arte inclusa, tem uma forte raiz mercadológica e pouco estudo filosófico sobre. Talvez com o tempo os games assumam sua profundidade para além da veia comercial e estudos como esse possam se desenvolver ainda mais.

## 2. Crítica nos Games

Se no âmbito do mercado da arte, primeiramente o realismo era a busca, depois a técnica, e agora o processo e conceito; nos jogos (no sentido geral, mercadológico) a crítica sempre teve os mesmos parâmetros, mas estes são vários: som, história, visual, jogabilidade, repetitividade (capacidade de instigar o interator a jogar o mesmo jogo várias vezes); durante muito tempo a busca ao realismo foi a régua usada para estabelecer bons jogos dos ruins, mas com tamanho avanço da tecnologia gráfica, a medida do realismo deixou de ser a busca dos games e hoje um conjunto que agrega jogabilidade, história e visual se presta a preencher esta lacuna.

Os jogos independentes, focam no sentido do jogo (processo de jogo) e ousam artisticamente, desprezando mesmo tecnologias usadas por grandes empresas como o 3D para dar outra visão. O jogo *Limbo* (2010), da desenvolvedora *Playdead*, é um exemplo; sucesso de público e crítica, é um jogo em 2D, com uma paleta de cores limitada e escura, que foca em tons sombrios a fim de que o visual envolva o *interator* ao clima pretendido pelo designer do jogo.

Figura 02 - Uma das fases iniciais do jogo *Limbo* (2010).



Fonte: Giantbomb.com

Cabe citar que, hoje, a crítica de jogos não somente se dá por agentes especializados em meios de comunicação de massa, mas canais como blogs, sites de vídeos e redes sociais ascendem jogadores que não tem tanto comprometimento mercadológico a críticos formadores de opinião que têm conhecimento pela experiência do jogo, avaliando como espectadores que detêm o conhecimento da experiência proporcionada por este meio. Assim como é extremamente difícil avaliar uma obra cinematográfica somente lendo o roteiro ou analisando sua fotografia; games demandam uma imersão em seu meio a fim de que a experiência ofertada seja absorvida de forma ideal, como pensada por seus criadores; sendo assim, críticos de games precisam jogar a fim de avaliarem sob risco de um mal (pre)juízo em suas visões dos jogos em análise.

Não seria incomum, dado o fato que jogos são feitos (prioritariamente) para divertir, que demandam imersão e necessitam de experimentação, que seus críticos sejam pessoas apaixonadas pelo meio, sem que isso influencie muito as críticas; na arte isso é comum

como bem coloca BARRET quando explicita que “Em geral, os críticos escolhem passar suas vidas pensando, escrevendo e discutindo sobre arte por amá-la e considerá-la um fenômeno valioso do mundo” (Barret, 2014, p.2), esta visão acaba sendo percebida em vários formadores de opinião, mas Costikyan (2012) alerta para a diferença entre *review* e crítica, algo facilmente impreciso pelo público que consome jogos:

Um review é um guia para compradores. Ele existe para informá-lo sobre algum produto novo que você pode comprar, e se você deve ou não comprá-lo. [...] A crítica é um debate informado, feito por um observador inteligente e conhecedor de um meio, dos méritos e da importância (ou da falta dela) de uma obra particular (COSTIKYAN, 2012, [gamereporter.uol.com.br/critica-de-games-por-que-precisamos-disso-e-por-que-reviews-nao-o-sao](http://gamereporter.uol.com.br/critica-de-games-por-que-precisamos-disso-e-por-que-reviews-nao-o-sao). Acessado em 29 de maio de 2015).

Por muito tempo os moldes de avaliação visual foram preponderantes e as medidas de avaliação permanecem os mesmos dos grandes meios e do proposto pelas grandes desenvolvedoras, independente de onde as avaliações venham, mas este cenário muda com a ascensão dos jogos independentes<sup>4</sup>; a busca pelo realismo no 3D e em jogos tipo AAA<sup>5</sup>, paralelo à audácia dos jogos independentes que são tomados apenas como experimentais já são considerados quando vemos jogos *indie* ganhando destaque em premiações e na mídia especializada.

Assim, a crítica ganha ares complementares à produção de jogos em todas as expressões que esta utiliza para que aquela tenha um crescimento em sentido e no âmbito comercial onde os jogos se desenvolveram, as demandas de público, as transformações culturais e mesmo o processo de criação de empresas e desenvolvedores independentes podem encontrar na crítica um suporte não só de reconhecimento, mas de análise de mercado, público e tendências culturais que possam influenciar os jogos; em analogia ao cenário da arte, vale voltar a Barret (2014, p.6) quando este cita Bob Shay em sua dissertação de mestrado que explicita a importância que a crítica exerce às suas obras e na continuidade da sua carreira.

Ainda comparando com a crítica de arte, podemos lembrar os estudos sobre o juízo do gosto, que na arte tem grande desenvolvimento; principalmente nos estudos de crítica de arte que por vezes contestam, vezes afirmam ou mesmo mudam o conceito do gosto ou dos meios de usá-lo; parte disso é (ou deveria ser) feito pelos críticos com critérios concisos

4 Jogos independentes (ou *Indie Games*, ou *Indies*) são produzidos e desenvolvidos por uma pequena equipe ou apenas uma pessoa, sem grandes recursos e/ou capacidade de distribuição e feitos para atender públicos específicos.

5 Também conhecidos como *triple A*, são jogos que tem lançamento mundial e que vendem na casa dos milhões; equivalente aos “blockbusters” do mercado cinematográfico

(conhecimento da história da arte, da situação atual do mercado da arte, do público que demanda, entre outros) e parte pelas propostas feitas pelos artistas, como um tipo de acordo o qual Argan (1993) discute quando expõe:

A própria superação da cultura adquirida, e portanto as descobertas ou as invenções dos artistas no campo da arte, tornam-se premissas culturais para os ulteriores desenvolvimentos da arte: a relação entre gosto e arte configura-se assim como a relação entre a cultura dada, já histórica, e uma cultura *in fieri*, que o próprio artista faz, fazendo arte (ARGAN, 1993, p.149)

Assim como críticos, artistas e estudiosos compartilham visões para formar conceitos que deverão compor a história da crítica de arte, ou mesmo a própria história da arte, os críticos de jogos, jogadores e desenvolvedoras (divididas entre grandes e pequenas); as visões e propostas seguem ou perduram conforme existe uma cultura que se transforma com o tempo, os meios e o mercado.

Levando em conta os jogos independentes, a crítica, mesmo sendo condescendente com esta, acaba percebendo neste nicho um sopro de vitalidade num mercado que anos a fio tem focado apenas num objetivo no que diz respeito ao visual e meios de distribuição dos games. Nesse ponto podemos perceber que novas propostas podem trazer novas medidas para jogos, ou mesmo expandi-las, fazendo a arte interagir com outros elementos de jogo como o som, história ou objetivo; equivalente ao que novas formas de expressão na arte tem feito como instalações, performances e videoarte.

Como campo recente, os jogos já tem métodos diferentes de reconhecimento e avaliação, comparados à arte, mas também é um prodígio neste e, quem sabe, a arte e jogo poderão encontrar mais pontos convergentes ou mesmo emprestar fatores entre si, coisa que provavelmente deverá já estar ocorrendo e demandará cada vez mais pesquisa.

## **Referencias**

### **Livros**

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Editorial Estampa. Lisboa, 1993.

ARNOLD, Dana. **Introdução à História da Arte**. Ed. Ática. São Paulo, 2008.

BARRET, Terry. **A Crítica de Artes: Como entender o contemporâneo**. 3ª ed.. Bookman. Porto Alegre – RS, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX**, Ed. Contraponto, Rio de Janeiro. 2012

DA LUZ, Alan Richard. **Vídeo Games: História, linguagem e expressão gráfica**. Ed. Blucher. São Paulo, 2010.

## Artigos

NESTERIUK, Sérgio. *Reflexões acerca do vídeo game: algumas de suas aplicações e potencialidades in Mapa do Jogo: A diversidade cultural dos games*. Cengage Learning. São Paulo, 2009.

## Hipertextos

Limbo (Game) – GiantBomb. Disponível em: <http://www.giantbomb.com/limbo/3030-30380> - acessado em 18 de janeiro de 2015.

Flower® | PS3 Games | PlayStation. Disponível em: <http://www.playstation.com/en-us/games/flower-ps3> - acessado em 18 de janeiro de 2015.

Crítica de games, por que precisamos disso, e por que reviews não o são - GameReporter | Blog de Cultura Gamer. Disponível em: <http://gamereporter.uol.com.br/critica-de-games-por-que-precisamos-disso-e-por-que-reviews-nao-o-sao>. Acessado em 29 de maio de 2015

### **Márcio Lins**

Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (UNAMA), atualmente pós-graduando em mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciências das Artes (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA); Orientado pela Profa. Dra. Valzeli Sampaio (PPGArtes – ICA – UFPA). Suas pesquisas têm focado na relação entre arte e jogos, mais especificamente quanto aos jogos eletrônicos.

# A VEIA POLÍTICA DA ARTE: o desacordo como instituinte do sistema

*Marília Paes de Andrade França*  
PPGAV UFPE/UFPB

## RESUMO

Observando as recentes discussões entre arte e política, surgiu a problemática que questiona o dissenso como válvula propulsora desta relação. Sobretudo, a importância dos desacordos para a manutenção do caráter polêmico que circunda o sistema da arte. Discordar sobre sua produção, seus produtores, exposição, expositores, críticos, curadores, poéticas e todo o esquema que os insere seria o pulsar da veia política da arte? À luz do eixo conceitual centrado na produção de Jacques Rancière, Edgar Morin, Serge Moscovici, Willen Doise, Michel Foucault, enriquecido por abordagens de outros autores será possível refletir sobre os deslocamentos que envolvem esse sensível universo.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte. Política. Dissenso.

## ABSTRACT

Noting the recent discussions between art and politics, the problem arose questioning dissent as valve driving this relationship. Above all, the importance of disagreements to maintain the controversial character that surrounds the art system. Disagree on their production, their producers, exhibition, exhibitors, critics, curators, poetic and the whole scheme this is what makes the pulsing vein of the politics of art? In light of the conceptual axis centered in the production of Jacques Rancière, Edgar Morin, Serge Moscovici, Willen Doise, Michel Foucault, enriched by approaches of other authors one can reflect on the movements involving this sensitive universe

**KEYWORDS:** art. Politics. Dissent.

## 1. Arte e Política

Arte e Política são indissociáveis, e embora esta relação tenha sido discutida de maneira mais tímida em alguns momentos da história, é um mote frequentemente debatido no campo artístico contemporâneo. Além da sua habitual ligação ao social, ao coletivo, ao público e à prática do sujeito, o entendimento da relação entre arte e política deve também visar as variadas compreensões sobre os seus significados. Visto que o próprio conceito contemporâneo de política é elástico e multifacetado.

Política e Arte são velhas companheiras, sendo a tragédia grega uma das mais antigas e explícitas manifestações desta relação, com os seus dramas teatrais

que congregavam o povo ou a comunidade revelando os fundamentos da sua existência e entrelaçando-os às tramas da *polis*. Este é um tema correlato a outros envolvendo arte-ciência, arte-filosofia, arte-mídia e arte-economia – que reportam a delimitações de áreas de conhecimento, mas facilmente também deixam entrever as fragilidades das fronteiras entre elas (CHAIA, 2007, p.13)

No âmbito das ciências humanas, pode-se refletir acerca de uma linha de pensamento voltada aos conceitos de Karl Marx, com seguimento em Theodor Adorno, Guy Debord e Fredric Jameson. “Nestes autores, a arte está relacionada às condições externas a ela; ou seja, a obra e os artistas encontram-se ligados às condições sociais” (CHAIA, 2007, p. 14).

No livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967) por exemplo, Debord faz uma crítica à alienação burocrática e, inserido na Internacional Situacionista<sup>1</sup> (IS), investiga o potencial revolucionário do pós-guerra, criando novos significados, novas culturas, onde todas as artes devem ser integradas. Também, ressaltando a importância de se vivenciar os tecidos urbanos a partir de uma arquitetura que perceba os espaços da cidade como terrenos afetivos. Ainda, pode se salientar os conceitos filosóficos de Friedrich Nietzsche, onde “[...] ganha força a compreensão da arte num movimento interno em direção ao sujeito, seja ele artista ou usufruidor.” (CHAIA, 2007, p. 15,16). Sob a ótica de potencializar a vida, a arte passa a criar simbioses entre artista, obra e circunstâncias sociais individuais e coletivas.

Sob a influência marxista, os principais movimentos de vanguarda artística do século XX, como dadaísmo, surrealismo, construtivismo russo e, mais tarde, os situacionistas, deixam-se impregnar fortemente pela dimensão política. Artistas engajam-se em projetos políticos de transformação da sociedade e lutam pela formação de uma nova consciência sensível através da arte. (CHAIA, 2007, p. 18)

Por exemplo, “a construção de uma nova linguagem e a superação da forma desgastada do romance pelos surrealistas estão diretamente ligadas à necessidade de romper com o *tempo infernal* da modernidade, de mudar a vida.” (D’Angelo, 2006, p.90). Baseado nas descobertas de Freud sobre o inconsciente, Breton constrói uma crítica radical ao racionalismo dominante na cultura ocidental. Por sua vez Duchamp, na década de 1920, rompe com noções tradicionais e define novas formas de intervenção no circuito da arte, como a invenção do *ready-made*, que para D’Angelo (2006, p. 92) é um gesto essencialmente contraditório, pois acolher um objeto como expressão artística “[...] afirma e nega – ao mesmo tempo – a noção de obra de arte e o poder da instituição arte”. Logo, “a arte é política também por se inserir em ‘circuitos ideológicos’. Essa inserção pode ser ativa, quando o

---

1 Vanguarda político-estética, com sede em Paris fundada em 1957.

artista critica os limites sistêmicos, ou passiva, quando a obra é cooptada por curadores, museus e mostras.” (JAREMTCHUK; RUFINONI, 2010, p. 10).

Do Dadaísmo e de Marcel Duchamp ao Grupo Fluxus, da vanguarda russa ao teatro de Grotowski e de Hélio Oiticica e Lygia Clark, passando pela Nova Objetividade, até alcançar alguns artistas contemporâneos brasileiros, estão presentes as tendências que unem arte, resistência e vida. Estes artistas e movimentos esgarçaram as fronteiras da arte, conjugando-a com o cotidiano e a história e com isso abriram explicitamente os seus limites permitindo a entrada da política. (CHAIA, 2007, p. 30)

A influência das Vanguardas Artísticas abre espaço para debates como a questão da participação do espectador no processo artístico. Para a professora e curadora de arte da CUNY (*The City University of New York*) Claire Bishop, algumas vanguardas tornaram visível a necessidade e a emergência de uma arte mais participativa e sugere que a arte contemporânea tenha sofrido a influência do teatro e da performance de forma mais significativa que o impacto dos *ready-made* ou histórias da pintura. Para ela, foram três momentos-chave que possuíam relação com contextos políticos e que mostraram cada um, diferentes posições para inclusão da audiência.

The first concerns Italian Futurism’s break with conventional modes of spectatorship, its inauguration of performance as an artistic mode, addressing a mass audience for art, and its use of provocative gestures (both onstage and in the streets) to increasingly overt political ends. The second case study [...] concerns developments in Russian culture after 1917. My focus here will not be on the well-trodden ground of visual art but on the formulation of two distinct modes of performance as theorised and implemented by the state: Proletkult theatre<sup>2</sup> and mass spectacle. Neither of these phenomena are conventionally included within histories of art, but the themes they embody are crucial to contemporary socially engaged practices: ideas of collective authorship, of specifically working-class (popular) modes of expression, and the (in)compatibility of these imperatives with issues of quality. My final case study concerns Paris Dada: under the influence of André Breton, the group shifted its relationship to audiences away from combative cabarets and towards more participatory events in the public sphere. [...] three modes of participatory practice in relation three ideological positions (emergent Fascism in Italy, Bolshevism in Russia, and in France, a post-war rejection of nationalist sentiment); collectively they suggest that the pre-history of recent developments in contemporary art lies in the domain of theatre and performance rather than in histories of painting or the ready-made (BISHOP, 2012, p. 41).

---

2 Proletkult (uma junção das palavras russas “ Proletarskaya Kultura “ (cultura proletária), era uma instituição artística soviética experimental que surgiu em conjunto com a Revolução Russa de 1917. Era uma federação de sociedades culturais locais e artistas de vanguarda. Foi mais atuante nos campos visuais, literários e dramáticos e aspirava modificar radicalmente as formas artísticas existentes, criando um novo revolucionário estético.

Ratificando a importância da participação do espectador para uma “virada social” que possibilite sua emancipação, Bishop enfatiza, dentre várias literaturas que abordam a questão da arte participativa – Walter Benjamin, Internacional Situacionista, Paulo Freire, Deleuze, dentre outros – a relevância de Guy Debord e suas acusações sobre os efeitos alienantes do capitalismo.

For many artists and curators on the left, Debord’s critique strikes to the heart of why participation is important as a Project: it rehumanises a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism production. Given the market’s near total saturation of our image repertoire, so the argument goes, artistic practice can no longer revolve around the construction of objects to be consumed by a passive bystander. Instead, there must be an art of action, interfacing with reality, taking steps – however small – to repair the social bond (BISHOP, 2012, p. 11).

Se para Helguera (2011), toda arte é participativa, pois precisa de um espectador para existir, vê-se no sentido “participativo” empregado na fala de Bishop, uma referência à participação de um modo mais literal. Sobretudo, que o espectador participe dos desafios cognitivos propostos pela arte, e confronte-os com seu repertório de vida. Para Rancière (2010) esta seria a função problematizadora da arte, que gera brechas e desassossego.

O que entendo por dissentimento não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. Porque o dissentimento está no âmago da política. A política, na verdade, não é antes de mais nada o exercício do poder ou a luta pelo poder. [...] Se a experiência estética se cruza com a política, é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. [...] Aquilo a que se chama política da arte é pois o entrelaçamento de lógicas heterogêneas (RANCIÈRE, 2010, p. 89, 91, 96)

Pensando a política como um organismo de instituições, e trazendo o conceito de “Arte Útil” da artista cubana Tânia Bruguera (2013)<sup>3</sup> enfatiza-se a importância de questionar para que serve a arte, sobretudo, qual o relacionamento que um determinado projeto artístico teve com a realidade social a qual se propôs destinar-se.

Pode-se pensar em dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política de participação no espaço público; e a política gerada no círculo do poder. De um lado, tem-se a política como práticas sociais, privilegiando-se as *ações dos sujeitos*; do outro, existe a política centrada

---

3 Depoimento oral durante a palestra na ocasião do Ciclo de Conferências do projeto Política da Arte, na Fundação Joaquim Nabuco em 14 de Outubro de 2013.

no *funcionamento das instituições*. Entende-se que a política constitui uma esfera caracterizada pela presença de relações de conflitos e, portanto, contendo permanentemente a desestabilização e a ordem. Por isso, trata-se de uma área carregada de ambiguidades, ao se definir pelo entrecruzamento das *práticas sociais* com as *instituições formais*. Colocam-se, dessa forma, as possibilidades da atuação do artista no cenário político, delimitando um leque de atuações que vai da atuação política do artista agindo de forma independente no espaço público, de acordo com os ditames de sua consciência e de sua vontade, até a presença de práticas de artistas que se desenrolam em torno do poder, orientadas por valores externos a eles quando compartilham projetos ou programas coletivos (CHAIA, 2007, p. 21,22, grifo do autor).

Bruguera questiona como os museus podem se aproximar do conceito de arte útil, visto que abrigam diferentes tipos de experiências e pessoas. Para ela, é preciso compreender o ritmo da sociedade e adentrar em sua dinâmica, saber em que tipo de sistema (de um país) se está ingressando quando se faz arte política, inclusive, para compreender como usar o seu poder com o outro. Ter esse conhecimento é uma questão ética. “A arte política pode incomodar. Eu, às vezes, perco mais tempo pensando em como vai reverberar a obra do que na própria obra. Eu penso em vários tipos de espectadores e não apenas em um.” (BRUGUERA, 2013)<sup>4</sup> É preciso assumir as obras e as suas consequências.

Em parceria com o museu Pompidou, Bruguera contatou cem artistas da Coleção de Novas Mídias do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou solicitando autorização para comercializar cópias pirateadas de seus trabalhos a 1 euro. Sessenta e três autorizaram e Bruguera as vendeu em banquinhas em frente e no interior do espaço expositivo. Desta forma, criticando não a instituição do museu, mas sim os artistas, a difusão e apropriação de obras de arte, um anseio de discutir e questionar com os que estão no poder, uma necessidade de ativar o político de cada obra. Fazer arte política é quando há consequências. É ativar um momento que toque a consciência coletiva, que circule fora de uma circulação determinada (o mundo da arte).

Tenho a impressão de que foi totalmente negligenciado o fato de que democracia e socialismo só seriam realizáveis a partir do conceito de liberdade. [...] Gostaria de lembrar que falo essencialmente na ótica da minha experiência artística e, portanto, da arte. De resto, aliás, não seria verdade que quando o homem quer fazer uma revolução, ou melhor, quando decide mudar as condições de seu mal-estar, deve necessariamente dar início às mudanças na esfera cultural, operando nas escolas, nas universidades, na cultura, na arte e, em termos mais gerais, em tudo aquilo que diz respeito à criatividade? A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento, desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar

---

4 Depoimento oral durante a palestra na ocasião do Ciclo de Conferências do projeto Política da Arte, na Fundação Joaquim Nabuco em 14 de Outubro de 2013.

o resto. É no pensamento que reside o núcleo da mudança, a partir do qual pode brotar o eixo central da democracia e da constituição democrática. [...] A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo (BEUYS, 2009, p. 301,324).

Ao discutir acerca da liberdade do indivíduo hoje, é preciso observar o modo como as pessoas se colocam no espaço, o gerenciamento apurado do tempo, o ideal de comportamento e a composição de indivíduos como peças de uma máquina maior, como características de um modelo social que representa a transição entre uma sociedade apontada por Foucault (1999) como “disciplinar” para uma “de controle” identificada por Deleuze (1992). Seja questionando a busca por uma nova consciência sensível, como expôs Chaia, criticando o racionalismo dominante na cultura ocidental, como colocou Breton, intervindo no circuito da arte para confrontá-lo, como fez Duchamp, ou incentivando uma produção artística ética como citou Bruguera, há que se perceber de onde parte o discurso. Ou melhor, de quem parte o discurso.

Como o habitual movimento que surge dos artistas e críticos em direção ao público, à sociedade, se daria na direção inversa? Discutir esta direção já não seria um indício da sua modificação?

## 2. O direito de discordar: quem pode?

Quando Foucault<sup>5</sup> (1999) expõe a complexa necessidade de continuar a pronunciar as palavras enquanto elas ainda podem ser pronunciadas, enquanto elas ainda existem, esse mesmo desejo que advém da ordem do inconsciente, sugere que é penoso entrar na ordem arriscada do discurso. Por outro lado, a instituição, na sua função de controle, expõe que não há o que temer, afinal, é através dela, e apenas dela, que se pode adquirir poder, uma vez que o detém por completo.

Foucault (1999, p. 8) supõe que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos.” Podemos então, decorrer inicialmente acerca de um dentre os vários aspectos que o autor se utilizou para exemplificar esse controle: um procedimento de exclusão que ele denomina “palavra proibida”. Ou seja, a sociedade percebe com propriedade que não se pode falar sobre

---

5 Na ocasião da aula inaugural no Collège de France, pronunciada em dois de Dezembro de 1970.

tudo o que deseja, em qualquer tempo e lugar, há o que pode ser dito de acordo com as circunstâncias e há quem pode dizer isto ou aquilo.

Foucault (1999) expõe ainda que a sexualidade e a política são campos, longes da neutralidade, onde o sistema mais acirra, onde as discussões são tensas e recebem uma forte pressão. Entretanto, é exatamente através das interdições que o desejo se relaciona ao poder. E é esse poder o objeto pelo qual se busca, pelo qual se pretende deter, é a justificativa da luta que o discurso propõe.

Tomando como exemplo a relação artista/espectador para pensar sobre a ordem do discurso, sabe-se que esta é condição cerne à manutenção do sentido clássico da obra de arte: “a finalidade do artista em despertar em nós a mesma constelação mental que nele gerou o ímpeto de criar”<sup>6</sup>. Contudo,

Não é somente *para* o público que a arte existe, mas também *por* ele. E não porque lhe seja franqueado participar ou interagir com a obra, nem porque ele produz uma demanda de necessidades a serem satisfeitas. [...] porque ele estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas “qualidades intrínsecas”, o público contribui com o ato criador. Ou seja, o artista não executa o ato criador sozinho, devendo esperar pelo julgamento do público para que sua obra tenha um valor social. (HONORATO, 2010, p. 2007, 2008).

Diante disso, Honorato (2010) critica o “incontornável sistema” que altera radicalmente as relações entre arte e espectador, que por sua vez, diante de uma “realidade surda”, corre o risco de emudecer. Ele cita uma reflexão de Anne Cauquelin (2005, p. 9) que credita à “dispersão dos locais de cultura, à diversidade das ‘obras’ apresentadas, ao número crescente de revistas, jornais, anúncios”, como as causas de um público cada vez mais desorientado diante da arte contemporânea: “atraído por cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos.”

Ao tecer uma reflexão sobre o texto “O ato criador” (1957) de Duchamp, Honorato (2013) enfatiza sua teoria sobre a consciência do artista no momento criador em detrimento à ideia de genialidade ou intuição. E se a consciência de tal processo é incompleta, por sua vez, o artista é incapaz de expressar por completo suas intenções. Cabendo ao público “refiná-las” e finalizá-las. Questionando assim, valores como originalidade e autoria. “Para Duchamp, há sempre algo de intencionado que não foi realizado, e sempre algo no realizado que não foi intencionado.” (HONORATO, 2013, p.3). Ainda sobre “O ato criador”,

[...] não se poderia pressupor que o texto simplesmente defende uma “visibilidade cultural” para quaisquer interpretações pessoais dos espectadores; com o que

---

6 Ensaio “O Moisés de Michelângelo”, Freud, 1913.

muitos educadores parecem satisfeitos. Inclusive porque, segundo o mesmo raciocínio, essa visibilidade não só depende da aceitação dessas interpretações, mas principalmente de serem referidas e sobretudo discutidas por outros que não seus próprios “autores”, até mesmo por outros que não só os mediadores (especialmente, se tal “visibilidade” só lhes é dada quando espectadores e mediadores estão juntos); enfim, por outros que não só os integrantes de um mesmo organismo. Parafraseando Duchamp, milhões de espectadores produzem interpretações, mas somente algumas milhares (se isso não for muito) serão discutidas publicamente. (HONORATO, 2013, p.4).

Como escapar à noção do museu e instituições culturais contemporâneas como máquinas de fazer espectadores? Analisando o poder e prestígio dos diversos agentes deste organismo: o museu, a curadoria, a história da arte, a crítica, o mercado, etc, fica claro “uma hierarquia ou uma permutabilidade entre essas instâncias, o que faz desse processo algo complexo, ao mesmo tempo, demarcado e difuso.” (HONORATO, 2010, p. 2005). Sabemos que os museus têm desafios complexos, como o de acolher a realidade das obras e saberes, mas é imprescindível valorizar e escutar o que as práticas de mediação cultural podem revelar ao sistema de poderes institucional. Dar atenção aos que lidam diretamente com a voz do espectador para compreender as demandas que esse traz consigo, em relação à experiência museal. Igualmente importante é refletir sobre as práticas curatoriais, conhecer a trajetória das instituições para assim, colher pistas acerca da política que sustenta suas práticas.

### **3. O saldo do desacordo**

Para Doise e Moscovici (1991) não se pode afastar o dissenso do consenso, visto que o primeiro seria o percurso em busca do segundo. Analisando a explicação social que os autores atribuem a esta relação, pode-se concluir o consenso como um acordo, imposto por determinadas classes de poder ou produzido pelas mídias de massa, por exemplo. E que se atrela ao sentido de coerência. Por outro lado, o dissenso emana uma ideia de quebra e desordem social. Daí a busca habitual por uma resposta ética e consensual às situações e dilemas.

Todavia, pode-se observar a intensidade do conflito como uma variável para a potência das decisões. O acordo engessado acerca de uma questão pode ser visto como imposição de um grupo hegemônico, detentor de maior poder. Escolher o que será legitimado é excluir o que não será. E esta dicotomia influencia os indivíduos numa sociedade à medida que os incitam a pensar e comportar-se de acordo com o que consideram ser os pensamentos e comportamentos da maioria. O sacrifício das próprias convicções em detrimento de um entendimento consensual compartilhado por determinado grupo. Apontando outra direção, o dissenso impulsiona o envolvimento coletivo dos indivíduos

que se veem desafiados a negociar suas opiniões, negando uma adesão pura e simples ao acordo (DOISE, MOSCOVICI, 1991). Ou como expõe Edgar Morin, encontra-se no cerne do desentendimento, o “calor cultural”:

Em toda parte onde há calor, isto é, agitação de partículas ou átomos, o determinismo mecânico deve abrir espaço para um determinismo estatístico, e a estabilidade imutável deve ceder lugar a instabilidades, turbulências ou turbilhões. Assim como o calor se tornou uma noção fundamental no devir físico, é preciso dar-lhe um lugar de destaque no devir social e cultural, o que nos leva a considerar, onde há “calor cultural”, não há um determinismo rígido, mas condições instáveis e movediças. Do mesmo modo que o calor físico significa intensidade/multiplicidade na agitação e nos encontros entre partículas, o “calor cultural” pode significar intensidade/multiplicidade de trocas, confrontos, polêmicas entre opiniões, ideias, concepções. E, se o frio físico significa rigidez, imobilidade, invariância, vê-se então que o abrandamento da rigidez e das invariâncias cognitivas só pode ser introduzido pelo “calor cultural” (MORIN, 2011, p. 35).

Para Morin, o calor cultural é uma possibilidade de enfraquecimento dos níveis deterministas que os indivíduos agregam às suas bagagens culturais: paradigmas, doutrinas e estereótipos que deságuam numa espécie de normalização. “Somos culturalmente hipnotizados desde a infância”, e essa matriz que estrutura o conformismo “determina a desatenção seletiva, que nos faz desconsiderar tudo aquilo que não concorde com as nossas crenças, e o recalque eliminatório, que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções” (MORIN, 2011, p.29, 30).

Para Rancière (2005) assim como na arte, ao fundar-se sobre o mundo sensível, a política toca a estética e desenvolve uma relação que delinea a concepção da identidade política baseada “no encontro discordante das percepções individuais. [...] Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade” (LONGMAN; VIANA, 2010, p.17). Regime esse, amparado em uma estrutura heterogênea, sobretudo emancipatória, à medida que leva o indivíduo a revisitar seus posicionamentos, articulando-os a repertórios diferentes do seu e fomentando, desta maneira, um profícuo exercício dialógico inter e intrapessoal.

## **Referências**

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In. COTRIM, Cecília ; FERREIRA, Glória (orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

- BRUGUERA, Tânia. **Ciclo de Conferências do projeto Política da Arte**: palestra (14 Out. 2013). Auditório Aloisio Magalhães. Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução; tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAIÁ, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- DOISE, Willen; MOSCOVICI, Serge. **Dissensões e consenso**: uma teoria geral das decisões coletivas. Coimbra: Horizonte de Psicologia, 1991.
- D'ANGELO, Marta. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HELGUERA, Pablo. Arte como prática social. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). **Pedagogia no campo expandido**: 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- HONORATO, Cayo. Mediação educacional e sistema da arte. In: **Entre territórios**, Bahia, 19º Anpap, 2010, Bahia. Anais – Textos completos. Bahia, 2010. p. 2004-2012. Meio digital.
- \_\_\_\_\_. Tem alguém, algo aí? O público, os públicos, um público: Ensaio (2013) In: **Seminário Reconfigurações do Público**: Arte, Pedagogia e Participação. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, meio digital, 2013.
- JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). **Arte e política**: situações. São Paulo: Alameda, 2010.
- LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière**. Revista Cult, São Paulo: Bregantini, ed. 139, p. 17-23, mar. 2010.
- MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias, habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

**Marília Paes de Andrade França**

É mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPE/UFPB. Formada em Lic. em Ed. Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco. Trabalhou na Comissão de Direitos Humanos do Centro de Artes e Comunicação da UFPE e como mediadora cultural no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Instituto de Arte Contemporânea e Instituto Cultural Banco Real.

# ARTE COMO POLÍTICA DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE JOSÉ RUFINO: *divortium aquarum*

Madalena Zaccara  
PPGAV UFPE/UFPB

## RESUMO

Jose Rufino, através do conjunto de seu trabalho cruza realidades e tempos distintos e a relação entre o estético e o político desencavando sótãos próprios e alheios e trazendo à luz rastros materiais e imateriais que permitem a reconstituição do universo de sua memória pessoal, ancestral e contemporânea, real ou apropriada. É sobre esta relação entre o estético e o político através do resgate da memória - de uma memória identitária ou alheia e, por vezes, inventada - que ocupa uma posição central no pensamento e na práxis artística de Rufino, que discutiremos nesse artigo tomando como exemplo a sua instalação *Divortium Aquarum*.

**PALAVRAS CHAVE:** José Rufino. Arte. Política. Memória. *Divortium Aquarum*.

## ABSTRACT

Jose Rufino, through his body of work crosses distinct realities and times and the relationship between the aesthetic and the political, digging out his own and others attics and bringing to light material and imaterial tracks that allows the reconstitution of the universe of his personal, ancestral and contemporary memory, real or taken. It is about this relationship between the aesthetic and the political through the rescue of memory - an identifying or another's memory and by times a made up one - that occupies a central position in the thought and artistic praxis of Rufino, that we will discuss in this article by taking as example his installation *Divortium Aquarum*

**KEYWORDS:** José Rufino. Art. Politics. Memory. *Divortium Aquarum*.

Minha viagem turística e artística ao país de Jaguaribe (em tupi Jaguaribe significa rio das onças) mostra que se trata de um bairro gostoso onde a fome é bem menor porque podemos comer as próprias ruas de frutas regionais tão bem implantadas pelo paisagista Burle Marx: Rua das Mangas (Avenida João Machado); Rua dos Jambeiros onde uma das peculiaridades é caminhar com o chão florido (Rua 24 de maio e pedaço da Rua das Coremas); além de outras tantas frutas da mata e do manancial do buraquinho, fazendo rodizio nas épocas do ano<sup>1</sup>

---

1 BRUSCKY, Paulo. Viagem turística e artística ao país de Jaguaribe in TEJO, Cristiana (org) *Arte e Multimeios*. Recife: MXM Gráfica. 2010.p.151.

Nós somos antes de tudo de um lugar, diz Maffesoli (2005). De um lugar que está acima de nós, que nos transcende e cuja forma nos forma. De um lugar que é constituído de sedimentações sucessivas e que guarda a marca das gerações e dos mitos. Grupos sociais partilham seus mitos e sua memória através de suas narrativas e registros cujas primeiras tentativas conhecidas estão plasmadas nas paredes das cavernas ancestrais que abrigaram as experiências vivenciadas pelas várias tribos que por ali passaram. Registrar memórias significa que tudo pode ser perpetuado para além da morte física dos homens e das civilizações, pois, afinal, o esquecimento é o fantasma próprio de cada um de nós, assombrando a realidade de nossa finitude. Talvez, por essa razão, corramos tanto atrás, insistentemente, de nossos rastros, vestígios, pistas, tudo aquilo que nos permita (re) construir o nosso passado e assim combater o esquecimento.

O aqui e agora, porém, paradoxalmente ao seu excesso de informações e imagens, parece nos levar a um apagamento progressivo da nossa memória. A massificação, comercialização e consumo das lembranças nos conduzem a uma espécie de amnésia cada vez mais progressiva e letal. Em nossa sociedade universal, embasada na comunicação de massa onde, segundo Baudrillard (1970), toda informação política, histórica ou cultural é recebida da mesma forma; onde imagens, informações, fatos, gestos são uniformizados e contribuem para a banalização e a superficialidade de um viver baseado na repetição de informações, a identidade se fragmenta, bem como a memória. Vive-se o minuto e nada parece ter maior importância. Tudo é matéria para o esquecimento. E isso vale para os mitos.

Nas palavras de Hall: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, S. 2004.p.7). O indivíduo que antes acreditava ser integrado, centrado, uno, dotado de uma identidade unificada e estável, cede lugar ao indivíduo descentrado, fragmentado, deslocado e composto por várias identidades. Trata-se de uma prova para pensamentos inquietos e desafiadores, espaço aberto para uma política do sensível, canal para que a arte exerça seu poder de marcar diferença em um mundo homogeneizado.

Os nossos rastros, afinal, ainda estão em toda parte e os momentos de crise parecem encontrar uma maior efervescência no que diz respeito ao pensamento memorialista. Diz Michel Maffesoli (2005), que no momento em que a mercantilização das lembranças parece finalmente se impor, torna-se necessário a audácia de um pensamento transformador, uma originalidade intelectual e existencial. Na contramão desse apagamento da memória está, pois, a consciência de que tudo fala da nossa história

pessoal e, conseqüentemente, da história do outro. Não existem detalhes desprezíveis. Para Rancière (2009, p. 36) são os detalhes “que nos colocam no caminho da verdade” e “a casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastro do verdadeiro” bem como o caminho para uma revolução estética do sensível. O artista detém a competência da sensibilidade em seu olhar sobre o mundo e sobre os outros e o poder de compartilhar e difundir esse olhar interferindo no aqui e agora, transformando-o ou contribuindo para uma futura transformação.

Não existe o banal. A arte cria a partir do real nem sempre percebido, leva a um mundo que lhe é próprio e aberto para a fusão e a confusão dos sentidos. É a linguagem da desordem, do inquietante, da reeducação da percepção sensorial. É um caminho para a recuperação da memória e da identidade. É a última esperança. Ela promove uma forma de resistência expressa em um processo de subjetivação que começa com o poder de (re) definir aquilo que é considerado matéria do esquecimento, do comum, do efêmero. A ficção de uma memória (re) criada como possibilidade de renovação estética nos leva à política do resgate da sensibilidade ou como quer Maffesoli (2005, p. IX) de como “saber perceber a musicalidade desse mundo”.

Identidade e memória são indissociáveis. A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também modelada por nós. Isso resume a sua relação: elas se conjugam e se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Podemos, portando, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo e um fator extremamente importante em relação ao sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa em relação a ela mesma ou um grupo.

Segundo Halbwachs (2004) a rememoração pode permanecer um dado abstrato ou pode transformar-se numa imagem para um determinado grupo ou indivíduo e o apego a uma comunidade afetiva dá consistência às lembranças e bane o esquecimento. Na formação da memória individual cabe espaço para a história das lembranças de um grupo de referência, da memória do outro o que caracteriza uma apropriação voluntária ou não. Trata-se de “uma memória emprestada que não é a minha” diz Halbwachs (2004, p.58 apud SOUZA, Lima Joana d’Arc, 2014, p.58). A narrativa construída a partir dessa memória apropriada resgata o sentimento de pertencimento de um grupo a partir do compartilhamento das lembranças.

É sobre um olhar memorialista, que politiza o espectador a partir da sensibilização pela socialização das lembranças que vamos tratar aqui tendo como premissa a ideia de que o artista «recolhe vestígios, exuma os fosséis, transcreve os signos que dão testemunho de um

mundo e escrevem uma história.” (RANCIERE, Jacques, 2009, p.38). Jose Rufino, através do conjunto de seu trabalho, cruza realidades e tempos distintos e possibilita a relação entre o estético e o político desencavando sótãos próprios e alheios e trazendo à luz rastros materiais e imateriais que permitem a reconstituição do universo de sua memória pessoal, da ancestral e da dos seus contemporâneos. Registros de lembranças pessoais e coletivas, passado próximo e distante em geografias diversificadas tudo, enfim, faz parte, se encontra no seu inventário de lembranças e símbolos expostos em suas narrativas. Através delas ele nos conta a sua e a nossa história.

### 1. Quando lembranças são como panfletos: *Divortium Aquarum*.

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...  
Por isso a minha aldeia é grande como outra qualquer  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não do tamanho da minha altura...<sup>2</sup>

Quando eu vi pela primeira vez os barcos de madeira da instalação *Divortium Aquarum* (fig. 1) de José Rufino furando as paredes da antiga Cruz do Peixe por onde passei mil e não sei quantas vezes, desde a minha infância mais remota, vi o Sanhauá (o rio que banha João Pessoa muito antes dela se chamar Cidade Real de Nossa Senhora das Neves, o nome escolhido quando da sua fundação, no dia 5 de agosto, em homenagem ao santo do dia), seus pescadores de poucos peixes e sua população ribeirinha sobrevivente ao caminho da cidade para o esquecimento.

Visitei aquelas águas e também as outras, as do mar (o outro lado das águas que cercam a cidade), do mar de um Tambaú deserto da minha infância, águas mornas que formavam grandes maceiós onde desaguavam seus riachos e aonde a gente se deixava ficar ao sol, apenas existindo. Seu Geraldo, o pescador, cruzou também, então, a minha memória com suas cavalas e garoupas deixadas na porta da nossa casa com lagostas “de quebra” e, com ele, o cheiro intenso de maresia, o inesquecível cheiro do mar de quando caía a noite junto com o som das ondas como único fundo musical. O cheiro do mar de Tambaú é a minha “madeleine” nessa cidade com cheiro de mar e, naquele momento, iniciou-se o compartilhamento de nossas lembranças: as de Rufino e as minhas. As do artista e as do espectador.

---

2 Alberto Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos*.

Fig. 1. José Rufino. *Divortium Aquarum*. Instalação. 2012.



Fonte: acervo do artista

Junto com os barcos encalhados no espaço da Cruz do Peixe, marcados pelo tempo, também me assombraram as visões de uma cidade antiga com seus casarões hoje abandonados, suas igrejas barrocas mestiças e seus cruzeiros franciscanos cheios de fantasmas. A memória ancestral, contada ou lida em prosa e verso, me trouxe sinhás de roupa nova na rua que também já foi nova (e que hoje leva nome de General, o Osório, que segundo consta, foi o grande herói da carnificina no Paraguai) e onde, na Festa das Neves, em homenagem a padroeira da cidade, Augusto dos Anjos o seu poeta maior, compensava o seu comportamento um tanto quanto sociopata com versos para sinhás requestadas e proclamava a imortalidade da arte quando escrevia que “Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces” (ANJOS, Augusto dos, *apud* PAES, José Paulo, 2013).

É dessa cidade, da minha cidade, que como quase todas as cidades brasileiras têm a sua memória gradativamente apagada, que nos fala José Rufino na instalação *Divortium Aquarum*, ou pelo menos de parte dela lutando, através de sua narrativa de artista, contra a sua morte pelo esquecimento.

Rufino é um contador de histórias. Na melhor tradição nordestina. Ele fala da sua cidade barroca com seus símbolos e signos como da sua falou o poeta Ascenso Ferreira que do surreal “sobradão arruinado, tristonho, mal-assombrado vigiava das janelas toda noite e todo o dia, as naus que ao longe passavam”. Rufino se reconhece um criador de fábulas quando afirma que “a literatura permite infinitas soluções, combinações, especialidades e temporalidades, muito além daquilo que sou capaz com traços, cores, texturas, volumes”. (RUFINO, 2015,p. 1). É o contador de histórias José Rufino que explica sua intimidade com a antiga Filipeia de Nossa Senhora das Neves, um dos muitos nomes da atual João Pessoa, que inspirou a sua narrativa sobre suas águas:

Tenho uma experiência muito profunda com a cidade. Fui menino solto, de vivência de rua. Transitei muito pelas periferias, pelas pedreiras, pela salina de Mandacaru, pelas ruelas do centro, pelas sucatas, pelas entranhas do Convento de São Francisco. Desde sempre pervertendo o estado das coisas, transformando visualmente os lugares, as coisas, fantasiando histórias, ocupando casas abandonadas com ficções que podiam se desenrolar em capítulos e durar muito, até hoje, em alguns casos. Assim, a cidade foi fundamental para a maturação dos processos de criação, para a fabulação espaço-temporal<sup>3</sup>.

Essa perversão do estado das coisas se inicia com sua intervenção na sua própria história pessoal a partir da criação do seu próprio nome artístico, nome que ele tomou emprestado de seu avô paterno, o antigo senhor do engenho Vaca Brava, situado em Areia, município do brejo paraibano. Foi a partir desse encontro com seu passado que José Augusto de Almeida (nome real de José Rufino) passou a desenvolver sua obra e a lutar contra o apagamento do futuro a partir do resgate do passado.

Rufino nasceu, vive e trabalha em João Pessoa, Paraíba. Ele iniciou sua trajetória artística pela poesia, poesia-visual e, daí pulou para a arte postal, para desenhos e pinturas e depois de volta para a escrita. A memória apropriada da sua família integra seu trabalho desde uma das suas primeiras “narrativas destinadas ao olhar” na definição de Fernando Cocchiarale (2013) intitulada *Cartas de Areia* para a qual ele, Rufino, se utiliza de cartas, documentos, mobiliário e restos em geral, herdados de seu avô de quem emprestou o nome, para transforma-los em desenhos, esculturas e instalações onde a resistência através da memória em relação à fatalidade do esquecimento define o seu viés político.

A Cruz do Peixe na memória de João Pessoa servia como ponto de encontro dos atravessadores de peixes, que compravam os pescados dos jangadeiros em Tambaú e ali os repassavam aos vendedores de peixes da cidade. Reza a lenda que alguns desses peixeiros, cansados da viagem da praia até a cidade, pousavam seus balaios de peixes junto a uma cruz de madeira que ali existia. Foi assim que o local ficou sendo conhecido por esse nome. Hoje transformado em centro cultural, o espaço laçou o artista pela memória. Desta cidade reconstruída pelo seu olhar, fala Rufino:

Tenho ainda muito presente na minha memória essa misteriosa Cruz do Peixe. Quando menino passeava de bicicleta nas imediações dos galpões que hoje abrigam a atual Usina Cultural Energisa, imaginando o que seria exatamente essa cruz do peixe (RUFINO, José apud ABREU, Gilberto de, 2011, p.1).

A partir destas lembranças nasce sua narrativa onde ele se coloca como autor e personagem:

Aos poucos fui recompondo o antigo ponto de entrega de peixes que havia ali, o antigo riacho hoje aterrado e transformado numa simples galeria pluvial por

---

3 Entrevista a autora. Junho de 2015.

baixo da Av. Epitácio Pessoa. O que resolvi fazer, então, foi reinstaurar o pequeno entreposto de pescadores. Assumi o papel de personagem-pescador, perdido no tempo, procurando esse tempo e seu espaço do alto de um antigo pau de pír, recolhido na desembocadura do rio Paraíba. Os barcos, todos mortos, recolhidos desde Mandacaru até o contato do rio com o mar, foram trazidos para a sala da Usina como se subissem o leito morto do antigo riacho, rompendo a parede.

As cidades são assim, povoadas por esfinges desconhecidas que detêm o passante sonhador de bicicleta. São “esfinges que não lhe colocam questões mortais” como quer Aragon (1966), mas que provocam respostas sobre o que é visível e invisível. Rufino decifra a esfinge com a uma resposta para barrar o esquecimento: a sua “enciclopédia de fábulas” no dizer de Katia Canton (2009). Entre elas, entre suas fábulas, está essa na qual ele nos fala das águas, de barcos, de marujos e de lembranças para a construção no campo do real “de minhas memórias íntimas a partir da memória dos outros” (RUFINO, José, apud FURLANETO, Audrey, 2012). Para tanto o artista pesquisa, documenta, constrói e expõe sua metodologia de trabalho:

*Divortium Aquarum* foi construída com o uso do mesmo princípio que norteia a maior parte dos meus trabalhos, ou seja, partindo de uma investigação de um contexto específico. Neste caso a história do local onde está implantada a Usina Cultural Energisa foi o mote para o desenvolvimento de todo o projeto.

Como artista convidado ele mostrou o seu *Divortium Aquarum* inicialmente em setembro de 2012 inaugurando a programação do Prêmio Energisa de Artes Visuais – evento bienal promovido pela FOJB (Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho) e patrocinado com recursos da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) do Ministério da Cultura. A mostra teve a curadoria do crítico e professor Fernando Cocchiarale e fez parte da Programação Oficial do 5º Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa-Cineport, promovido pela FOJB. Depois, a fábula-instalação foi em busca de outros espaços, outras leituras, outras cidades, outras águas, outras memórias como nos explica o autor:

*Divortium Aquarum* foi totalmente reinstaurada no Rio de Janeiro. Lá eu experimentei novamente a fase de porosidade, recuperei o centro da cidade quando ainda era um enorme terreno de maré. Puxei para dentro do imponente prédio do Centro Cultural Banco do Brasil a fantasmagoria de barcos que deslizaram por aquele local. Fiz a mesma pesquisa de córregos, rios, riachos, enseadas de maré que foi feita em João Pessoa e arredores. Subi os morros em busca de nascentes, coletei águas, estudei mapas antigos e negocieei um novo barco, carioca, para a nova versão de DA. A similaridade com Fitzcarraldo foi mais gritante ao ver meus velhos barcos pendurados sobre a rua Primeiro de Março, para que pudessem entrar por uma janela do segundo pavimento. E aquela janela passou a ser a janela espaço-temporal que DA precisava para desfilar sua opereta fluvial no Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

---

4 Entrevista a autora. Junho de 2015.

O artista aqui é profundamente influenciado pelo contexto social e político no qual se insere. E que também, por sua vez, o influencia. Essa capacidade de sentir e de fazer sentir define as bases da relação arte e política o que, de acordo com Jacques Rancière (2004.p. 39): é “a maneira como as práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível”. Trata-se de ficar disponível para o sentir-viver como se a vida fosse como as improvisações de um jazz que se elaboram e (re) elaboram a partir de temas simples, cotidianos. Nuances em meio às repetições. Momentos provocados por uma música, pelo badalar do sino de uma igreja perdida na paisagem ou pelo embate entre barcos e água nos rios ou mares que escutamos. Percorrer devagar vielas, ruas e casarios esquecidos pelo tempo a procurar fantasmas e, sobretudo, estar atento aos cheiros... Esses cheiros que misturam passado e presente e que faz o ar tão precioso que necessita ser engarrafado como o fez Duchamp em 1920 e presenteou com ele Walter Arensberg, o colecionador de arte, poeta e crítico norte americano. A arte se instala na vida. E trata e troca sensibilidades. Rufino o faz.

E promove uma revolução do olhar. Capta, enriquece e reinventa a subjetividade lutando contra a vida se transformando numa aparelhagem coletiva rígida a serviço da domesticação do olhar no plano estético ou existencial. Rufino através de sua poética calcada na memória pessoal - familiar e na daqueles com quem troca lembranças se coloca como autor e ator do registro que criou (fig. 2). Ele garimpa seus *objets trouvés* do rio que banha sua cidade e as tantas cidades que cruzou e os expõe, encharcados de emoção, como legado.

Fig. 2. José Rufino. *Divortium Aquarum*. Instalação. 2012.



Fonte: acervo do artista

Sua poética é uma reação ao estranhamento e desmemoriamento impostos ao ser humano pelo ritmo cruel da contemporaneidade. Uma forma de sensibilização e politização. Poeta do sensível sim, mas não do acaso, metuculoso que é, embora este lhe forneça, por vezes, a licença poética para a reflexão e a pesquisa. Sua ambição, discutir o imaginário nordestino através de sua própria condição e de sua memória. E ele os discute com os públicos com os quais se relaciona desde a fase inicial da produção:

Os barcos mortos foram negociados com pescadores. Para cada um eu expliquei o que estava fazendo, mostrei esboços, falei sobre arte, sobre a memória da pesca em João Pessoa e estuário do Paraíba e Sanhauá<sup>5</sup>.

Seu engajamento político vai além das lutas comuns por partidos ou ideologias. Ele passa por uma ação micropolítica, uma estratégia alternativa de fazer valer seu poder de sensibilização propondo outra concepção de participação no processo social. Dessa forma ele se coloca na frente das estratégias democráticas participativas sob a forma como elas se processam em outros espaços do existir. Uma espécie de contra-poder que não se defende ou ataca, mas gera uma nova ética, uma nova visão do viver em sociedade, criando novos espaços de participação.

## Referencias

ARAGON, Lous. **O camponês de Paris**. São Paulo: Imago, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **La société de consommation**. Paris: Denoel, 1970.

BEUYS, Joseph. Polentransport 1981: entrevista debate conduzida por Ryszard Stanislawisk In **Et tous ils changent le monde**. Lion. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion. 1993.

CANTON, Katia. José Rufino e a Memória. In: Katia Canton: **Tempo e Memória. Temas da Arte Contemporânea**. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, p.37-45, 2009.

COCCHIARALE, Fernando. **Divortium Aquarum**. Disponível em <http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Fernando-Cocchiarale-Divortium-Aquarum2.pdf>

FURLANETO Audrey. José Rufino leva memórias inventadas ao CCBB in **O Globo**. 2 Caderno. Terça feira, 6 de março de 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.p.7.

---

5 Entrevista a autora. Junho de 2015.

- LIMA, Joana D'arc de Souza. **Cartografia das Artes Plásticas no Recife**. Recife: UFPE, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Metamorfozes da cultural liberal: ética, mídia e empresa**. Porto Alegre, Sulina. 2004.
- MAFFESOLI, Michel . **Eloge de la raison sensible**. Paris : La table Rond, 2005.
- NORBERT, Elias. **Sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Zahar, 1994,
- PAES, José Paulo. **Melhores Poemas Augusto dos Anjos**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2013.
- RANCIÈRE , Jaques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.
- ..... **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34. 2009.
- RUFINO, José in “Gosto daquilo que não se deixa domar” disponível em <http://cmais.com.br/arte-e-cultura/letra-nova/gosto-daquilo-que-nao-se-deixa-domar>
- RUFINO, José. In José Rufino “**O que há de seguro no porto?** In ABREU Gilberto de. Disponível em <http://www.supergiba.com/jose-rufino-o-que-ha-de-seguro-no-porto/>
- TEJO, Cristiana (org) **Arte e Multimeios**. Recife: MXM Gráfica. 2010.
- ZACCARA, Madalena. A utopia no espaço social e artístico contemporâneo: transformar realidades através da arte: considerações sobre a ação do Movimento Intercultural Identidades in **II Congresso Internacional de Arte-Educadores**. Ponta Grossa: Faeb, 2014. Disponível em [file:///C:/Users/Madalena/Downloads/01404730105%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Madalena/Downloads/01404730105%20(5).pdf)

#### **Madalena Zaccara**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bacharelado em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) mestrado (DEA) em História e Civilizações - Université Toulouse II, Toulouse, França e doutorado em História da Arte - Université Toulouse II, também em Toulouse, França, como bolsista Capes. Tem pós-doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade de Porto, Portugal, também como bolsista Capes. Atualmente é professor Associado III da Universidade Federal de Pernambuco. Ensina no Programa Interinstitucional de Pós Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA. Lidera o grupo de pesquisa cadastrado no CNPq intitulado “Arte, Cultura e Memória” que se volta para a pesquisa da História e Teoria das Artes Visuais no Brasil com ênfase para o Nordeste. Atua principalmente nos seguintes temas: História da Arte e Crítica de Arte. É membro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP), da FAEB (Federação dos Arte Educadores Brasileiros) e do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS (Porto, Portugal). É representante regional da ANPAP-Pernambuco (Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas). Tem vários livros, capítulos de livros e artigos publicados. Endereço eletrônico: [madazaccara@gmail.com](mailto:madazaccara@gmail.com)

# FRADINS DO HENFIL NA DITADURA MILITAR

Shirley Moreira Tanure  
Artes Visuais - UFPB

## RESUMO

O humor tem sido utilizado como uma ferramenta crítica da sociedade em artes gráficas como, por exemplo, em cartuns, charges e caricaturas. Humoristas retratam em suas criações o contexto social e político em que vivem. O regime militar foi o período da política brasileira marcado pela prática de Atos Institucionais, censura, perseguição política que suscitou questões e posicionamentos da população inclusive de artistas comprometidos e engajados. Este trabalho objetiva apresentar dois personagens de Henfil, os *Fradins*, na época da ditadura militar. A metodologia utilizada foi uma revisão bibliográfica. Imagens e textos sobre o tema forneceram indícios para discussões sobre possibilidades alternativas para críticas à política do regime militar brasileiro.

**PALAVRAS CHAVE:** Humor. Ditadura. Henfil.

## ABSTRACT

Humor in graphic arts has been used by society as a tool for criticism, such as in cartoons, charges and caricatures. Humorists portrait in their creations the social and political contexts they live in. The military regime was a time in brazilian politics marked by the practice of institutional acts, censorship and political persecution, which brought up questions and political positions in the society, including some committed artists. This work aims to present two of Henfil characters, the *Fradins*, from the military regime period. The methodology used was a bibliographical review. Images and texts on the refered theme provided input to the discussion about the alternatives of making criticism to the military regime politics.

**KEYWORDS:** Humor. Dictatorship. Henfil

## Introdução

A pesquisa por imagens é algo que tem permeado meus interesses pessoais e acadêmicos. O despertar mais acadêmico se deu durante uma disciplina de leitura de Imagens no curso de Artes Visuais na UFPB, quando analisei as imagens do meu cotidiano. O interesse se intensificou com a realização de pesquisas como membro de grupos de pesquisa e como aluna especial na Universidade Federal da Paraíba. As artes gráficas, cartuns, charges e caricaturas também passaram a fazer parte do meu repertório de pesquisas. Com incentivo de professores, procurei conhecer o trabalho de Henfil, um artista mineiro. Para minha surpresa,

descobri que alguns de seus personagens já haviam habitado minha memória no tempo das minhas Minas Gerais. Esclareço que minhas raízes são mineiras e em minhas leituras também estavam incluídos jornais e revistas antigas de biblioteca pública.

A metodologia utilizada foi uma revisão bibliográfica. Este trabalho apresenta um recorte sobre os *Fradins*, *Baixin* e *Cumprido*, personagens de Henfil na época do regime militar no Brasil, abordando alguns tópicos como humor, ditadura e personagens henfinianos.

## 1. Humor

O humor tem sido utilizado como uma ferramenta crítica da sociedade em artes gráficas como em cartuns, charges e caricaturas. No fim do século XVI, os irmãos Caraccci fizeram uma série de desenhos caricaturais na Bolonha, Itália. Nos séculos XVII e XVIII, ingleses venderam desenhos e caricaturas, onde deformavam ou exageravam as principais características de seus temas. No século XIX, Honoré Daumier, artista francês considerado o pai do cartum, trabalhou em jornais e revistas onde fazia caricaturas de figuras políticas e sátiras sobre seu comportamento, referindo a fraquezas da burguesia, corrupção e incompetência do governo. Na Inglaterra, em 1841, uma revista inglesa chamada *Punch* publicou uma série onde criticavam estudos para os afrescos do Palácio de Westminster.

Após a chegada da família real, teve início as artes gráficas no Brasil. Em Recife, Pernambuco, foram publicadas caricaturas na primeira página do terceiro e último número de *O Carcundão* de 16 de maio de 1831. No século XIX, os desenhos com humor afiado de Angelo Agostini são fontes do cotidiano brasileiro, da política da época tais como a abolição da escravatura e o fim da monarquia.

Cartum, charge e caricatura tem em comum o humor. Fernandes (2004) apresenta uma distinção:

Cartum – crítica de costumes, genérico, atemporal.

Charge – crítica a um personagem, fato ou acontecimento político específico, limitação temporal.

Caricatura – exagero proposital nas características marcantes de um indivíduo (FERNANDES, 2004, p.49)

Chico Caruso<sup>1</sup> comparou- os à fotografia. O cartum seria como uma máquina fotográfica focada no infinito; por focar uma realidade genérica sua possibilidade de compreensão é muito

---

1 Chico Caruso em entrevista dada no programa Domingão do Faustão, exibido pela Rede Globo de Televisão, em 20 de fevereiro de 1994.

maior. A charge focaliza uma certa realidade, geralmente política, fazendo uma síntese. Somente os que conhecem essa realidade entendem a charge. Já a caricatura focaliza um elemento dessa determinada realidade focada pela charge.

Essas categorias de humor gráfico também podem ser apresentadas como um diálogo no discurso, portador de signos. Mikhail Bakhtin (1999) explica:

Todo signo é ideológico, caracterizado como uma realidade ideológica, que tem sua materialidade e que se constrói no ambiente social da comunicação, pela interação verbal. Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao contrário destes, ele também reflete e retrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. (...). A existência do signo nada mais é do que a materialização de uma comunicação. É nisso que consiste a natureza de todos os signos ideológicos (BAKHTIN, 1999, p. 31-36).

Segundo o autor, o signo reflete e retrata uma realidade. O mesmo signo tem significados diferentes de acordo com a situação histórico/social do sujeito e o discurso se constitui, socialmente, como diálogo entre vários enunciados. O sujeito constrói representações fundamentais de seu discurso e lugares também imagens que ele tem do outro e que ele imagina que o outro tenha dele e de seu discurso. Dá-se, nessa perspectiva o jogo de imagens, inclusive no cartum que tem o propósito de criticar, satirizar ou ironizar os costumes da sociedade.

O cartum é considerado uma anedota gráfica. Xavier (2001) explica sua composição:

Um cartum clássico compõe-se de um jogo visual de idéias contido numa única ilustração, sem a presença de qualquer texto escrito. No entanto, há cartuns que se utilizam de balões ou legendas, outros que apresentam duas ou mais ilustrações em seqüência. Atualmente há tolerância em relação à utilização de imagens em seqüência, desde que ilustrando uma única 'piada', que possa ser apreendida de uma só vez e em espaço delimitado (uma mesma folha, no máximo). A principal diferença entre um cartum e uma charge é que enquanto o primeiro se utiliza de idéias gerais, universais e atemporais para realizar seu 'trocadilho visual', a segunda está sempre fundamentada num fato e momento históricos e objetivos, como, por exemplo, um acontecimento político (XAVIER, 2001, s/p).

As imagens nem sempre objetivam o riso gratuito por parte do leitor, Muitas vezes utilizam a crítica de modo bem satíro. Segundo Nascimento (2010):

As charges e os cartuns promovem oscilações interessantes e provocativas entre o dito e o não dito, o revelado e o oculto, o visível e o invisível, o sério e o risível, a aspereza e a suavidade, o móvel e o imóvel, o convencional e o não convencional, o instituído e o devir. Usam o humor para questionar uma situação

que é de conhecimento prévio do público. As charges e cartuns contribuem, significativamente para questionar, de forma explícita e implícita, as “verdades” historicamente construídas de forma sutil e humorada. (NASCIMENTO, 2010, p. 20).

Nas charges, caricaturas e cartuns também é possível perceber a relação entre poder e saber nas relações sociais. Uma das maiores referências é Michel Foucault, especialmente nas obras *A ordem do discurso* (2004) e *Microfísica do poder* (2007). Segundo o filósofo, há uma relação íntima entre o conhecimento e o poder dentro da coletividade e o discurso da classe que detém o saber ordena a sociedade.

Segundo Foucault (2007), o poder é uma construção social: “Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade.” (FOUCAULT, 2007, p. 42).

O filósofo vê a relação entre saber e poder como uma espécie de reciprocidade, como base para o domínio ideológico, econômico e político, “o exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder.” (FOUCAULT, 2007, p. 80). Além disso, a presença do poder nos processos sociais possui amarras: transparentes, enraizadas e disseminadas.

Em 1970 no Collège de France, Foucault (2004) aponta a existência de controles externos e internos ao plano discursivo:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2004, p.8-9).

Michel Foucault afirma que o discurso é regulado, selecionado, organizado e redistribuído dentro da sociedade, tendo o poder inclusive de poder distorcer a verdade e garantir a dominação do poder opressor através do saber.

Os discursos são saberes, influenciam o comportamento do homem em sociedade, com graus de importância a partir do poder de quem discursa. A apreensão de ideias de valores inicia desde a infância, ditados na sociedade pela família e instituições, inclusive as escolares. Segundo Foucault (2004), “todo o sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que estes trazem consigo” (FOUCAULT, 2004, p. 12)

A relação recíproca entre saber e poder, nas relações sociais, políticas e econômicas são construídas a partir do discurso ideológico inclusive da classe dominante, refletindo

também em imagens humoradas nas artes gráficas. Humoristas retratam em suas criações o contexto social e político em que vivem. Um dos regimes políticos de caráter autoritário no Brasil foi o período da ditadura militar, que suscitou questões e posicionamentos da população inclusive de artistas comprometidos e engajados.

## **2. A ditadura militar no brasil**

O regime militar foi o período da política brasileira marcado pela prática de Atos Institucionais. Houve muita censura perseguição política e ausência de democracia. Teve início em 31 de março de 1964 e terminou em 1985 com a eleição indireta de Tancredo Neves.

O Golpe de 1964 foi o resultado de disputas políticas nacionais e internacionais, segundo Juliano Custódio Sobrinho, docente da Universidade Nove de Julho “não foi um fato isolado, mas refletiu o que acontecia no mundo todo”. Contou com o apoio dos Estados Unidos, políticos e entidades civis. Neide Nogueira, coordenadora do Instituto Vladimir Herzog afirma que “não se tratou de apenas uma ação do Exército, mas, sim, uma parceria civil-militar”.

A censura foi institucionalizada pelo Decreto-Lei no 1.077 ao estabelecer a possibilidade de o Estado aprovar o que seria ou não publicado por jornais, revistas e livros e veiculado na televisão e rádio (BRASIL, 1964). “Quando não há espaços institucionais para a participação natural, motiva-se a criação cultural como forma de resistência” como explicou Luis Fernando Cem, da Universidade de Ponta Grossa. A arte e cultura foram alguns dos meios utilizados como forma de resistência e contestação política. Podemos citar como exemplos canções da música popular brasileira (Cálice de Chico Buarque), a produção audiovisual do cinema novo. Para contestar, artistas utilizavam metáforas e brechas em diferentes linguagens textuais e visuais. Um dos nomes dos humoristas da época foi Henfil, ele conseguia burlar a censura, expondo com suas ideias o que muitos gostariam de o fazer.

## **3. Henfil e os fradins**

Henrique de Souza Filho, o Henfil, foi desenhista, jornalista e escritor. Com o humor, construiu uma forma de oposição ao regime ditatorial no Brasil.

Henfil nasceu em Ribeirão das Neves, Minas Gerais e cresceu na periferia de Belo Horizonte. Em 1960 especializou-se em ilustração e produção de histórias em quadrinhos. Em 1964 começou a trabalhar na *Revista Alterosa*, em 1965 produzir caricaturas políticas

no *Jornal Diário de Minas* e em 1967, criou charges esportivas para o *Jornal dos Sports*, do Rio de Janeiro. Teve trabalhos publicados também nas revistas *Realidade*, *Visão*, *Placar* e *O Cruzeiro*, jornais *O Pasquim* e *Jornal do Brasil*. Henfil também trabalhou com literatura, teatro, cinema e televisão. Publicou livros de crônicas entre eles *Diário de um Cucaracha* (1976), *Henfil na China* (1980) e *Diretas Já!* (1984), *Como se faz humor político* (1984). Morreu em 1988, no Rio de Janeiro.

As principais características de seu trabalho eram o humor crítico, satírico e irônico em traços simples e com metáforas. Atuou em movimentos sociais e políticos, engajou na luta contra a ditadura militar, a favor da democratização, anistia aos presos políticos e as *Diretas Já*.

Henfil tinha um entendimento de que todo humor é político. Pires (2010, p.18) afirma que seu humor engajado, denuncia as dores sociais infringidas pelos protagonistas da ditadura e da repressão, entendendo que o humor como vestígio

.....nos possibilita identificar formações identitárias que se organizavam como expressão da luta política desenvolvida entre uma produção cultural considerada ainda marginal e a ditadura militar (PIRES, 2010, p.26).

Segundo Malta (2008) Henfil utilizou, em seus trabalhos, artifícios como a ridicularização e a zombaria para a deteriorização da imagem pública dos símbolos do poder, sobressaindo em seus traços os contornos mais nítidos do humor político, elemento essencial da sua estética cartunística (MALTA, 2008, p.31- 32). Esse humor político pode ser observado a partir dos componentes conjecturais, captados, sobretudo, no interior das práticas cotidianas, dos acontecimentos e das tramas que entrecruzavam os espaços político e social brasileiro naquele período.

Os *Fradins* (*Baixim e Cumprido*) foram criados do ano do Golpe Militar, 1964, Apareceram em julho na revista mineira *Alterosa*, foram para as páginas do *Diário de Minas* e no segundo número do *Pasquim* em julho de 1969. Em 1973 Henfil publicou a revista *Fradim*. Tiveram grande repercussão na década de 70, época do AI-5 (que limitou as liberdades civis e ampliou os poderes da ditadura). No *Pasquim*, começou num quarto de página, e em pouco tempo foi para as páginas centrais, devido ao grande interesse dos leitores. Henfil, em seu livro *Como se faz humor político* (1964), explicou o efeito causado por esses personagens:

Olha, o Fradinho foi catártico! As pessoas estavam arrasadas com a Ditadura, né? Porque ela começou muito branda em 64, 65, quer dizer, em 68 é que a Ditadura se instalou no Brasil para valer. E as pessoas estavam arrasadas. Então vinha um

personagem que vinha voando a dez mil enquanto a realidade estava voando a cem metros e derrubando latas de lixo (Henfil, 1964, p. 36).

Os fradinhos *Cumprido* e *Baixin* foram inspirados em dois religiosos da ordem dominicana. Suas personalidades eram opostas, *Cumprido* com ingenuidade e bondade e alienação; e *Baixin*, com sarcasmo, maldades e sadismo com a boca suja e mordaz. Abordavam problemas sociais, religiosos e políticos da época. Moraes (2004) afirmou que Henfil em uma entrevista os considerava como seu autorretrato:

O *Baixin* sou eu. Hoje. O *Cumprido* também sou eu - numa versão antiga. Vamos dizer que eu andei e o *Cumprido* ficou para trás. É isso. O *Cumprido* é como eu era: um cara carola, infantil, ingênuo, aquele mineiro com aquela formação religiosa antiga, mórbida. A religião do terror, na qual tudo é pecado (o raio que está caindo é castigo de Deus). Do pecado mortal, venial e original. O *Cumprido* ficou nessa fase. Agora eu me identifico com o *Baixin*, que é exatamente como eu sou hoje: toda uma negação desse meu passado. E de uma maneira muito agressiva, porque esse meu passado me incomoda bastante. (...) Então eu passei a anarquizar, a agredir essa gente, como o *Baixin* agride. HENFIL *apud* MORAES, 2004, p.46)

Pires (2006, p.56) descreveu *Baixin* como o protagonista das práticas amorais e *Cumprido* passava por benevolente, pouco ridendo e, talvez, admitisse que tanto a tortura no Brasil quanto a inquisição católica não deixavam de ser traços de Deus na história. A autora explicou a intenção de Henfil:

Como contraponto à exacerbação dos valores morais cristãos, apresentado como forma plausível de solapar a subversão política, Henfil apresentou a indisciplinada postura crítica do *Baixin* que com suas insinuações indagadoras discutiu a inexistência de referências éticas neste projeto moralizador e a desumanização crescente a que esta retórica conduziu (PIRES, 2006, p, 56).

Silva (2000) observou o aprimoramento dos traços psicológicos destes personagens associados à tensão entre os dois, definindo o “*Cumprido* como mais convencional em relação aos valores dominantes e o *Baixin* como desafiador e moleque” (Silva, 2000, p.81).

Souza (1984) e Moraes (2004) citam as explicações de Henfil ao correlacionar o contexto social e político da época e seu personagem *Baixin*:

...nós estávamos todos perdidos, o AI-5 vindo, censura prévia vindo e aquela coisa... e ele era catártico! Ele conseguia respirar e cantar em plena tempestade (SOUZA, 1984, p.38).

... O *Baixin* anarquiza, ridiculariza e agride as falsidades e as hipocrisias da sociedade em que vivo. Ele é toda uma negação da religião do terror, na qual tudo é pecado. Minha política é simples: poesia não, sadismo sim. (MORAES, 2004, p.104).

Quanto à linguagem, Pires (2006) explica o uso de onomatopeias: "driblar a ausência de sons e movimentos e para a reprodução de tudo aquilo referente ao real que encontrasse dificuldades para definir-se de forma sucinta e precisa (PIRES, 2006, p. 23). *TOP! TOP!* era a marca registrada do *Baixin*. Abaixo (figura 1) o personagem a utiliza e faz o gesto de bater com a mão direita espalmada sobre a mão esquerda fechada em círculo, que pode ser interpretado de diversas maneiras.

Figura 1: *Fradim*, Henfil, 1980



Figura 02 – Fonte: revista *Fradim*

Fonte: *Pasquim*

Figura 2: *Fradim*, Henfil, 1976.



Fonte: *Fradim* 1, p.25

Na revista *Fradim*, número 8, Henfil fez alusão à censura na capa (figura 3) e na página 7, conseguindo driblá-la. (figura 4).

Figura 3: *Fradim*, Henfil, 1976



Fonte: *Fradim* 8, capa

Figura 4: *Fradim e o diabo*, Henfil, 1976.



Fonte: *Fradim* 8, página 7

No número 14, nas páginas 1 a 10, Henfil aborda a questão do comunismo nas tiras do *Fradim* (figura 5). O personagem se apresenta como comunista, causa constrangimento e distanciamento observado pelo distanciamento físico e lavagem das mãos depois do contato.

Figura 3: *Fradim*, Henfil, 1970



Fonte: *Fradim* 14, pagina 3

Na série intitulada *Comitê de Caça aos Carecas* – CCC, Henfil uma referência explícita ao *Comando de Caça aos Comunistas*<sup>2</sup>, mais uma crítica política. O grupo era composto pelos personagens: *Baixin*, o apresentador *Chacrinha*, o *Chapéu* e o papagaio *Pô de Souza*, que usava um instrumento (um penico) para rastrear os carecas, segundo Henfil, pessoas “alienadas, consumistas e de caráter duvidoso” (PIRES, 2006, p.37).

Figura 5: Série *Comitê de Caça aos Carecas*, Henfil, 1980.



Fonte: *Pasquim*

Em uma entrevista Henfil criticou abertamente o intelectualismo alienado:

2 O *Comando de Caça aos Comunistas* foi um movimento cultural criado nos anos 60 que contou com a participação de Ferreira Gullar, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, dentre outros, para a difusão de uma arte engajada, participante e revolucionária voltada para a conscientização das massas e para o desenvolvimento de inovadoras propostas de pesquisas dirigidas ao campo artístico nacional.

Eu não sou radical com os homens, sou radical com as atitudes. Se um cara tomar uma atitude covarde ou hipócrita, mesmo que tenha razões ou justificativas, sou da maior impiedade com esse cara. Acho que ele deve sofrer imediatamente uma represália. Se eu puder, dou essa represália. Por exemplo, botando no *Cemitério dos 43 Mortos-Vivos*. Mas sei que não dá jeito de falar que alguma pessoa tome sempre atitudes erradas. E acredito muito na recuperação das pessoas. Tenho que acreditar, porque eu me recuperei. Do jeito que eu ia, acabaria sendo padre ou pior que isso. (HENFIL, 1984, p. 130).

Em 2009, Ivan Cosenha de Souza, filho do artista, fundou o Instituto Henfil com o objetivo de preservar a produção artística do pai. Segundo Ivan, “Henfil sabia fazer humor artístico como ninguém, porque tinha um objetivo claro em seus desenhos; ‘mudar o mundo’. Costumo dizer que poucos políticos no Brasil fizeram tanto pelo país quanto Henfil fez”.

Segundo Moraes (2003) a coleção da revista *Fradim* sintetizou as linhas centrais do imaginário intelectual e político de Henfil. (MORAES, 2003, p. 147). Mateus Prado, editor da ONG Henfil – Educação e Sustentabilidade, responsável pelo relançamento da obra, comentou sobre seu legado:” uma obra de criatividade ímpar, que se mantém atual até hoje e instiga a reflexão, sem perder nenhuma piada e, nem por isso, cair no óbvio ou ser apelativo”.

Imagens e textos sobre o tema forneceram indícios para discussões sobre possibilidades alternativas para críticas à política do regime militar brasileiro. Henfil, com seu humor de forma crítica, fornece indícios para discussões sobre a postura e engajamento social e político de profissionais na área de artes gráficas. O próprio Henfil declarou, nos anos 80: “Na ditadura, eu acentuava muito a agressividade do humor. Tínhamos que encontrar um jeito de obrigar as pessoas a refletirem sobre o que estava acontecendo.” Espero que sua obra ainda desperte reflexões sobre o passado e o presente brasileiro.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDES, Estevão. A charge em perspectiva. **Primeira Versão**. Ano II. V. IX, N. 129. Janeiro. Porto Velho: Editora Universidade Federal de Rondônia, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

HENFIL [Henrique de Souza Filho]. **Como se faz humor político**. Petrópolis: Vozes, 1984.

MALTA, José M. M. Henfil: uma educação por linhas tortas. **Revista Ensaios** – n.1, v.1, ano 1, Rio de Janeiro, 2008.

MORAES, Denis de. **Combates e utopias**: os intelectuais num mundo em crise. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves. Visualidade e infância até seis anos: versões em imagens e os desafios e os desafios da educação infantil. IN: **Cultura Visual e infância**: quando as imagens invadem a escola. MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.) Santa Maria: editora da UFSM, 2010.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Cultura e Política entre Fradins, Zeferinos, Graúnas e Orelanas**. São Paulo: Annablume, 2010.

XAVIER, Caco. AIDS é coisa séria!- humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor, 1997. **Revista História, Ciência, Saúde**-Manguinhos, v. 8, n.1, Rio de Janeiro, mar./jun.2001.

#### **Shirley Moreira Tanure**

Graduada em fisioterapia na Faculdade Ciências Médicas (BH- MG) e em Artes Visuais na Universidade Federal da Paraíba (JP- PB). Atuação em grupos de estudo e pesquisa nas áreas de Ensino de Artes Visuais (GPEAV) e de Arteterapia (GPAEAV) da UFPB. Arte-educadora voluntária em hospital, asilo e ONG.

# AÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS E POLÍTICAS POÉTICAS INSURGENTES NA AMAZÔNIA

*Silvia Carla Marques Costa*

## RESUMO

Este texto apresenta uma reflexão sobre práticas artísticas que ocupam as ruas urbanas na contemporaneidade. Essas práticas fazem dos artistas sujeitos inventivos e criadores de espaços de reflexão mobilizados pelo encontro com a produção artística e o público na cidade. A partir do contexto da Amazônia e a proposição de que artistas são criadores de cultura e impulsionadores de reflexão, penso que estas ações mobilizam aprendizados no viés de uma política poética. Intento tecer discussões sobre novas posturas de inserção na vida cotidiana baseada em táticas intervencionistas criadas por artistas residentes na cidade de Macapá/AP – Amazônia. Concluo fazendo uma breve descrição de uma performance intitulada ‘O Batedor’ num exercício reflexivo de uma imaginação sociológica para compreender quais os fios sociais, estéticos e culturais que se tecem em via urbana, orientada pela noção de ritual que dinamizam, socializam e comunicam.

**PALAVRAS- CHAVE:** Ações artísticas urbanas. Amazônia. Rituais e interação social.

## RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre las prácticas artísticas que ocupan las calles urbanas hoy en día. Estas prácticas son los sujetos artistas inventivos y creadores de espacios de reflexión mobilizados por el encuentro con la producción artística y el público en la ciudad. Desde el contexto amazónico y la proposición de que los artistas son creadores de la cultura y los conductores de la reflexión, creo que estas acciones se movilizan aprender el sesgo de una política poética. Discusiones armadura Intención sobre nuevas posturas de inserción en la vida cotidiana basan en táticas intervencionistas creadas por artistas que viven en la ciudad de Macapá / AP - Amazonas. Concluyo con una breve descripción de una actuación titulada ‘El explorador’ en un ejercicio de reflexión de una imaginación sociológica para comprender lo que las discusiones estéticas y culturales que se tejen en vía urbana, guiados por la noción de ritual que racionalizar, socializar y comunicarse.

**PALABRAS CLAVE:** acciones artísticas urbanas. Amazon. Los rituales y La interacción social.

A partir dos anos de 1960 as artes visuais movimentaram rupturas com determinados condicionamentos históricos e colocaram novos valores e práticas estéticas<sup>1</sup>.

---

1 As produções artísticas nas décadas de 1960 e 1970 são atreladas a arte e a política, e de maneira ‘consciente’ foi desenvolvida pelos seus produtores para intervir na sociedade. Atualmente as intervenções artísticas passam pela ideia do ativismo político, embora alguns coletivos e artistas não considerem que tal vertente represente seus trabalhos. Assim a reflexão aqui desenvolvida não tem como referente os processos político de tal período. Isto não é negar tal procedimento da função artística, mas de compreender a atuação política como poética cultural. Assim, tomo como proposta analítica a perspectiva de que as produções artísticas, atualmente vêm se preocupando e problematizando seus locais de vivência, de modo que as produções estéticas são parte de suas vidas e trocas de percepções sobre o lugar

Neste sentido, a discussão contemporânea insurge de novas práticas e diferentes modos de fazer e pensar as produções artísticas, fora dos espaços legalmente institucionalizados e legitimados – museus, galerias e salões de artes - ocupando os espaços das cidades urbanas, requerendo, assim, outras discussões sobre qual seria, então o papel destas funções artísticas em novos tempos e outros espaços. novas práticas e diferentes modos de fazer e pensar as produções artísticas, fora dos espaços legalmente institucionalizados e legitimados – museus, galerias e salões de artes - ocupando os espaços das cidades urbanas, requerendo, assim, outras discussões sobre qual seria, então o papel destas funções artísticas em novos tempos e outros espaços.

O entendimento de que as produções artísticas começavam a transpor os muros institucionais, e passam a adotar os espaços públicos como palco de sociabilidades, percepções e de transformações do contexto, imprimem questões que me provocam a pensar nessas novas interações, sentidos e significados acionados e expressos nas produções artísticas, levando em conta as emergentes experiências individual e coletiva desses artistas com o público, sendo estes sujeitos entendidos como inventivos, ou seja, criadores de espaços críticos dispostos na cidade como fazedores de cultura e de saberes vinculados a existência de si.

Este vínculo, portanto da rua com a produção artística, dinamiza a experiência dos sujeitos seja os que realizam tal efeito ou o público. Sujeitos que se deparam ou param para participar, ver, comentar, apreciar e inquietar-se com a presença de artistas no espaço urbano. Esse encontro faz desse lugar um espaço coletivo, contrário à sensação fragmentária e social que estamos acostumados a entender o indivíduo no cenário urbano. Assim, este encontro, aparentemente casual, transforma-se em espaço coletivo, espaço aberto que o faz ser pensando como espaço de diálogos e de reflexão social de política poética.

Meu interesse neste ensaio será o de abordar as intervenções urbanas apresentadas em performances estéticas na cidade de Macapá-AP. Nesta perspectiva, os sujeitos envolvidos no espaço urbano interagem, ressignificam e aprendem modos de viver individualmente e coletivamente em seus locais, mediados pela noção de rituais<sup>2</sup>. Esses aprendizados convergem em posição de reconhecimento, pertencimento e identificação com o local no momento de presenciar as performances.

---

em que se vive. Desse modo as perspectivas antropológicas para discutir este momento, passam pelo viés antropológico vinculado aos conceitos de rituais e performances, pois considero que as definições pré-estabelecidas de arte, política institucionalizadas e o auxílio de critérios formais mais convencionais são insuficientes para analisar o que ocorre com ações artísticas nas cidades urbanas na contemporaneidade.

2 Rituais são mais que estruturas e funções; elas podem ser experiências poderosas que a vida tem oferecer. Em um estado liminar as pessoas são livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um dos seus camaradas e toda a diferença pessoal e social é apagada. (LIGIÉRO 2012, p. 68)

Trata-se de compreender como essas performances são tecidas e mediadas para refletir acerca dos problemas sociais das cidades, particularmente sobre uma cidade encravada na região amazônica, descrita e pensada como espaço inóspito e de rara presença humana, consolidando no imaginário nacional a ideia de que as grandes cidades são, por excelência, o lugar da sociabilidade moderna, decretando que todos os cenários que escapam a essa constituição são selvagens e destituídos de condições necessárias à vida humana.

Neste sentido, minha abordagem aqui proposta, está informada pela noção de performance e pela ideia de ritual, pois estas duas percepções conceituais encontram subsídios em Schechner (2012) e Turner que partilham compreensões sobre a diversidade das finalidades das performances que incluem “entretenimento e ritual, construção de uma comunidade e socialização” (LIGIÉRO, 2012, P. 83).

Destaco que as performances estéticas - intervenções artísticas - são dimensões importantes na produção do espaço citadino, pois por elas acionam memórias, discursos e imaginários simbólicos que revelam como pensam e vivem os sujeitos. Neste sentido os rituais servem particularmente para impulsionar processos de produção de sentido e de transmissão de noções de conhecimento provocadas pelas experiências vivenciadas com tais intervenções nos espaços urbanos. Integram desse processo, aspectos cognitivos, afetivos e perceptivos, desafiando a lógica de interação entre produção artística e o público de forma geral, contendo aprendizados que convergem para pensar a cultura como criação em termos da diversidade e de alternativas de ação social relacionadas a políticas poéticas de Ser - e - Estar no mundo.

A ideia de interação social, convergindo para uma política poética no espaço da cidade, pode ser considerada quando os sujeitos transformam e se deslocam para pensar o vivido, ou seja, quando se deparam com uma intervenção artística, consolidando a intervenção em “áreas culturais urbanas” (AGIER, 2011, p, 119). Em relação ao espaço urbano a cidade é o lugar por excelência desses encontros, e a discussão elencada pelo autor sobre cidade, apresenta outras possibilidades para compreender a vivência com a estética, as performances artísticas e as dinâmicas da cidade.

Foi pensando sobre estas “possibilidades” que passei a “espiar” a cidade como um flâneur andando e experimentando-a, desta forma, aos poucos, fui compreendendo que as movimentações performáticas, performances estéticas no espaço urbano das ruas da cidade de Macapá seriam o caminho para pensar que sentidos e significados sobre o lugar estão expressos nas ações artísticas. Pois as intervenções artísticas configuram criação de espaços e de diálogos na cidade entre arte e público em uma postura de política poética.

Neste sentido pressuponho que essas ações são possibilidades de sociabilidades e aprendizados que se hibridizam similar aos processos rituais que comunicam, transmitem

e informam. E de igual modo, creditar que tais ações artísticas, também são ações sociais e ritualizadas interferem insidiosamente nas subjetividades dos sujeitos, sejam eles posicionados como público ou artistas, mas ambos, criadores e fazedores de espaços reflexivos.

Cabe destacar e esclarecer que a ideia de ritual, conforme entendida por Peirano (2001), considerando-os como comportamentos codificados e transmissíveis vejam as performances estéticas como comportamentos tensionados entre a eficácia e o entretenimento, e sendo simbólicas, essas produções artísticas ensejam comunicar algo. Essas transmissões e comunicações se configuram como táticas eficazes de aprendizados. Este envolvimento é explicitado por Schechner (2012):

Rituais são memórias em ação, codificados em ações. Rituais também ajudam as pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as formas da vida diária (p, 49-50).

O entendimento, portanto tanto para Schechner quanto para Peirano compreendem que os rituais se são tipos especiais de eventos, respectivamente, são eventos reais e eventos críticos. Considero que estas compreensões orientem caminhos analíticos para olhar as performances estéticas, no espaço urbano das cidades, como momentos de interação da ação social que expressam partilhas e, aprendizados entre os sujeitos sociais.

Desse feito, ensejo pensar que as performances estéticas são rituais, (SCHECHNER, 2012, p.50) “que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária”, pois são momentos em que as pessoas lembram e criam processos comunicacionais, sejam estas comunicações por palavras ou não, como é o caso das performances, que utilizam a dimensão simbólica carregadas de significados e que buscam problematizar os modos de viver e pensar as cidades da Amazônia e sua inserção relacional com o local e o global, atravessados pela singularidade, representações excessivas e as transgressões reflexivas de uma política poética proposta pelas intervenções no espaço da cidade.

## **1. Artistas inventores de espaços políticos: insurgências poéticas na cidade**

A dimensão postulada por Wagner (2001) de que as pessoas são inventivas e criadoras de culturas também me ajuda a pensar sobre a atuação dos artistas nos espaços urbanos como sujeitos inventivos. Penso que, ao ocuparem os espaços da rua, eles embaralham as fronteiras das interações e dos diálogos com a arte, com os modos não convencionais de pensar a arte e fazer com esta tenha crítica social e promova outras formas

de ressignificar o contexto. Esse dinamismo indicado pelo autor vem acompanhado por uma noção de política que se utiliza de táticas, lembrando Certeau (2009) no caráter utópico e libertário de ocupar e se apropriar do espaço das ruas, provocando percepções, rearticulando posicionamentos e produzindo “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral nas maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”, sobre a sociedade. (RANCIERE, 2005, p. 17).

Assim compreendo que a ação artística na cidade, artistas e público se integram em uma mesma atitude, canalizam forças para refletir sobre o que acontece e como se faz a sociedade. Essa atitude são experiências corporificadas no fluxo coletivo das ruas nas cidades urbanas, momentos inventivos de espaços de integração e de diálogos e, que todos, de alguma forma, trocam experiência, acionam sensações e atribuem sentidos aos seus distintos aprendizados. Implica, portanto que tais ações artísticas além de não se limitarem a estar com o público, nem tampouco usar a arte como ferramenta de protesto, faz desse encontro, momentos de lazer, entretenimento e divertimento, subvertendo a ordem do espaço da cidade estimulando reflexões sobre a vida do local com outras formas de fazer política, engendrados pela poética.

Essa convergência de subverter o uso dos espaços e a reflexão sobre as ocorrências específicas do local em políticas poéticas foi à sensação que tive nas performances que observei na cidade de Macapá – local de minha pesquisa. Essas ações artísticas ritualizadas transformam pensamentos e se assemelham menos a uma vontade de mudar, resistir à articulação capitalista ou o mundo globalizado. Mesmo falando de tais suposições, as performances estéticas criam alternativas e possibilidades de repensar completamente a atuação dos sujeitos, suas interferências no pensamento e participação social e incluem todos num espaço de protagonismo e colaboração coletiva, criando mundos possíveis, motivando transformações nas subjetividades – ou não – acessando tais deslocamentos reflexivos pelas sensibilidades.

Assim, o uso de performances estéticas na contemporaneidade projetam ações para manter, modificar ou inverter a ordem social existente. Essas performances podem causar, além de apresentações concebidas apenas como entretenimentos, também demonstração, protestos ou suportar ações específicas vivenciadas pelos indivíduos. Isso implica que tais performances se transformam em eventos reais e de uso tendo a eficácia um valor a ser considerado. Ou melhor, criam espaços que nos permita a refletir sobre nossas percepções, discutir acontecimentos, problemas e aspirações sobre a vida dos sujeitos que percebem e vivem o lugar. Isso implica que os artistas “delineiam as ações performadas na vida real, ‘eventos reais’, não somente como materiais a serem apresentados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação” que podem ser momentos, instantes de aprendizados, trocas e transformações sociais. (SCHECHNER, 2012, p, 77).

O que está posto é que não se procura identificar se performances são ou não rituais, mas sim as funções que tais performances mobilizam no momento de suas apresentações, guiadas e formadas pelos processos de interação social. Schechner (ibid) fala da reivindicação dos artistas desde a década de 1960 como uma “tentativa de superar uma fragmentação individual e social por meio da arte” (p. 85) para encontrar sentido tanto na feitura quanto na função de suas produções.

Acreditar que as ações artísticas tendem a provocar a imaginação, sobretudo criar espaços de interação entre os sujeitos nas ruas é construir um espaço de possibilidade de diálogos entre a arte e as sensorialidades perceptivas e cognitivas que por vezes são esquecidas. De modo que buscar estas possibilidades de percepção e cognição com a produção artística contemporânea nos espaços urbanos passe a ser momentos e instantes de encontros mais horizontalizados e próximos da vida.

Neste caso, os eventos reais incorporam e ritualizam elementos que nos ajudam a pensar a própria sociedade, pois ela não é um ser nominal e de razão, mas “um sistema de forças atuantes, e a eficácia de ideias e crenças” (PEIRANO, 2001, p, 23) de modo que problematizar aspectos do social pelas performances é reconhecer a importância dos propósitos de entretenimento e de eficácia. Ou seja, os eventos reais, promovidos pelas performances no espaço urbano, utilizam o lazer e o entretenimento para envolver a comunidade e assim mobiliza-la para os problemas que estamos imersos socialmente. Considerando a eficácia deste tipo de ação, especialmente a abertura de transformação e deslocamentos de percepções pelo estranhamento do encontro com artistas no espaço urbano das ruas.

Essas aproximações possibilitam reflexões sobre como funcionam e o que se preocupam as atuais produções artísticas quando intervêm e ocupam as ruas das cidades. Penso que uma das possibilidades de tal investida é transcender a formalidade distanciada da estética, indicando que através da produção artísticas possamos escutar, revelar, dialogar e refletir sobre os acontecimentos que nos toca, nos inquieta e nos aflige na vida ordinária. E ainda, que tais ações nos provoquem e nos encoraje a enxergar além da passividade social que julgamos estar imersos e presos à incapacidade.

Assim os propósitos das performances efetivam mudanças e, por isso podem ser percebidas como atividades ritualizadas, promotoras de eventos reais. De modo que, as performances estéticas como eventos reais se mesclam tanto pelos valores de entretenimento quanto de eficácia, provocando as pessoas a realizar mudanças de pensamentos e transformações de percepções sobre o cotidiano ou ideias naturalizadas.

A expectativa de tais eventos reais é de que somos criadores da cultura, e que as performances estéticas dinamizam espaços de atuação como lugar cultural de existência e protagonismo social.

As ações artísticas atualmente estão ocupando cada vez mais os espaços urbanos. E não é novidade as encontrarmos nas ruas movimentadas das cidades, no ônibus ou praças públicas, e mesmo nos lugares abandonados, depreciado ou de patrimonialização. Intuímos que todo e qualquer espaço da cidade pode ser um lugar de ocupação pelos artistas e que solicitam a meu ver, provocações para pensarmos como percebemos o mundo e suas interações sociais. Quero pensar que essas percepções são provocadas a partir de ações e sensação localizadas e singularizadas dos seus locais de vivência cotidiana.

Esta é a perspectiva de refletir sobre a ação dos artistas nas cidades urbanas, especialmente as funções das performances estéticas como processos ritualizados, tornando as observações deste momento estratégias de pesquisa no viés etnográfico. Especificamente ações que tem o espaço da Amazônia como lugar de circulação de produções estéticas e artísticas para além das composições do belo e do ativismo político.

Assim discutir sobre a produção artística na cidade de Macapá é tentar compreender quais sentidos são mobilizados nas produções artísticas que ganham o espaço urbano, considerando que estes sentidos acionam outros modos de diálogos e de percepção sobre os acontecimentos ocorridos naquele espaço.

Penso que as produções artísticas percebidas nestes moldes passa pelo entendimento de que a ação artística é um campo expandido para a transformação social. Ou melhor, um espaço de ação política dos sujeitos artistas na dinâmica da vida contemporânea. A cidade talvez seja, desde sempre, o campo fecundo da arte e da cultura, sobretudo das suas expressões mais informais de representação e que se apresentam nos sentidos, nas percepções e modos de entender a cidade. Compõem-se de imaginários, subjetividades permeadas de linguagens, promotora da vida do espírito e, sua urbanidade, que certamente é inspiradora de temas para a pintura, imagens e dramaturgias.

A cidade, então, enquanto objeto de análise, apresenta-se de forma plural, tecida na complexidade da vida urbana. As promessas e expectativas encarregadas de oportunizar a vida nas cidades foram sendo alvo de discussões e ponderações ao longo do tempo, e, portanto nada o que está disposto na cidade é neutro, mas se tecem nas profundas interações sociais, sejam elas corpo a corpo ou por ideias e percepções disponibilizadas neste espaço.

## **2. O que esta acontecendo aqui?**

A pergunta acima que serve de introdução para este item, foi à primeira entre muitas que fiz a partir do que presenciei nas ruas da cidade de Macapá. De igual modo esta mesma pergunta foi o ponto de partida que me impulsionou para a reflexão aqui proposta.

O que presenciei foram intervenções artísticas na área urbana da cidade: artistas e público envolvidos conjuntamente nas ruas da cidade de Macapá.

Compreender o universo cultural desta cidade instiga minhas reflexões há muito tempo. Embora não seja “nativa” deste espaço, assim como outros amazônida, cultivo uma estreita ligação com esta cultura, uma cultura de profundas relações com a natureza, numa relação afetiva que está presente no *imaginário coletivo* com suas crenças e costumes populares. Nesse sentido, presenciar performances artísticas num contexto particular da Amazônia me surpreendeu não o acontecimento em si, mas foi considerar que há artistas e produção artística em uma cidade que se ressentem em não ter instituições públicas de grande expressão cultural nem tampouco acontecimentos artísticos de relevância nacional. Estes argumentos se justificam pelo distanciamento geográfico do Estado das demais regiões brasileiras, porém, o encontro e o vivido com as experiências estéticas desses jovens artistas, iria contrariar tais justificativas, mostrando que é possível a dissolução de fronteiras entre a arte e a vida, por ser ações dialógicas diversificadas entre cidadãos, tornando-se verdadeiros eventos casuais.

Entre cenas e a polifonia da cidade a imagem abaixo registrada foi uma, das muitas, intervenções que experimentei em campo: a experiência de observação.

Figura 01 - Imagem 8 *O BATEDOR*



Fonte: acervo da autora

A princípio, meio desorientada, registrando a performance, não entendia o que estava acontecendo naquele espaço, apesar de muito entusiasmada, a minha questão se resumia o que está acontecendo aqui? Entre tanta estranheza, a cena, ao mesmo tempo me

era familiar e, naquela ocasião, me levou a pensar que o artista, sua vestimenta intrigante e seu ímpeto de transitar pela cidade não eram para embelezar e entreter os caminhantes das cidades, mas sim, de provocar sensações, percepções e imaginários presentes. A cena mostrava que as ações em suas inúmeras possibilidades de dialogia, potencializam o lugar de fala e da existência dos sujeitos em seus lugares e que independem do acesso a determinadas formas de expressão e de participação visível, legítima e reconhecida dos circuitos artísticos.

Muitos olham, dão risadas, chamam atenção aos gritos, batem palmas, aplaudem, buzinas são acionadas pedindo passagem, outras com som mais brando, parecem querer dizer que também estão ali, estão presente naquela caminhada, e ainda dentro dos automóveis, não perdem a chance de registrar o momento, querem levar consigo aquela momento que suspendeu a tranquilidade da rua. Outros ainda destacam a passagem daquele sujeito que está coberto de caroços de açaí<sup>3</sup>, e anunciam em alto e bom som que ali é o herói da Amazônia e aplaudem dando passagem àquela figura tão emblemática. A vestimenta confeccionada com restos, caroços usados do açaí, fruta específica da Amazônia, muito apreciada pelos seus moradores e por ser para os povos da floresta a refeição central de sua culinária. É um dos maiores símbolos da Região Norte<sup>4</sup>.

Imagem 9



Imagem 10



Fonte: acervo da autora

As produções artísticas têm muito a dizer - especialmente, pelo sentido de causa e efeito que provocam, porque é neste domínio que se pode verificar os mecanismos sociológicos que as regem e que, penso, instruem os princípios de dinâmicas e interações sociais nos ambientes em que estas produções são movimentadas e manifestadas no comportamento social.

3 O Açaí é uma fruta típica da região amazônica, produz um tipo de vinho de cor roxa muito utilizado na deita dos nortistas do Brasil.

4 Na hora da refeição, costumeiramente na hora do almoço este fruto, o açaí, amassado em batedeiras ou mesmo nas mãos, ele se transforma em vinho grosso, e misturado com farinha de mandioca fazem o pirão, esta mistura é a base da refeição apreciada pelos moradores da região norte do Brasil, para acompanhar tal refeição, tem o peixe, camarão e a carne de charque. Esta combinação é um dos pratos principais da culinária de muitos amazonida.

Imagem 11 – Performer



Fonte: acervo da autora

O encontro com performer na cidade nos convida a pensar sobre o porquê da intervenção artística nos espaços urbanos da cidade, o que leva uma pessoa a caminhar pela via pública em plena movimentação frenética urbana. O que quer aquela ação, e o que instigou aquele sujeito a elaborar e executar tal atividade?

Aquela ação por onde passava não era despercebida ou desconsiderada pelos sujeitos que se deparavam, quase que num susto com tal intervenção. As pessoas se sentiam instigadas a acompanhar ou simplesmente paravam para olhar a trajetória do artista. E eu em busca de registrar aquele momento, com a câmera fotográfica, seguia e tentava capturar o momento, ora pelo olhar da objetiva, ora pelo apelo visual daquela movimentação, e pensava a respeito da potência da produção artística na vida dos sujeitos na contemporaneidade, das provocações e inquietações que aquela ação, especialmente naquela cidade tem a dizer. Penso que a movimentação provocada pela intervenção artística tem dois apelos significativos para as pessoas que residem numa região como a Amazônia. A primeira é reconhecer o simbólico da vestimenta criada pelo artista, pela identificação cultural com o alimento que a roupa descreve e segunda é a de reconhecer tal simbólico os sujeitos se sentem pertencentes ao espaço, ao lugar. A imagem abaixo revela o detalhe da indumentária constituída da performance construída pelo artista no apelo simbólico e de identificação .

Imagem 12 – O batedor



Fonte: acervo do autora

Levando em conta que atualmente a arte se encontra mais próxima do público, quando o espaço de exposição é o urbano, acredito que a preocupação com o público e o contexto da realização artística passa a ter lugar significativo nas reflexões que envolvem cidade e produções artísticas. Reconhecer a vida cultural dentro do contexto local pressupõe a interlocução entre atores sociais numa interação individual e coletiva. O cajado vermelho levantado na performance do “Batedor” traz em si o símbolo da pertença do lugar, sinaliza para os amazonida que ainda o alimento básico resiste ao saque do idealismo do global, pois o modelo da civilização ocidental, a busca da homogeneização do pensamento estético poderá ocasionar uma padronização das diferenças culturais desfavorecendo alteridades de culturas e povos outros que se permitam modificar a estrutura vigente. Resulta dessa relação um limite tênue entre a produção artística com propósitos puramente de visibilidade e a possibilidade de uma produção que constitua vínculos mais profundos com a cultura local, tanto esteticamente, como sociologicamente.

Imagem 13 – O batedor



Fonte: acervo do autora

Muitos param e olham aquela figura que silenciosamente passa a sua frente com passos firmes e, caminha em direção ao horizonte que se apresenta sem destino. Há aqueles que estão perplexos e param pedindo explicação a um e a outro: o que é aquilo? Deseja saber sobre quem é aquele, ou aquilo estranho, que invade a tranquilidade da rua. O silêncio também era atitude de participação, pois o sorriso acompanhava o olhar e, como companheiro busca entender tão atitude inusitada. As máquinas fotográficas não param de capturar imagens de todos os ângulos, parecendo que fisgar a imagem terá um sabor de eternidade e de confissão, eu vi! Eu estive neste lugar! E fiz parte desse evento! Ocorrido em tal momento em tal lugar! Aqueles registros eram justificados pela presença de fazer parte daquele espaço ou simplesmente eternizar o tempo, talvez!

### **Considerações finais**

Considero que as produções artísticas produzidas na cidade de Macapá além de colocar a cidade no circuito artístico regional e nacional do conjunto das artes visuais do Brasil, congregam reflexões ampliadas sobre viver e estar na Amazônia, revelando problematizações que colocam os sujeitos ordinários como sujeitos ativos do pensar e fazer a cidade, repensando suas ações sociais através do encontro com produções

artísticas e performances estéticas como eventos reais que compõem a cidade na contemporaneidade. E por outro lado e, aqui mais expressivo produção de saberes que aproximam as produções artísticas de saberes vinculados a vida e embora considerados idiomas periféricos deslocam o artistas como criadores de espaços reflexivos, pois além das performances serem eventos sociais reais impulsionados pelos momentos de entretenimento a eficácia de suas ações estabelecem possibilidades de existência política, poética com o seu local.

## Referências

- AGIER, Michel. **Antropologia na cidade:** lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. Posfácio: por uma etnografia sociológica. Posfácio à segunda edição francesa: atualidade da pesquisa etnográfica.
- CARDOSO DE OLIVEIRA Roberto. **O trabalho do antropólogo.** 2 ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo. Editora Unesp, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1 Artes de fazer. 16 Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ, Ed. Vozes, 2009.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992. Parte 3 – A experiência do espaço e do tempo. p. 188 a p. 276.
- LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade:** lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. Introdução, p.18-33. Usos e contra-usos: a construção sócio-espacial da diferença, p. 212-283.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço.** *Estudos Avançados*, v. 17, n. 79, São Paulo, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=en)>. Acesso em: 08 de maio de 2015.
- PEIRANO, Marisa. Cap.1: A análise antropológica de rituais. In: \_\_\_\_\_ **O dito e o feito:** ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. In: **O olho e o espírito.** Textos selecionados; seleção de textos Marilena de Souza Chauí; tradução e notas Marilena de Souza Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo, Nova Cultural, 1989.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** Coleção: portatil, V.16. Tradutor: Marcela Coelho de Souza Editora: COSAC NAIFY. 2012.

SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SIMMEL, Georg. **Sociologia do espaço**. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 79, São Paulo, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=en)>

**Silvia Carla Marques Costa**

Doutoranda no Programa de Pós- graduação da Universidade Federal do Ceará em Sociologia. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais FAV-UFG. Especialista em arte Educação em Instituições Culturais. Professora das disciplinas de Pesquisa em Artes e Ensino de Arte da Universidade Federal do Amapá. Líder do grupo de pesquisa: Ensino Poético em arte e Cultura Visual CNPQ. Tem interesse por questões da visualidade e os impactos na aprendizagem dos sujeitos culturais na formação inicial de professores. Tem experiência na área de processos de mediação com ênfase na formação de professores de artes visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em Arte, Cultura Visual, feminismo, estéticas urbanas e cotidiano. CV: <http://lattes.cnpq.br/6038079327109593>

# A VÍTIMA DE FRANCISCO BRENNAND

*Tainá Maívy's da Silva Santiago*  
Graduada em História pela UPE

## RESUMO

A arte como uma proposta política tem se mostrado presente em diversos discursos visuais. Entre eles, encontram-se algumas obras do artista Francisco Brennand, pernambucano e reconhecido internacionalmente por suas esculturas, cerâmicas, pinturas, e desenhos, tendo sido este último meio escolhido como abordagem para este artigo. Aqui buscaremos analisar a representação do feminino no quadro intitulado de “A vítima” do dito artista. Através desta análise abriremos mais uma fronteira para novos debates sobre gênero e política nas pesquisas atuais sobre arte e política no país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero. Arte. Política.

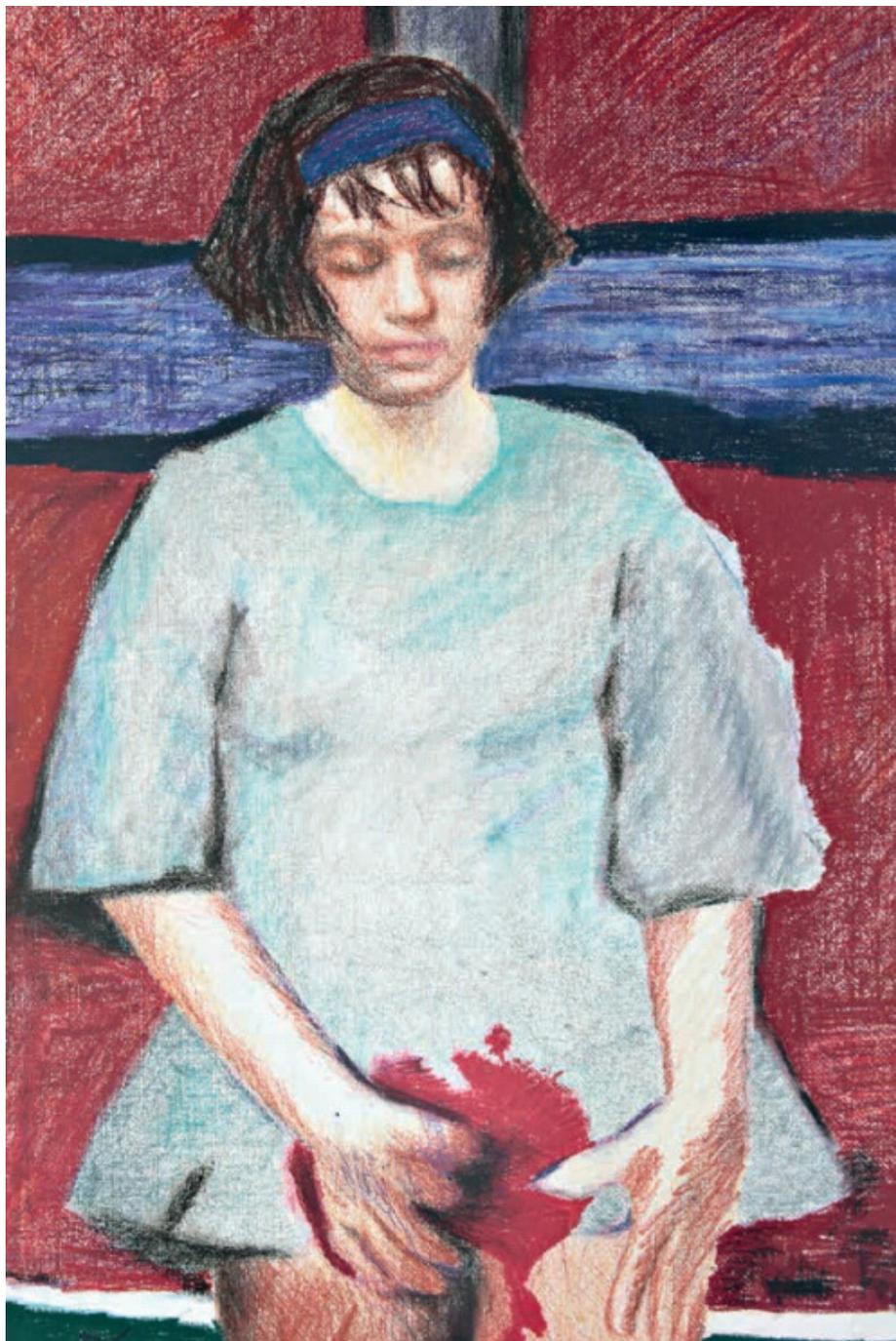
## RESUMÉ

L'art comme une proposition de politique a été montré pour être présent dans plusieurs discours visuels. Parmi eux, se trouvent des œuvres de l'artiste Francisco Brennand, né en Pernambuco et internationalement reconnu pour ses sculptures, céramiques, peintures et dessins, ce dernier ayant été choisi comme support une approche à cet article. Cherchez ici pour analyser la représentation de femelle dans le tableau intitulé «victime», de l'artiste. Grâce à cela, nous allons ouvrir une autre analyse de la frontière pour de nouveaux débats sur le genre et la politique de la recherche actuelle sur l'art et la politique dans le pays.

**MOTS-CLÉS:** GENRE. Art. Politique.

Em 2004, quando já estava consolidado seu prestígio, nacional e internacionalmente, Francisco Brennand produziu uma imagem que hoje nos chama a atenção tornando-a objeto de nossa investigação: *A vítima* ou como diz o subtítulo entre parênteses *Sexta-feira da Paixão*. O trabalho encontra-se na sua galeria ao lado de outros retratos femininos, cada um com seu próprio discurso, com sua visão sobre algo. Esperando-nos para apreciação e análise através da interpretação de cada interlocutor (fig. 1).

Fig 1. A vítima (Sexta-feira da paixão), Francisco Brennand, 2004.



Fonte: Instituto Francisco Brennand

A interpretação dá a cada um uma sensação única, porém em sua maioria, de desconforto e preocupação. Podemos acabar por julgar muito rapidamente, com um olhar apressado por causa da agonia que sentimos ao nos depararmos com o sangue, conseqüentemente, a lembrança da dor. A dor é tema recorrente nas mensagens de Brennand. Em seu discurso a dor toma amplas direções. Como nos recorda Wedyson Barros Leal:

A temática de Brennan em princípio, não é alegre, antes, filosófica e sua filosofia conduz às dores da condição humana. “Quem disse que o artista procura fugir dos sofrimentos?”, ele se pergunta, e cita o axioma de “artista como um sofredor exemplar”. Pode soar estranha uma tese que se tente separar a interpretação plástica do corpo nu de sua conotação erótica. Mas um corpo nu pode também ser a metáfora ou imagem de mais profunda tristeza; da rendição ou despojamento de todas as vaidades; do desejo e da consciência de sermos apenas este corpo, esta nudez é a última vestimenta de nós. Nos desenhos de Brennan o que a nudez busca é a absolvição, ou a explicação da culpa, da tristeza, do horror. Em outros momentos, a nudez explícita apenas no retrato – ou no autorretrato – e o que o seu olhar tenta sorver é a nossa piedade, a nossa condescendência, a nossa compreensão. Esta nudez, logo, é a degradação que procura o espírito, o pecado que pede sua permissão (LEAL, 2004, p. 11).

Apesar de *A vítima* não expor um corpo despido, Brennan apresenta uma nudez que se sobressai ao corpo, atingindo a alma. A imagem nos passa a ideia de uma passividade altruísta em relação à dor que a mulher plasmada enfrenta no seu corpo-físico, e no seu corpo-espço. Nos passa a ideia de que de qualquer forma, individual, ou carregando um conceito que nos generaliza, a mulher assume uma posição de dor contente. Estando a mulher sempre numa posição de contentamento em relação a sua dor, de conformidade tão profunda que atinge o conforto também da alma, além da aceitação das suas dores naturais. Esta dor complacente é capaz de atingir o interlocutor se ele entende esta mensagem. Como ainda recorda Weydson Barros (2004, Pág.11): “A temática de Brennan em princípio não é alegre, antes, filosófica e sua filosofia conduz às dores da condição humana.” Charles Baudelaire, confirma esta predileção, sendo citado pelo próprio artista nos explica: “Um dos maravilhosos privilégios da arte é que a expressão de horror e dor pelo artista, se rítmica e se cadenciada, enche de calma e júbilo o espírito”.

Observando a imagem de forma objetiva vemos uma menina, com seus dedos anulares na vagina, sobre o vestido que apresenta uma mancha de sangue. Seus olhos estão fechados de forma sossegada, seu rosto expressa uma serenidade infantil, como de uma criança que dorme em paz. E no fundo, por sobre sua cabeça, vemos o que parece o formato de uma cruz. Atendo-nos ainda a este sangue, que poderia representar dor, mas não no sentido que consideramos a dor, fomos buscar no artista uma base para a sua visão quanto ao feminino, achamos uma fala que nos pareceu bastante significativa:

Há uma quantidade enorme de citações às mulheres da mitologia greco-romana (sobretudo latina) permeadas por outras figuras femininas retiradas da história que, na verdade, só me atraíram por conta da descoberta de que eram pessoas enormemente desafortunadas. Esse infortúnio parece que acompanha a trajetória histórica da mulher, particularmente como centro de gravidade de um universo

passional. Elas são mais atingidas pela desventura, talvez porque esteja diretamente ligada a terra, à vida, portanto, presas fáceis dos deuses, da sua ira ou da sua vontade de participar (BRENNAND, 2005)<sup>1</sup>.

Essa citação parece tratar de suas criações, especialmente as esculturas, em sua grande maioria recriando personagens clássicos e sofredores. Mas este infortúnio histórico da mulher do qual ele fala parece também continuar em seus desenhos. Como nesse sobre o qual nos debruçamos entre tantos outros.

Como o próprio tema sugere, *A vítima* é tema aberto ao infortúnio. Brennand usa uma visão masculina e ancestral acerca da mulher, talvez, a forma como a própria mulher se via (ou se vê) e que se perpetua como o que parece ser uma perseguição divina para os místicos ou consequência histórica para os menos crentes.

A representação da cruz ao fundo do primeiro plano, parece trazer essa perspectiva da relação feminina com o divino segundo Brennand. Se fizermos uma analogia ao Cristo, que também sangrou em uma cruz podemos chegar perto da significação da obra. Mas, daríamos como um diferencial o fato de ter Cristo sido vítima de nós, de um momento histórico da humanidade, enquanto que *A vítima* de Brennand teria sido para o artista uma vítima para além do social, uma vítima arquetípica.

Este conceito de Brennand que coloca a mulher como uma vítima, ligada a terra e a vida é o que pretendemos discutir agora. Sendo importante frisar a última frase na sua fala que foi citada “Ou por sua vontade de participar”. O que a torna vítima e cúmplice. Dessa forma, a ira dos deuses poderia ser motivada pela predisposição feminina para o sofrimento. Um sofrimento participativo. Assim, o artista nos coloca em face de dúvida: mulher vítima dos deuses ou mulher que atrai os deuses por ser vítima?

Sabemos que essa visão da representação feminina é comum na arte, na literatura, e em todos os outros meios de discurso social. E tem se perpetuado, não tendo sido muito discutido os seus motivos e consequências. Enquanto o imaginário masculino é recoberto pela razão, pela segurança, e por uma virilidade objetiva, o imaginário que responde ao feminino é repleto de mistérios, perpetuando a aclamada questão freudiana: afinal, o que querem as mulheres?

Francisco Brennand nos dá em *A vítima* uma mulher que expia seus pecados na cruz, com a serenidade de se tocar livremente, sendo dona de seu corpo, ele nos ressalta o feminino como vítima perene pelo simples fato de existir. A mulher é colocada textualmente pelo artista como “ligada a terra” e, portanto, apta ao sofrimento por natureza própria,

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. APUD. BRENNAND, Francisco. *Testamento I: O oráculo contrariado*. Recife: Bagaço, 2009. Pág. 17.

sendo assim culpada por seus anseios naturais. Podemos ainda considerar como parte do seu biológico, os ciclos comum de dor de sua menstruação, da puberdade, o sangue do rompimento de um hímen, as dores do parto, e finalmente, as dores da menopausa. Se refletirmos, seguindo o pensamento em que se baseia Brennan, como veremos, tudo está ligada a dor e a reprodução. Todo ciclo marcado por dor e prazer está conectado ao fato de gerar outro ser, outra vida, e por isso mesmo, a mulher seria ligada a terra (a fertilidade/reprodução) por Brennan. Como ele diz enquanto monta o seu conceito para a sexualidade como um todo:

Isso tudo vai nos introduzir ao mundo da reprodução - as coisas são eternas porque se reproduzem - a eternidade é a reprodução - o próprio universo é uma forma de reprodução como se fosse à história de um imenso desejo. E essas formas, uma vez procriadas, se perpetuam no mundo da sexualidade, que é, sobretudo, o mundo da reprodução e, por que não dizer, o mundo sexualizado, como conjecturava Mircea Eliade: “Uma valorização do mundo ambiente em termos de Vida e, portanto de destino antropocósmico que comporta a sexualidade, a fecundidade, a morte e o renascimento. Trata-se, portanto, de uma concepção geral de “uma realidade cósmica” percebida como Vida e, por conseguinte, sexuada, uma vez que a sexualidade é um sinal particular de toda e qualquer realidade viva. A partir de certo nível cultural, o mundo inteiro, tanto o mundo “natural” como o dos objetos e ferramentas fabricados pelo homem, apresenta-se na verdade como sexuado (...)” (BRENNAND, 2009).

Citando Mircea Eliade em seu livro “Ferreiros e Alquimistas”, Brennan chega a uma conclusão fundamentada perceptivelmente em Freud que julga que teoricamente tudo tem um fundamento sexual. Um olhar fatalista que encontra sua antítese em Foucault<sup>2</sup> (1988) que critica essa cientificidade do sexo, em que tudo é canalizado com um apelativo sexual, onde formas de falar sobre sexo são revistas para, por fim, facilitar o seu controle.

E esta ligação do sexo à reprodução infinda de tudo o que há da qual nos fala Brennan, torna toda história humana e divina em um mundo de desejo, que é, sobretudo, um mundo de reprodução, o que nos remete a representação da mulher em *A vítima*. Esta visão feminina da reprodução, como já foi dito, é comum. De tão comum parece-nos, realmente, o alicerce da feminilidade. O símbolo da cruz na imagem em questão recorda a ligação da mulher-mãe/mulher que reproduz/mulher-fertilidade, parte fundamentalmente dos dogmas sociais e religiosos, parte do medo do mistério da concepção. Brennan se apropria dessa visão universal, cosmogônica, e mitológica, acerca do poder de recriação feminino. A pesquisadora de gênero Suzana Chwartz<sup>3</sup>, que tem escrito sobre a visão da

2 FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

3 CHWARTS, Suzana. **Uma visão da esterilidade na Bíblia hebraica**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

esterilidade feminina na Bíblia Sagrada, tem uma fala que seria muito pertinente neste ponto da discursão:

Alguns círculos, como o feminista, afirmaram que a esterilidade denigre a imagem da mulher bíblica. Mas, no contexto da emergência de um povo em estágio embrionário, como é o caso das narrativas patriarcais, a imagem da mulher estéril é um símbolo supremo. A ligação direta entre a mulher estéril e D' – que abre o seu útero – é emblemática da misericórdia divina. Misericórdia, em hebraico, é *rahamim*, forma plural de útero, *rehem*. A misericórdia do D' de Israel vem do útero. Não conheço maior elogio ao feminino (CHWARTS, 2004).

Este elogio à esterilidade é feito em termos ainda religiosos e também sem a perspectiva da misericórdia divina que cura, mas como um clamor a emasculação, que parece ser um adorno à alma e ao corpo, como é o caso da filha de Jefté<sup>4</sup>, e da própria virgem Maria. E ainda podemos citar a própria mitologia antiga a qual Francisco Brennand se afeiçoa, em casos como do mito de Artémis (ou para os gregos Diana), filha de Zeus que pede ao pai o favor de permanecer virgem, e recebe além da permissão um arco e flecha, e ninfas que a acompanham na responsabilidade de interceder pela natureza.

Dito estes contrapontos sobre este acordo universal do ciclo feminino como ligado inexoravelmente à reprodução, notamos ainda que em *A vítima* falta o movimento completivo da reprodução humana: o masculino. Ponto de onde parte a alteridade feminina, que é obviamente, “o outro” da história<sup>5</sup>. Mas não nesse caso. A vítima é uma mulher só, que se invade sozinha, que recebe sua penalização em absoluta solidão, e resignada. Ela é uma mulher que sangra sozinha, e faz o seu poder de reprodução se esvaír por entre as pernas. Tendo em seu ato o poder da vida e da morte. Aqui, aquela diferenciação sexual que havíamos dito se rompe, e a mulher escolhe pelo não do que parece ser sua natureza. E se os alicerces para a sua feminilidade é a procriação que tudo move, e que tudo transforma em sexualidade, ela destrói esses alicerces, encerrando o ciclo em si mesmo. E nos dando novos conceitos para a sexualidade. E sobre isso encontramos soluções também por ditas pelo artista criador:

Nas escrituras sagradas hieroglíficas dos egípcios, prossegue Freud, a figura da mãe corresponde à imagem de um abutre. Eles adoravam uma divindade maternal, às vezes com várias cabeças, sendo que, pelo menos, uma era de abutre. (...) Essa semelhança seria casual? “Essa divindade maternal, na maior parte de suas representações, também mostrava, além dos peitos femininos, um membro viril em

---

4 Sobre isso, ver o meu artigo: <http://www.uneb.br/enlacandosesexualidades/files/2013/06/Uma-vis%C3%A3o-sob-a-representa%C3%A7%C3%A3o-feminina-em-literaturas-antigas-e-seus-respaldos-nos-dias-de-hoje.pdf>

5 Sobre o conceito de alteridade: CHARTIER, Roger. **O Espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

estado de ereção. A mitologia nos ensina que outras divindades egípcia, como Neith Saís, transformada mais tarde na Atena grega, foram originariamente andróginas, assim como vários outros deuses do ciclo de Dioniso, donde se conclui que só da reunião do princípio masculino e do princípio feminino obtém-se dignamente a perfeição divina” (BRENNAND, 2009).

Francisco Brennand agora reúne o feminino e o masculino como participantes unitários de uma cosmogonia. O universo é o mesmo e os objetivos também. Aqui ele quebra a dicotomia, e nos faz pensar em suas esculturas do membro viril não como um símbolo da masculinidade, como poderiam pensar alguns, mas sim como um símbolo de fertilidade. Ou seja, seguindo esta mentalidade podemos desassociar o corpo masculino do erotismo, da mesma forma que o corpo feminino. E conseguimos imaginar A vítima como uma manifestação autêntica, desassociada de uma dicotomia, simplesmente porque para o seu autor tudo é uma coisa só. Porque para possuir dignamente um aval contemplativo do ser humano é preciso saber-se um todo em si mesmo. Mas ainda é a mulher que sangra de seu ovário e carrega as dores de uma sociedade banhada do sangue de uma cruz imaginária, que subjuga nossa condição moral e nos dá os aparatos para uma existência culposa, de remissão eterna dos nossos pecados.

A resignação da vítima vem da sua aceitação de sua condição de humano que sangra todo mês por carregar em seu seio o preço do pecado, ou a conformidade vem por saber-se livre, por sentir-se dona de seu corpo, de seu sangue, e de suas consequências? Fomo-nos ensinadas que o pecado dói e sangra, mas uma visão de mundo pode nos dizer que o pecado é a vontade de um prazer que liberta dos padrões pré-estabelecidos.

De fato, possuindo uma significação ou outra (ou ambas) este quadro de Francisco Brennand é apenas um detalhe em relação ao conjunto de sua obra confirma que realmente “há sempre algo de trágico, fantástico, intenso na obra de Brennand, como atesta seus temas bíblicos (...)” (SIMÕES, 2002. Pág. 24)<sup>6</sup>. Percebemos que o estudo não só das obras dele, mas de outros artistas que tem trabalhado na elaboração desses discursos visuais são importantes para que ampliemos nossos estudos de gênero.

Em seu artigo sobre a participação de artistas mulheres nas artes visuais, afirma a pesquisadora Luciana Grupelli<sup>7</sup> que:

A sexualidade feminina é colocada em discurso no campo das artes visuais (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino, tanto no que diz

6 SIMÕES, Alessandra. **O museu de si mesmo**. Cult: Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, ano 6, n.60. pág. 20-30, ago. 2002.

7 LOPONTE, Luciana Grupelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: Pedagogias Visuais do feminino**. Revista Estudos feministas, 2002.

respeito as representações de nus femininos como as produções de mulheres artistas (LOPONTE, 2002, p. 2).

É de suma importância que se façam mais pesquisas abrangendo essa área das artes visuais, pois sabemos que os discursos são fundamentais na criação e na segmentação dos conceitos de gêneros e conseqüentemente na criação de uma nova política do pensamento e de olhar sobre tais conceitos. O que é feminino e o que é masculino são definidos a partir das ideias que se convertem em signos e são interpretadas a fim de possuir seu próprio domínio, como já foi proposto por Foucault<sup>8</sup>:

Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas se exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 1996).

Como Foucault menciona repetidas vezes na sua história da sexualidade, ela, a sexualidade, é uma invenção. E ao mesmo tempo em que nos dá o domínio sobre nosso sexo, e liberdade de expressão nos dando o poder de torna-la um objeto nosso, nós entregamos a posse de instituições um domínio que, outrora, era só nosso. Ou seja, a necessidade de falarmos sobre a sexualidade é o que a cria, é o que a liberta, e é o que a prende. Então, quando o artista encontra espaço para pintar uma mulher que agora controle seu sexo, ele cria uma mulher e lhe dá definições do que é sê-la, retendo-a a um conceito. Esse jogo de discursos que liberta, evoca, e controla, é um jogo do qual não temos do qual fugir, aparentemente. Mas podemos ter a consciência dele.

Dessa forma, é essencial que tomemos posse das teorizações e lidemos com isso em pesquisas que ajudem especialmente a nós, mulheres, que temos sido postas em uma história excluída, como “o outro”, o “não homem”, e não nos damos contas que temos sido temas de discursos em amplas áreas das artes e que esta simbologia molda mentalidades (inclusive as nossas) e o que somos. Mas, quem pode dizer o que é uma mulher? É preciso que nos aprofundemos, sobretudo, nos discursos do que é o gênero ao qual nos referimos como já foi problematizado pela Joan Scott<sup>9</sup>:

Só podemos escrever a história desses processos se reconhecermos que homens e mulheres são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; Vazias porque elas não têm nenhum significado definido e transcendente; Transbordante porque,

---

8 FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

9 SCOTT, Joan. **Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica**.

mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas (SCOTT, p. 11).

Temos exemplos de mulheres que já trabalham embaixadas na problematização de gênero. Uma delas é a pesquisadora Guacira Lopes<sup>10</sup>, que assim como a Joan Scott, e outras feministas, vem lutando para desassociar a definição feminina como uma consequência biológica. Além de demonstrar esse problema principal que tem dividido até mesmo as pesquisadoras feministas, ela também propõe um pensamento plural, que analise a fundo as representações sociais, e faça uma busca histórica desses arranjos sociais, nessas representações e em diversas formas. Sempre buscando um escape dos argumentos biológicos e culturais da desigualdade, que tem o masculino como ponte referencial.

Por fim, esperamos que através desta análise possamos ter aberto caminhos para novos debates não só sobre como a arte vem sendo abordada politicamente em seus múltiplos discursos, porém, ainda mais profundamente, como a construção de gênero se mostra importante no debate político para o eixo das pesquisas atuais sobre arte e gênero no nosso país.

## Referências

BRENNAND, Francisco. **Testamento I: O oráculo contrariado**. Recife: Bagaço, 2009.

CHWARTS, Suzana. **Uma visão da esterilidade na Bíblia hebraica**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: Pedagogias Visuais do feminino**.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

SCOTT, Joan. **Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica**.

SIMÕES, Alessandra. **O museu de si mesmo**. Cult: Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, ano 6., n.60. Pág. 20-30, ago. 2002.

---

10 LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1998.

## Imagem

Retirada do livro: BUENO, Alexei. **O universo de Francisco Brennand**. Recife: Ermakoff, 2011. A imagem está hoje na Oficina de Francisco Brennand, localizada no Bairro de São Cosme e Damião, na Várzea. Recife – PE.

## Site consultado

Retirado de: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2013/06/Uma-vis%C3%A3o-sob-a-representa%C3%A7%C3%A3o-feminina-em-literaturas-antigas-e-seus-respaldos-nos-dias-de-hoje.pdf> Acessado dia: 28 de maio de 2015.

### **Tainá Maívys da Silva Santiago**

Graduada em Licenciatura plena em História, pela Universidade de Pernambuco no Campus Mata Norte. Tendo sido bolsista do PFA, órgão de iniciação de pesquisa científica da própria instituição da UPE. Possui alguns artigos publicados. E além da área do ensino, e da pesquisa, também atua como fotografa artística atualmente.

# NÃO SE NASCE ARTISTA, TORNA-SE: metodologias feministas na pesquisa em artes visuais

*Raquel Cardoso Stanick*  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

Esse trabalho referencia-se em teorias do campo de estudos de Gênero no Brasil e no mundo, apontando o *androcentrismo* como parâmetro ainda utilizado na história e crítica da arte e democratiza a discussão sobre o feminismo, tanto enquanto movimento político, como também um corpo de conhecimento filosófico-epistemológico, indispensável para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas que priorizem a igualdade social e a equidade de gênero na (re)construção das memórias visuais Brasileiras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero. Poder. Feminismo.

## ABSTRACT

This paper is referenced in the field of Gender studies theories in Brazil and abroad. It points androcentrism as a parameter yet used in the history and criticism of art and democratizes discussion of feminism, both as a political movement, as well as one body of philosophical and epistemological, essential knowledge for the development of academic research that prioritizes social equality and gender equity in the (re)construction of Brazilian visual memories.

**KEYWORDS:** Gender. Power. Feminism.

## Introdução

Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com suas experiências o que é uma mulher, que estão nos dando, com seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância (WOOLF, 2012).

Foi ainda em 1931 que Virgínia Woolf leu perante a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres o artigo do qual o trecho acima foi retirado. Nele, discorria sobre as dificuldades que mulheres enfrentavam no mercado de trabalho, que se abria para elas poucas décadas

antes. Apontava ainda como qualquer forma de reconhecimento era extremamente difícil de ser obtida pelas mesmas, sem deixar de sublinhar que, apesar de mulher, sua condição de membro da classe média lhe conferia uma série de privilégios.

A experiência que adquiri enquanto artista visual e militante do movimento feminista e cultural na Paraíba, bem como o embasamento através de leituras, diálogos e questionamentos constantes (das e) com as companheiras nesses espaços (que antecederam e nortearam este artigo), fez-me somar forças a um grupo de pessoas e profissionais, que acreditam que não se faz história ou produz-se informação sem crítica, e que o julgamento crítico só estabelece a “qualidade” artística de uma obra, e um “juízo de valor” acerca de quem a produz, na medida em que reconhece-as situadas, através de um conjunto de relações, numa determinada situação histórica e social, e que, em última análise, é essa mesma situação que também define seu contexto na história da arte.

Prince Danielle- Quarto Panorâmico (2011) Vídeo e Fotografias



Imagem disponível em: [novosnovosnovos.blogspot.com](http://novosnovosnovos.blogspot.com)

Se para Narvaz e Corler (2006) as proposições e metodologias feministas, “sobretudo no que concerne à crítica ao *androcentrismo*, à negligência das especificidades da experiência feminina e à discriminação das mulheres foram incorporadas por diversos campos do saber”, é também necessário frisar que esses saberes e, sobretudo, as metodologias feministas ainda não adentraram a academia, mantendo essas pesquisas um estatuto científico marginal, evidenciado pela dificuldade de sua institucionalização nas universidades e pela

possibilidade de publicação ainda circunscrita a revistas científicas especializadas no tema. As autoras afirmam que:

O feminismo, tanto quanto um movimento político, é também um corpo de conhecimento filosófico-epistemológico, cujas contribuições têm sido negligenciadas, ocultadas e desvalorizadas pelos jogos androcêntricos de saber-poder que perpassam as relações institucionais. É possível e necessário que articulemos pesquisa e política a fim de seguirmos produzindo saberes e práticas comprometidos e implicados, para o que as metodologias feministas têm, em muito, a contribuir (NARVAZ e CORLER, 2006).

Foucault (1979), em seu livro *Microfísica do Poder*, já apontava-nos que não existe saber neutro e que todo conhecimento, seja ele científico ou ideológico, só pode existir a partir de condições políticas que são as condições para que se formem tanto a pessoa quanto os domínios do saber.

Obra de Potira Maia (2012) Vista da exposição no Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande.



Imagem disponível em: [revistaphilipeia.com](http://revistaphilipeia.com)

Para Loponte (2002), se quisermos entender como o gênero funciona nas relações sociais humanas e dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico, necessitamos partir deste como categoria de análise. A autora afirma que, mesmo em pleno século XXI:

As mulheres precisam ser ‘governadas’, na acepção foucaultiana do termo. No caso das mulheres artistas, elas são sempre apêndices de alguém: filha de, esposa ou amante de, mãe de... Elas e suas realizações precisam ser justificadas a partir da sua relação com outros. Como crianças que precisam ser conduzidas, as mulheres

artistas e suas produções são sempre colocadas à prova, e sua capacidade de criação além dos limites da maternidade e reprodução é regularmente questionada, legitimando a arte como produto da criatividade e da genialidade masculinas. Os discursos que as nomeiam diferem-se sobremaneira dos discursos que circulam sobre os homens artistas. [...] (LOPONTE, 2002).

Em artigo recentemente publicado na revista digital *Fórum*, intitulado “18 mulheres Brasileiras que fizeram a diferença”, Garcia e Fernandes (2014) contam-nos que:

O movimento feminista brasileiro, mesmo sendo pequeno em termos de visibilidade social, contribuiu de maneira fundamental para a reversão das desigualdades de gênero no país e, apesar de a conexão não ser tão estreita, existe uma relação entre a história das lutas das mulheres e os processos de mudanças econômicas e sociais que ocorreram no Brasil. Pequenas vitórias foram se avolumando no tempo, mas as dificuldades não impediram seu desenvolvimento, mesmo que não linear. Para entender a importância dessa contribuição, é preciso compreender como as mulheres romperam com a tradição cultural que lhes impôs, durante a maior parte da história brasileira, uma divisão sexual do trabalho que, de modo geral, reservava-lhes as atividades domésticas e de reprodução (privadas), atribuindo aos homens as atividades extra domésticas e produtivas (públicas) (GARCIA e FERNANDES, 2014).

Danielle Travassos- S/ Título (2011) Técnica Mista



Imagem disponível em: [novosnovosnovos.blogspot.com](http://novosnovosnovos.blogspot.com)

Para falarmos de gênero nas artes visuais de forma crítica, partir da revisão metodológica que o movimento feminista proporcionou, no Brasil e no mundo, principalmente a partir das décadas de 60/70 e da segunda geração feminista, permite aprofundar a discussão sobre a misoginia presente na história da arte e levantar discursos, fatos e estatísticas que comprovam que durante grande parte desta, mulheres figuraram como incapazes de produzir objetos artísticos, limitando-se aos papéis de musas ou assistentes. Também que tal concepção foi um grande impedimento à inserção dessas pessoas no cenário profissional das artes até o início do século XX e responsável por vetar suas participações em salões e escolas especializadas, num ciclo de exclusão e alienação de saberes, que explicava, pelo menos parcialmente, a supremacia masculina nesses espaços até então.

Já a terceira e atual geração do feminismo, também conhecida como terceira onda feminista, tem revisado e problematizado algumas categorias de análise fundamentais para os estudos de gênero, tais como a política identitária das mulheres; o conceito de patriarcado e as formas da produção do conhecimento científico e, diferentemente das gerações anteriores, entende gênero como relação, primordialmente política, que ocorre num campo discursivo e histórico e não mais de forma natural, binária e hierárquica, nem tampouco acredita existir algo que possa ser caracterizado como uma essência naturalmente masculina ou feminina inscritas nas subjetividades.

Cris & Dani Calação- Série Televisiva (2011) Vídeo e Fotografias



Imagem disponível em: [novosnovosnovos.blogspot.com](http://novosnovosnovos.blogspot.com)

Ao explicitar gênero enquanto performance, Scott (1998), claramente alicerçada nas teorias de Foucault (1976), passa a considerar tanto o gênero quanto o sexo como saberes sobre as diferenças sexuais, e que, havendo uma relação inseparável entre saber e poder, é o gênero o que daria um primeiro sentido a estas relações. Assim sendo, para a autora, são as concepções políticas sobre masculino e feminino que marcam e orientam a constituição desses saberes.

A misoginia revela-se, assim, como uma das muitas formas de tentativa de controle social e condicionamento da sexualidade das mulheres e a dicotomia sexual uma das primeiras formas de exercer esse controle, justificar exclusões sociais e econômicas e apontar “tendências naturais”, que supostamente determinariam escolhas profissionais e pessoais, uma das reivindicações feministas primordiais, que de tão óbvia pode soar simplista é: que mulheres sejam consideradas pessoas.

Talvez seja essa também uma das chaves para entender Butler (2003), autora fundamental do feminismo contemporâneo, num momento em que ela surpreendentemente postula, indo de encontro à ideia romantizada do feminismo como luta política em que todas as envolvidas uniformemente concordam em estratégias e focos de luta, que:

Mulheres é um falso e unívoco substantivo que disfarça e restringe uma experiência de gênero variada e contraditória. A unidade da categoria ‘mulheres’ não é nem pressuposta nem desejada, uma vez que fixa e restringe os próprios sujeitos que liberta e espera representar (BUTLER, 2003, p. 213).

Arruda (2014) também corrobora para a necessidade de pesquisas que considerem o recorte de gênero na produção de uma historiografia socialmente crítica, apoiando-se em autoras que vem promovendo uma revisão dos termos, valores e conceitos do sistema da arte, ao afirmar que:

O reforço da ideia de que a condição social (financeira, racial e de gênero) do indivíduo é fator condicionante de seu sucesso, se dá com a análise da oportunidade de acesso dos artistas às instituições de ensino e possibilidade de dedicação integral à carreira artística (ARRUDA, 2014, p.251).

A lógica excludente, silenciadora e misógina que foi, e ainda é, reproduzida nas relações pessoais e discursos institucionais reverbera, mesmo que sutilmente, nas trajetórias profissionais das mulheres em geral. Em pleno século XXI, com todas as conquistas que o movimento feminista trouxe-nos, a grande disparidade salarial entre os gêneros, o acentuado aumento da carga horária com os “cuidados do lar”, bem como um significativo acréscimo nessas diferenças quando tratamos das regiões Nordeste e Norte demonstram que esse é um problema que está longe de ser solucionado.

Witch- Grafite (2013)



Imagem disponível em: <https://www.tumblr.com/search/atelieurbano>

Holanda (2014), no texto “Um problema quase pessoal”, publicado em seu site, em que problematiza a naturalização de discursos misóginos na história da arte Brasileira, afirma que:

Os mitos da mistura racial e de uma suposta desierarquização das relações entre os sexos que muito devem à proporcional valorização da amnésia histórica, que informa as diversas imaginações de Brasil, uma nação cuja identidade estaria exatamente na capacidade de adiar eternamente sua definição (HOLANDA, 2014).

Como exemplo, consideremos que em 2012, a edição do *Dicionário das Artes Visuais da Paraíba* transformou em verbetes 328 artistas visuais, entre demais profissionais da área, nos quais contabilizava-se a “dicionarização” de apenas 77 mulheres, somando um percentual participativo de 23,47% destas na cadeia produtiva em artes visuais no Estado.

Raquel Stanick- Série: Cartas para Mariana (2010/2011)



(Acervo pessoal da artista)

Entendemos assim que a divisão sexual do trabalho é uma das grandes determinações da desigualdade de gênero e da exploração da mulher e se baseia em dois princípios organizadores de separação: existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres; e o da hierarquização: um trabalho de homem vale mais do que um trabalho de mulher. Ainda assim, artistas de diversas partes do mundo num movimento de reação contínua e através de estratégias poéticas diversas vem discutindo o lugar, o fazer e o pensar da mulher contemporânea.

A arte visual, como instância social de produção de saberes, constitui também um modo de ver e compreender a sexualidade, nas suas exclusões ou inclusões, nos silêncios das formas e cores, nas 'óbvias' e sutis aparências de corpos femininos e masculinos. Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da 'naturalidade' dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero (LOPONTE, 2002).

Se o engajamento da sociedade como um todo na luta por igualdade e justiça, e pelo fim da misoginia, depende de uma atenção especial à pesquisa sobre a participação das mulheres na história, a comunidade acadêmica em parte também (e ainda) sofre da mesma miopia generalizada, causada por séculos de opressão, sendo assim, ainda é muito

lentamente que pesquisadoras e pesquisadores vêm se lançando ao desafio teórico que exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais.

## Referências

ARRUDA, Lina Alves. **Revisões feministas da história da arte: contribuições de Linda Nochlin e Griselda Pollok**. Disponível em: < <http://www.unicamp.br> >. Acesso em 04 de Out. 2014.

\_\_\_\_\_, Lina Alves. **Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação**. 169 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

BARRETO, Nayara Matos. **Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações do corpo feminino**. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/do-nascimento-de-venus-a-arte-feminista-apos-1968-um-percurso-historico-das-representacoes-visuais-do-corpo-feminino>>. Acesso em 23 de Abr. 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *E Segundo sexo: Fatos e Mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1980.

CARVALHO, Maria Eulina Pessoa. RABAY, Glória. **Usos e incompreensões do conceito de Gênero no discurso educacional no Brasil**. Revista Estudos Feministas, v.23, n. 1, 2015. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37466> >. Acesso em 28 de Mai. 2015.

CHAVES, Dyógenes. **Dicionário das Artes Visuais na Paraíba**. João Pessoa: Linha d'água, 2010.

FERREIRA, Lucia Silvia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (Orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. NEIM/ UFBA: Salvador, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. 11ª ed. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_, Michel. **A escrita de si**. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

\_\_\_\_\_, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Graal: Porto Alegre, 1976.

FRANCO, Paki Venegas; CERVERA, Julia Pérez. **Manual para o uso não sexista da linguagem: o que bem se diz, bem se entende**. Disponível em: < <http://www>.

observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/manual-para-o-uso-nao-sexista-da-linguagem>. Acesso em 28 de Abr. 2015.

GARCIA, Carla Cristina Garcia; FERNANDES Débora Baldin Lippi. **18 mulheres Brasileiras que fizeram a diferença**. Revista Fórum (Revista digital), nº 167- Disponível em: < <http://revistaforum.com.br>>. Acesso em 11 de Out. 2014.

LOPONTE, Luciana G. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. Revista Estudos Feministas, v.10, n. 2, p.283-301, Florianópolis, 2002.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Feminismos Contemporâneos**. Disponível em: < <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/feminismos-contemporaneos-introducao/>>. Acesso em 25 de Mai. 2015.

\_\_\_\_\_, Heloísa Buarque de. **Um problema quase pessoal**. Disponível em: < <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br>>. Acesso em 06 de Out. 2014.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em 02 de Jun. 2015.

NOVOS NOVOS, 2011, Sousa. Sousa, 2011. Catálogo.

PATINI, Daniel. **Dia Internacional da Mulher - Diferenças salariais entre homens e mulheres ainda persistem no Brasil**. Disponível em: < <http://www.osasco.unifesp.br>>. Acesso em: 07 de Out. 2014.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Bethânia Ávila. 1989. Disponível em: < <http://acertodecontas.blog.br>>. Acesso em: 16 de Out. 2014.

SCHEFLER, Ivya Alves; AQUINO, Petilda Serva Vazquez (Orgs.). **Travessias de gênero na perspectiva feminista**. NEIM/ UFBA: Salvador, 2010.

TRIZOLI, Talita. **Crítica de Arte e feminismo no Brasil nos anos 60 e 70**. Disponível em: < [https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais\\_2012/48\\_critica\\_de\\_arte.pdf](https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais_2012/48_critica_de_arte.pdf) >. Acesso em: 28 de Mai. 2015.

\_\_\_\_\_, Talita. **Feminismo e Arte Contemporânea**. Disponível em: < [https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais\\_2012/48\\_critica\\_de\\_arte.pdf](https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais_2012/48_critica_de_arte.pdf) >. Acesso em: 28 de Mai. 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Teoria e Crítica Feminista nas Artes Visuais**. Disponível em: < [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176\\_ARQUIVO\\_Teoriaecriticafeministanasartesvisuais.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176_ARQUIVO_Teoriaecriticafeministanasartesvisuais.pdf) >. Acesso em: 28 de Mai. 2015.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e Outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. L&PM Pocket: Porto Alegre, 2012.

ZACCARA, Madalena. **Anotações sobre as artes visuais na Paraíba**. Ideia: João Pessoa, 2009.

**Raquel Stanick**

É graduada em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Federal da Paraíba e mestranda em Artes Visuais (Linha de Pesquisa: Artes Visuais História, Teoria e Processos de criação em Artes Visuais) por esta mesma instituição. Utiliza-se da interseção entre artes visuais, literatura e novas tecnologias, com ênfase aos discursos de gênero e mercado de arte em seu trabalhos artísticos e pesquisas.

# COMPARTILHANDO ESPAÇOS: a imagem gráfica na/da cidade como proposição política

Artur Luiz de Souza Maciel  
Discente PPGAV UFPB/UFPE

## RESUMO

O artigo é parte do resultado do processo de pesquisa em arte *Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal*. A pesquisa incorpora a intervenção performática em vias urbanas ao processo de criação imagética, articulando a produção no atelier de gravura com o espaço, em intervenções urbanas. A partir de ações em dez ruas de grande fluxo da cidade de Natal, no período de julho a setembro de 2011. As impressões e documentação do processo são apresentadas em uma exposição que tem como objetivo trazer o espectador para o tempo em que a performance e imagem são realizadas, propondo o partilhamento do espaço mediado pela imagem como proposição política, de partilha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intervenção. Vias. Gravura. Espaço. Política.

## ABSTRACT

This paper is part of the result of the research process in art *Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal*. The research incorporates performative intervention on urban ways to the imagery creation process, articulating production in printmaking workshop with space in urban interventions. From actions in ten streets of large flow of Natal, in the period from July to September 2011. Prints and process documentation are presented in an exhibition that aims to bring the viewer to the time that the performance and image are performed, proposing the sharing of space mediated image as a political proposition, apportion.

**KEYWORDS:** intervention. Ways. Engraving. Space. Politics.

## 1. Artista – imagem – espectador

O artista é um criador de imagens em constante diálogo com o outro no mundo. Ao criar algo retirado de suas experiências com o cotidiano, materializa a invisibilidade de suas percepções do/no mundo a um plano imagético e intencionalmente artístico, estabelecendo uma relação de intersecção de experiências entre o que produz (artista) a partir de imagens (obras) em direção ao outro (interlocutor/espectador). A imagem, neste contexto, se constitui como “instrumento de conhecimento porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo” (JOLY, 2008, p. 68), assim como aponta para a possibilidade da experiência partilhada, comunicação, política. Os sujeitos desta experiência se conectam a

partir do partilhamento do espaço proposto pelos trabalhos artísticos (e suas imagens), com sua temporalidade, e conseqüentemente da percepção atrelada ao construído. E a partir da percepção em articulação com outro no mundo que é possível a construção da imagem que articula sujeitos. Merleau-Ponty afirma que “é dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir deste gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem” (MERLEAU-PONTY, 2009, p.22). Essa articulação insere, pelo menos, dois sujeitos na experiência artística, artista e interlocutor, em articulação no processo perceptivo do trabalho artístico (obra).

## 2. Grav-ação

Pontos gráficos nodais *em fluxos da cidade de Natal* é uma pesquisa em arte sobre gravura e gráfica, no campo expandido, que incorpora intervenções performáticas em vias urbanas ao processo de produção de imagens.

Artur Souza (1984-)

Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal, 2011

Instalação das impressões das gravuras em metal (alumínio) 40 x 40cm sobre papel e projeções (dimensões variáveis)



Fonte: acervo do autor

Para as ações foram escolhidas dez vias de grande fluxo relacionadas diretamente ao crescimento da cidade. As ações realizadas nas vias geraram eventos efêmeros e pontuais, de curta duração e que tenderam a passar despercebidas no cotidiano da cidade. As ações foram realizadas nos bairros de Tirol, Petrópolis, Centro, Ribeira e Alecrim (que fazem parte da Zona Leste de Natal, Rio Grande do Norte, Brasil), realizadas nas seguintes vias públicas: Avenida Rio Branco, Avenida Deodoro da Fonseca, Avenida Prudente de Moraes, Rua Trairi, Avenida Ulisses Caldas, Avenida Afonso Pena, Avenida Duque de Caxias, Avenida Alexandrino de Alencar, Rua Amaro Barreto e Avenida Presidente Bandeira.

As intervenções foram realizadas nos dias 30 de julho, 07 de agosto e 11 de setembro de 2011 (domingos) realizadas à tarde, entre as 16h30 e 17h30, e consistiam em uma *performance* de curta duração realizada na própria via urbana durante o período de parada dos carros ao sinal vermelho (aproximadamente 30 segundos). A *performance* apresenta a utilização de uma parafusadeira/furadeira de 9,6V à bateria, com disco de borracha (utilizado para polimento de superfícies), acoplado, onde foram fixadas as chapas de alumínio com espessura de 0,8mm e com dimensões de 40 x 40 cm, previamente preparadas, que foram fixadas ao centro ao disco de borracha com fitas de silicone de alta fixação. A ação consistiu em atritar a chapa metálica em rotação na via pública partindo de uma preparação anterior (acoplamento e fixação dos instrumentos e chapas). Os carros pararam ao sinal vermelho e o *performer*, executava suas ações próximo a faixa de pedestres. O processo de gravação das linhas decorre do atrito entre o agregado graúdo da massa de asfalto (brita, pedras) e o metal em uma gravação direta. Cada pedra, situada na cidade, se caracteriza como instrumento de corte na criação da imagem a partir da ação proposta, criando sulcos na área do dispositivo da matriz. As imagens que resultam deste processo constituem-se como vestígios da ação realizada. As chapas foram devidamente impressas no Atelier de Gravura do Departamento de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e as imagens resultaram na articulação das ações realizadas no atelier e na cidade, estabelecendo redes, tramas que se mestiçam na área (espaço) dos dispositivos. As estampas e a documentação do processo são apresentadas em uma exposição que pretende aproximar o espectador ao momento em que a performance e a imagem são realizadas, articulando imagem, cidade e o corpo do artista. As imagens que são apresentadas na instalação do trabalho, se constituem como vestígios das ações, que são apresentados a partir de imagens estáticas (estampas) e de imagens em movimento (vídeos).

As estampas surgem de um processo de gravação que inserem ao campo de discussão da imagem aspectos como tempo, espaço e processo, em partilha. Partindo da gravação enquanto ato de incisão na criação de um sulco a partir de um material mais

resistente (HAYTER, 1981), se estabelece uma relação na criação de um procedimento de gravação onde a cidade é tomada como lugar e partícipe do processo. As ações tomam as pedras do asfalto como instrumentos de maior resistência que criam sulcos sobre as matrizes.

As imagens se ligam à um mundo comum, coletivo, onde o espectador – a partir das experiências propostas – cria conexões entre o que é mostrado e o que vivencia, com suas percepções e experiências.

As ações que foram realizadas na cidade de Natal, partindo de uma proposição gráfica, na incorporação da performance e de instrumentos, articula questões históricas do espaço a possibilidade de novas experiências de/em trajetos, onde cada indivíduo pode se configurar como um ponto. Essas ações geraram pontos nodais (factuais), no cotidiano da cidade, a partir de relações perceptivas sensíveis em relação a totalidade da vivência do espaço. A partir dessas asserções conceitos como espaço/lugar, lugar/não-lugar, fixos/fluxos, técnica, eventos/ações, estabelecem conexão com o movimento e com a experiência *in loco*. Essa relação se expande ao campo da arte nas questões que se desdobram em eventos e situações, na experiência da arte no espaço, que se constituindo lugar de experiência. Ao se estabelecer uma mostra com pontos da cidade se transpõe essa experiência ao espaço da galeria, na constituição de possíveis trajetos para os espectadores.

Artur Souza (1984-)

Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal, 2011

Avenida Alexandrino de Alencar – Frames do vídeo



Fonte: acervo do artista

### **3. Arte e cotidiano**

O ato produtivo efêmero, apresentado no cotidiano, insere novas perspectivas ao trabalho, propondo relações entre o campo bidimensional do dispositivo com o campo tridimensional do lugar onde ocorre e, posteriormente, na condição em que novamente é apresentada como espaços que se somam, espaços de vivência do cotidiano, que se conectam com as ações artísticas, em processo. As imagens impressas apresentam vestígios destas ações de gravação, resignificando técnicas não relacionadas ao campo tradicional da gravura, que incorpora instrumentos ligados a atividades domésticas simples (como furar, parafusar e polir), na realização de performances como proposição para a gravação de matrizes, tendo a cidade como lugar e como elemento de gravação. A pesquisa se desdobra nas questões referentes à mudança do paradigma entre representação e experiência, diferenciando-se a partir da execução de uma técnica e da vivência de um processo, entre apresentação e experimento. O trabalho instaura um produto-vestígio, algo a ser mostrado, como fruto de um evento artístico. Estes vestígios das ações se constituem como:

Objetos [que] contêm os traços da ação e, longe de apenas serem estímulos para a memória, encorajamento para que esta se torne presente e real, podem se apresentar como suas expansões (MELIM, 2008, p. 39).

Estes trabalhos articulam a performance:

[...] como um procedimento que se prolonga no espectador-participador nos leva a pensar também como sendo uma tentativa de manutenção desses procedimentos tão instáveis, atravessados, determinados, consumidos e transformados pelo tempo. Deslocados para qualquer lugar, essas obras são oferecidas como proposições que a todo momento poderão ser ativadas e postas em movimento (MELIM, 2008, p. 62).

Os vestígios das ações de gravação nas ruas (no cotidiano) e da impressão possibilitam o tencionamento do processo gráfico, com a retomada da experiência de gravação e de impressão, como possível articulação entre os registros como vestígios e as ações (transpostas das chapas ao papel, por impressão), possibilitando uma possível conexão com a experiência do artista, a partir de registros projetados em vídeo, a partir de mapas e pela apresentação das gravuras que estão dispostas sobre o chão do espaço expositivo. O espectador se torna ativo nesse processo de observar o trabalho no espaço expositivo, como uma nova experiência, que cria intersubjetividades, diálogos entre sujeitos, mediado pelas imagens. Merleau-Ponty, sobre o partilhamento de experiências (intersubjetividade) cita que “ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 142). O

trabalho, sobre este aspecto, tende a dar visibilidade e possibilidade a novas experiências, propondo um olhar ampliado sobre o processo de gravação, estabelecendo uma conexão entre espaços e tempos diferenciados, como possível retomada do momento em que a imagem surge.

#### 4. In-corpor—Ações: códigos e ações

O corpo, nas ações realizadas na cidade, se caracteriza por uma ação “ao vivo”, que ocorre a partir da relação com o ritmo da cidade, com seus fixos, fluxos e códigos, na constituição de lugares percebidos, que instauram uma série de relações invisíveis que pode ser observadas desde a forma de se vestir até a possibilidade de utilização do espaço. O *performer* segue vários códigos, como o de se vestir (de forma mais discreta possível), de se portar como um ordinário que aparentemente realiza ações simples na cidade, como atravessar a rua somente no sinal fechado. Mas ao utilizar a furadeira/parafusadeira em um lugar inusitado que esta ação parece dissociar-se como “novidade”, uma ação que gera um foco sobre um cidadão comum, que estabelece um evento artístico e que, posteriormente, retorna à teia do ordinário. A câmera registra a ação estabelecendo um ponto de vista (presença) mediano aos olhos de um espectador. Esse ponto de vista é transferido para o registro como um olhar que participa da ação como espectador.

As ações no atelier apresentam um corpo condicionado pela técnica, técnica necessária para a realização de uma estampa, que se opõe ao corpo que intervém na cidade que lida com o imprevisto e se difere do corpo do espectador, que se dispõe a uma experiência artística. O corpo se apresenta na relação público e privado, entre o que se mostra e o que se esconde, que, de certa forma, é revelado a partir do registro.

As ações na cidade, no cotidiano, são reguladas por convenções político-sociais, que apontam para uma organização, onde cada indivíduo dentro de sua prática cultural assume sua identidade, que compõe a identidade de um grupo. O comportamento e os benefícios simbólicos são norteadores dessa organização social que se torna visível na rua, como afirma Certeau, esta organização social se traduz a um nível individual:

[...] pelo vestuário, pela aplicação mais ou menos estrita dos códigos de cortesia, o ritmo do andar, o modo como se evita ou se valoriza este ou aquele espaço público que determinam o comportamento; e pelos benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de ‘se portar’ e de ‘consumir’ o espaço público (CERTEAU, 1994, p. 38-39).

O cotidiano, “aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha)” como enuncia Certeau (CERTEAU, 1994, p. 31), participa do conceito das práticas culturais a partir dos elementos de sua concretude e/ou de ideologias, da tradição e/ou realizados na experiência diária através dos comportamentos que traduzem uma visibilidade social, que instauram a identidade do sujeito e permitem assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente (CERTEAU, 1994). O sujeito se instaura no processo de apropriação do espaço e do tempo em sua experiência no cotidiano. Merleau-Ponty cita que é a partir da “percepção do mundo como aquilo que funda para sempre a nossa ideia de verdade” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 13) e, a partir disto, se estabelece uma relação entre o sujeito e o espaço:

O espaço é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, não adiante de mim (MERLEAU-PONTY *apud* GERHEIM, 2008, p. 38).

Assim, em uma sociedade complexa, o corpo e as relações com o as coisas se constituem como certeza a partir da experiência, sob um viés fenomenológico.

## **5. Deslocamento-Experiência: espaço/lugar, lugar/não-lugar, fixos/fluxos**

Ao percorrer a cidade o indivíduo torna significante o espaço transformando-o em lugar. Certeau diferencia espaço de lugar afirmando que o “lugar é a ordem a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (CERTEAU et al., 1996, p. 201) e o “espaço tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variação do tempo” (CERTEAU et al., 1996, p. 202). Estas proposições qualificam a espacialidade por um viés experiencial (lugar) e como ente geométrico filiado as teorias cartesianas (espaço).

Na contemporaneidade, com a aceleração dos processos produtivos instaurados no Pós-Revolução Industrial, a máquina e os modelos de produção maquínicos inserem a experiência do excesso e promovem uma maior velocidade em oposição a um ritmo humano de produção e percepção, essa aceleração também altera a relação do sujeito com o espaço. “Os meios de transporte rápidos põem qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra” (AUGÉ, 1994, p. 34), escreve Augé. Os meios de transporte geram lugares que se situam paralelamente ao espaço de percurso e inserem uma maior velocidade à percepção do indivíduo criando “não-lugares” (AUGÉ, 1994, p. 36), “nem identitários, nem relacionais e nem como histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73). O espaço não é vivenciado, nem se torna significante nesta experiência do espaço. “A constituição dos lugares são, no interior de

um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e sociais” (AUGÉ, 1994, p. 50).

Essas relações entre lugar e não-lugar se inserem no espaço urbano e se articulam com os fixos e fluxos, que segundo Santos, pode ser definida por seu conjunto, onde os elementos fixos:

[...] estão fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais e redefinem o lugar (SANTOS, 1999, p. 50).

e os fluxos:

[...] são um resultado direto ou indireto das ações que atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo [em] que, também, se modificam (SANTOS, 1999, p. 50).

Em sua articulação, o conjunto de fixos e fluxos, funda uma consciência sobre o espaço e o lugar, onde o espaço se constitui como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 1999, p. 51). Nessa iteração, onde o objeto é caracterizado como “aquilo que o homem utiliza em sua vida cotidiana, ultrapassando o caráter doméstico aparecendo como utensílio, constituindo um símbolo” (SANTOS, 1999, p. 54); e caracteriza ato (aludindo a Rogers) como “um comportamento orientado, que se dá em situações, que é normativamente regulado e que envolve um esforço ou uma criação” (ROGERS apud. SANTOS, 1999, p.63), criação de uma consciência sobre o lugar. Sobre a relação lugar-consciência acrescenta que:

A importância do lugar na formação da consciência vem do fato de que essas formas de agir são inseparáveis, ainda que em cada circunstância, sua importância seja relativa, não seja a mesma (SANTOS, 1999, p. 67).

Ao tomar o espaço da cidade como espaço de experiência na constituição de uma técnica, no sentido de Milton Santos, e neste caso de gravação, aponta para uma consciência na relação indivíduo-meio (SANTOS, 1999). Para Crasswell, a técnica seria definida como “toda uma série de ações que compreendem um agente, uma matéria e um instrumento de trabalho ou meio de ação sobre a matéria, e cuja a interação permite a fabricação de um objeto ou de um produto” (CRASSWELL apud. SANTOS, 1999, p. 131). Santos escreve que “é por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza essa união entre espaço e tempo” (SANTOS, 1999, p. 44).

A cidade com seus fixos e fluxos, onde se estabelecem lugares e não-lugares (relacionado a experiência), e seus códigos sociais, inserem ao trabalho a partir de eventos

(ações no espaço, matriz do tempo e do espaço) que mudam as coisas, transformam os objetos, atribuindo-lhes, ali mesmo onde estão, novas características (SANTOS, 1999, p. 87). O movimento insere uma nova percepção sobre a relação com o espaço e instaura uma consciência, como enuncia Merleau-Ponty:

O movimento é uma modulação de um ambiente já familiar e nos reconduz (...) ao nosso problema, que é o de saber como se constitui esse ambiente que serve de fundo a todo ato de consciência (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 371).

A consciência que se estabelece a partir destas proposições é consequência da relação entre espaço e tempo na produção de uma matriz, a partir do movimento da chapa tomando um ponto incorporado, estendendo-se a um objeto, partindo de uma ação/evento como proposição para o processo de gravura, tomando o espaço da cidade na constituição de um lugar, onde ocorre um fato, mas que se torna efêmero diante da quantidade de eventos e fatos que ocorrem ao mesmo tempo no fluxo da cidade.

## **Considerações Finais**

Ao estabelecer-se um espaço para a mostra, transpondo lugares de experiência para o espaço expositivo, que se tornará espaço de experiência do outro, ocorre a transmutação de “gestos efêmeros (de caráter não permanente) para a instância instalativa (de caráter mais permanente) de apresentação da obra ao público” (MELLO, 2009, p. 280). O espaço é reconfigurado, como cita Mello:

As práticas que agenciam a performance, o vídeo, as sonoridades, as experiências em site specific e as intervenções no espaço público, promovidas fora (ou não) do ambiente da exposição são muitas vezes reconfigurados no espaço expositivo, envolvendo tempo real e ativam a duração como qualidade e sensorialidade, remetem à noção de duração como a de um continuum do tempo relacionado a espaços heterogêneos (MELLO, 2009, p. 279-280).

O espaço passa a ser investigado como nova instância de significação (em proposição ao espectador) e o trabalho passa a ser pensado a partir de uma matriz intersubjetiva, partindo de uma instalação, na convergência de experiências que se situam na “totalidade resultante da relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador” (JUNQUEIRA, 1996, p. 567), como escreve Junqueira. Ao instalar as imagens no espaço expositivo a imagem passa a estabelecer presenças, como cita Cauquelin:

A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. Assim como o lugar (topos) é segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita a pretensa “paisagem” (lugarzinho: topion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam (CAUQUELIN, 2007, p. 49).

A instalação, partindo de sua relação no espaço, cria uma nova paisagem a ser experimentada, onde o espectador está envolto em uma proposição que o alinha ao momento em que as imagens foram realizadas.

A cidade é reconstruída tendo como base a síntese das ações, que são re-situadas alinhando os pontos em que foram realizados, traçando novos caminhos a serem percorridos pelo espectador. Mello destaca que:

O espaço no campo da arte é, assim, menos associado à noção de representar algo e mais associado à de acontecimento. Na medida em que sua experiência é produzida em confronto com múltiplas dimensões temporais, o espaço na produção artística passa a ser reconhecido também em sua forma simultânea e em sua capacidade de reorganizar a percepção e a cognição corporal. Tal tipo de constatação reflete a noção de espaço associada a uma rede fluida de sensações dentro-fora da obra, capaz de promover reconfigurações no plano das experiências sensoriais (MELLO, 2009, p. 279).

E apontam para a discussão que propõe um alargamento das discussões sobre o espaço, na arte, tomando novos desafios para a percepção do campo gráfico, do campo bidimensional ao campo matérico, que perpassa a ação sobre a matéria e o instauram no espaço de experiência político-social ressignificando práticas a partir de proposições artísticas.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *Invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996. .

CERTEAU, Michel. *Invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008. p. 38.

HAYTER, Stanley William. *New ways of gravure*. New York: Watson-Guption Publications, 1981.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de Instalação In: *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.14, 1996.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MELLO, Christine. Espaços em relação: fluidez e simultaneidade. In: *Trilhas do desejo: a arte visual brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo:Itaú Cultural.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_,. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

**Artur Luiz de Souza Maciel**

Artista visual e mestrando em Artes Visuais (2015) pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisa sobre a relação corpo, imagem e espaço a partir da gravura e gráfica no campo expandido.

# GUIA COMUM DO CENTRO DO RECIFE: processo de mapeamento de uma estética da ruína

Bruna Rafaella Ferrer  
Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

O presente artigo investiga a apropriação de ruínas em projetos artísticos contemporâneos no Recife, relatando o processo de desenvolvimento do trabalho artístico próprio “Guia Comum do Centro do Recife”. A noção de ruína aqui trabalhada é entendida em uma acepção material e simbólica, enquanto fragmento de espaço-tempo e degradação, mumificação geral de objetos e situações declarados em desuso ou declínio, do espaço e da vida social. Na presente pesquisa, o apontamento de ruínas em um processo artístico pode representar um desvio (na acepção do *détournement*, na teoria situacionista) ao atual plano urbanístico e cultural do centro do Recife, ao passo que demonstra que nas ruínas do centro do Recife a experiência estética urbana resiste em potência, embora muitas vezes esquecidas, invisíveis ou abandonadas pelo poder público.

**PALAVRAS-CHAVE:** experiência estética. Ruína. Espaço urbano. *Détournement*. Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

This paper investigates the appropriation of ruins in contemporary art projects in Recife, reporting the development process of the own artistic work “Common Guide Recife Center”. The notion of ruin worked here is understood in a material and symbolic meaning, while fragment of space-time and degradation, general mummification of objects and situations declared in disuse or decline, space and social life. In this study, the pointing ruins in an artistic process can represent a deviation from the current urban and cultural planning of the center of Recife, while shows that the the ruins in the center of Recife urban aesthetic experience resists power, though often forgotten, invisible or abandoned by the government.

**KEYWORDS:** aesthetic experience. Ruin. Urban Space. *Détournement*. Contemporary art.

A cidade sempre foi um lugar de encontro de diferenças, onde formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam. Do ponto de vista cultural, a multiplicidade de sujeitos e saberes (vernaculares, eruditos) imbricados no processo de produção cultural pode gerar novas e boas fusões, como as evidenciadas nas manifestações artísticas do Recife. Entretanto, do ponto de vista do atual desenvolvimento urbano das cidades brasileiras que pretendem se inserir no circuito das “cidades globais”, essas diferenças podem resultar em marcadas divisões, marginalizações e na perda do espaço público. Nessa contínua disputa pelo uso de espaço urbano, a cidade tem sido um epicentro da criatividade destrutiva, paisagem mutante onde persiste a ruína.

Nesse contexto, o Recife faz parte do conjunto de cidades em situação de crescimento econômico que embora tenham um imenso patrimônio histórico-cultural,

vêm passando por um processo de desenvolvimento urbano cada vez mais hostil, em que o avanço ostensivo do espaço privado em detrimento do público denota um modelo de progresso que além de ignorar a ideia de preservação da paisagem, privilegia um modelo urbano e artístico-cultural de espetacularização – da imagem publicitária contemporânea, ou da *cidade-espetáculo*, usando um termo bastante debatido por Guy Debord<sup>1</sup>. A perda de espaço público na cidade acarreta não apenas a supressão do direito de acesso àquilo que já existe, mas também da liberdade e do direito ativo de fazer da cidade um autêntico espaço de expressividade cultural, ou seja, o direito de ocupá-la de forma criativa.

O centro da cidade do Recife tem sido palco de um plano de intervenção urbana que implica um projeto de revitalização gentrificada e venda do espaço público para a especulação imobiliária, como meta diretriz do planejamento da cidade. A exemplo, dentre as ações do plano urbanístico e cultural na atual gestão, destacamos o processo de revitalização dos armazéns desativados do Recife Antigo, no entorno do Marco Zero da cidade, transformados em suntuosos centro de compras, museu, bares e pólo gastronômico; e o Projeto Novo Recife, no Cais José Estelita, aprovado pela Prefeitura do Recife em 2012 e considerado irregular pelo Ministério Público Federal (MPF) desde sua venda em leilão do terreno em 2008 ao Consórcio Novo Recife (formado pelas empresas Moura Dubeux, GL Empreendimentos, Queiroz Galvão e AR Empreendimentos).

O projeto Novo Recife prevê originalmente a demolição dos antigos armazéns de açúcar do Cais José Estelita, abandonados pelo poder público, para construção de 12 edifícios de luxo de até 40 andares, para fins residenciais e comerciais, incluindo flats e hotel, em um terreno de aproximadamente 101,7 mil metros quadrados, comprado da antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA) por 55 milhões de reais (10 vezes abaixo do valor estimado para essa área).

Contrapondo-se a esse tipo de situação urbana, grupos como o Direitos Urbanos e o Movimento Ocupe Estelita, denunciam irregularidades no Projeto Novo Recife e se declaram a favor de um melhor planejamento urbano da cidade, apontando ainda problemas em outras regiões da cidade. No caso do Novo Recife, esses grupos veem se reunindo, debatendo e criando ações conjuntas com o apoio de órgãos como os Ministérios Públicos Estadual (MPPE) e Federal (MPF), o Instituto de Arquitetos do Brasil, além de vários artistas visuais, cineastas e músicos, em pró de uma proposta urbana que garanta o exercício de direitos mais igualitários entre os futuros proprietários da área e as diversas famílias que já ocupam a região entorno e que vivem em situação de vulnerabilidade social.

---

1 Sobre a teoria situacionista que envolve a ideia de *cidade-espetáculo*, consultar a seleção de textos originais da Internacional Situacionista, traduzidos em: Jaques, Paola Berenstein (org.), Abreu, Estela dos Santos (trad.). Internacional Situacionista; Apologia da Deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Reintegração de posse com a retirada violenta dos integrantes do Movimento Ocupe Estelita, que permaneceram por quase 30 dias acampados no terreno do Cais, após o início ilegal da demolição dos armazéns ao fundo. Na ação pelo menos 35 ocupantes foram feridos com balas de borracha e estilhaços de bomba.



Foto: Chico Ludermir

Além das urgentes questões de crise social provocadas pelo modelo urbanístico supracitado, entendemos que esse protótipo urbano representa um marcada disputa no campo simbólico, na “partilha do sensível”, apropriando-nos do conceito de Jacques Rancière<sup>2</sup>. Essa prática de planejamento urbano levaria ainda a uma partilha hegemônica do sensível, induzindo a mensagem uníssona de consumo, demonstração do empobrecimento da experiência na cidade do Recife.

O que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogêneos, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea (JACQUES, 2012, p.13-14).

Partindo dessas reflexões e de uma observação mais centrada nas ruínas, materiais e simbólicas<sup>3</sup>, resultantes de um antigo e atual processo de modificação da paisagem urbana

2 Sobre o conceito de “partilha do sensível” devemos entendê-lo, em termos de constituição estética, como “princípio de re-partição política da experiência comum”, ou seja, “o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. Ver Prólogo e Nota de tradução de “A partilha do sensível: estética e política”, de Jacques Rancière, tradução: Mônica Costa Neto – São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005

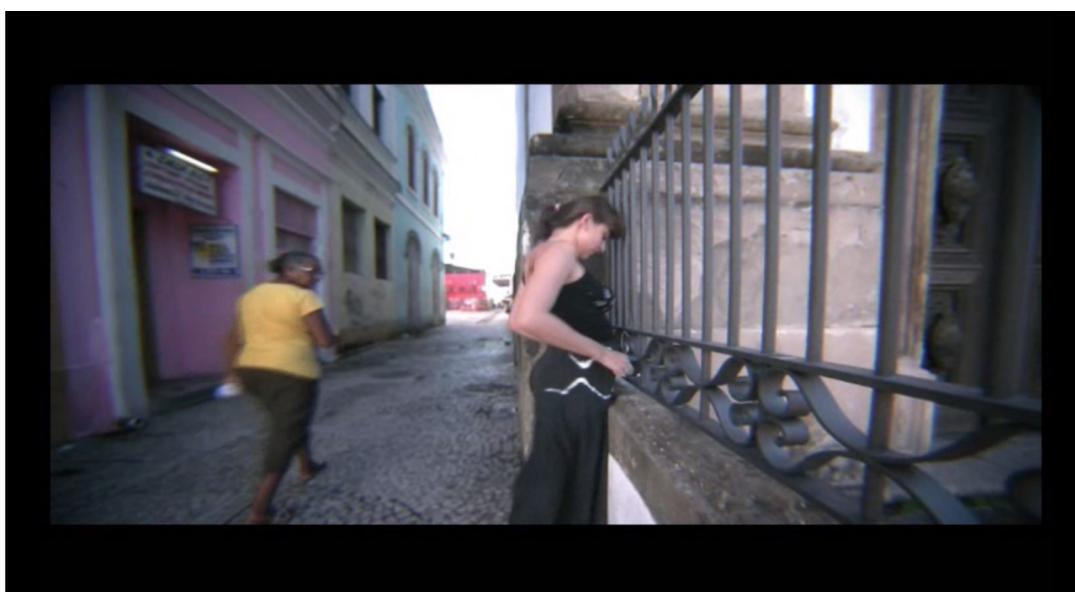
3 A noção de ruína aqui trabalhada é entendida em uma acepção material e simbólica, enquanto fragmento de espaço-tempo e degradação, mumificação geral de objetos declarados em desuso, do espaço e da vida social.

inicia-se o projeto *Arqueologia do presente*. Projeto que faz parte de uma pesquisa artística que trabalha com a proposição de operações artísticas enquanto apropriação das ruínas da vida cotidiana urbana – da cultura material industrializada ao comportamento afetivo influenciado pelo ambiente geográfico, por meio de exposições, performances, produção acadêmica e outros projetos.

Entende-se que esta investigação artística mantém uma relação de livre inspiração com a metodologia arqueológica, que se apropria e registra um artefato, fruto da criação do ser humano, dando-lhes “novos” sentidos, atualizando determinados objetos (e situações), de modo a ampliar a compreensão dos seus momentos de vida útil.

Em um primeiro momento da pesquisa, as experimentações artísticas se davam como processo gráfico, na coleta e produção de gravuras (monotípias) e performances feitas a partir de fragmentos materiais da construção civil, encontrados em centros urbanos da cidade de Recife e São Paulo. Esses meios utilizam a cultura material industrializada, como forma de promover uma reflexão estética a partir da “captura” e evidência de texturas e resíduos da cidade. Em São Paulo, a pesquisa passou a ser configurada enquanto pesquisa acadêmica, através da dissertação desenvolvida no âmbito da pesquisa de natureza artística intitulada *Arqueologia do presente: processos artísticos*, cujo foco principal de análise era um grupo de trabalhos próprios – entre gravuras, performances e fotografias – realizados entre os anos de 2005 e 2011.

Frame de vídeo que registra performance da série *Arqueologia do presente* realizada no centro do Recife em 2008. Produção de gravuras utilizando o gradil da igreja de São Pedro dos Clérigos, no Pátio de São Pedro, bairro de Santo Antônio, como matriz.



Vídeo: Daniel Aragão

Ao longo dessa abordagem, trabalhar com obras que lidam com a questão da materialidade e do impacto de transformações causadas pela passagem do tempo nas mesmas, não implicava o desejo exclusivo de preservação, do congelamento ilimitado dessas ações ou objetos através seus registros (vestígios) – estaríamos empreendendo aí mais um pastiche do espaço urbano por meio de sua petrificação. Naquele momento da pesquisa consideramos a produção de memória em sua relação fragmentada de tempo (ponderando o limite dessa instância, que comporta contradições e a constante reestruturação a cada nova experiência vivida), e o espaço em renovação, em constante movimento de transformação. Pretendíamos, através de um estudo de experiências estéticas e processos próprios e de outros artistas que lidam com manipulação de vestígios e/ou marcas indiciais, considerar a necessidade de restituir, por meio da apropriação artística, certas paisagens e ações adormecidas no seio do espaço urbano cotidiano.

Desde o período de conclusão da dissertação comentada até a atualidade, o projeto *Arqueologia do presente* passou por desdobramentos no campo artístico e acadêmico, com a participação no programa de residências artísticas Obras em Construção, da instituição cultural paulistana Associação Casa das Caldeiras (2012); com a aprovação do projeto na lei de incentivo à cultura de Pernambuco - Funcultura, para produção de uma série produtos de mídia de grande circulação que registram as ruínas evidenciadas no atual contexto de autofagia do espaço urbano em Recife (2013); e com o ingresso da pesquisa no programa de pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco (2014).

Nesses três momentos distintos da pesquisa, temos em comum o interesse em investigar a arte numa ligação direta à vida cotidiana, com foco na dinâmica urbana contemporânea. Não é de hoje o interesse por teóricos e artistas sobre a vida cotidiana nas cidades como base de uma concepção estética da existência, ou ainda cujo interesse seria “investigar a superação da arte” (DEBORD, 1997, p. 151). Esta fora a proposta do grupo que formou inicialmente o *Letrismo*, e que se desdobrou na *Internacional Letrista*, para finalmente se transformar, em 1957, na *Internacional Situacionista* (IS) – um movimento político-cultural que se desenvolveu a partir de ideias das vanguardas históricas e dos movimentos operários marxistas, visando revolucionar a vida cotidiana com base numa concepção lúdica da existência, onde a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura, seria a chave da revolução contra a espetacularização das cidades. As ideias e práticas situacionistas alcançaram seu auge e início de crise após os acontecimentos de Maio de 68, chegando a se dissolver em 1972, o que significava, de fato, um verdadeiro começo para o seu fundador, Guy Debord:

O Movimento das ocupações [maio de 1968] foi o início da revolução situacionista, mas foi só o começo, como prática da revolução e como consciência situacionista

da história. É só agora que toda uma geração, internacionalmente, começou a ser situacionista (DEBORD *apud* JACQUES, p. 18).

De fato, as críticas levantadas pelos situacionistas continuam atuais, principalmente quando nos voltamos para o processo da elitização, homogeneização e quase expropriação de processos de subjetivação nos centros (históricos) urbanos contemporâneos, como o centro do Recife. Nos parece urgente a busca, desde o campo artístico em sua, de certa forma, privilegiada autonomia, por diferentes modos de fruição e uso dos espaços urbanos, visando desvia-los, no sentido do *détournement* situacionista.

No primeiro número da revista *Internationale Situationniste*, lançada em junho de 1958, foram publicadas onze definições, entre elas a de *détournement*:

Abreviação de ‘desvio’ de elementos estéticos pré-existentes. Integração das produções artísticas presentes ou passadas em uma superior construção do meio. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas apenas um uso situacionista desses meios. Em um sentido mais elementar, o desvio dentro das antigas esferas culturais é um método de propaganda, um método que revela o desgaste e perda de importância dessas esferas (IS, DEFINITIONS, 1958)<sup>4</sup>

## 1. Guia Comum do Centro do Recife

Em pesquisa de campo e produção de conteúdos desde 2014, o *Guia Comum do Centro do Recife* é uma publicação, parte integrante do conjunto de peças gráficas do mais recente projeto artístico da série *Arqueologia do presente*. Pela primeira vez o projeto é aberto para um desdobramento colaborativo, com via a produção de intervenções artísticas por meio da inserção de peças gráficas de grande visibilidade na zona central do Recife. Dessa forma foram convidados os artistas e designers Frederico Floeter, Vitor César e Tatiana Mões, além dos jornalistas Chico Ludermir e Schneider Carpeggiani, e juntos formaram um núcleo de pesquisa e criação do Guia, que gerou ainda várias peças gráficas – mapas, outbus, folhetos, placa, etc.

Além desse núcleo, participaram do processo de produção de conteúdo ilustradores, cinéfilos, moradores da região central, comerciantes, urbanistas, músicos e *flâneurs* contemporâneos interessados no centro do Recife. Com eles foi travado um diálogo constante, além de muitas andanças empreendidas como forma de ativar diferentes percepções da paisagem por meio do ato mesmo de caminhar e reconhecer a região

---

<sup>4</sup> Tradução do texto feita pela autora a partir de Situationist International Online. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/>. Acesso em: 05 julho 2015

central da cidade. Juntos, chegamos ao registro de cerca de 40 lugares e situações de ruína. Utilizando sob a lógica do desvio, peças visuais de grande visibilidade na zona central do Recife, o projeto deve ser conduzido como possível chave aproximadora e provocadora de questões sobre a cidade e sua tradição de intenso processo de modificação, ao passo que propõe um reencontro com a cidade.

Evidenciar “publicitariamente” as ruínas resultantes da transformação da paisagem urbana do Recife e pensar seu registro como uma prática artística é estabelecer uma relação sensível e expressiva com o espaço cotidiano. Uma forma de pensar nossa presença neste ambiente; uma maneira de indicar a possibilidade de ocupar o espaço urbano como campo para livre criação artística. Dessa forma, o projeto suscita a reflexão da cidade em sua dimensão criativa. Ou como a define o sociólogo urbano Robert Park:

A mais consciente e, no geral a mais bem sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma ideia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refaz a si mesmo (PARK *apud* HARVEY, 2008, p.11).

O *Guia Comum do Centro do Recife*, mais inspirado em guias poéticos e históricos de escritores recifenses como Carlos Pena Filho e Gilberto Freyre<sup>5</sup>, do que nos convencionais manuais turísticos, registra lugares e situações da atual paisagem urbana da região central, ressaltando aspectos que, se lidos nos parâmetros do atual processo de desenvolvimento urbano do Recife, seriam tidos como anacrônicos, por se tratarem de contextos por vezes de invisibilidade, abandono político, e por vezes simplesmente contemplativos em seu contexto de vulnerabilidade. Lugares que, muito embora possam estar em vias de desaparecimento, resistem na memória afetiva daqueles que trafegam, usam e coabitam o centro da cidade.

O guia propõe assim, a inversão de conteúdo estabelecida para esse tipo de publicação, que, normalmente, quando se volta para a indicação de determinada geografia, acontece de maneira funcional, ou ainda elencando espaços histórico-culturais hegemônicos. Reside aí, nos diversos desdobramentos dos projetos artísticos que assimilam a problemática da experiência urbana, bem como o “desvio” em processos e objetos (artísticos ou não-artísticos) já realizadas por outros, sua força, que estaria assim, em gerar novos sentidos. “A obra contemporânea, em vez de preservar, transforma a natureza de todas as coisas” (COSTA, 2009, p.30).

---

5 Nos referimos aos livros: *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade*, do escritor recifense Gilberto Freyre, e *Guia Prática da Cidade do Recife*, do poeta recifense Carlos Pena Filho.

A partir de então, podemos apontar duas abordagens teóricas preliminares em que o Guia se insere - ambas do mesmo autor, Nicolas Bourriaud - que norteiam o debate acima proposto. O primeiro diz respeito a uma atualização do conceito de forma, que compreende que o artista produz ou compõe seus trabalhos a partir de uma matéria-prima. Desfazendo este princípio, o autor de chega a uma tipologia da arte contemporânea que nomeia de *pós-produção*. Segundo o autor, a partir dos anos de 1990, de maneira mais disseminada e recorrente, o artista contemporâneo passa a usar “objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem.” Dessa maneira, seu trabalho passa a ser o de selecionar objetos culturais e redefinir seus contextos de inserção. “Esta arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas” (BOURRIAUD, 2009, p.8).

A segunda colocação, como uma continuação da amplitude que a primeira indica, coloca em xeque a ideia da obra autônoma e privativa, trazendo à tona os aspectos conviviais e as relações inter-humanas que alguns projetos contemporâneos problematizam; indicam que esses projetos nascem como “campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” [...] “utopias de proximidade” (BOURRIAUD, 2009, p.13).

Projeto gráfico inacabado da abertura da categoria “Lugares que são becos” no *Guia Comum do Centro do Recife*.



Foto e texto: Chico Ludermir

Diante da extensa gama de lugares e situações levantados no processo de pesquisa e produção de conteúdo do Guia, que durou cerca de um ano, uma das diretrizes estabelecidas pelo corpo editorial do projeto foi criar categorias que separação do conteúdo em blocos, o que não se dava por um aspecto formal ou funcional, mas como uma maneira de atestar e assumir a incompletude e constante abertura para contribuição nessa tarefa. Nas palavras do texto de apresentação do Guia, inspiradas nos escritos de Jorge Luiz Borges onde “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”<sup>6</sup>:

Listas, guias, enciclopédias, mapas... Classificações são tentativas ilusórias e políticas de organização. Jorge Luis Borges sabia bem disso, tanto que tinha como uma de suas obsessões a alegoria da biblioteca sem-fim. Como o “bibliotecário” que sonhava organizar o mundo em seus textos, decidiu enumerar todos os animais existentes sobre a Terra. Seriam eles os “(a) pertencentes ao Imperador (b) embalsamados (c) amestrados (d) leitões (e) sereias (f) fabulosos (g) cães vira-latas (h) os que estão incluídos nesta classificação (i) os que se agitam feito loucos (j) inumeráveis (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo (l) et cetera (m) os que acabaram de quebrar o vaso (n) os que de longe parecem moscas” (CARPEGIANI, 2015, p. 3).

Imagem descartada do projeto gráfico do Guia, por perder o sentido já que a impressão da publicação será monocromático (impressão CTP azul sobre papel super bond 75g cor de rosa).

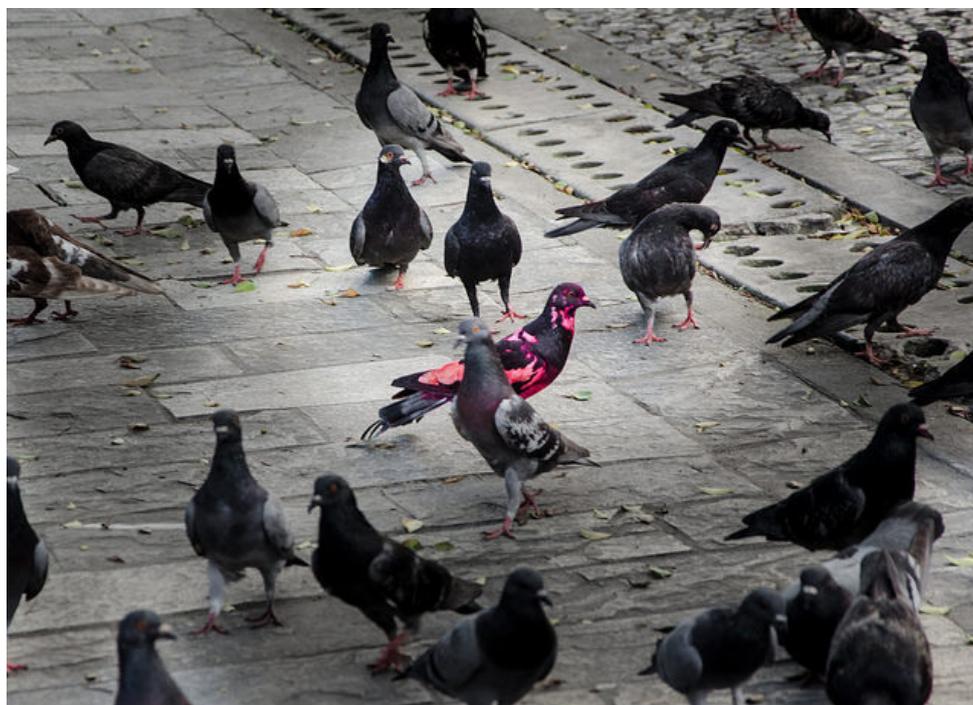


Foto: Chico Ludermir

6 A inspiração para divisão de lugares e situações em categorias por vezes absurdas vem do *Bestiário*, do escritor argentino Jorge Luis Borges.

A atividade de construir guias ou mapas urbanos, em sua acepção mais convencional, pode assim, ser relacionada à do artista que se debruça sobre a temática urbana, que tem no deslocamento frequente no espaço e na observação dos lugares por onde passa aspectos nodais de sua prática. Em ambos os campos se percorre um território mas se elegem e se decodificam o espaço trafegado de maneiras individuais e próprias à natureza de cada tipologia de trabalho.

Mapas e criações artísticas são, nesse sentido, abstrações de uma realidade que geram conhecimento empírico ou simbólico sobre a mesma que não se confunde com o que é criado em qualquer outro canto; são formas de apreensão de algo que sempre escapa, contudo, a intenções de total captura. A incompletude é da natureza de ambos (ANJOS, 2011. p.8).

## **2. Ativação do Guia**

Atualmente em processo de confecção, o guia foi utilizado como ponto de partida para experimentação em campo na disciplina *Corpo & Ambiente: Operações artística no espaço urbano*, ministrada pela professora Doutora Oriana Duarte, disciplina oferecida na pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco no semestre corrente (2015.1). O curso, que lança foco sobre problematizações das relações corpo e ambiente através da existência do homem urbano, investiga por meio de debate sobre operações no campo das artes visuais promovendo discussão em torno de textos ligados a temática e de visitas ao espaço urbano de Recife, realizadas em três momentos distintos, sendo o primeiro deles para ativação do *Guia Comum do Centro do Recife*.

Para empreender essa primeira visita, foi escolhida a categoria de abertura do Guia: *Lugares para levantar o olhar*. O intuito era demonstrar como através da criação de um dispositivo de modificação da percepção da paisagem urbana, é possível ampliar os modos de apreender os complexos agenciamentos que engendram o cotidiano nas cidades, ao passo que se promove a idílica busca de um “lugar outro”. Assim, poderíamos entender que esta experiência poderia ser entendida como *heterotópica*, noção desenvolvida pelo filósofo Michel Foucault

A noção de *heterotopia*, traçada por Michel Foucault, como “espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros posicionamentos reais, que se pode encontrar no interior da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (Foucault, 2006. p. 415), podem ser relacionados diretamente com o tipo de proposta indicada pela ativação do Guia. As barreiras espaciais-temporais que separam criação

e percepção do trabalho artístico se desmancham pela reconfiguração dos dados de realidade. A própria cidade se faz matéria de criação não apenas do artista, mas de todos que reinventam os sentidos do espaço urbano através dessa experiência estética compartilhada.

Registro do Edifício Coelho na Rua da Imperatriz, centro do Recife. Último ponto de observação realizado na primeira ativação do Guia Comum do Centro do Recife, cujo foco foi dado a a categoria: Lugares para levantar o olhar.

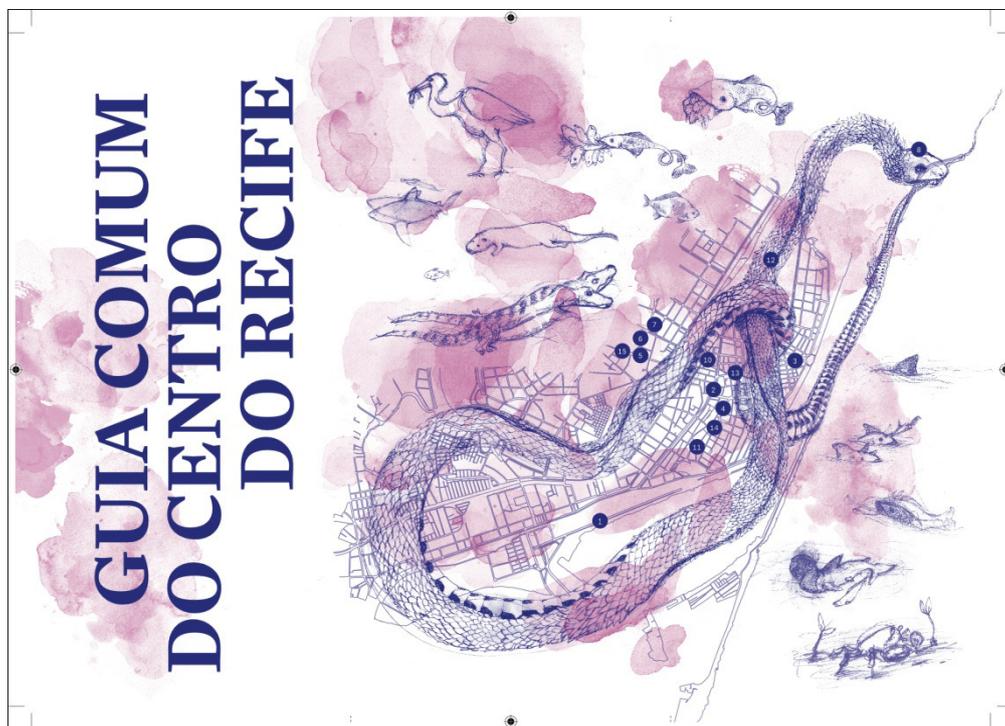


Foto: Chico Ludermir

Ativar o Guia nesse sentido é torna-lo, ainda que laboratorialmente, uma intervenção artística; e o insere no núcleo de operações artísticas que, através de diversas formas de uso da cidade, propõem recortes de uma realidade no intuito de retirar camadas significativas de vestígios abandonados, e dessa operação emergem imagens que se revelam ao olhar atento, como um lapso de tempo – hiato de uma narrativa urbana ordinária –, crônica do silêncio no meio do caos.

A proposta do Guia, em situação de intervenção, desloca os signos de realidade para instaurar uma vivência própria do espaço urbano, numa espécie de emergência por construção de contra-lugares temporários, onde a experiência estética suscitada implica numa reflexão política sobre a cidade e suas ruínas.

Projeto gráfico da capa de folheto (com marcas de corte) a ser distribuído gratuitamente na região central do Recife, como uma das intervenções integrantes do projeto *Arqueologia do presente*. Ilustração: Tatiana Mões.



Projeto Gráfico: Frederico Floeter e Vitor Cesar

## Referências

ANJOS, Moacir dos. A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho as obras de Lygia Pape e Arthur Barrio. In: **Concinnitas**, ano 12, volume 12, número 19. Dezembro de 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Volume II. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

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

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

DA COSTA, Luiz Cláudio (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **A user's guide to détournement**. 1956. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/>. Acesso em: 05 julho 2015.

DEFINITIONS. **Internationale Situationniste**, Paris, n. 1, June 1958. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/>. Acesso em: 05 julho 2015

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico: as Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013

GROS, Frederic. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: E Realizações, 2010. THOREAU, Henry David. **Caminhando**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HARVEY, David. **A liberdade da cidade**. In: Urbânia 3. São Paulo: editora pressa, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MORAIS, Bruna R. F. (Org.). **Guia Comum do Centro do Recife**. Recife, 2015

**Bruna Rafaella Ferrer**

Professora substituta do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Mestre em artes pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM – São Paulo), foi professora assistente da AESO – Faculdades Integradas Barros Melo de Olinda - PE, nos cursos de Artes Visuais e Fotografia. É artista visual e produtora cultural. Faz parte do coletivo artístico Coletivo Comestível (São Paulo) e coordena o grupo de estudos em desenho Risco! (Recife).

# **SOBRE *PINOQUISMOS* COMO ESTÉTICA E POLÍTICA E A *SÍNDROME DO VIRA-LATA* CRIATIVO DESDE A EDUCAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

*Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos*

Grupo de Pesquisa Multi, Inter e Trans em Artes – MITA/CnPQ  
Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF

## **RESUMO**

Este trabalho pretende tecer interpretações acerca da farsa na produção artística contemporânea em Artes Visuais. Por meio da discussão de conceitos como *pinoquismo* e *síndrome do vira-lata criativo - SVLC*, revejo e relaciono-os a partir de evidências e entendimentos vivenciados, criticando o reforço de visões europeizantes e ocidentalizadoras promulgadas desde o século XX. Percebendo a marquetização para a promulgação dessa determinada produção, encontro artistas visuais que *pinoqueiam* ou que remontam a farsa nos seus trabalhos não apenas como conceito mas como estratégia para forçar uma entrada no Mercado de Arte. Por fim, questiono possíveis falácias advindas da SVLC e sugiro rumos contextuais e artístico/educativos para a formação de professores de Artes Visuais no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desenho. Formação de Professores de Artes Visuais. Práticas artístico/educativas.

## **ABSTRACT**

This work searches to weave interpretations of the farce in Visual Arts at contemporary artistic production. Through the discussion of concepts such as *pinocchismo* and Syndrome of Creative Mutt – SCM, review and relate from experienced understanding, criticizing the strengthening of Europeanizing and Occidental views enacted since the twentieth century. Realizing the marketization to the reinforce of this particular production, gathering visual artists who *pinocchize* or fake their artworks not only as a concept but as a strategy to force an entry in the Art Market. Finally, I question possible fallacies arising from SCM and suggest contextual and artistic/educative courses for the Visual Arts Teachers Education in Brazil.

**KEYWORDS:** Drawing. Visual Arts Teachers Education. Artistic/educative practices.

## **1. Contando mentirinhas ou... *Pinoqueando***

Este artigo teria outro tema, se não fosse a triste constatação que hoje tive: A Arte Contemporânea não morreu, mas há uma enorme profusão de farsas. Também há se de referir a necessidade de não deixar fatos em branco, pois na Arte o vazio já foi demais

explorado e perseguido. Do branco desta página há de nascer e se mostrar uma crítica, assim como destas palavras devo construir, desconstruir e evidenciar questões urgentiais que invadem a produção artística contemporânea.

Por conseguinte devo destacar que o vazio ainda pode ser tema, mas um tema que leva a uma expansão estética e política da Arte e é disso que pretendo tratar, da necessidade de enfocarmos bem nossos olhos para uma produção verdadeiramente significativa, ou, ao que o pesquisador Jorge Larrosa mencionou-me dias atrás, a uma “verdade verdadeira”.

Para chegar à construção de uma possível “verdade verdadeira” ou de uma veracidade, recorro à mentira, à farsa. Infiro o que deveras já foi discutido: Marcel Duchamp começou tudo isso, mas ele não pode ser visto como culpado. Muito menos não se deve entender que os artistas perseguiram preguiçosamente o conceito e esqueceram de desenvolver outras competências e habilidades indispensáveis a sua profissão por conta dele. Sabe-se que o próprio Duchamp tinha mais do que simples noções do fazer artístico, ele compreendia sua concretização, desenhando, pintando, esculpindo e tecendo textos com uma poética.

Interação com o trabalho “Roda de Bicicleta”, de Marcel Duchamp.

*Exposição La peinture, même. Paris, França. 2014.*



Foto: Danilson Vasconcelos.

O *pinoquismo* é uma mentira bem contada, uma farsa gerada como parte, como obra em si ou como ideia de uso da obra, de objetos ou de um espaço. Com um fim de chocar, contestar e até mesmo esconder a função social, cultural e transformadora da Arte na sociedade.

Um *pinoquismo* bem feito pode aludir a um trabalho artístico que convence determinado público, porém carece de estudo aprofundado, crítico, reflexivo no processo criativo e na própria construção do artista.

Trabalhos artísticos na Arte Contemporânea que tratam ou que são verdadeiramente farsas ou mentiras bem contadas não é fato recente. Sabendo que isso começou com a profusão da Arte Conceitual, filha das produções duchampianas, pode-se encontrar, no caso do Brasil, uma descendência do *pinoquismo* na deveras arraigada *síndrome de vira-lata criativo* - SVLC.

A SVLC persegue o artista do abstrato ao concreto em sua produção, podendo ser adquirida como moléstia vitalícia desde a formação inicial, na Educação Básica, de quando o professor demonstrou e enfatizou por A + B que Arte é aquilo que vem de países na Europa ou nos Estados Unidos da América - EUA. Não que não seja interessante e relevante estudar e interpretar estas produções, mas o problema é o ficar só nisso.

Em alguns casos, a SVLC é atenuada seja pelo profissional da Educação lembrar que existem Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e outras estrelas da constelação Modernista que estão lindamente ilustrando os afamados livros didáticos, seja por estes estudantes, quiçá futuros artistas, terem acesso a outros meios de formação cultural que não apenas o âmbito escolar.

Não menciono apenas acesso, interesse cultural, pois sem curiosidade não há inventividade e o pensar e o criar artístico é perene e esgotável. É por essa razão que o indivíduo portador da SVLC não consegue ir além do que permanece demarcado ou dos modismos estéticos, teóricos e práticos. Existe por detrás disso todo um ecossistema montado em paradigmas que advém de dois sistemas: um Tradicional e outro Moderno. Além disso, estes sistemas encontram-se deteriorados e sua contextualização parece-me esquecida em alguma gaveta empoeirada.

No sistema Tradicional, a apreensão de técnicas e a adequação a um ideal particular sobre o que venha a ser representação encontra-se deteriorada quando se percebe a infestação de paisagens e retratos de um realismo deveras fotográfico em pinturas, desenhos, esculturas e quitutes seja de ordem culinária, sejam de ordem manual (não menciono artesanal pelo respeito que tenho a este tipo de produção que bem trabalhada possui enorme estética).

Para o sistema Tradicional contemporâneo, ou se tem uma poética (não um processo criativo, mas uma poética) do realismo na linha ou na cor, ou não se pode ser considerado artista e, por consequência, não se tem sustento financeiro e nem se pertence a alguma carteirinha seleta divulgada na mídia.

No sistema Modernista, a desconstrução da técnica e a sua inadequação como aprendizado artístico, levou a produção ao extremo da Arte pela Arte, de um fazer ou conceituar vazio. Não um vazio que amplie e expanda a mente inquieta a possíveis significações, mas aquele vazio branco insosso, visível em toda a parte que não dá abertura a uma única linha a ser registrada na superfície.

Dessa maneira, o artista que está dentro do sistema Modernista, faz qualquer coisa que considere como Arte e, caso caia nas graças daquilo se tornar espetacularizado tal como previa Debord (1997), tem seu trabalho legitimado e aplaudido por uma dúzia de críticos descerebrados, previamente medicados pelo Mercado de Arte que está atualmente mais preocupado em nutrir um produto de uma farsa do que de promover uma produção que repense politicamente a crise e as mazelas que rodeiam a estética da obra de Arte e o próprio ser humano.

E o que tem a ver o *pinoquear* com a SVLC? São instrumentos associados a um modelo institucionalizado que persegue a produção artística brasileira da vinda de Lebreton com a Missão Francesa aos currículos e exercícios exercitados na formação artística do nível pré-universitário ao ensino superior. Vide, para este entendimento, a narrativa visual e as construções de significados dela decorrentes, expressos no quadro *A Redenção de Cam* pelo artista espanhol Modesto Brocos, na época professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

*A Redenção de Cam*. Modesto Brocos. 1895.

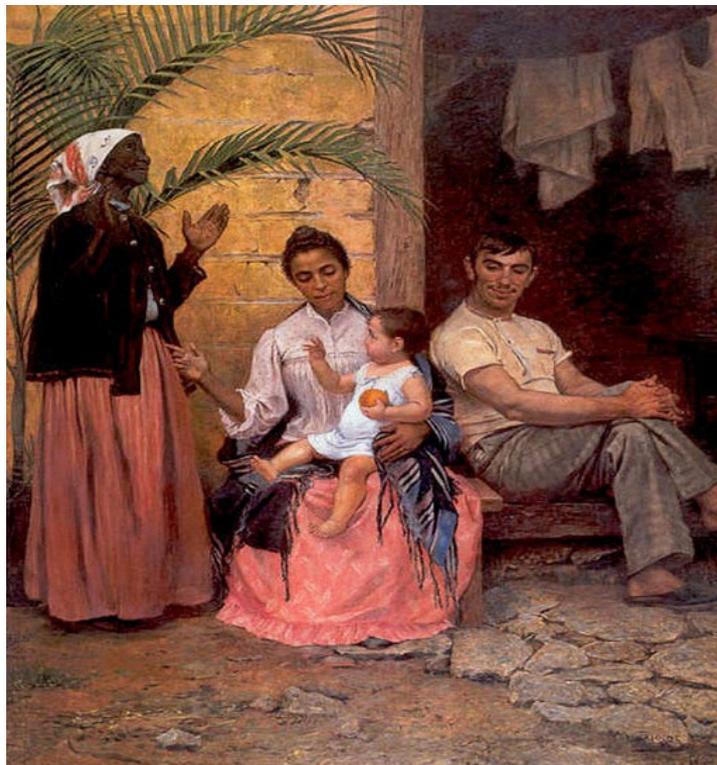


Imagem retirada da Internet. Domínio Público.

Afora o debate sobre raças e miscigenação cultural e social, este quadro específico dispõe de uma pista sobre a influência estrangeira na produção artística brasileira. A Arte local seria como a criança que segura uma maçã, estaria “salva” por assemelhar-se ao estrangeiro. A maçã pode aludir, por sua vez à uma apreensão, em um plano superficial condiz a um hábito alimentar cultivado, no caso das Artes Visuais, com uma suposta apreensão de técnicas que respeitam o ideal estético implantado.

A seguir pressiono outros pontos que remetem a alguns descabros da teoria à prática da farsa.

## **2. Da podridão de um Mercado de Arte às diferentes farsas**

Primeiramente, devo indicar aqui a enorme discussão gerada no Museu de Serralves em Porto, Portugal, meses atrás, por meio de uma pergunta que fiz ao Adam Szymczyk, curador da próxima Documenta de Kassel (documenta 14). A pergunta deu-se após o término de sua fala sobre “A linha reta é uma utopia”, com a abertura da participação do público. Depois de longo e perturbador silêncio, típico de muitas das plateias portuguesas que presenciei, decidi lhe questionar sobre como via a produção artística contemporânea e sua relação com a formação e o ensino artístico.

*Adam Szymczyk. Foto Divulgação pelo Museu Serralves. Porto, Portugal. 2015.*



Imagem retirada da Internet. Domínio Público

Adam não relutou nem pensou muito. Disse que para ele, formação e ensino não lhe importavam e que a Arte ia além disso. Continuou expressando sua opinião de que o ensino artístico não contribuía para a produção artística contemporânea e que a Documenta 14 não abarca nem as distâncias culturais e econômicas entre os dois territórios em que será realizada (Alemanha e Grécia), quanto mais algo relativo à Educação em Artes Visuais.

Não preciso adicionar a isso que além de mim, dezenas de profissionais da Arte/Educação presentes se sentiram alvejados e, com isso, o Adam recebeu uma saraivada de perguntas em tom de protesto que procuravam interpretar ou suavizar o porquê dele ter dito isso.

Hoje sei que é mais simples do que naquele momento imaginei. Pondero que persiste algo de podre no Mercado de Arte, algo que serve a interesses escusos de banqueiros, de capitalistas e não ao que a Arte potencialmente possibilita: mudança, transformação, renovação, revisão de mundos.

A Arte Contemporânea tem inevitavelmente revestido em alguns trabalhos considerados pelo Mercado de Arte e das grande Bienais de Arte, uma corrente de farsas que converte a Arte a qualquer coisa que é considerada como Arte por um grupo seleto de curadores e críticos de Arte, como atestou Lésper (2012, p.1): “La carência de rigor (en las obras) ha permitido que el vacío de creación, la ocurrencia, la falta de inteligencia sean los valores de este falso arte”.

Não esqueço que há brechas nos sistemas instaurados e há desvios nos paradigmas. Por isso, a farsa persiste como um aviso que percorre caminhos opostos. Num patamar de crítica, a farsa pode elaborar uma potência estética, a qual, pressupõe uma íntima relação com a Educação em Artes Visuais crítico/reflexiva e a práticas artístico/educativas (VASCONCELOS, 2014) e é a este respeito que persigo o ponto a seguir.

### **3. Da marquetização ao apoderamento artístico/educativo do *pinoquismo***

Duchamp foi um excelente marqueteiro de seus trabalhos, não como Picasso nem mais tarde como Andy Warhol, mas no século XX foi o primeiro a lançar ao Mercado de Arte o artista como produto além da obra de arte em si e, com isso, tendo necessidade de uma rotulação estética e de uma midiaticização massiva de seu trabalho.

Um bom exemplo da marquetização e da SVLC advém de um potente questionamento realizado em 2006 pelo artista cearense Yuri Firmeza. Por meio da invenção e da farsa como mote de um trabalho artístico contemporâneo, Yuri criou o artista japonês Souzousareta Geijutsuka, na exposição Geijitsu Kakuu.

Esta exposição foi inserida no Museu de Arte Contemporânea – MAC do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e teve enorme repercussão (DOMINGUES, 2006) devido a dois fatos, primeiro a exposição não existiu, ela foi publicizada e organizada para existir, mas nada foi exposto, nem mesmo a ausência nas paredes brancas e opacas do referido museu.

O segundo fato retém a comédia da farsa. A mídia chegou a cogitar atraso ou falha na montagem da exposição, que iria acabar por se mostrar, porém, Yuri confirmou que a

questão da farsa do artista inventado colocava em xeque não apenas a produção artística contemporânea e o que é aceito ou não nos espaços expositivos. Também punha em xeque visivelmente a divulgação midiática e a marquetização desde o próprio artista.

A obra de Yuri é mais uma de uma teia de obras consistentes e coerentes pelo fato de não concordarem com a falácia no Mercado de Arte e da marquetização, ao indagarem motivos, razões, circunstâncias e territórios de ação e atuação das obras e dos artistas selecionados e acarinhados por estas instâncias.

*Pinoquismos* e farsas na Arte Contemporânea podem ser utilizados como uma releitura política e estética na Educação em Artes Visuais em instituições educacionais formais e não-formais. Isto pode ocorrer seja por intermédio de atividades que promovam experiências significativas e que contextualizam os espaços constituídos da Europeização e da Ocidentalização na História das Artes Visuais, seja na revisão da visão da Síndrome do Vira-Lata Criativo.

Portanto interpreto que, com base no que foi anunciado, tornam-se referências a serem revisitadas a farsa, os *pinoquismos* e a SVLC, principalmente pelos docentes que atuam no âmbito da formação de professores de Artes Visuais, tendo em vista a sua influência aos futuros professores da área. Sugiro que hajam exercícios teórico/práticos com a composição de debates que explorem os conceitos e termos apresentados, assim como acerca da produção artística contemporânea em toda a sua diversidade e complexidade.

Por fim, infiro que com experiências que revejam os conceitos apresentados, práticas artístico/educativas contextualizadoras e crítico/reflexivas são possibilitadas, permeando o ambiente da Arte e da Educação em Arte de olhares mais amplos, de olhares que tragam pontes técnicas, criativas, expressivas e cognitivas. Com isso, certamente serão construídos olhares que retomem os múltiplos territórios do fazer, do perceber e do ensinar de maneira expandida (KRAUSS, 1984) e emergencial nesses tempos em que há todo tipo de crise pairando e comendo a Arte e o Ser humano pelas beiradas.

## **Referências**

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOMINGUES, João. **Clipping Artista Invasor, de Yuri Firmeza**. Canal Contemporâneo. 16 de janeiro de 2006. Disponível em: < <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#2>>. Acesso em: 18 de maio de 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura como campo ampliado. *Gávea*. **Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**. Nº 1. Rio de Janeiro: PUC.

Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf)>. Acesso em: 19 de maio de 2015.

LÉSPER, Avelina. **El Arte Contemporáneo es una farsa**. *Jornal Vanguardia*. 30 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://www.vanguardia.com.mx/elartecontemporaneoesunafarsaavelinalesper-1362825.html>>. Acesso em: 17 de maio de 2015.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais**. 2015b. 471f. Tese (Doutorado em Educação Artística). Faculdade de Belas Artes, FBAUP. Universidade do Porto, UPORTO. Porto, Portugal, 2015.

**Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos**

Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Portugal (2015). Professora/artista/pesquisadora do Colegiado de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco. Em suas pesquisas, tem se dedicado ao estudo das teorias e práticas no ensino/aprendizado de Artes, a formação de professores de Artes Visuais e abordagens e processos metodológicos da pesquisa em Artes.

# UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL NOS MUSEUS DO CANGAÇO, ARTE SACRA E CIDADE - TRIUNFO-PE

*Veruschka Greenhalgh*  
PPGAV UFPE/UFPB

## **RESUMO**

O presente texto trata da questão da identidade cultural e preservação dos bens culturais. Tendo como fonte de pesquisa a história, o acervo e a iconografia do Complexo de Museus, que integra o Museu do Cangaço, o Museu Sacro e o Museu da Cidade e Engenho da Cidade de Triunfo – PE. Para tanto, trouxe para a discussão teórica o conceito de identidade cultural, o de Patrimônio Cultural e sua preservação, a definição e finalidade dos museus e a história da cidade. Para a construção do texto pesquisei fontes bibliográficas e páginas da internet, bem como os depoimentos de uma funcionária do museu, e pesquisa fotográfica do o acervo.

**PALAVRAS-CHAVE:** identidade cultural. Preservação. Iconografia.

## **RESUMEM**

En este trabajo se aborda el tema de la identidad cultural y la conservación de los bienes culturales. Teniendo como fuente de investigación la historia, la recolección y la iconografía de Museos del complejo, que incluye el Museo del cangaço, el Museo Sacro y el Museo de la Ciudad y del molino - Triumph - PE. Por tanto, la discusión teórica trajo el concepto de identidad cultural, el patrimonio cultural y su conservación, la definición y el propósito de los museos y la historia de la ciudad. Para la construcción del texto fue buscado fuentes bibliográficas y sitios de la Web, así como el testimonio de un empleado del museo, y el relevamiento fotográfico del acervo.

**PALABRAS CLAVE:** identidad cultural. La preservación. La iconografía.

A preservação da História de uma cidade também engloba a conservação da identidade cultural de seu povo. Mas qual a relação existente entre preservação e identidade? O conceito de identidade cultural de acordo com Castells (2001, p.22) “é a fonte de significado e experiência de um povo”. Já Oliveira (2001, p.139) afirma que a identidade cultural seria uma espécie de “sentimento de pertencimento”. Para Hall (2002, p. 38), a identidade “é formada, ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo nato, existente na consciência no momento do nascimento”, afirma ainda que “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2002, p. 51). Poderíamos também dizer que a identidade cultural seria um conjunto de bens construídos e compartilhados socialmente

ao longo das nossas vidas. Esses bens podem ser materiais; as edificações, os monumentos, os sítios arqueológicos, os elementos naturais que tenham significado cultural ou os bens imateriais; as artes, o artesanato, a história passada ou presente, os costumes, a religião, a língua, a culinária, os objetos utilitários, a moda etc (GTPHA, 2008, p.13). Enfim, esses bens compõem a tradição de um povo.

Nessa direção, quais características poderiam ser consideradas como representantes da identidade cultural da cidade de Triunfo/PE? É possível afirmar a existência de uma identidade cultural? A identidade cultural não seria composta por múltiplas identidades culturais? Assim, pode-se dizer que há uma identidade cultural ou um conjunto de identidades culturais?

Ao refletirmos sobre os bens construídos e compartilhados ao longo do tempo, identificamos que na Constituição Federal eles são considerados como Patrimônio Cultural, instituído em seu artigo 216, Capítulo III, Seção II:

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, s/p.).

O patrimônio cultural refere-se à identidade, à memória da sociedade como um todo. Nesse caso, a preservação da memória é indispensável para a existência de um povo e sua continuidade histórica. Portanto, conservá-la e recuperá-la deve ser umas das prioridades do Estado, como consta na Constituição Federal, artigo 216, Capítulo III, Seção II: § 1º - “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (BRASIL, 1988, s/p.). Esta prevê a proteção dos bens materiais e dos imateriais de um povo na perspectiva da sua unidade cultural.

Assim, observamos que há uma estreita relação entre os aspectos que dizem respeito à preservação e à identidade, ou seja, não é possível dissociá-los, pois a existência de um necessita da existência do outro.

Nesse texto a questão da identidade cultural se apresenta na história, no acervo e na iconografia do Complexo de Museus – Cangaço, Sacro e Cidade e Engenho, da cidade de Triunfo - PE.

Os museus representam um importante aparelho de preservação e conservação do Patrimônio Cultural, e tal importância é justificada por dois órgãos federais de conservação, preservação, difusão, manutenção, restauração, fomento dos bens culturais, o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que define o museu como:

Uma instituição permanente, aberta ao público, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que adquire, conserva, pesquisa, expõe e divulga as evidências materiais e os bens representativos do homem e da natureza, com a finalidade de promover o conhecimento, a educação e o lazer (IPHAN, s/d.).

Já o IBRAN - Instituto Brasileiro de Museus define o museu como um:

Lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha. Por meio dos museus, a vida social recupera a dimensão humana que se esvai na pressa da hora. As cidades encontram o espelho que lhes revele a face apagada no turbilhão do cotidiano. E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma (SANTOS, s/d.).

Desse modo, o Complexo de Museus guardam em seus acervos a memória de um povo, que na contemporaneidade busca resgatar e difundir sua história por meio do desenvolvimento turístico, valorizando sua cultura local. Conhecer a iconografia desses museus é conhecer um pouco da história de Triunfo – PE.

## **1. Conhecendo a cidade**

Triunfo é uma cidade localizada no Sertão do Pajeú na região conhecida como Baixa Verde a 402 Km de Recife. Por conta de sua vegetação e sua hidrografia com diversas cachoeiras, passou a ser conhecida como “O Oásis no Sertão”.

De acordo com Lopes (2003), em fins do século XVIII os Índios Cariri foram os primeiros habitantes da serra da Baixa Verde. Nesta época chegou à região o missionário capuchino frei Vidal de Frescolero, se fixou no Sítio Baixa Verde e aldeou os índios que com ele vieram. Em novembro de 1803 assumiu o lugar do missionário, o frei Ângelo Maurício Niza, que tratou de legalizar a posse do terreno dos índios junto ao governador-geral da Capitania, Caetano Pinto de Miranda Montenegro. Em 08 de outubro de 1812, os marcos foram fincados nos lugares denominados Aquiraz, Jaleco, Água Branca e Jardim. O aldeamento foi se transformando em um núcleo de população. Outros habitantes chegaram atraídos pelas boas condições do solo, vegetação rica e nascentes de água.

Segundo Lopes (2003), o nome Triunfo originou-se de uma luta entre a família Campos Velhos da cidade de Flores e os habitantes da Baixa Verde, que brigavam pelo controle do progresso da região. Diante desse fato, os habitantes da Baixa Verde lutaram pela independência em relação aos Campos Velhos. E em 02 de junho de 1870, se criou a freguesia da Nossa Senhora das Dores, hoje padroeira da cidade, e elevou a povoação da Baixa Verde à categoria de Vila, com o nome de Triumpho. Em 13 de junho de 1884 foi criada a comarca de Triunfo e com isso a vila da Baixa Verde foi elevada à categoria de cidade.

Hoje, Triunfo é uma cidade que tem seu conjunto arquitetônico, em grande parte, preservado. Na década de 80, a cidade iniciou um processo de tombamento de diversos prédios e igrejas, tendo um dos principais, o prédio do Cine Theatro Guarany, fundado em 1922. Em 1988, foi comprado pela Fundarpe, tombado pelo Patrimônio Estadual e posteriormente reformado. Já o casario é protegido por Lei Municipal. A FUNDARP - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco elaborou um Inventário do Patrimônio Cultural onde faz um levantamento de todos os bens culturais da cidade tanto os materiais quanto os imateriais. (PERNAMBUCO, s/d).

Figura 1: A cidade de Triunfo às margens do Lago João Barbosa



Fonte: acervo da autora

Figura 2: Casario antigo preservado



Fonte: acervo da autora

## **2. O Complexo de Museus**

O Complexo de Museus integra os Museus do Cangaço, Sacro e Cidade e Engenho. O complexo está localizado no antigo prédio da Escola Barbosa Lima construído em 1893, e depois de reformado acolheu o precioso acervo em 1997, por ocasião do aniversário do centenário do nascimento do Lampião.

Atualmente pertence à Prefeitura Municipal de Triunfo. O Complexo divide as dependências do prédio com a Secretaria de Turismo, Cultura e Desportos. É mantido por doações, pela taxa de visitação e pela Secretaria de Turismo. O acervo nunca passou por qualquer tipo de restauração e a manutenção é realizada pelas próprias funcionárias do museu.

Figura 3: Prédio do Museu do Cangaço, antiga Escola Barbosa Lima. Reinaugurada como sede do Complexo de Museus em 1997.



Fonte: acervo da autora

## 2.1 O Museu do Cangaço

Segundo Lopes (2003) foi fundado no dia 11 de junho de 1975 pela Ir. Maria José Alves Blandina, natural da Paraíba, da Congregação Franciscana Maristela, que conseguiu recolher um acervo de mais de 500 objetos e uma biblioteca com mais de 40 livros. O museu conta a história de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião e seus cangaceiros através de seus objetos pessoais, documentos e fotografias.

Afirma Lopes (2003) que a Irmã Maria, em suas andanças pelo sertão saiu em busca de objetos pessoais deixados por Lampião e seus cangaceiros pelos lugares onde passavam. Muitos ela comprava das mãos dos fazendeiros que hospedaram Lampião e outros recebeu de doações.

Dentre o acervo as peças mais importantes são alguns pertences pessoais de Lampião como os óculos, a sanfona, a máquina de costura, as certidões de nascimento e batismo, que segundo a funcionária, são cópias autorizadas pelo próprio cartório e pela igreja. O acervo ainda conta com diversas fotos, armas, punhais, vestimentas e vários objetos utilitários usados pelos cangaceiros como, tesouras, ferros de engomar, bules, lampiões, estribos etc e algumas gravuras de Jo Oliveira, com a temática do cangaço. De acordo Zilma,

uma funcionária do museu, a Ir. Maria registrava cada peça conquistada em um livro Tombo. Todas foram registradas e especificadas quanto a procedência, a origem, e a descrição. O Livro Tombo, que fora escrito manualmente pela Freira, necessita atualmente de manutenção e passar pelo processo de digitalização para que se conservem os registros e possibilite o manuseio por pesquisadores.

Relata Zilma, que o museu foi criado com caráter sócio cultural com a finalidade de estudo, pesquisa e preservação da história de uma época e de um povo, através do fenômeno Cangaço. A ideia da Freira também era focar os dois cangaceiros de Triunfo, o Luiz Pedro do Retiro e o Félix da Mata Redonda.

Segundo Lopes (2003), o Museu do Cangaço ficava nas dependências da pousada que a Ir. Maria mantinha, no Lar Santa Elizabeth por 16 anos. Quando não pode mais manter o museu doou todo o acervo para a Prefeitura Municipal de Triunfo. A Secretaria de Turismo que providenciou a reforma do antigo prédio da Escola Barbosa Lima e transferiu o museu para suas dependências. A Ir. Maria ainda é viva, está com 88 anos de idade e reside em Aldeia-PE, num lar para idosos pertencente à Igreja.

Figura 4: Sala do Museu do Cangaço



Fonte: acervo da autora

Figura 5: Óculos de Lampião



Fonte: acervo da autora

Figura 6: Sanfona de Lampião



Fonte: acervo da autora

Figura 7: Gravuras de Jo Oliveira com a temática de Lampião



Fonte: acervo da autora

Figura 8: Certidões de Nascimento e Batismo de Lampião



Fonte: acervo da autora

Figura 9: rifles dos cangaceiros



Fonte: acervo da autora

## 2.2 O Museu Sacro

De acordo com Ferraz (2012), o museu foi fundado pelo Frei Aquino no início dos anos de 1990 e anteriormente ficava no Salão do Convento de São Boaventura, no Mosteiro dos Franciscanos. O acervo Sacro é composto de varias imagens de santos do século XIX e XX, em madeira, terracota e gesso, vestes litúrgicas, missais, móveis, sino, um piano e outros objetos doados por tradicionais habitantes religiosos da cidade e artistas como Chico Santeiro, artista local que dou algumas de suas peças sacras produzidas em madeira.

Com a saída do Frei Aquino da cidade, assumiu o Frei José que não suportou a movimentação de turistas no interior do convento, para visitar o museu, e decidiu fechar. À

pedido de uma comissão de moradores da cidade resolveu doar o acervo para a Prefeitura e agora também o compõe Complexo.

Figura 11: Acervo do Museu Sacro



Fonte: acervo da autora

Figura 10: Imagem em madeira



Fonte: acervo da autora

Figura 12: Quadros e Imagens de santos



Fonte: acervo da autora

Figura 13: Imagem em madeira policromada



Fonte: acervo da autora

## 2.3 Museu da Cidade e Engenho

O acervo é formado por peças de engenhos das redondezas, objetos pessoais e utilitários dos moradores antigos, fotografias de personagens ilustres da cidade, moedas antigas, entre outros. Estes pertenciam anteriormente ao Museu do Cangaço e que depois da transferência para o prédio novo foi devidamente separado e acondicionado em uma sala própria formando o Museu da Cidade.

Figura 14: Moenda de engenho



Fonte: acervo da autora

Figura 15: Pertences de moradores antigos da cidade



Fonte: acervo da autora

Figura 16: Formas para fabricação de rapadura, doce muito apreciado na cidade e na região.



Fonte: Acervo da autora

Figura 17: Almofada de rendeira.



Fonte: Acervo da autora

Ao observarmos a existência desse complexo de Museus, bem como alguns elementos de suas histórias e os objetivos para os quais foram organizados e estruturados é possível perceber a necessidade do registro histórico e da preservação de momentos, fatos, objetos, artefatos e outros que contribuíram e contribuem para a constituição de uma identidade cultural do povo. Essa, por sua vez, vai sendo construída, com o passar do tempo, por meio dos elementos considerados pertencentes à tradição, tradição esta também elaborada, reforçada e solidificada com o passar das gerações e a repetição e reinvenção das práticas sociais.

### **Considerações finais**

Pudemos perceber nessa pesquisa, a importância da preservação dos bens materiais de um povo para que sua história se perpetue e não seja esquecida. Triunfo é uma cidade polo turístico e ter seu patrimônio cultural preservado é de suma importância para não perder sua identidade própria e para poder contar sua história aos que a visitam.

Porém, durante a investigação, constatei que o Complexo de Museus, além de salvaguardar o valioso acervo que conta a história de uma época, de um povo, necessita urgentemente de um olhar aprofundado das instituições que promovem ações voltadas para a conservação patrimonial. O museu é bem cuidado pelas funcionárias e são elas mesmas, sem nenhum preparo técnico, que executam a manutenção do acervo. Mas, não é o ideal.

Existem no acervo, peças já bastante deterioradas com tempo. Pois, o Museu nunca passou por um processo de restauração de suas peças. A verba que o mantem é repassada pela Prefeitura para a manutenção do prédio, das taxas de visitação e de algumas doações eventuais. Portanto, o Complexo de Museus passa de certa forma, por dificuldades quanto à conservação de seu rico acervo.

### **Referências**

BRASIL, IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Museus e Casas Históricas**. s/d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?jsessionid=D26795EB629ABE4C78A7AF1983665860?id=12810&retorno=paginaIphan>> Disponível em: jul.2014.

BRASIL, Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**.

Disponível em:<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>

Acesso em: jul. 2014.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FERRAZ, Carlos. **Sesc interessado em administrar Museu Sacro**. Opinião, Ano IX, nº 474. Dez. 2013. Disponível em:

<[http://opiniaotriunfodigital.blogspot.com.br/2013\\_12\\_01\\_archive.html](http://opiniaotriunfodigital.blogspot.com.br/2013_12_01_archive.html)> Acesso em: jul. 2014.

GTPHA, Grupo de Trabalho Patrimônio Histórico e Arquitetônico. **Patrimônio histórico: como e por que preservar/** coordenação de: Nilson Ghirardello e Beatriz Spisso; colaboradores: Gerson Geraldo Mendes Faria [et al.]. – 3ª ed. Bauru, SP: Canal 6, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

LOPES, Diana Rodrigues. **Triunfo a Corte do Sertão**. 1 ed. Santa Cruz da Baixa Verde: Gráfica Folha do Interior, 2003.

OLIVEIRA, Pésio Santos. **Introdução à sociologia**. São Paulo: Ática, 2004.

PERNAMBUCO; FUNDARP- Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. **Inventário do Patrimônio Cultural - RD Sertão do Pajeú, Triunfo**. s/d. Disponível em: <<http://www.mapacultural.pe.gov.br/pmapper/images/fundarpe/2615706.pdf>> Acesso em: jul.2014.

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. In. IBRAM – Portal do Instituto Brasileiro de Museus. **Os Museus**. s/d. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/>> Acesso em: jun. 2014.

**Veruscka Pereira Greenhalgh**

Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais – Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Bolsista PIBIC/CNPq. Orientação: Maria Betânia e Silva. Arte Educadora na ONG Projeto Lugar da Criança. Email: [vpgreenhalgh@gmail.com](mailto:vpgreenhalgh@gmail.com)

# MUNDO DE REFERÊNCIAS: COISAS VESTIDAS PARA SEDUZIR

*Isabel Cristina de Lima Gomes*  
Aluna especial do PPGAV/UFPB/UFPE

## RESUMO

O conceito mundo como referência é um percurso que muitos artistas adotam em suas produções. Nesse estudo, abordaremos a poética da artista paraibana Cristina Carvalho, que utiliza a técnica do bordado e da costura na produção de suas obras. Para a realização da análise dessa pesquisa, utilizaremos como referências artísticas: Arthur Bispo do Rosário e José Leonilson, cujas obras apresentam características que se identificam com a da artista paraibana. Sendo assim, nossa inquietação é saber se a técnica utilizada por Cristina Carvalho aponta para um processo de transformação da subjetividade a partir do conhecimento empírico que constrói no seu cotidiano.

**PALAVRAS CHAVE:** Poética. Referências artísticas. Identidade.

## ABSTRACT

The world as a reference, concept is a journey that many artists adopt in their productions. The process of artistic creation permeates various times and various paths that may or may not result in the development of his poetic throughout life. In this study, we discuss the poetics of Paraíba artist Cristina Carvalho, who uses the technique of embroidery and sewing in the production of their works. To perform the analysis of this research, we will use as artistic references: Arthur Bispo do Rosario and José Leonilson, whose works have characteristics that identify with the Paraíba artist. Therefore, our concern is whether the technique used by Cristina Carvalho points to a processo transformation of subjectivity from the empirical knowledge building in their daily lives.

**KEYWORDS:** Poetics. Artistics references. Identity.

## 1. O universo lúdico

A obra de Cristina Carvalho surgiu a partir de seu universo lúdico infantil e de seu contato com mulheres da família que costuram e bordam até hoje.

Quando criança, a artista não se enquadrava no meio social que vivia e sofria perseguição de crianças maiores. Para evitar tanta perseguição, seu refúgio era permanecer na sala de aula realizando atividades lúdicas: desenhando e modelando. Nesse período, a professora até aconselhou sua mãe em matriculá-la em uma escolinha de arte, por perceber a facilidade que ela tinha em misturar cores e construir significados a partir disso. Sobre isso, Dias (2013) defende que a brincadeira é fundamental para desenvolver o sistema cognitivo, o

motor e o afetivo, bem como facilitar as relações sociais que o ser humano estabelece durante toda a vida. É o prelúdio para a vida adulta, que se realiza nos jogos vivenciados na infância pelo indivíduo.

Na maioria das vezes, Cristina Carvalho não disponha de tantos brinquedos de seu interesse. A falta destes, fez Cristina quando criança ter a necessidade de criar seus próprios brinquedos. Então, ela começou a recortar os brinquedos que gostaria de possuir de encartes de propagandas. Depois, passou a confeccionar as suas próprias bonecas.

Foi dessa iniciativa da artista, quando criança, que surgiu a possibilidade dela ter quantos brinquedos quisesse. Com isto, ela passou a fazer vários desenhos no papel e assim, recortava-los para puder brincar.

Sobre essa questão, Dias (2013) afirma que uma criança com certa criatividade, naturalmente, parece desenvolver a sensibilidade como forma de transpor sua realidade. O jogo lúdico dá vazão aos sonhos como meio de transpor sua realidade, dá margem a aspiração de um mundo idealizado.

Nesse sentido, as linhas sempre estiveram presentes em sua vida. Sua mãe costumava costurar. E, por isso, os materiais dos quais ela teve, principalmente, acesso, foram a linha, o tecido, o alfinete e a agulha durante o período de sua infância. O seu universo de brincadeiras girava em torno dos aviamentos e da máquina de costura.

Para a artista, a máquina de costura possui uma carga de memória imensa. A máquina simboliza a mãe. O som da máquina de costura foi por muitas vezes, o canto de dormir. Sua mãe varou madrugadas costurando. Muitas vezes, ela fazia isso como meio de tirar o sustento da família ou mesmo para costurar uma fantasia para os filhos participarem de eventos culturais na escola.

Por isso, os primeiros aviamentos que teve contato foram a agulha e a linha. O primeiro ponto que ela aprendeu foi o *caseado*. Ao longo de sua produção está entre os pontos mais realizados na sua obra. Como, sua mãe costura mochila escolar, e o material emborrachado era difícil de perfurar, e faltava tecido. Então, Cristina começou a bordar seus pontinhos numa folha de papel mesmo. Quando a mãe lhe ensinou a costurar, ela passou a costurar vestido para suas bonecas e depois passou a costurar suas próprias bonecas.

O lúdico é uma palavra de origem latina, *Ludus*<sup>1</sup>. É o jogo que é realizado na brincadeira. O brincar é que é o lúdico, não é o brinquedo em si. Fortuna (2000) cita

---

1 Possui vários derivados da mesma palavra, como: *alludo, colludo, iludo* que referem-se a simulação ou o ilusório, in Cia Lutus, [on-line], 2012-2015 <http://cialutus.blogspot.com.br/2012/08/significado-da-palavra-ludus.html> [consultado em 03-01-2015].

Kishimoto (1996) para afirmar que, “é o suporte da brincadeira, que por sua vez é o lúdico em ação, a ação que a criança desempenha ao concretizar as regras do jogo.”

O lúdico proporciona a criação de vários jogos. E durante a brincadeira, tornam possíveis diversos tipos de comportamentos, onde a criança se apropria de elementos da realidade para lhes atribuir diversos significados (DIAS, 2013).

O desenho realizado pela criança é uma forma dela se situar no mundo. O desenho é a manifestação semiótica que ocorre durante o período simbólico que tende a evoluir de acordo com o desenvolvimento cognitivo (PIAGET, 1973).

Foi nesse período que Cristina repetia constantemente o desenho de uma árvore. Essa árvore era desenhada com muito esmero e bem detalhada. O mais curioso, era um detalhe que era bem recorrente, ela sempre desenhava um galho cortado. Tempos depois, sua professora de cerâmica, Marília Dias da universidade que estudava Artes, lhe falou sobre esse detalhe. Segundo ela, esse galho representa um rompimento familiar. E nesse contexto, de fato, seus pais separaram-se. Mas, antes mesmo disto acontecer, ela já fazia esse desenho. Isso já era uma forma dela externar esse desejo.

Nesse sentido, o livre exercício do lúdico, segundo Dias (2013), “deixa o indivíduo em constante observação de sua realidade e de suas experiências passadas,” na qual estarão ao presente, e conseqüentemente com o futuro.

A artista também teve contato com outros processos manuais, através de outras mulheres da família que bordavam, faziam tricô ou crochê. Foram as suas tias que lhes proporcionaram outras experiências com as linhas. O ponto de cruz era feito por *Socorro Carvalho*, o crochê por *Maria de Fátima* e o tricô por sua tia madrinha, *Maria das Neves*.

O conhecimento destes processos manuais viabilizaram para a artista o desenvolvimento de seus bordados. Além, de conferirem um laço simbólico de relação de afetividade com essas mulheres.

## **2. Costuras barrocas: retalhos de memórias**

A arte sempre foi um assunto que interessou a Cristina, mesmo sem nenhuma pretensão de realizar algo na área. O contato com a arte de alguma forma sempre esteve presente em sua vida cotidiana.

Durante o ensino médio, ela frequentou o atelier de pintura do Lyceu Paraibano e participou de mais dois cursos de desenho. Depois foi estudar na antiga Escola Técnica Federal da Paraíba (atual IFPB) e mais tarde fez Arquitetura e Urbanismo no UNIPÊ, onde teve acesso ao desenho técnico que terminou por influenciar também na sua produção artística.

O desenho é constituído a partir de regras e padrões da Associação Brasileira de Normas Técnicas. A artista ao utilizar desta linguagem lhe agrega valores. Em seu bordado, faz o uso de traços contínuo e tracejado. A linha contínua representa o que está à vista do observador, enquanto linha tracejada é a projeção do que não está a sua vista. Essa foi a maneira, pela qual a artista encontrou, através destas configurações de traçado, um meio de questionar a exatidão das coisas (fig.1). Já, nos seus desenhos de traços sinuosos, existe a influência dos traçados de curvas, que eram realizados no curso de estradas. (fig.2).

Figura 01 – Poema 1978 (abro-me ou devo só me abrir ao lance da escada disponível)



Foto: Fábio Queiroz, 2012

Figura 02 – Série Arquétipos.



Foto: Cristina Carvalho, 2010

Na Universidade Federal da Paraíba, o ensino acadêmico deu margem a conflitos, ideias e questionamentos. Por não atender as expectativas, por ser arcaico em relação aos problemas contemporâneos. Havia professores que não consideravam a produção artística pós-renascimento. Os espaços onde eram realizadas as aulas práticas eram insuficientes e muitas vezes precários.

O curso não atendia as suas expectativas. Então, como forma de preencher essas lacunas, foi necessário participar de cursos que eram promovidos por instituições culturais da cidade, possibilitando um aprendizado teórico-prático, a partir das interações com artistas em eventos culturais. Tais como: oficinas com José Rufino (*Instalações e site specific*), Paula Gaítan (*Vídeo-arte*), Fabiano Gonper e Fábio Queiroz (*Laboratório 2006*), Gustavo Moura (*A cidade, o rio, o mar*), Chico Dantas (*Outro desenho, mesmo desenho*) e Pedro Karp Vasquez (*A cidade e a memória*).

Outras participações foram essenciais, o curso de cerâmica com as professoras: Marília Diaz e Rosires Carvalho, realizado pelo Projeto Arte na Escola, promovido pela

Universidade Federal da Paraíba em parceria com o Centro Cultural de São Francisco, proporcionaram diálogos, exposições e encontros com artistas.

As aulas eram teóricas e práticas. No qual se realizavam experimentações artísticas e trocas de experiências. Posteriormente, Cristina participou do projeto – Piloto Artes Visuais como monitora voluntária da exposição *Alheios* do artista pernambucano Gil Vicente, no Centro Cultural de São Francisco.

O momento mais revelador, talvez tenha sido o reencontro com a técnica do bordado, no curso *Laboratório de desenho: o desenho hoje sou eu*, com Carolina de Melo. O universo mágico que se estabeleceu a partir deste momento, diz respeito, também, ao lugar onde ocorreu o curso, no Centro Cultural de São Francisco, cuja artista encontrou o grande referencial de sua identidade histórica.

Neste momento, a artista despertou o interesse em realizar trabalhos que tivessem relação com sua própria identidade. Os exercícios propostos, consistiam em realizar desenhos a partir da observação dos detalhes arquitetônicos da Igreja. Nas experimentações artísticas que foram realizadas foram adotadas na elaboração dos trabalhos o uso em conjunto das técnicas de bordado e de aquarela sobre o papel.

A Igreja de São Francisco possui um estilo arquitetônico imponente que caracteriza-se por representar ao mesmo tempo: força e leveza. Além do seu espírito de dramaticidade, de ousadia, de profusão de adornos e suas formas curvas.

Talvez, esta força e leveza sejam resultado da miscigenação que é tão presente nesta exemplar arquitetura. Além de ser um barroco tropical que referencia o que lhe é nativo. Podemos ver representados, os frutos tropicais na decoração da Igreja. E nas pinturas das flores e na escultura a presença do estilo clássico.

Também temos assimilados, outras culturas, como exemplos, “O paredão do adro é encimado por cartelas e ornamentos de diferentes feitios. O leão de Fô, de nítida inspiração oriental, e a carantonha de cabelos frisados guardam a entrada do templo” (RODRIGUES, 1990:27).

A complexa formação da nossa identidade é assimilada por Cristina, que a utiliza com referência para sua autoafirmação como artista na busca incessante do desenvolvimento de sua linguagem poética.

Portanto, além de assimilar aquela grandiosidade artística e arquitetônica, ela percebeu o quanto o ato de bordar lhe era familiar. Pareceu lhe algo recorrente, pois era parte de sua memória. A necessidade de ter como referência as suas vivências não seriam plenas, se assim, ela não fizesse o uso do que lhe era peculiar. Pois o ato de bordar lhe é repleto de memórias afetivas.

### 3. Impressões de coisas: Inventário de memórias

Os fios sempre fizeram parte da história da humanidade. O ato de tecer o fio, produz o tecido que é utilizado na confecção da roupa que cobrir e aquecer o corpo.

A seguir apresentaremos a obra de dois autores que apresentam pontos de semelhança com o trabalho de Cristina Carvalho. O Arthur Bispo do Rosário e o José Leonilson possuem em comum com a produção da artista, o fato de também serem nordestinos, de utilizarem a técnica de bordado e de fazerem da sua arte uma forma de resistência e superação das suas adversidades subjetivas.

O Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) era nordestino, assim como Cristina. Era natural de Japarutuba, Sergipe. Mulato, pobre, foi marinheiro e pugilista. Ele relatou ter tido uma visão, quando encontra-se na casa dos Leone, onde ele trabalhava. Isto aconteceu no dia 22 de dezembro de 1938. Ele disse, que viu descer do céu sete anjos azuis. A alucinação lhe fez vagar por dois dias pelo Rio de Janeiro, até se encontrado no Mosteiro São Bento, afirmando ser São José e anunciando que sua missão era “julgar os vivos e os mortos” (JIMENEZ apud HIDALGO, 1996:14).

Ele foi conduzido pela polícia ao Hospital Nacional dos Alienados na Praia Vermelha, depois foi transferido para Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, onde foi diagnosticado como esquizofrênico paranoide. Lá permaneceu por 50 anos. Foi na instituição psiquiátrica, que a partir de 1939, ele começou a produzir ininterruptamente, mais de 1.000 obras entre objetos, bordados e assemblages. O Bispo foi um artista que consciente ou inconscientemente, agiu de forma criativa em meio à uma constante transformação, política e artística (JIMENEZ, 2008).

A referência mais marcante em relação a obra de Bispo é o uso do bordado e a técnica de envolver objetos com fios. Ele utilizando o bordado com linguagem própria, ele produziu desenhos associando-os a palavras, em diferentes suportes. Também, existem outras semelhanças, como fazer do ato de produzir uma forma de resistência, uma forma de transpor a realidade.

O primeiro contato de Cristina com a obra de Arthur Bispo do Rosário aconteceu na Universidade Federal da Paraíba, numa aula da Professora Rosires. A professora sugeriu uma atividade de observação que consistia na análise de uma obra do artista, o *Manto da Anunciação*. Nada mais complexo: cores, linhas, formas, um verdadeiro inventário de memórias.

A forma como Bispo trabalhava a sua relação com o tempo é bem diferente de Cristina. O ato de realizar os bordados era um meio estratégico que encontrou para dá

sentido ao tempo interminável da colônia. A primazia de suas obras são reflexos da constante produção que foi possível, devido a sua dedicação total de seu tempo na realização das obras (JIMENEZ, 2008).

No *Manto da Anunciação*, ele retrata seu inventário de memórias. A matéria prima dos bordados era adquirida dos uniformes da colônia que ele desfiava e com esses fios bordava o manto, no qual ele deveria se vestir para apresentar-se a Deus, no dia do juízo final.

Existe uma relação muito forte com sua identidade cultural, podemos ver referências do folclore e presença da religiosidade presente na elaboração de suas obras. É visível o quanto o manto se assemelha à vestimenta, a gola do *Caboclo de lança*, do *Maracatu Rural ou Baque Solto* da cultura popular de Pernambuco (JIMENEZ, 2008).

O seu tempo na marinha também é tema para seus bordados. Além das pessoas que conheceu, seus nomes foram utilizados como elementos compositivos para seus trabalhos, assim como, os objetos pertencentes a sua vivência na Colônia Juliano Moreira (JIMENEZ, 2008).

Cristina Carvalho também construiu sua obra a partir de sua identidade, uma vez que ela também utilizava o bordado na construção de seus desenhos, os quais fazem alusão a elementos barrocos (fig.2), elementos que compõem o desenho técnico (fig.1). Além, do uso da fita de cetim que é um aviamento muito utilizado na ornamentação das vestimentas da cultura popular nordestina. A sua opção pelo constante uso da cor vermelha, diz respeito a representação da vitalidade, das relações amorosas, das transformações da vida que associado ao branco que reflete os vazios existenciais, no qual atravessamos durante toda a nossa vida.

O ato de desfiar os uniformes, faz lembrar a Penélope, que desfiava para depois tecer no outro dia, no sentido de retardar o tempo na espera do amado. Já o Bispo desfiar para dá significado a sua memória, uma vez que utiliza os fios para dar sentido à sua existência.

Cristina borda na superfície do tecido para denunciar o estado efêmero das coisas. Ao tratar do efêmero utiliza como temática, a relação entre o amor e o tempo. Sendo assim, ela utiliza trechos de cartas de amor de diversas pessoas. As cartas foram bordadas (fig.3 e 4) no tecido de 1,30m x 20,00m, sem identificar os autores das cartas. O anonimato reflete o sentimento como algo comum a todos. O estado efêmero é reflexo do quão solúvel esse sentimento pode se tornar, uma vez que ele está sujeito a ação do tempo.

A efemeridade é representada através do uso do elemento da linguagem visual, o tom. Através da escala tonal, ela utilizava o tom mais escuro do vermelho que gradativamente, vai ficando um tom mais claro que o outro até atingir o branco.

Figura 03 – 1h45m.



Foto: Cristina Carvalho, 2009

Figura 04 - Detalhe

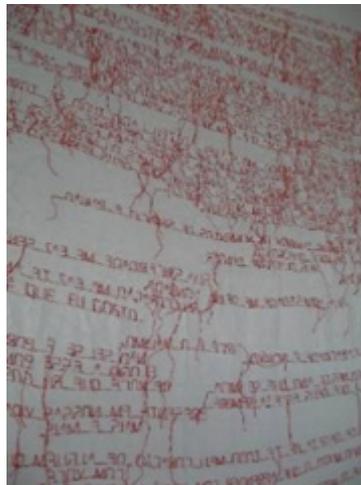


Foto: Cristina Carvalho, 2009

O Bispo afirmava ter recebido algumas missões do divino: “registrar sua passagem pela Terra; inventariar o Universo; reconstruir e repovoar a Terra.” O ato de “Catalogar é presentificar. O inventário estabelecido pela catalogação impede que as coisas sejam tragadas sob o domínio de Lethes<sup>9</sup>, que é da ordem do esquecimento” (JIMENEZ, 2008:86).

O Bispo enrolava objetos com os fios que extraía dos uniformes. Segundo o crítico de arte Jorge Antônio e Silva (2012)<sup>2</sup>, o seu processo de criação é uma forma de superar os interditos do inconsciente engodos sobre a razão.

O construir e o desconstruir são conceitos que remetem as transformações existências do ser humano, e são representados através do ato de envolver objetos com fitas, que caso desenrolados perdem o seu sentido de ser, de ser arte.

Quanto Cristina envolve objetos (fig.5), numa espécie de catalogação é na busca por outras experiências sensoriais. Quais as impressões, que são percebidas pelos sentidos? Algumas, dizem respeito às memórias olfativas. Os objetos que ela envolve em fitas de cetim, “são objetos que apesar de estarem embrulhados não deixam de ocultar suas formas. Eles pretendem despertar lembranças e encantamento” (FORTES apud CARVALHO, 2012, p. 20).

A artista realiza outra espécie de catalogação, a obra *1h43min*, ela borda trechos destas cartas amor de várias pessoas realizando uma espécie de inventário de um coletivo para abordar a efemeridade das coisas, no caso o amor.

Para realizar o inventário das coisas, ele utilizou objetos do seu dia a dia, além da catalogação de nomes de pessoas que faziam parte do seu universo, foram bordados em

2 ARTHUR Bispo do Rosário: organizador do caos. Direção Valdir Rocha. Produção. São Paulo, 2012 in <https://www.youtube.com/watch?v=t6Jou6DIEek> [consultado em 27-01-2015].

vários de seus trabalhos. O exemplo, o mais impressionante, o *Manto da Anunciação*, ele bordou em seu verso nomes de mulheres que ele conhecia, seriam escolhidas por ele para serem salvas do juízo final.

O Bispo “lutava” contra a falta de material, o citar, Burrowes, a Jimenez (2008) reforça a condição do artista,

Assim trabalha Bispo: contra. Contra a miséria física e subjetiva provocada pela psiquiatrização. Contra a falta de espaço. Contra a pobreza. Contra o pouco caso. Contra o abandono. Contra a falta de material. Contra (JIMENEZ, 2008, p. 64).

Como forma de transpor sua realidade, Cristina utiliza a memória do universo lúdico infantil como um ato de resistência, de sobrevivência à uma infância conturbada. Assim, como Bispo que utiliza do seu universo de memória como ato de resistência à sua dura realidade de um interno de uma colônia.

Com o seu bordado, Cristina Carvalho reconstruiu a sua realidade, a sua condição de ser mulher em respostas as opressões patriarcais machistas, a artista também age como o Bispo que transpõem a realidade do manicômio.

Tanto ela quanto o Bispo visitam o universo do bordado que se entrelaçam a sua vida e à sua obra. Podemos perceber a busca por sentido, uma vez, que sua vivência alimenta suas memórias e dá sentido à sua vida.

O ser sensível sente necessidade de transpor sua realidade e transformá-la em algo melhor. O indivíduo que já possui certa sensibilidade fará uso desta para recriar o mundo ao seu redor.

“Essa liberdade é pensada como poder efetivo de mudança e caminha junto com a resistência. [...] Somente através da resistência é que podemos promover mudanças nas relações de poder” (SANTOS, 2008:26).

Figura 05 - Perfume



Foto: Cris Soares, 2010

Figura 06 – O carvalho



Foto: Beth Paz, 2014

A cor azul era essencial na elaboração das obras do Bispo. Ele dizia, ser o azul a cor da sua áurea. Só era permitido adentrar seus aposentos quem acertasse o código de acesso, “AZUL”. Os fios azuis eram provenientes dos uniformes da colônia que eram na cor azul.

O uso constante da cor vermelha, por Carvalho tem o discurso de atribuir um caráter mais denso a sua obra, pois, “[...] O vermelho significa perigo, amor, calor e vida, [...] o vermelho é a mais ativa e emocional” das cores, portanto, o vermelho é “um matiz provocador” (DONDIS, 2003). O intuito é impactar “pela delicadeza, pela intensidade e pela capacidade de dialogar com os sentidos” (SIQUEIRA, 2014).

O jogo monocromático proposto por Cristina é característico de um discurso minimalista, em que a simplificação cromática através da adoção do vermelho, é justificado por esta cor ser a que primeiramente é percebida pelo olho.

Percebemos que o inventário realizado a partir das vivências destes, é um registro que tem o intuito de ordenar para dar significado, para transpor a realidade como forma de sobreviver, como uma nova forma de existir.

#### **4. A vida por baixo da pele das coisas: o poder sedutor das membranas sutis que nos envolvem.**

O Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993), também era nordestino, nascido em Fortaleza, Ceará. O Leonilson assim como o Bispo residiram por um período de tempo em sua cidade natural. O Bispo como era marinheiro desbravou mares até aportar, de vez no Rio de Janeiro. Já Leonilson nunca deixou de ser um viajante, um andarilho. Das suas descobertas de si mesmo e da sua relação com seus amores é do que fala o seu trabalho.

Assim como, a mãe da artista, a mãe de Leonilson também costurava e o seu pai era comerciante de tecidos. Isto, reflete na escolha dos materiais, uma vez que o que ele passou com materiais que traziam consigo uma carga emocional e familiar.

A criação artística advém, muitas vezes da necessidade de reordenar o caos interior. A compreensão da subjetividade é desafiadora. Subverter a dor, a incompreensão da solidão existencial e muitas vezes da falta de sentido das coisas. É o meio pelo o qual o artista realiza a transformação de realidade.

A escolha da obra de Leonilson como referência para Carvalho, tem haver a priori, com a técnica de bordado. Mas, não se encerra nisto. A relação é muito mais densa. Pois, são reflexos de seus sentimentos e particularidades. A obra dela se correlaciona à de Leonilson por trata, também: a solidão, a carência e os afetos.

A identidade nordestina é referente em seu trabalho, segundo o curador de arte, Ricardo Resende, a arte de Leonilson apresenta “uma certa artesanabilidade em sua obra [...], uma fatura meio precária, meio rústica, que é um pouco que a gente observa na arte popular [...] no artesanato do estado do Ceará<sup>3</sup>”.

A arte foi sua forma de resistir, de transformar a sua realidade em algo maior. A descoberta de ser possuidor de uma doença incurável, a Aids. Fez com que ele mergulhasse cada vez mais em si mesmo, “com um oceano inteiro para nadar”, como mesmo relatou ele:

Às vezes eu acho que meu trabalho é minha montanha protetora, porque minha figura é muito frágil, eu sou uma pessoa muito frágil, [...] eu tenho certeza que eu sou forte, eu sou muito frágil também, eu me refúgio no meu trabalho, o meu trabalho é meu ponto no mundo. Sabe, é pra que eu corro. Assim, o meu trabalho é a minha observação sobre mim mesmo<sup>4</sup>.

Assim como ele, Cristina registra as suas dores, os seus sofrimentos, os seus amores. É uma forma de intervir, de manipular, de transformá-la em algo maior, uma vez que os outros se identificam. O ato de expor terminou por agregar valores, uma vez que o outro ao ter contato com o trabalho lhe atribuiu outros significados que podem ser incorporados a sua obra.

Figura.7. Eu te sufoco.



Foto Cristina Carvalho. 2010

O processo de envolver objetos/coisas começou com a obra *eu te sufoco* (fig.7). A fita, que primeiramente foi utilizada foram as ataduras<sup>5</sup>. Tratam das solidões das relações

3 SOB O PESO dos meus Amores – Leonilson. Produção Ministério da Cultura, Lei de incentivo à cultura. Realização Itaú cultural. In [https://www.youtube.com/watch?v=wM\\_nIRbMqX4](https://www.youtube.com/watch?v=wM_nIRbMqX4) [consultado em 27-01-2015].

4 Ibidem

5 É uma tira de pano que serve para fixar curativo-proteção contra fatores externos nocivos, dar suporte a membro lesado, corrigir defeitos ou agir como hemostático-deter hemorragia e favorecer a circulação, in Atadura – Fundamentos de Enfermagem, [on-line], <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAgygAG/atadura-fundamentos-enfermagem> [consultado em 28-01-2015].

estabelecidas entre as pessoas, das dependências sentimentais e emocionais. Vivemos sufocados de padrões de comportamentos sociais.

O Leonilson extravasava as suas dores, as suas vivências em sua obra, numa

confluência entre corpo e obra, um corpo ausente ou fragmentado discutindo por informações mínimas como peso, altura e idade que refletem um procedimento metafórico para construção do autorretrato que se fragmenta em metonímias e relicários (CASSUNDÉ, 2011, pg.103).

Ele “catalogou sua vida tanto nas agendas quanto na obra” (CASSUNDÉ, 2011, pg.118). Incessantemente, ele produziu para dá sentido à sua existência.

Mesmo, que ele tivesse que expor suas particularidades. Era necessário presentificar sua existência construindo um percurso denso e autobiográfico, a exemplo o desenho *Longo caminho de um rapaz apaixonado*, onde é expressa seus conflitos amorosos. Seus trabalhos expressam suas “buscas, desejo, solidão, angústia” (CASSUNDÉ, 2011, pg. 135).

Ao trabalhar no livro de artista *A Dor pela Dor* (fig. 8 e 9), ela quis representar a estética da dor. O desenho reflete a necessidade de fissurar o papel, como se estivesse fissurando a carne, de sangrar para extravasar a dor. As cicatrizes são a resignação pela transformação. A artista transforma sua dor em algo estético.

Figura 08 – A dor pela dor



Foto: Cristina Carvalho, 2007

Figura 09 – A dor pela dor



Foto: Cristina Carvalho, 2007

O trabalho de Cristina fala de resistência, *Carta 5575* (fig.12 e 13). O vestido de noiva, na cor rosa é reflexo da opção ao condicionamento. Mas as fitas de cetim que o envolvem reproduzem as amarras sociais, patriarcais, matrimoniais que as mulheres são sujeitas.

O vestido de noiva é típico de um ritual na vida das mulheres, somos cobradas pela sociedade a seguir padrões de comportamentos extremamente machista e patriarcal. Só se veste uma vez, é depois do ato consumado ele perde a sua simbologia. O vestido de noiva é uma vestimenta utilizada como ato de passagem. É a transposição de uma realidade a outra.

Figura 12 – Carta 5575



Foto: Roncalli Dantas, 2006

Figura 1 - Detalhe

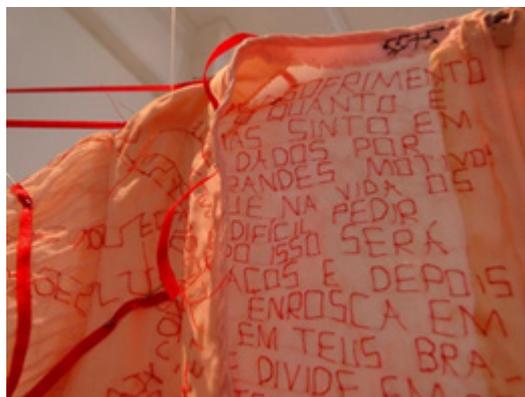


Foto: Cristina Carvalho, 2014

A obra faz pensar na condição das mulheres vítimas de conceitos de dignidade representados como sinônimo de “pureza”. É associado ao vestido de noiva branco a simbologia de pureza.

Ao casar-se de rosa, a mãe de Cristina, queria ser diferente, isto não significava que ela não tivesse dentro dos padrões do ‘branco’. Diferente, talvez no sentido de romper com o padrão, apenas da cor. Mas, esse despendimento causa vergonha até hoje.

Uma vez, que seu vestido virou obra e foi exposto ao público. A sua mãe Dora Carvalho, confessou a artista, que tinha vergonha, por todos saberem que ela tinha casado com aquele vestido. Que, pelo fato de não ser branco, punha em dúvida a simbologia de pureza perpetuada pela sociedade.

Segunda Zaccara,

o trabalho é lúdico, mas é também político na medida em que ela denuncia uma sociedade patriarcal e machista provocando-a com suas narrativas que falam das desesperanças, negligenciamentos e reivindicações de seu sexo (ZACCARA, pg. 32, p. 2012).

Nesta obra o corpo está ausente, personificado em seus sentimentos mais íntimos expostos, bordados no verso do vestido com uma forma de preservar seus sentimentos (fig.13).

Já em outro trabalho, a artista sente a necessidade de presentificar esse corpo, vestido um lingerie para a realização da obra *Palma 1940*, que trata da memória do antigo Sobrado do Dr. José Lourenço, que em tempos remotos (1940) foi um bordel. As cortesãs que lá viviam, costumaram se expor na janela para seduzir quem passavam por ali.

Leonilson em seu autorretrato *José*, expõem sua subjetividade e o colocou como protagonista de uma forma muito sutil, segundo Cassundé (2011, p.65) “Seu processo está na ordem da sedução.”

O Leonilson também realiza a presentificação do seu corpo, segundo Cassundé, (2011, p.112) “A morte explicitada na sua arte é a forma de dialogar com a vida, é a relação estabelecida entre a poesia e corpo.”

Nos anos 80, Leonilson incorpora “um repertório próprio e de criação de um vocabulário que se conjuga pela utilização e recorrência de alguns signos, que giram num campo semântico de questões pessoais” (CASSUNDÉ, p.65, 2011). Suas composições taxonômicas são cartografias, que ele construiu. São “diálogos com o corpo, com os órgãos”, onde realiza um paralelo “com os rios e seus afluentes e estruturas corporais, articulando todo um circuito entre artérias, cidades, sentimentos” (CASSUNDÉ, p.65, 2011).

Figura 15 - Resistência



Foto: Cristina Carvalho, 2014

Figura 16 – série Poemas 1978. Atravesso a soleira da porta uma vez convidada

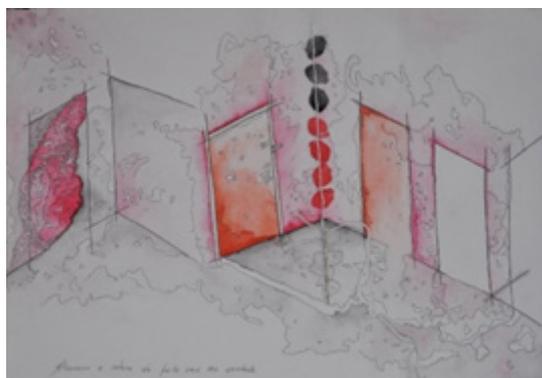


Foto: Fábio Queiroz, 2012

Cristina também trabalhou a sua efemeridade orgânica (fig.15). Na obra

*O Carvalho* (fig. 6), ela construiu uma espécie de estrutura que se assemelham tanto a corrente sanguínea quanto a estrutura de uma árvore. É uma forma de demonstrar a sua vitalidade, a sua identidade, o *Carvalho* é o sobrenome que a artista adota como homenagem as matriarcas da família.

Assim, como Leonilson, que colocou em evidência em sua obra o “sujeito romântico, e discute abertamente, através da sua poética, os impasses do sujeito amoroso na contemporaneidade” (CASSUNDÉ, 2011, p.131), que existia nele, Cristina, também expõe seus afetos, desejos e carências (fig.16). As desilusões são bordadas. São denúncias de sofrimentos, de angústias e da também busca pelo outro.

O Leonilson fazia de suas agendas os seus registros, anotava suas impressões, suas sensações, seus questionamentos mais profundos. Essa espécie de diário de símbolos que ele criou, “em que tudo é motivo de sedução, lástima, desejo e vida”, ele transferia para sua obra. “É nesse fluxo de poesia, precisão no diálogo entre *palavra x imagem*, que o artista cria o seu ato literário” (CASSUNDÉ, 2011, p.127).

Os desenhos x poemas (fig.16) surgem na obra de Cristina quando ela passa a estudar letras, o encanto foi tanto, que essa referência tornou-se complementar. Surgiu a necessidade de verbalizar o que a imagem por si só, já não eram o suficiente.

O Arthur Bispo do Rosário, o Leonilson e a Cristina Carvalho, resistentes como todo o povo nordestino. Ao assimilaram as particularidades de suas identidades e subjetividades costuraram seus fragmentos de memórias. Bordaram suas fragilidades como forma de resistência. Num ato de sobrevivência, tomaram a arte como seu bote salva vidas em mar revoltoso e transpuseram as suas tempestades subjetivas.

## Referências

ARTHUR Bispo do Rosário: organizador do caos. Direção Valdir Rocha. Produção. São Paulo, 2012 in <https://www.youtube.com/watch?v=t6Jou6DlEek> [consultado em 27-01-2015].

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson: a natureza do sentir**. 2011. 165f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. In <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-9R8N4A/leonilson.pdf?sequence=1> [consultado em 05-01-2015].

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FORTUNA, T. R. **Sala de aula é lugar de brincar?** In: XAVIER, M. L. M. e DALLA ZEN, M. I. H. (org.) Planejamento em destaque: análises menos convencionais. Porto Alegre: Mediação, 2000. (Cadernos de Educação Básica, 6) p. 147-164 in [http://brincarbrincando.pbworks.com/f/texto\\_sala\\_de\\_aula.pdf](http://brincarbrincando.pbworks.com/f/texto_sala_de_aula.pdf) [consultado em 28-01-2015].

FONTES, Hugo. Envolvimentos. In: CARVALHO, Cristina. **Verso Reverso**. João Pessoa: FMC, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Média**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

JIMENEZ, Rita de Cássia Garcia. **Arthur Bispo do Rosário no panorama da arte contemporânea**. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo. In <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp076373.pdf> [consultado em 21-01-2014].

RODRIGUES, Alvimar (ed.). **Quatro séculos de arte sacra**. Rio de Janeiro: Bloch; João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1990.

SANTOS, Marilane Abreu. **Costurando Memórias: Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo**. 2008. 120 f. Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. In <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Dissertações/Diss230.pdf> [consultado em 03-01-2015].

SIQUEIRA, Lau. **O verso reverso de Cristina Carvalho**. Jornal A União, João Pessoa, Paraíba, 18 abr. 2014.

SOB O PESO dos meus Amores – Leonilson. Produção Ministério da Cultura, Lei de incentivo à cultura. Realização Itaú cultural. In [https://www.youtube.com/watch?v=wM\\_nIRbMqX4](https://www.youtube.com/watch?v=wM_nIRbMqX4) [consultado em 27-01-2015].

ZACCARA, Madalena. Mergulho no universo do feminino: a poética intimista de Cristina Carvalho. In: CARVALHO, Cristina. **Verso Reverso**. João Pessoa: FMC, 2012.

**Cristina Carvalho** (Isabel Cristina de Lima Gomes)

João Pessoa-PB, 1978. Vive e trabalha em João Pessoa.

Artista Visual. Graduação em Artes Visuais (UEPB, em 2006), Arquitetura e Urbanismo (ESUDA-PE, 2014). Professora de Artes (NAC e na Escola Agrotécnica do Cajueiro, no Campus IV da UEPB).

Despontou no cenário das artes visuais no Salão dos Novos Artistas Plásticos, prêmio (primeiro lugar na categoria de desenho – SESC/PB, 2005) e prêmio (menção honrosa pelo conjunto da obra – SESC/PB, 2006).

- Exposições individuais *Tecelã* (Galeria Casarão 34, João Pessoa-PB, 2006); *Atar, desatar...*; (Galeria Archidy Picado, João Pessoa-PB, 2007), *Recuerdos*, (Galeria Archidy Picado, João Pessoa-PB, 2010), PR-S/N - Projeto Residência Sem Número (Sobrado Dr. José Lourenço, Fortaleza-CE, 2010) e *Poema 1978* (Arte na Empresa Energisa, João Pessoa, Campina Grande, Patos-PB, 2013); *Parede Poética com Lau Siqueira*, SESC-PB, (exp. itinerante, 2014)

- Exposições coletivas *Laboratório 2006* (Galeria Arquidy Picado, João Pessoa-PB, 2006), *I Arte Postal* (SESC/PB, 2006); *II Festival Mundo* (IAB, João Pessoa-PB, 2006); *CINEPORT* (Usina Cultural da Energisa, João Pessoa-PB, 2007); *Integração 275* (NAC/UEPB, João Pessoa-PB, 2007), *XII SAMAP* (Casarão, João Pessoa-PB, 2008); *IV Festival Mundo* (IAB, João Pessoa-PB, 2008), *Jampa Festival de vídeo* (SESC/PB, 2008); *Imagens Nômades* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2008); *Coletânea de Artistas Paraibanos* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2009); *V Festival Mundo* (Estação Ciências Cultura e Arte, João Pessoa-PB, 2009); *Projeto Habitat* (CCBNB, Sousa-PB, 2010); *Todos os bichos*, (Casarão 34, João Pessoa-PB, 2013); *Mostra Coletivo*, Galeria Rede Arte Contemporânea, (João Pessoa, 2014); *Coletânea 1* (Usina Cultural da Energisa, João Pessoa-PB, 2014);

- Lança catálogo, *Verso e Reverso*, Patrocinado pelo FMC-PB, 2013. Participou do projeto de Residências em Fluxo (Programação de Residências Artísticas no MAMAM no Pátio – Recife –PE, 2010). Realizado no Sobrado do Dr. José Lourenço em Fortaleza-CE.

# O FAZER COMO PROCEDIMENTO DE AUTOCONHECIMENTO: uma maneira de ver a obra como parte de si

*João Pedro Tavares da Silva*  
**UFRN**

## **RESUMO**

O artigo é uma investigação sobre a visão simbiótica entre artista e obra, cuja problemática se preocupa com os primeiros passos do estudante, sua relação entre vida e a produção do trabalho de arte como um procedimento de autoconhecimento. O fazer artístico torna-se elemento vital e constante, atravessa diversos processos, os quais mostram alternativas para qual caminho se deve seguir, geram-se desdobramentos. O objetivo é refletir sobre a importância de elaborar uma metodologia autônoma assim como o desenvolvimento de uma postura política individual para dar notoriedade às vivências intrínsecas entre os estados de si mesmo e o fazer. Perceber que a arte está ligada ao processo que escolhe para si como sendo uma ferramenta que define sua utilidade e uma busca por uma construção contínua através da elaboração do trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Vida. Processo. Autoconhecimento.

## **SOMMAIRE**

L'article est une investigation sur la vue symbiotique entre l'artiste et l'œuvre, dont le problème est concerné avec les premières étapes de l'étudiant, sa relation entre la vie et la production de l'œuvre d'art comme une procédure de la connaissance de soi. La pratique artistique devient élément vital et constant qui traverse plusieurs processus lesquels montrent des alternatives pour quel chemin on doit suivre, elle y génère développements. L'objectif est de réfléchir sur l'importance de faire une méthodologie autonome et le développement d'une position politique individuelle qui demande de la notoriété aux expériences intrinsèques entre les états de soi-même et l'action de faire. Percevoir que l'art est connecté au processus que l'on choisit pour soi-même comme un outil qui définit son utilité et une recherche continue à travers la préparation du travail.

**MOTS-CLÉS:** Art. Vie. Processus. Connaissance de soi.

## **Introdução**

A arte só faz sentido quando se encontra associada ao conhecimento de si. Através desse entendimento, faz-se necessário neste trabalho buscar subsídios para o estudante que se depara com o início de sua carreira, utilizando como foco a ligação entre vida e arte, sobretudo no processo criativo, e convida a pensar sensivelmente no metaproceto antes de manifestar o desenvolvimento dos ofícios.

A problemática que envolve esta pesquisa, consiste na maneira de ver a obra, seu valor, conceito, imagem e processo, como somente um produto externo isolado do artista. Pensar na produção como um fim - mesmo quando se é exposto o processo - é reduzir a obra de sua potencialidade e ver como um outro corpo (corpo da obra) que já não faz parte de seu veiculado. O *fazer* é contínuo, por que o artista está em movimento. Esquecer que a obra é um fragmento do próprio artista como uma extensão de seu corpo, anestesia a potência investigativa pela qual buscamos a continuidade de seu processo. Pensar na obra como uma parte do artista, viabiliza pensar num fluxo de outros fatores que permitem a análise do que pertence à subjetividade do mesmo, como por exemplo, sua trajetória dentro do discurso, os desdobramentos de suas produções, a escolha da temática, a relação de sua vida com sua poética etc. Para colocar em prática esses objetivos, utiliza-se um levantamento bibliográfico com enfoque em autores da área da filosofia, como Deleuze-Guattari, Michel Foucault, Walter Benjamin, Peter Pál Pelbart e John Berger entre outros campos da arte pelo qual se apresenta questões assim como faz as intervenções políticas do Banksy.

## **1. Desenvolvimento**

Embora a investigação em arte possibilite subsídios dos quais fortificam a base teórica do estudante sobre diversas vertentes, e ainda que proporcione um ambiente fértil para criar ilhas de afinidade em diversos campos da área, todavia, a vontade de produzir é combustível necessário para se movimentar. O *fazer* é necessário. Alguns em início de curso, são tomados por angústias existenciais que servem como base para suscitar perguntas como “*produzir? Pra quem, pra quê, por quê?*” e a falta de vontade impede de sentir disposição ou motivação em realizar determinado trabalho; a sensação de vazio predomina e substitui o lugar onde devia se localizar o propósito, dificultando, muitas vezes, a ideia que se projeta na mente em se tornar um produto palpável.

A Necessidade é a condição do existente. É o que torna a realidade real. [...] Até recentemente, todos os relatos que as pessoas faziam de suas vidas, todos os provérbios, fábulas, parábolas, abordavam a mesma coisa: a eterna, temível e eventualmente bela luta da vida com a necessidade, que é o enigma da existência – o que se seguiu à Criação, e que subsequentemente sempre continuou aguçando o espírito humano. Necessidade produz tragédia e comédia. É o que beijamos, ou no que batemos nossa cabeça.

Hoje em dia, no espetáculo do sistema, ela não existe mais. Consequentemente, nenhuma experiência se comunica. Tudo o que resta para partilhar é o espetáculo,

o jogo que ninguém joga e todo mundo pode assistir. Como jamais anteriormente, as pessoas precisam tentar localizar sua própria existência e suas próprias dores, sozinhas, na vasta arena do tempo e do universo<sup>1</sup>.

Quando não há disponibilidade, nem tampouco necessidade para buscar a autocompreensão e auto-observação durante o processo, muitas vezes se caminhará para uma escolha arbitrária, cuja produção não se desviará da subjetividade do indivíduo e viabilizará outro objeto, adotando fatores externos que não dialogam com o processo interno daquele que produz, gerando certa estagnação e frustração por ausência de sentido.

Por vezes, utilizar-se de linguagens, técnicas, ações, formatos, procedimentos e conceitos, sem estar em constante vigilância consigo mesmo durante os processos inseridos na experimentação, pode-se correr o risco de assinar embaixo políticas de um corpo fabricado, cujo condicionamento de biopoder<sup>2</sup> se consolida em apresentar assuntos alheios à sua própria vida, propagando fatores que desviam da própria experiência individual do veiculador. A imagem metafórica equivalente ao comportamento, se assemelha a alguém que vai fazer compras ao supermercado, escolhendo quais linguagens, estéticas e poéticas são passíveis de “consumo” e “colocar no carrinho” sem pensar muito naquilo em que se apropria; pois, quando não há uma constante reflexão sobre o processo de elaboração como parte de si, o sentido se dilui evidenciando a obra como objeto dotado de intenções alheias.

É interessante compreender que há um funcionamento pré-processual antes de desenvolver qualquer ofício prático. Esse pré-processo consiste no período (indeterminado) antes da elaboração da obra, onde o propositor é contaminado por diversas informações de seu contexto as quais proporcionam, em algum momento impreciso, a motivação para o planejamento de qualquer intenção artística. Portanto, pode-se dizer que constantemente estamos em *pré-processo* em finalidade do que virá a ser *processo* a partir do momento em que assumimos a elaboração de uma obra; porquê o trabalho é parte do indivíduo que a criou, seus processos mentais, sensitivos e práticos são parte de diferentes níveis de criação que auxiliam no autodesenvolvimento, esse entendimento se aproxima do conceito *metadesign* e *auto-poiésis*:

É neste sentido que Maturana (1998) e Virilio (1996) utilizam o termo. Para o primeiro, “metadesign” é um processo pelo qual um ser vivo atinge sua autorregeneração, ou ainda sua autocriação (o que Maturana e Varela chamam de

---

1 BERGER, 2004, p. 16

2 Para resumi-lo numa frase simples: o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. (PELBART, 2009, p. 58).

*auto-poiésis*). Para o Virilio(1996) “metadesign” é um processo, em geral, ilegítimo, de produção do mundo cotidiano: a sociedade criando a si mesma, definindo seu próprio funcionamento<sup>3</sup>.

Seguindo a mesma lógica, mas de maneira diferente, proponho discutir o processo dentro do próprio processo em que a obra é o artista e vice-versa. Portanto a autocompressão se desenvolve durante o fazer, como *upgrades* de programa de computador, cujo fenômeno da auto-observação, autoanálise e autocriação proporciona, realizações do indivíduo com ele mesmo durante o processo de trabalho. Tornar nítido a elaboração criativa como um “biobjeto”, não pelo seu fator biologicamente orgânico, mas pelos desdobramentos que geram durante sua elaboração - esta sim pela qual possui organicidade no *fazer*. A obra é percebida como um órgão fruto de processos internos expelido e exposto em algum momento da vida tornando-se uma ampliação de si como uma pele que se descola do corpo e que identifica o indivíduo que a deixou.

Para que o ideal torne-se material realizado, necessita-se de uma construção metodológica que facilite o caminho, logo, deve-se pensar em identificar os excessos, distinguir o que está ligado entre a vida “vívda” e a vida “adquirida”, captando a auto-compreensão através do processo empírico e onírico que envolve a fisiologia do próprio corpo, percebendo-o e desenvolvendo sua potência através do cuidado de si. Ter consciência que a obra de fato existe em sua preexistência é revelar a nutrição vital para o ofício do artista: sua própria vida.

Pensar em si mesmo, é também buscar a si através da obra, fazer e perceber-se nela; e é neste campo que, por exemplo, a arte urbana resiste à sua efemeridade. Há sempre um artista anônimo disposto a doar uma parte de si para o espaço público, para outras pessoas e para o mundo. A identidade é desprezada e o pseudônimo é aceito, a obra torna-se evidente porquê se torna rastro, informação e existência. A percepção atravessa os campos da liberdade e da política atingindo sua vitalidade. Pensar no indivíduo enquanto espírito livre, é pensar naquele que tenta obter sua liberdade cujo pré-requisito necessário se faz através do planejamento, da apresentação e o ensaio de seus próprios processos. A criação de uma metodologia própria e o processo de realização do trabalho artístico, auxilia os processos de autoconhecimento, processo que, naturalmente nutre o caminho inverso. A produção é a expressão máxima da característica do artista, sua vida não está “descolada” da obra, ou melhor, sua obra não está apartada de sua vida. O artista é a obra e a obra é o artista.

---

3 MATURANA; VIRILIO apud VASSÃO, 2010, p.21.

Não há como separar essas duas coisas ao se entender a obra como uma explicitação do pensamento ou da forma de pensar do artista. Ela evidencia algumas coisas a seu respeito, a respeito de suas preferências, de sua visão de mundo. Portanto, a obra é, com certeza, um dos aspectos formadores da imagem do artista<sup>4</sup>.

Artistas, como Banksy por exemplo, nos mostra em seu próprio fazer e discurso<sup>5</sup>, que a arte está ligada ao interesse do humano; portanto, sua utilidade ou inutilidade é definida conforme a vida do indivíduo. A arte se viabiliza através de uma ação realizada, torna-se uma fotografia subjetiva de si que é compartilhada pelas *timelines* do espaço público. Agir de livre e espontânea vontade na produção de arte é descobrir autonomamente seus processos, é estar sozinho consigo mesmo e tirar proveito disso através da experiência. Ter consciência e participação desse processo, é buscar a si mesmo em reclusão.

O universo que envolve seguir a carreira das artes é vasto e diverso, necessita de uma metodologia de ação e um posicionamento claro sobre si e de que forma quer atuar. É autônomo, sabemos que não há fórmula padrão, e aqueles que se interessam por tal campo devem desenvolver sua própria maneira através da autopercepção. Pensar no campo da arte, seus modos de processo, suas fronteiras de atuação, metodologias de planejamento, programa de pesquisa e caminhar por um percurso, que só será definido e explorado por si mesmo, é escolher estar sozinho caminhando com sua autonomia. Ao produzir e finalizar determinado trabalho, o artista compartilha uma parte dele com outras pessoas, essa forma de lidar com o processo artístico necessita um certo grau de nudez consigo mesmo, deixar transparecer formas de si, desmontando o sistema para a busca de um propósito de trabalho. Por exemplo, caso o indivíduo se mantenha letárgico, o trabalho o seguirá como uma extensão do seu corpo.

Para aqueles que iniciam sua carreira, determinados fatores são necessários durante o processo do trabalho, um deles é a necessidade do *fazer* como formação de si. Durante o desenvolvimento criativo evidenciam em sua trajetória situações, reflexões, sensações e outros procedimentos que envolvem a elaboração da obra, e são nitidamente essenciais para determinar o desenvolvimento orgânico da metodologia do proponente, cuja importância se percebe enquanto indivíduo que *faz* e permite seu *upgrade*. Compreende-se que o processo criativo de uma obra parte de acordo com a maneira em que se vive, sente e age o artista, cujo planejamento e a forma de se lidar com o trabalho está anexado à existência do

---

4 ARAÚJO, 2008, p.114-115.

5 O artista de rua, Banksy, encara seu trabalho como uma ação de guerrilha que compõe uma ferramenta de luta e transformação buscando “*pelo menos ter uma chance de lutar por algo um pouco mais significativo para as pessoas*”(BANKSY, 2001, p.3) buscando uma utilidade em seu ofício, instrumentalizando sua prática com um questionamento: “*em que medida, a pintura pode ser útil para as pessoas?*”(BANKSY, loc. cit.).

propositor modificando constantemente a sua concepção. O *fazer, pensar e sentir* é orgânico e cooperativo, se autocria e se autoregenera.

Uma das decisões frutíferas é ocupar os espaços urbanos para descobrir os próprios limites enquanto artista. A feitura de obras não necessariamente precisa suprir uma expectativa de alguma instituição, nem tampouco cumprir ordens de uma série de regras impostas. É exigido uma postura provida de interesse, organização e responsabilidade com o próprio trabalho, pois a produção da cultura urbana é, antes de tudo, uma criação para si, logo autocrático. É exigido uma série de programas para a realização do trabalho, desde a escolha de um tema, o local onde vai ser inserido e o registro de como será divulgado. É uma prática autônoma que permite, por meio desta, adquirir experiências necessárias para o estudante que ingressa no mundo da arte, cujas determinadas situações são imprescindíveis para criar alicerces de seu próprio modo de produção. Outros grupos de pessoas estão também gerando uma sensação de motivação política em panfletos distribuídos no Long Weekend, em Londres, em cartilha feita por um coletivo de artistas e ativistas anônimos que, segundo eles, incentivam a vivência em oposição a um poder que suprime a potência criadora:

É fácil se sentir paralisado pelas complexidades do mundo, sentir que nada do que você faz vai fazer diferença algum dia. Aqueles que estão no poder querem que a gente se sinta dessa forma, mesmo que eles tendam a ser minoria. Mas quando relembramos momentos da história, podemos ver que cada movimento, cada mudança na sociedade, começou com um pequeno grupo de amigos tendo uma ideia que parecia impossível na época<sup>6</sup>.

Embora a citação possua um teor distópico, compartilhando sentimentos de melancolia política, no entanto há uma chamada motivadora e uma busca de sentido para o fazer criador, adotando um inimigo comum em busca de um sentido de cooperação. Mas, mesmo havendo vários guias, panfletos e mensagens de cunho libertário que chamem o indivíduo para a participação em diversos campos (seja macropolítico ou não), sabemos que o processo de criação e a escolha de atuar em qualquer campo não é apenas um ato alheio a si mesmo, é preciso autarquia. No caso das artes, o indivíduo deve compreender que a produção da obra depende também do envolvimento de seus interesses e valores que estão presente em seus órgãos, cujo sentido não está apenas nas “influências” midiáticas nem nas “tendências” contemporâneas do corpo social, mas também na crença que o indivíduo tem em seu próprio trabalho, nesse caso também em si. O importante é o que determinado indivíduo tenha a dizer sensivelmente, pois através da escolha dos procedimentos é que se

---

6 GUIA ..., 2010, p. 46.

manifesta o dispositivo emocional do veiculador, porque a obra é o artista, logo se o artista modificar seus modos, a obra também modificará ou precisará se transmutar. A utilidade do trabalho de arte faz parte da crença do artista e é inerente à sua condição, evidentemente é uma fotografia de seu ser que está em jogo naquele espaço e tempo.

“Arte” sempre foi útil para alguém. Quando ela se torna um objeto-produto, subordinado aos limites do mercado, ela funciona como um amplificador estético para os valores do status quo, enquanto sua “arte política” é seguramente contida num museu e se torna uma máscara cultural bacana sobre a catástrofe que é o capitalismo<sup>7</sup>.

A utilidade da obra de arte é questionável, portanto pode-se dizer que é capaz de ser sentida pelos princípios e caráter daquele que cria uma ligação com a obra. Por exemplo, o trabalho feito no espaço público por artistas anônimos, mesmo que possua discursos e aspectos formais semelhantes, permite a invisibilidade do autor e a identificação da experiência estética diretamente com o trabalho. Por trás de sua máscara há um humano, um indivíduo cuja existência comunica, pois sua ideia é apta a ser captada e transmitida. Frases comuns que estão em publicações de artistas urbanos de cunho libertário – a maioria anônimos - dizendo “seja livre”, mostram um horizonte e martelam para uma mudança na prática de vida, tendo a arte como experiência e instrumentalização de suas crenças. Talvez seja essa a busca de uma utilidade, a utilidade de si para outra pessoa, enfim, de qualquer forma, seu propósito uma escolha humana.

O que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e, também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos *experts* que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?<sup>8</sup>

Mas, ao invés de pensar na *vida como obra de arte* como uma finalidade atrelada à vida, penso na possibilidade de juntar as duas esferas, o indivíduo e a vida assim como a produção do objeto artístico. Uma obra, independente de qual for seu destino, é uma reprodução do artista e o artista é a continuação de sua obra. O trabalho pronto é uma fotografia de si. Pensar na sua vida como obra de arte consiste em um pré-processo e que, a partir daí, servirá para retirar informações necessárias a fim de compor o trabalho. O autoconhecimento serve como um pré-requisito necessário para a escolha de uma linguagem, um valor e, sobretudo a vontade de produzir, buscar reprogramar a si em

7 GUIA ..., *loc. cit.*

8 BRANCO apud FOUCAULT, 1994, vol. IV, pág. 617.

infindáveis *upgrades* como também desviar das estruturas de biopoder<sup>9</sup>, detectando fragmentos perdidos no “oceano do *self*”, desenvolvendo vírus e antivírus em sua programação e possibilitar o campo para a experimentação.

Este poder sobre a vida, vamos chamar assim, biopoder, não visa mais, como era o caso das modalidades anteriores de poder, barrar a vida, mas visa encarregar-se da vida, visa mesmo intensificar a vida, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir. Já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder<sup>10</sup>

O autoconhecimento é um jogo psíquico entre identidade e anonimato, entre identificador, identificado e o não-identificado. Tornar claro que existem partes obscuras dentro de si é estar consciente da existência de sua obscuridade. Entender como funcionam seus processos é observar a si mesmo como um olhar contemplativo de um pesquisador-artista, tais descobertas enveredam para uma captação de um recurso necessário à sua existência, fator imprescindível que demonstra a linguagem, o espírito e a intenção de quando se faz arte. Portanto, convém imaginar a subjetivação de um anonimato como processo natural do corpo, lugar pelo qual possuímos fragmentos de obscuridade, residindo setores anônimos em cada parte do nosso corpo e que ainda não emergiram à clareza de nossa consciência. O objetivo de identificar estados de si mesmo é detectar a superficialidade sem deixar de lado o fator indetectável: a profundidade. Essa que é sem fundo. Perceber a natureza do nomadismo quando se acabam os recursos: o homem volta a movimentar-se. O que se faz sentir, é buscar um aprofundamento. Saber disso é passear por campos da impessoalidade através da consciência, pluralizando-se observando o que fomos, o que somos e o viremos tornar a ser.

## **Conclusão**

Pensar na mesclagem entre artista e obra possibilita questionar o direcionamento pelo qual o estudante está seguindo em sua vida. O que está em questão neste artigo não é a imagem de ambos, mas a relação entre criador e criatura (mesmo que seja ela um objeto),

---

9 Para resumi-lo numa frase simples: o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. (PELBART, 2009, p. 58).

10 PELBART, *loc. cit.*

onde há conexão entre ambos, embora independentes um do outro. Perceber a conexão energética entre esses dois fatores auxilia a consciência como um recurso criativo. Mostrar um caminho. A regra de conduta que o artista deve escolher e a infinitude de posturas artísticas que se deve tomar gera uma posição complexa e conflituosa no indivíduo por não saber determinadas informações estruturais da área, causando, muitas vezes, principalmente no nordeste, o abandono da setor devido à dificuldade dessa “coisa” nebulosa que é o campo da arte. Para que alguém possa usufruir de seus desejos de trabalho, o processo deve experimentar uma metodologia autônoma que está próxima ao conhecimento de si. Do contrário, “se existe distância muito grande entre o artista e a sua obra, pode-se criar um problema”<sup>11</sup> fazer sem ter consciência do que se faz pode-se cair na inércia ou apenas “correr atrás do próprio rabo”. Segundo Araújo, “*uma proximidade do artista personaliza o objeto de arte, cria um diálogo*”<sup>12</sup>, logo perceber e observar são os primeiros passos para abrir a porta para outras complexidades que envolvem a arte. Trato aqui o que Pelbart (2009) ao citar Ortega menciona, algo semelhante ao conceito de bioascese<sup>13</sup>, observar a própria vida como minério para a produção, próximo ao cuidado de si, partindo de percepções que se adéquam a si mesmo. Produzir a si mesmo e construir a obra, assim como seu contrário.

Quando o texto envolve elementos que aparentemente parecem distintos como anonimato e existência é justamente para manifestar e, ao mesmo tempo, tentar tornar nítido o exemplo da relação entre vida, obra e artista. É inteligível que o processo criativo não se dá apenas na escrita ou no registro, mas existem etapas anteriores que apontam o desenvolvimento da obra parte da vida real para o imaginário, agindo mutuamente com o processo mental. O artista, através de uma metodologia própria e seu desejo de tornar concreto aquela ideia ou situação, capta informações através das suas experiências empíricas e compõe seu ofício. O trabalho produzido é uma fotografia do estado do artista, contendo ali um fragmento de sua personalidade no espaço e tempo; desde o momento em que é exposta, a obra se desdobra como também o artista se desdobra, possibilitando o acúmulo de novas experiências diárias, cujo processo é notavelmente retroalimentado tanto pela obra quanto pela sua vida. O fato de intervir no espaço público por conta própria exige do indivíduo postura para várias situações ligadas ao contexto social urbano, fatores que envolvem a segurança pública, a desigualdade social, as restrições jurídicas e morais que, pelo fato de não estar sendo acompanhado por um galerista, uma instituição ou um curador

---

11 ARAÚJO, 2008, p.115.

12 Ibidem, loc. cit.

13 A bioascese é um cuidado de si visando o corpo, é adequar o corpo, seja para uma vida saudável ou aos moldes da cultura do espetáculo, conforme um modelo de celebridade. Essa decisão é autoimposta, uma tentativa de ser autonomamente explorado. (ORTEGA apud PELBART, 2009, p. 60).

que financie seu trabalho, faz com que o artista desenvolva sua autonomia. E, para atingir um grau de realização gratificante, a autonomia exige metodologia efetiva, sobretudo, no campo das artes em que o artista necessita de uma metodologia que se adeque ao seu modo de ser, de agir, de atuar, de viver no mundo.

O que interessa no trabalho é encarar o trabalho de arte como um reflexo de si, ou melhor, como uma parte que é sua pertencente, segundo o conceito de McLuhan (1964), como uma extensão do seu corpo ou como sendo o indivíduo em forma de objeto, gera outras possibilidades de olhar, ver através da imaginação, do sensível e do emocional, cuja maneira proporciona uma outra forma de lidar com o trabalho de arte e como artista.

## **Referências**

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Ed. Cortez, 4 ed. São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Paula Langie. **A imagem do artista e os diferentes públicos**. Um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Porto Alegre, 2008.

BANKSY. **Banging your head against a brick wall**. Tradução João Pedro Tavares. Edição do autor, 2001.

\_\_\_\_\_. **Better Out Than In On Show**. Disponível em: < <http://banksy.co.uk/>>. Acesso em: Out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Existencilism**. Esperpento Ed. Colombia, 2011

\_\_\_\_\_. **Cut It Out**. 2004.

\_\_\_\_\_. **Wall and Piece**. Century. UK, 2005

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense, 1ª ed, p. 165. São Paulo, 1987.

BERGER, John. Passos em direção a uma pequena teoria do visível. In: **Bolsões de Resistência**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BRANCO, Guilherme Castelo. **Estética da existência, resistência ao poder**. Revista Exagium, vol. 1. 2008.

CAMPOS, R. M. O. **“All City”** – Grafitti Europeu. Revista de Antropologia, USP, v. 52, nº 1. São Paulo, 2009

CLEMENTE, Mary Tacyana Alves et tal. **Por que parou? Parou por quê? Uma pesquisa com os discentes “evadidos” da licenciatura em artes visuais da UFPB.** In: 19º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Bahia, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Editora 34, vol. 3. Rio de Janeiro, 1996.

DIÓGENES, Paulo César Rodrigues. **Banksy: Street Art para as novas gerações.** Revista Travessias [online]. Paraná, vol. 5, n. 3, 2011, p. 5. ISSN 1982-5935. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5899>

FOUCAULT, M. **Dits et Écris.** 4 vol. Paris, Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63º ano, n. 3, p. 73-104. 1969.

FERREIRA, Glógia e Cecília Cotrim (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HEINICH, Nathalie. **As Reconfigurações do Estatuto do Artista na Época Moderna e Contemporânea.** Em: Porto Arte: revista de artes visuais. Vol. 13, n. 22 (maio de 2005); p. 137-147.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: **Lendo Imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MCCORMICK, Carlo; et tal. **TRESPASS – História da arte urbana não encomendada.** Ed. Taschen. Portugal, 2010.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Cultrix. São Paulo, 1964.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: **Sala Preta**, Brasil, v. 7, p. 57-66, nov. 2007. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>>. Acesso em: 21 Mai. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>.

\_\_\_\_\_. **Vida nua, vida besta, uma vida.** *Tropico*, p.1-5, 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>>.

RESZLER, André. **A estética anarquista.** Tradução Robson Fernandes Achiamé. Rio de Janeiro: Achiamé, 2001.

RIVERA, Tania. **A excrita de Hélio Oiticica.** Revista Poiésis, n. 17, p. 53-64, 2011.

SCHNEEDORF, José. **Onde está Banksy?** In: Travessias n. 2, 2008.

\_\_\_\_\_. **A lenda urbana de Banksy no nomadismo e na absorção dos muros expositivos.** Revista Palíndromo, n. 2, 2009.

SAINT-JACQUES, Camille. **Artiste, et Après?** Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

VASSÃO, Caio Adorno. **Metadesign**: ferramentas, estratégias e ética para a complexidade. Blucher. São Paulo, 2010.

VELHO, Gilberto(org.). **ARTE E SOCIEDADE** – ensaios de sociologia da arte. Zahar. Rio de Janeiro, 1977.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2 ed. Campinas, SP, 2001.

## Revista

**GUIA Para exigir o impossível**. Londres, 2010.

## Filmes

**EXIT through the gift shop**. Direção: Banksy. Produção: Jaimie D’cruz. UK: Paranoid Pictures, 2010. 87 min, Dolby Digital, Color, 1.78 : 1, 2.374 m (Portugal, 35 mm).

**THE AnticsRoadshow**. Direção: Banksy; Jaimie D’Cruz. Produção: Jaimie D’Cruz; Melody Howse. UK: Acme Productions; Paranoid Pictures, 2011. Documentário, 48 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SA27ffal7Yk>> Acesso em Maio de 2015.

**O pixo**. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Produção: Roberto T. Oliveira. Roteiro: João Wainer Sindicato Paralelo Filmes, 61 min, 2009.

**THE century of the self**. Direção: Adam Curtis. Produção: Adam Curtis. UK: BBC, 2002. 240 min.

### **João Pedro Tavares da Silva**

Graduando em licenciatura do curso de artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É artista visual e performer, atualmente pesquisa sobre arte, vida, metodologia e política.

# **A CIDADE-LABIRINTO: derivas situacionistas e a intervenção urbana: experimentações no espaço urbano**

*Marina Mayumi Bartalini*  
Unicamp

## **RESUMO**

Na presente pesquisa pretende abrir possibilidades de inspiração para proposições que desorganizem estruturas fixas e asfixiadoras do espaço urbano que é visto aqui como espaço aberto atravessado por intensidades, fluxos e multiplicidade de forças e afetos. A deriva é o método pelo qual a cidade é vivenciada a partir de experiências afetivas com os lugares específicos da cidade. A Intervenção Urbana é a expressão poética e artística que aponta particularidades deste lugares. A cidade é o labirinto de quem quer se perder por vontade própria para viver o espaço urbano a partir da experimentação contínua que gera possibilidades de encontros, movimentos, desassossegos, sensações e novas criações com potência de fazer variar o espaço para além de suas representações já conhecidas.

**PALAVRAS-CHAVE:** derivas. Intervenção urbana. Espaço urbano.

## **RESUMEN**

En la presente investigación se pretende abrir posibilidades de inspiración para propuestas que desorganicen estructuras fijas y asfixiantes del espacio urbano que es visto aquí como espacio abierto atravesado por intensidades, flujos y múltiples fuerzas y afectos. La deriva es un método por el cual la ciudad es vivida a partir de experiencias afectivas con lugares específicos de la misma. La Intervención Urbana es la expresión poética y artística que muestra particularidades de estos lugares. La ciudad es el laberinto de quien desea perderse por voluntad propia para vivir el espacio urbano a partir de la experiencia continua generando posibilidades de encuentros, movimientos, desasosiegos, sensaciones y nuevas creaciones con la potencialidad de variar el espacio mas allá de sus representaciones ya conocidas.

**PALABRAS CLAVE:** derivas. Intervención urbana. Espacio urbano.

## **1. Derivas**

*Buenos Aires Tour* (2004) é um dos trabalhos do artista visual argentino Jorge Macchi. Sobre um mapa de Buenos Aires, Macchi quebra um vidro. As rachaduras entre um estilhaço e outro formam desenhos sobre o mapa oficial da cidade. Estes desenhos são vistos pelo artista como possíveis caminhos para uma nova cartografia originada pelo acaso.

Os novos caminhos se convertem em um roteiro experimental a partir da eleição aleatória de quarenta e seis pontos ao longo de oito linhas traçadas sobre os desenhos das

rachaduras. Macchi utiliza seu novo mapa para deambular pela cidade coletando materiais, sons e imagens que lhe chama a atenção.

Os elementos coletados foram agenciados entre si abrindo outras tantas possibilidades de combinação e recombinação. As fotos que ele tirou durante sua caminhada se agenciaram a poesias, as poesias aos sons, os sons aos materiais coletados na rua e tudo isso compôs um diagrama de caminhos entrecruzados, sobrepostos, interconectados entre si que levam a outros novos caminhos ainda por serem descobertos.

Com esta ação Macchi nos dá uma noção de espaço urbano em impermanência. O espaço da deriva proposto por ele é liso como um feltro composto de milhares de micro fios embolados entre si assim como o infinito labirinto de avenidas, ruas e becos da cidade.

Ao visualizar um mapa no *Google Maps*, facilmente nos perdemos em meio ao grande tecido urbano que está totalmente ocupado e medido em metros quadrados que orientam as dimensões e as distâncias entre uma rua e outra, um quarteirão e outro uma cidade e outra, um país e outro. Quem busca orientar-se por este programa virtual, recorre aos campos de busca que traçam o caminho mais curto no mapa para chegar ao destino desejado. São caminhos pobres em possibilidades. São segmentos de reta que partem de A para B de B para A.

Os mapas nunca representarão o território em sua totalidade. No presente artigo o território é considerado em todos seus aspectos: econômicos, antropológicos, sociais e culturais. O espaço geográfico está aqui constituído de múltiplas relações.

Os mapas convencionais aos quais estamos habituados como ferramenta de localização não levam em conta as rugosidades territoriais constituídas das subjetividades dos indivíduos, sendo assim uma maneira totalizante e empobrecida de representação espacial. Os mapas oferecem uma visão não-fragmentária, totalizante, porque são feitos por quem olha do alto (JACQUES, 2011, p. 70).

A percepção sobre as ruas da cidade como parte de um espaço fechado medido e ocupado é diferente de uma percepção de espaço aberto em que é possível mover-se, ocupar territórios e depois desocupá-los, surgindo em outros pontos e dando espaço para que outros fluxos ocupem os territórios que desocupamos.

O espaço urbano estriado, repleto de ruas e avenidas planejadas construídas de duro concreto cinza, é orientado por placas de normatização, medidas e delimitações que seguem os padrões de um determinado planejamento urbano. Esta constatação é clara e óbvia. A questão aqui então seria: existem outras maneiras de olhar a cidade que possam extrapolar visões tão estruturadas como é o que nos está tradicionalmente apresentado pelo planejamento urbano da cidade?

Trata-se de um jogo eterno em que ao mesmo tempo em que o espaço se estria existem também fluxos contínuos livres que se entrelaçam aos estriamentos provocando intensidades que abrem fissuras no espaço para dar lugar a experiências inusitadas. Como fazer isso? criar maneiras de intervir artisticamente na cidade é uma maneira de “tornar possível” como nos sinaliza Oneto (2009) uma variação do espaço por meio de proposições que provoquem aberturas no grande organismo urbano e estratificado. A incerteza é inerente à caminhada de quem se propõe a derivar pelos labirintos da cidade.

Nada tão incerto e inusitado como estar caminhando na região da Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, e deparar-se com o *Labirinto de Vidro* do artista visual Robert Morris<sup>1</sup>. O labirinto do artista norte americano é uma obra selecionada para um evento de artes visuais<sup>2</sup> em que foram “instaladas” Intervenções Urbanas na cidade. Se a Intervenção Urbana é justamente movida pelo fator surpresa que desorienta o fluxo, sempre a interromper o curso normal das coisas por meio do humor, da ironia, da crítica ou do estranhamento, neste evento era possível visitar as obras a partir dos mesmos códigos instituídos por galerias e museus. O evento patrocinado por uma grande empresa de bancos e uma conhecida empresa de telefonia contou com um ônibus que levava os visitantes pelo circuito das intervenções espalhadas pela cidade. Nota-se, neste caso, a institucionalização das Intervenções Urbanas, que já aprisionadas pelos aparelhos de captura do mercado de arte deixam de intervir, para serem obras convencionais expostas ao ar livre na cidade.

Ainda assim, uma pessoa que nada sabia sobre o evento e passava ali por acaso, pôde surpreender-se ao *dar de cara* com um grande labirinto de vidro. Não era possível definir muito bem os seus limites espaciais do labirinto, já que suas paredes transparentes não nos isolava do espaço público. A rua, os prédios, as pessoas e os carros que estavam do lado de fora, podiam ser vistos de dentro do labirinto e confundiam as pessoas que estavam dentro dele naquela situação de desorientação. As pessoas que assistiam do lado de fora, riam das que estavam do lado de dentro do labirinto que muitas vezes se assustavam ao dar de cara com alguma parede de vidro em seu caminho. Através das paredes transparentes os olhares das pessoas se cruzavam e o alívio ao encontrar a saída, era compartilhado por meio de depoimentos entre pessoas desconhecidas.

Tratava-se de um labirinto com um trajeto definido com uma única entrada e uma única maneira de encontrar a saída. Este é um labirinto organizado sem possibilidades de criação de trajetos que pudessem levar a descobertas inusitadas. Ao adentrar à ele o único

---

1 Robert Morris é um artista visual estadunidense teórico do Minimalismo das décadas de 60 e 70.

2 O evento OiR - Outras ideias para o Rio que aconteceu de 07 de setembro a 02 de novembro de 2012, com a participação de artistas estrangeiros.

objetivo era sair e a ideia de “perder-se” era forjada por caminhos falseados e fechados que fazia os participantes voltarem como ratos de laboratório condicionados a apenas buscar ar e encontrar a única saída de um organismo que eles mesmos escolheram adentrar.

Ao contrário da proposição de labirinto de Robert Morris, o presente artigo busca propor uma cidade-labirinto, ou seja, uma visão de cidade como espaço aberto e livre orientada pela experimentação de perder-se por conta própria para viver a cidade a partir de experiências que só acontecem à medida em que deixamos de usar e utilizar a cidade para habitá-la como viventes e escapamos do organismo onde pessoas são apenas transeuntes de devir-formiga, extremamente organizadas que exercem funções determinadas.

Para vivenciar a cidade-labiríntica é preciso deixar-se levar pelo que nos comove, nos chama a atenção e nos provoca curiosidade. É preciso estar atento para deixar que a cidade mostre aquilo que não está instituído ou pré-estabelecido pelos mapas, guias turísticos ou mesmo pela preocupação de chegar a algum lugar específico. Os labirintos devem ser reinventados à cada instante.

A complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. É o aspecto desconhecido do porvir que cria a estranheza; e o estranho é também o estrangeiro, o que nos é estranho, o que não dominamos, porque desconhecemos. Conhecer um labirinto exige nele penetrar, nele se perder, para descobrir as armadilhas do caminho. Em cada escolha a dúvida: “Pode ser que sim, pode ser que não”. Jamais sabemos se estamos no bom caminho; na realidade, não há bom caminho. A incerteza do caminho é intrínseca ao labirinto. O percurso é o próprio labirinto (JACQUES, 2011, p.90).

As imagens; os sons; os esbarrões nos corpos das pessoas nas calçadas; o olhar vertical para um prédio alto; o olhar horizontal que vai ao longe e encontra o *skyline* que limita a visão da paisagem recortada por edifícios; olhos que giram provocados pelas luzes dos carros. A cidade é estimulante. O corpo quando está aberto para novas conexões e oscilações fazem com que o acaso determine novos caminhos que são alterados e reconectados a outros a cada momento. Como uma dança sem ensaio, em que um movimento leva a outro e os passos se guiam pelas solicitações do terreno. Como um bêbado que nunca sabe o que pode encontrar pela frente e que topa com surpresas e imprevistos. Sobre o labirinto:

O espaço do labirinto não é um espaço seguro; é o espaço desorientado de quem perdeu o caminho, seja por ter tido a oportunidade de transformar em dança o passo de sua caminhada, seja por se ter deixado desviar por uma embriaguez de espaço: o labirinto é o espaço do bêbado (HOLIER, 1974, p.112 *apud* JACQUES, 2011, p. 89).

O andar do bêbado tem como base a aleatoriedade. A condição de se colocar no labirinto urbano a partir da perspectiva do afrouxamento do controle, da previsão, e da orientação, nos leva a dançar por caminhos desconhecidos e incertos propensos a experiências inusitadas.

O que nos acontece deriva de planejamento, antecipação, previsão, esforço e muito de aleatoriedade ou acaso, ou seja, vale dizer que a conexão entre ações e resultados não é tão direta quanto gostaríamos de acreditar. (MLODINOW, 2009, p. 19). Temos a sensação de controle e tendemos a ver aquilo que estamos esperando, deixando de lado a incerteza, o fortuito e a imprevisibilidade.

A imprevisibilidade era característica fundamental das derivas dos Situacionistas<sup>3</sup> que por meio de diversas experimentações desenvolveram práticas com o objetivo de andar sem rumo pelas ruas para ampliar a gama de possibilidades de encontros significativos na cidade. Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar (DEBORD, 1955, s/p *apud* JACQUES, 2003, p.87).

Por meio da prática da deriva, os Situacionistas propunham novas maneiras de vivenciar a cidade a partir das inquietações do indivíduo em relação ao seu ambiente. A afetividade com os lugares por onde circulava, apontava possibilidades para a criação de situações que gerassem experiências a partir da desorientação.

O espaço público como campo de experimentação para a busca por estratégias que possibilitem o surgimento de “brechas” e “furos” e assim fazer abrir novos caminhos de pensamento que questionem verdades pré-concebidas de vivência e sobrevivência na cidade, amplia a visão sobre o espaço, dinamizando seus sentidos numa grande teia de possibilidades que vão além de seus usos hegemônicos.

## 2. A Intervenção Urbana

A Intervenção Urbana é uma linguagem que tem potência de provocar olhares e sentidos que podem trazer novas configurações para nossas percepções de espaço.

A ideia de criar Intervenções Urbanas a partir de possíveis inspirações que possam vir a surgir em derivas pela cidade tem potência de fazer escapar do organismo urbano e

---

3 A Internacional Situacionista (I.S.) foi um movimento europeu formado em 1957 por artistas, ativistas, escritores, arquitetos e pensadores. Os situacionistas propunham a construção de situações no cotidiano em prol de uma maior participação popular que rompesse com a alienação em relação à espetacularização das cidades.

assim desarticular-se do conjunto de estratos que imprimem no corpo uma forma já esperada, pré-determinada de movimentação, relação e interação com a cidade. A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação (BRITO, 2010, p.79).

Para viver a cidade a partir da experiência é necessário uma nova configuração para o ato de caminhar, em que o corpo não seja apenas um conjunto de órgãos com sentidos fragmentados. O corpo tem potência de variar, migrar, conectar e continuar. Arrancar o corpo do organismo aos poucos criando tensões nos estratos é o que propõe Deleuze e Guatarri (1996) em suas ideias sobre a criação de um Corpo sem órgãos já antecipada por Antonin Artaud em que o corpo é povoado por intensidades que passam e circulam por meio de experimentações que conectem desejos.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.26)

Segundo Brissac (2002), as Intervenções Urbanas podem intensificar a percepção dos espaços, trazer à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar para novas possibilidades e usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações (BRISSAC, 2002, p.13).

Por meio do uso de práticas que se confundem com as da sinalização urbana, da publicidade popular, dos movimentos de massa ou das tarefas cotidianas, artistas ou coletivos de artistas que realizam ações interventivas pretendem abrir na paisagem pequenas trilhas que permitam escoar e dissolver o insuportável peso de um presente cada vez mais opaco e complexo.

Proporcionar experiência é uma constante para trabalhos de intervenção que são modelados pela noção de fluxo, movimento, ruptura e provocação. Segundo Brissac (1994) estas Intervenções apostam na experimentação lidando com fatores e variáveis que escapam à previsão e ao controle; componentes que dizem respeito ao jogo dos atores no espaço urbano, uma indeterminação que é própria da cidade (BRISSAC, 1994, p.88).

## **Considerações finais**

A possibilidade de fazer variar o espaço a partir das Intervenções Urbanas traz a ideia de um espaço heterogêneo com uma gama infinita de pluralidades de trajetórias, uma

simultaneidade de estórias-até-agora (MASSEY, 2005, p.33). Estas “estórias-até-agora” nos servem para pensar um espaço que está em continuidade permanente e sendo assim, repleto de possibilidade de conexões e intervir no espaço de maneira artística é uma maneira de conectar, ligar, desligar e fazer relações inusitadas.

Nesse espaço aberto interacional há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), relações que podem ou não ser realizadas. Aqui, então, o espaço é, sem dúvida, um produto de relações (...). (MASSEY, 2005, p.32)

A deriva é o método pelo qual a cidade é vivenciada a partir de experiências afetivas com os lugares específicos da cidade. A Intervenção Urbana é a expressão poética e artística que aponta particularidades deste lugares. A cidade é o labirinto de quem quer se perder por vontade própria para viver o espaço urbano a partir da experimentação contínua que gera possibilidades de encontros, movimentos, desassossegos, sensações e novas criações com potência de fazer variar o espaço para além de suas representações já conhecidas.

Vivenciar a cidade como espaço aberto e liso é percebê-la como um campo de aprendizagens diversificadas. Nela vivemos as diferenças sociais, ideológicas e econômicas. Os códigos, a dinâmica peculiar, os problemas e os diversos usos que fazemos dela, podem inspirar ações que busquem formas expressivas que por meio da arte, possam trazer à tona a emergência da conquista do espaço público. Esta conquista não se refere somente à ocupação de seu espaço físico, quando este está abandonado ou mal utilizado, mas também a conquista do espaço ideológico, em que a participação dos habitantes é essencial para trazer à tona a cidade como o lugar de experiências significativas.

## Referências

BARTALINI, Marina Mayumi. **“A cidade, a Arte e a Educação - As derivas urbanas e sua potencialidade educativa”**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação - Unicamp, Campinas, SP, 2013.

BRISSAC, Nelson. **Arte/Cidade: A cidade e seus fluxos**, São Paulo: Editora Marca D’água. Catálogo de Exposição. 1994.

BRISSAC, Nelson. **As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura**, Nelson Brissac (org), São Paulo: Editora Senac, 2002.

BRISSAC, Nelson. **Intervenções urbanas: arte cidade**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.) **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

DEBORD, Guy-Ernest. **Teoria da deriva**. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2003. p. 87- 91.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudi Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade**. Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Casa da Palavra, 2001.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

MLODINOW, Leonard. **O andar do bêbado: como o acaso determina nossas vidas**. São Paulo: Editora Zahar, 2009.

ONETO, Paulo Domenech. **A que e como resistimos: Deleuze e as artes**. In: LINS, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze – arte e resistência*. Fortaleza: Forense Universitária, 2009.

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

#### **Marina Mayumi Bartalini**

Graduada em Artes Visuais no Instituto de Artes e Mestra em Educação na Faculdade de Educação pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Desde 2005 se desempenha como professora de Artes Visuais em espaços de Educação não formal. Atualmente é professora na Escuela Libre de Constitución, Bachillerato Popular em Buenos Aires - Argentina.

# TEMPO, DESEJO E LEMBRANÇA: relato sobre consciência saudosa em artes visuais.

*Mateus Sarmiento Leite*

## RESUMO

Este artigo compõe um relato de experiência sobre como se desenvolveu a produção em uma pesquisa de mestrado desenvolvida em dois momentos específicos, primeiro sobre o tema Saudade que expõe uma reflexão baseada no pensamento filosófico de Ramon Piñeiro (1995), Joaquim de Carvalho (1998) e Afonso Botelho (1990). Desta relação, delimitou-se um nicho de análise para seleção de referências presentes nas obras “Porto Calendário” (1961) de Osório Alves de Castro e a coleção de poemas “Soror Saudade” (2008) de Florbela Espanca, compondo o corpus necessário para o desenvolvimento de um projeto de exposição artístico que configura a segunda etapa do projeto. O resultado da pesquisa proporciona mais uma linha de análise na relação entre o perfil psicológico dos autores e suas obras, e constitui um exemplo da aplicação prática de diálogo interartes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Saudade na literatura de Florbela Espanca e Osório Alves de Castro. Tradução intersemiótica. Diálogo entre literatura e artes visuais.

## ABSTRACT

This article is a report of the experience on how to developed a production in a master's research composed in two specific times, first on the theme Saudade that exposes a reflection based on the philosophical thought of Ramon Piñeiro (1995), Joaquim de Carvalho (1998) and Afonso Botelho (1990). From this relation, it delimited to an analysis niche to select references present in the works “Porto Calendário” (1961) by Osório de Castro Alves and the collection of poems “Soror Saudade” (2008) by Florbela Espanca, making the necessary corpus to the development of an artistic exhibition project which configures the second stage of this project. The research result provides another line of analysis on the relationship between the psychological profile of authors and their works, and is an example of the practical application of interart dialogue.

**KEYWORDS:** Saudade on the work of Florbela Espanca and Osorio Alves de Castro. Intersemiotic Translation. Dialogue between literature and visual arts.

## Introdução

A proposta deste artigo é relatar a experiência sobre como se desenvolveu a produção de um projeto artístico baseado no cruzamento de autores lusófonos de dois continentes diferentes. Desenvolver uma análise, com bases na temática da saudade, sobre a escrita de Osório Alves de Castro e fazer um paralelo com a escrita de Florbela Espanca, disto produziu-se uma exposição com três obras. É importante conhecermos um pouco sobre os dois autores, visto que seus perfis influenciam na seleção dos conceitos.

Osório Alves de Castro (Santa Maria da Vitória, 17 de abril de 1898 - Itapecerica da Serra, 9 de dezembro de 1978). Escritor baiano reconhecido e admirado por Guimarães Rosa, narra com lirismo o homem sertanejo. Ao dizer “sertanejo” refiro-me às pessoas que vivem no interior do nordeste brasileiro. Autor de três obras publicadas: *Porto Calendário* (1961), *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* (1978) e *Baiano Tietê* (1990). Todas com narrativas nebulosas, as palavras articulam imagens expressivas e belas em contraste com a tragédia humana. De acordo com Luiz Antonio Carvalho Valverde (2008) que seguindo os parâmetros de Roland Barthes sobre as características da escrita poética clássica e da escrita moderna, os trabalhos de Osório Alves caracterizam-se por uma escrita moderna marcada pela verticalidade do signo. O sertão é retratado em passagens com imagens de beleza lírica em harmonia às cenas descritas, ao mesmo tempo em que nos deparamos com uma cultura com bases primitivas que se negavam à modernização para proteger e perdurar o sistema de privilégios e a concentração dos meios de produção.

Na obra *Porto Calendário* o sertanejo é representado na busca pela afirmação de sua humanidade, a luta por direitos civis e o respeito na quebra das barreiras sociais. A história desse povo é marcada pela luta contra o clima seco e a tirania dos “Coronéis”<sup>1</sup>, que eram pessoas com poder político e donos de terras os quais, fazendo uso da força, controlavam a economia local e a mão-de-obra para que ambos melhor lhes servissem. No meio acadêmico o “coronelismo” ficou conhecido como o aparelho político da Primeira República em que as oligarquias controlavam a política e a guarda nacional. Apenas a obra *Porto Calendário* foi utilizada no desenvolvimento dos projetos relatados neste artigo por apresentar uma temática centrada nas relações intrínsecas que arquitetam uma estrutura social.

Entre 1900 e 1940, período em que tal obra é ambientada, a busca de refúgio nos estados do sul, em especial na cidade de São Paulo, já era uma prática dos trabalhadores (os sertanejos) que migravam sob a esperança de que haveria trabalho e oportunidades de mudança de vida na cidade grande<sup>2</sup>. É nesse clima que os personagens do livro se desenvolvem, na busca por identidade, respeito e na esperança de uma vida melhor para os que ficam e os que vão.

No concernente a Florbela de Alma da Conceição Lobo Espanca (Vila Viçosa, 08 de Dezembro de 1894 - Matosinhos, 08 de Dezembro de 1930), poetisa que teve seus primeiros registros de poemas escritos enquanto cursava o secundário no Liceu André de Gouveia na cidade de Évora, porém foram apenas reunidos e publicados em um volume após sua

---

1 Tal título deu-se a partir da obra de Vitor Nunes Leal (1948).

2 Termo utilizado pelos sertanejos para afigurar as cidades mais desenvolvidas e industrializadas que na época se concentravam no sul do país.

morte. Publica o livro Livro das Mágoas em 1919 e o Livro Soror Saudade em 1923, e ambos passaram despercebidos pela crítica da época. Morre, segundo alguns estudiosos, de suicídio tendo durante esse tempo publicado alguns poemas.

Discípula de Antero Tarquínio de Quental (1842-1891), elogiada por Feliciano Ramos, tem em seus poemas o amor como tema preponderante. Mas é na sua relação com a saudade que minha pesquisa da dissertação se desenvolveu.

Conhecidos os autores trabalhados, o estudo da saudade visou auxiliar a análise dos mesmos, definindo um nicho menos abrangente de associações, para que me utilizando de ferramentas da semiótica pudesse desenvolver as obras resultados da pesquisa. Enquanto se observava as possíveis causas e efeitos do sentimento delimitavam-se os parâmetros para a extração das figuras de linguagem que, por sua vez, forneceram material palpável para a construção das obras que se desenvolveram em paralelo ao estudo.

Investiguei as origens e efeitos, características e singularidades desse sentimento a partir da análise dos autores filósofos da saudade<sup>3</sup>, elencando critérios de recolha e desenvolvimento dos signos que foram extraídos de alguns livros dos dois escritores. Não pretendo me alongar em sua etimologia, mas sim nas reflexões que se desenrolaram após a palavra saudade ter ganhado um estatuto filosófico e literário, como que concebido pelo conhecido rei-filósofo D. Duarte, por volta de 1600, no muito citado capítulo XXV do seu livro Leal Conselheiro<sup>4</sup>.

Durante o tempo da pesquisa, enquanto delimitava os conceitos que surgiam da relação entre os autores e a saudade, baseado nos pensamentos de Ramon Piñeiro (1995), Joaquim de Carvalho (1998) e Afonso Botelho (1990), aprofundei-me então na questão *entre*. Foi por onde percebi como poderia relacionar o imaterial (das sensações *pays*<sup>5</sup> da saudade) com o material (obras a serem produzidas). A questão do (i)material presente nas relações também guiou a produção das obras, no que de imaterial existe nestas relações de significado.

Nesse sentido, os conceitos que utilizei na análise desta questão *entre* vieram de Raymond Bellour (1997) *entre*-imagens, conseqüentemente Gilles Deleuze (1985) *imagem*=movimento e Silvia Laurentiz (2004) *imagem* e (i)materialidade. Estes foram os conceitos base que serviram como uma espécie de grelha para que, usando a metodologia

---

3 “É o conhecimento do estar saudoso que tem de proceder o conhecimento do ser saudoso.” (Carvalho, 1998, pp.71)

4 “Do nojo, pesar, desprazer, avorrecimento e suidade, que se lêem as seguintes reflexões sensatas. E a suidade... he hum sentido do coração que vem da sensualidade (hoje sensação) e nom da razom e faz sentir as vezes os sentidos da tristeza e do nojo...” (Vasconcelos, 1990, pp.65)

5 Segundo D. Duarte (1600) a saudade nasce da luta entre o desejo e a lembrança, sendo estas as sensações *pays* da saudade.

da tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2008), construiu obras inspiradas nos autores Florbela Espanca e Osório Alves de Castro.

Dessa forma, torna-se necessário discorrer sobre o estudo filosófico da saudade para que se possa melhor entender as bases utilizadas na geração de conceitos no concernente à etapa de construção das obras.

## **1. Primeiro Momento**

### **1.1 Saudade**

No estudo da saudade centraliza-se a pesquisa nos seus elementos extra sentimentais. Nos objetos ou “algo” que provoca o sentimento. Disto definiram-se duas formas de saudade para então estudá-las.

A primeira forma de saudade tem relação à objetividade, a relação entre homem e objeto. Desta, o sentimento foi fragmentado em três sensações, segundo Piñeiro (1995):

- A *añoranza* – que é provocada pela falta de um ente querido. De um amor ou alguém especial. Desta sensação advém a saudade *añorativa*.
- A *nostalxia* – que é provocada pela distância de um lugar ou época especial em nossas vidas. Desta sensação advém a saudade *nostálgica*.
- A *arela* – que é um desejo de felicidade ideal, de realização plena. Desta sensação advém a saudade *arelante*.

A segunda forma de saudade origina-se na intimidade do ser, é o sentir-se a si mesmo, que experienciamos assim que tomamos consciência de que somos um ser único diferente dos outros.

Já Botelho (1990) desenvolve seu estudo partindo dos sentimentos chamados *pays* da saudade, no qual a saudade nasce da luta entre o desejo e a lembrança. O autor associa seu estudo ao desenvolvimento do pensamento sobre o desejo e conseqüentemente acerca do pensamento sobre a saudade, do qual chama de consciência saudosa.

Esta consciência saudosa é o material de estudo dos filósofos Ramon Piñeiro (1995) e Afonso Botelho (1990), nos quais centralizo a pesquisa. Ambos associam o pensamento sobre a saudade em relação ao desenvolvimento da cultura do povo no qual se originam, do galego e do português, respectivamente.

Na associação desses dois estudos, relaciono a luta entre o desejo e a lembrança, expressa no tempo, às características dos dois autores literários que escolhi como objetos de referência ao projeto.

## 1.2 Lembrança e Saudade Nostálgica - Osório e a Saudade.

A partir desta segmentação proposta por Piñeiro (1995), associada à divisão proposta por Botelho (1990), relaciono a escrita de Osório à saudade, nomeadamente à saudade nostálgica.

O homem ao sentir-se um ser singular se debate com a angústia da auto-afirmação deste ser. Osório em suas estórias, narradas em *Porto Calendário*, demonstra esta angústia tanto presente no povo sertanejo usando o lirismo pela esperança e o realismo como compromisso com o resgate do passado. Assim como afirma Piñeiro “Co o intelecto trae o mundo a dentro de si; cõa vontade lévase a si mesmo ó mundo” (Piñeiro 1995, pp. 31), a relação do homem com a realidade parece ser o seu fado por participar da vida, reconhecido por ele em seus sentimentos e levados à expressão pela vontade. Esta vontade, despertada quando o homem reconhece sua temporalidade em sua participação na vida, caracteriza seus personagens e sua escrita, figurada por mim na saudade nostálgica de Piñeiro.

## 2. Saudade em Florbela Espanca: desejo, vontade e saudade añorativa.

Dentro da definição de Piñeiro sobre a *Añoranza*: “do ser amado (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc.” (1995, p. 48). Associo, assim como em Osório, o primeiro período do desenvolvimento da consciência saudosa, com o desejo demiurgo.

De acordo com Botelho (1990), o desenvolvimento do pensamento sobre desejo na cultura portuguesa segue em paralelo com o desenvolvimento do pensamento sobre a saudade, o autor posiciona o primeiro desejo como o demiurgo, supervalorizado. Deste posicionamento percebi que este desejo estava presente na conceituação de Barros (2010) sobre o amor na escrita de Florbela Espanca, por ser um amor que possui como dispositivo ou gatilho a falta do outro ser, exatamente por este outro ser parecer carregar em si mesmo tal amor. No caso de Florbela, esse amor estaria mais ligado ao próprio ser, a procura deste amor seria a procura de si mesma e não do amado. Aqui posso adicionar o pensamento de Piñero (1995) no qual esta contradição de procurar a si no outro mostra-se como um contraste inerente ao ser humano.

Diante destes posicionamentos verifiquei que o desejo e a vontade em Florbela não parece cessar na vivência do amor com seus companheiros, e se intensifica durante o período de solidão, ou *soidade*, que não seria propriamente a saudade. A saudade por estar num plano diferente da *soidade*, como explica Piñeiro (1995) e Carolina Michaëllis Vasconcelos (1990), estaria mais ligada à procura do ser, sintetizado por Barros na explicação do amor na poesia de Florbela. Assim posiciono a saudade em Florbela mais ligada à projeção do que ao sentimento de amor pleno, visto que a saudade não pareceu cessar durante toda a sua vida, já que apenas cessaria no êxtase místico de encontrar-se a si.

### 3. Tempo

Uso o tempo na relação entre os dois autores. O segundo tipo fundamental de *soidade* é a que se dá na intimidade pura. Piñeiro explica que sentir saudade é sentir-se a si mesmo, aquela vaga sensação de percebermos o nosso eu mais íntimo, essencial. Quando sentimos falta (*soidade*) do nosso eu, quando nos sentimos sozinhos, não por solidão, mas sim por singularidade, esse sentimento é a saudade pura, sem relação com os objetos da memória ou da vontade, é o momento que nos apercebemos que somos um ser para além do ser humano “[...] Esta saudade que é o sentir inicial, espontâneo, da própria intimidade do ser humano” (PIÑEIRO, 1995, p. 49).

Ambos os autores demonstram personagens que procuram a *arela*, a realização da felicidade ideal, cada um buscando da sua maneira. Visto como defende Botelho (1990), é na anulação do tempo que constitui o objetivo de qualquer forma de saudosismo.

### 4. Entre-imagens

O estudo do *entre-imagens*, conceito de Raymond Bellour (1997), é instigado pelas relações com que as obras, produzidas como resultado da dissertação, possuem com o tempo e entre elas mesmas. O espaço *entre* as imagens assemelha-se ao espaço *entre* os frames no conceito de Bellour. A relação entre tempo e memória materialmente expressa na imagem, levando em consideração o conceito de (i)materialidade de Laurentiz (2004). O movimento estudado por Deleuze (1985) relaciona-se aqui com a consciência saudosa.

No final da primeira fase do projeto de mestrado, desenvolvi a problemática do estudo que serviu para definir os conceitos elencados para cada autor literário, tal problemática estava em relacionar os dois autores com a saudade, segue:

A primeira fase da consciência saudosa, mais ligada ao desejo, será foco do meu posicionamento, tomando a saudade na escrita de Florbela Espanca, que se apresenta numa

insatisfação do presente causada pela projeção de um futuro não concretizado ao lado de seus amores, sendo, este futuro projetado, o seu presente no momento da evocação (criação dos poemas). A saudade que leio em seus poemas não estaria, a meu ver, ligada mais fortemente ao passado em que estava com o amado, mas sim na projeção que fez do que seria esse presente se estivesse ao lado dele. Vale ressaltar, para além, que ela não pôde ter um tempo passado longo que criasse uma consciência saudosa com muitas ligações fortes àquele passado. Não me abstendo em considerar a ideia de que a representatividade das lembranças não deve ser medida apenas pela quantidade de tempo vivida.

Na segunda fase da consciência saudosa associo ao termo, que veio posteriormente ligar-se inconscientemente com a forma primitiva *soidade* para trazer mais expressividade à palavra saudade, *saludade* ou salvação e redenção da alma. Para melhor explicar a ligação que faço da escrita de Osório Alves de Castro, nela a saudade parece mais ausente de desejo e mais ligada à conservação da memória, por não querer voltar ao passado e reviver aquele tempo, mas, sim, usá-lo como ferramenta de motivação para a construção do futuro.

## 5. Metodologia utilizada no processo de construção da dissertação

Após percorrer o estudo filosófico sobre a saudade e elencar os conceitos sob o auxílio dos seus filósofos e posicionar os dois autores neste tema, para nortear esta conceituação foi necessário a escolha de uma metodologia que guiasse a pesquisa de maneira a estruturar o desenvolvimento das obras de forma a preservar/aproveitar o conceito *entre* de Belleur (1997), base de todo o projeto. A Tradução Intersemiótica de Júlio Plaza (2008) mostrou-se um processo perfeitamente aplicável a minha proposta, segue uma breve explicação sobre o caminho teórico percorrido até seu encontro.

## 6. Tradução Intersemiótica

Saussure disserta:

uma observação de passagem: quando a Semiologia estiver organizada, deverá averiguar se os modos de expressão que se baseiam em signos inteiramente naturais - como a pantomima lhe pertencem de direito. Supondo que a Semiologia os acolha, seu principal objetivo não deixará de ser o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo. Com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção (SAUSSURE, 2006, p. 82).

Segundo Peirce (2000) A semiótica estuda as relações que produzem significados, entre o objeto e o ser, torna-se por isto uma ferramenta que estuda nossa relação com o

mundo. Plaza (2008, p. 72) sintetiza a tradução intersemiótica como um processo que “[...] envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, para isso tive que delimitar legissignos que possam ser transportados das obras dos autores escolhidos às minhas obras, mantendo a mensagem equivalente, neste caso a saudade escolhida como tema, no código diferente que corresponderia aos projetos desenvolvidos como resultado prático deste estudo.

A tradução intersemiotica explicita um meio mais eficiente para estruturar a construção das obras. Não se abstendo a este conceito em específico, utilizei ainda a ideia de recriação intra-semiotica<sup>6</sup>, citada por Solange Ribeiro de Oliveira (2007) em seu artigo *Literatura e as outras Artes Hoje: o Texto Traduzido*, demonstra uma forma mais fecunda do uso da tradução por meio dos signos. É constante citar o processo de produção das obras como tradução, pois sua construção se deu delimitando conceitos dos textos através das características dos autores Osório Alves de Castro e Florbela Espanca. Foi então desenvolvido uma lista de conceitos que guiarão a produção e organização das obras produzidas. Veremos a seguir.

## **7. Geração de Conceitos**

### **7.1 Conceitos Primários: inerentes a todas as obras e/ou a exposição.**

Uma das características comuns entre as publicações dos filósofos, que contribuíram para o desenvolvimento da semiótica, era reforçar a ideia de uma estrutura triádica do signo.

Seguindo este modelo, os Estóicos (300 a.C. – 200 d.C.) diferenciaram o significado (*semainómenon*, ou *lékton*) como sendo “[...] uma entidade ideal, não corporal” diferente do significante (*semaínon*) e do objeto (*tygchánon*) pois ambos “são entidades materiais” (NÖTH, 1998, p. 29-30). Podemos resgatar a estrutura da filosofia da saudade segundo Botelho (1990), em que o desejo e lembrança formam a saudade, impressa no tempo. Aqui, o significado (tempo), o significante (desejo vs lembrança) e o objeto (objeto).

Foi de interesse na pesquisa a ideia da origem da imagem, o significado aqui, que transforma o objeto em imagem, é motivo de uma reflexão sobre a *temporalidade* nas imagens produzidas. Sobre este tema, uma citação de Botelho me despertou interesse em especial, enquanto o autor dissertava sobre a relação do tempo com nossa condição de seres vivos: “a dialética do ritmo vivente do espírito, obriga o tempo a completar-se com o regresso

ao passado, que por sua vez, dá sentido ao futuro” (BOTELHO, 1990, p. 125). Outro ponto de interesse, (dos quais a seguir ligarei estes dois pontos dando sentido a este recorte, está na ideia desenvolvida pela semiótica e defendida por Nöth de que a imagem (*eídola*) advém do objeto, sendo a nossa imaginação o meio pelo qual o objeto torna-se imagem. Visto que “no significado imaterial do signo (*lékton*) não é reconhecido como componente semiótico do signo” (NÖTH, 1998, p. 30).

Contudo, o que serviu de ligação para os dois pontos foi esta questão desenvolvida por Botelho (1990, p. 116): “Porém, que tempo é o da saudade? Que tempo esse que se anula em si próprio? [...] Será necessariamente um tempo sonhado porque se o não fora a saudade apagar-se-ia como sentimento destinado a relacionar meras aparências ou a registrar, na dor e no sofrimento, a mudança que há em todas as coisas”. Carvalho (1998) responde afirmando que o tempo é um ser que aprisiona e impossibilita a objetivação da saudade. O que me interessou aqui foram três detalhes: de que na insatisfação do tempo presente se desperta o desejo de lembrança do passado; de que pensamos, lembramos através de imagens; e que o objeto advém da imagem, porém na imaginação o objeto torna-se imagem. Após atentar para estes três detalhes, eles acabaram por acompanhar todo o restante do processo de produção do projeto de exposição auxiliando na geração de conceito e composição das obras.

#### - Conceito 01: Contraste

A realização plena parece estar no encontro de todos estes contrastes, relacionados à saudade, no presente momento em que eles colidem. O contraste aqui é novamente visto como o perceber de si mesmo. Esta colisão, a meu ver, só pode ser experienciada *no sentimento*, que segundo Carvalho (1998) é onde se efetivam os jogos de contrastes, como também, segundo Antonio & Hanna Damasio, em conferência ministrada durante o Unesco Conference on Arts and Education em 2007, na faixa de processamento do cérebro que trata das emoções.

Um dos resultados mais diretos, a partir do conceito de Contraste, está na exposição das obras uma em paralelo à outra.

#### - Conceito 02: Imagem/fotografias/fotogramas

Interpretando Botelho (1990, p. 164), se seguirmos confiadamente a via do ser, sem atentarmos no modo como se encobre para nós e em si mesmo, a saudade será uma relação

substancial do mesmo para o outro, indeterminada em seu fim último; se seguirmos a via enigmática da imagem, compreenderemos que todo o encobrir do outro reflete o encoberto que o mesmo é. A primeira será a via do ser movente e *animado*, a segunda será a via do espírito motor e *imaginal*.

Estas ideias podem justificar a ligação da saudade com a imagem e o ser. Poderia, ainda, levar o resultado da dissertação para uma auto representação ao ligar-se à ideia da *saudade do ser* de Piñeiro (1995).

### - Conceito 03: Horizontalidade

Este conceito, em especial, partiu de apenas uma (porém substancial) citação presente no livro *O Destino em Florbela Espanca*, de António Freire (1977, p. 17): “A nossa alma é grande, mede-se pela imensidade do horizonte.” A partir desta delimitação foram desenvolvidos conceitos específicos para cada obra produzida, explicadas a seguir.

## Conclusão

14 Osório (2011)



Fonte: acervo do artista

15 Florbela (2011)



Fonte: acervo do artista

O estudo da saudade serviu para ambientar os textos dos dois autores, delimitando um nicho de análise para suas obras. Durante este percurso filosófico, fixei-me na ideia de que para entender o sentimento deve-se centralizar a pesquisa, de acordo com a metodologia de Piñeiro (1995), nos seus elementos extra sentimentais, nos seus objetos.

A partir disto, pesquisei o que se conhece sobre os objetos da saudade. Durante a pesquisa intrigou-me quais relações faria entre os objetos (da saudade) e objetos (obras). O *entre* surgiu acompanhando este questionamento. Foi quando os outros conceitos (entre-imagens, (i)materialidade, imagem-movimento) ocuparam o espaço (i)material *entre* os objetos e entre os mesmos e seus observadores. A metodologia da tradução intersemiótica otimizou o caminho para que se determinassem os conceitos chaves para a construção das obras.

Uma das problemáticas desenvolvidas na dissertação de mestrado, auxiliou no preenchimento de dois déficits teóricos, que estavam na relação entre a escrita dos dois autores e a saudade, como evidenciado anteriormente neste artigo. O que torna o resultado desta pesquisa pode servir como base para análise dos perfis psicológicos de ambos.

Em um segundo momento percebi que, sabendo que o tempo é onde a saudade se expressa, a relação tempo e imagem eu retirei do *entre-imagens* e transporte para os trabalhos desenvolvidos. Para isto me foquei nas relações construídas entre os objetos quando expostos.

Concluí que para que haja uma dinâmica de relações é necessário uma série de *pausas* organizadas sob um tema que proporcione certa linearidade às mesmas. Estas pausas são as obras físicas, e as relações são proporcionadas pela disposição das mesmas no espaço de exposição. A metodologia da tradução intersemiótica ajudou a definir as melhores *pausas* a serem desenvolvidas.

Para a Imagem inspirada na escrita de Florbela (Figura 2 - Florbela), a atemporalidade e ausência, o irreal lírico, a consciência de si foram os conceitos bases para a construção da imagem. Vale lembrar que a construção desta obra seguiu em paralelo com o andamento da pesquisa para o desenvolvimento da dissertação relatada, dando à obra autonomia para guiar também seu rumo.

Para a imagem inspirada na escrita de Osório Alves (Figura 1 - Osório) uso aspectos da cultura visual para personificar cada imagem, como uma representação, no mesmo sentido imposto no quadro “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral, no qual cada rosto representa um bloco, construindo uma espécie de muro. Deste muro, auxiliado pela característica verticalização das relações entre os personagens da obra Porto Calendário, defini que tipo de organização a colocação das peças seguiriam. A escolha do que ser

fotografado foi influenciada por uma particularidade que a cultura visual de Lisboa despertava em mim, pois ela tanto me fazia identificar-me como estrangeiro quanto me aproximava da cidade pela semelhança com lugares do Brasil que me faziam identificar como brasileiro. Uma conclusão, não apenas de valor acadêmico, de que a cultura visual tanto nos identifica como nativos quanto nos identifica como estrangeiros.

A terceira obra construída foi um vídeo. Que mostrou-se como uma oportunidade de representar todo o processo do qual retirei as *pausas*, um registro do que ficou pra trás. Memória física (representação física do processo de construção dos objetos aos quais se fazem as relações), o que nos possibilita o resgate daquilo que nos faz falta no presente.

Um gancho para que a questão da relação entre os frames e o “tempo absoluto” (BELLOUR & VIOLLA, 1985, p. 96) do vídeo me fez referenciar ao tempo absoluto natural. Através disto escolhi um projetor de diapositivos (*projetor de slides*) posicionado entre as duas obras, projetando para o espaço vazio que existe entre elas (visto que as duas obras impressas ficam expostas em paralelo) sem utilizar uma tela de projeção. A projeção na ausência de um suporte remete a memória, que não é física por não podermos tocá-la, porém imagética na lembrança.

Posto isso, a escolha de usar autores literários como auxílio (ou base) na concepção de uma produção artística baseada num sentimento (pessoalmente experienciado) mostrou-se extremamente válida. O cruzamento de seus conceitos, no interesse de provocar relações, além de um processo metodológico no desenvolvimento da dissertação, aplica-se de maneira excelente na concepção do trabalho artístico. Apesar de que, se partirmos dos preceitos da Tradução Intersemiótica (e até dos seus alicerces conceituais) quase tudo o que produzimos vêm de relações entre nossas referências. Admito aqui a influência que sempre me perseguiu, e direcionou este pensamento, da obra “A ordem do discurso” de Michel Foucault (1996), na qual o filósofo disserta sobre uma espécie de teia de conhecimento, demonstrando que nem nossos pensamentos são novos, pois eles são ligações que acabamos por fazer entre conceitos (referências) presentes nesta teia.

Outro estudo desenvolvido aqui se deu na relação entre imagem e resgate da memória, o movimento de significados entre os referentes e as imagens prontas. Tal conhecimento serve como material prático para análise sobre a metodologia da tradução intersemiótica<sup>6</sup> e a forma como ela foi empregada no desenvolvimento dos projetos.

---

6 “Ainda mais fecunda que a tradução inter-semiótica, há que lembrar a recriação intra-semiótica, realizada dentro de um mesmo código não-verbal, correspondente à tradução intralingüística na linguagem verbal.” (Oliveira 2007, pp. 197)

Contudo, a exposição resultado da pesquisa encaixa-se numa *pós-produção*, característica do contemporâneo segundo Nicolás Bourriaud em seu livro *Postproduction* (2007). O objeto que reutilizo das outras obras é a lírica, um tanto esquecida e até transformada em clichê, em partes por conta da centralização na produção e análise da arte conceitual. As obras tratam da realidade, alterada pela lembrança, retratada em imagem, o resultado deste projeto de exposição acabou por ser classificado por mim como uma autorepresentação.

## Referências

- BARROS, Eliana Luiza Santos. “Os Enigmas do Dizer Poético de Florbela Espanca” in **Psicanálise & Barroco em revista**. Vol 8. n.1 (p. 114-129), 2010.
- BELLOUR, Raymond and Bill Viola. “An Interview with Bill Viola” in **The MIT Press October**. Vol.34 (p. 91-119), 1985.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BOTELHO, Afonso. **Da saudade ao Saudosismo**. (1 ed) Lisboa: Biblioteca Breve, 1990.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. (2 ed). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- CARVALHO, Joaquim de. and Miguel Real. **Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade de Joaquim de Carvalho precedidos de uma Introdução à Filosofia da Saudade no Século XX de Miguel Real**. (2 ed). Lisboa: Editora Lisboa, 1998.
- CASTRO, Osório Alves. **Porto Calendário**. (2 ed). São Paulo: Símbolo, 1961.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ESPANCA, Florbela. **Poesia de Florbela Espanca**. Vol 1, Porto Alegre: L&MP, 2008.
- ESPANCA, Florbela. **Poesia de Florbela Espanca**. Vol 2, Porto Alegre: L&MP, 2008.
- FOUCAULT, Michael. **A Ordem do Discurso**. (15 ed), São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- FREIRE, Antônio. **O Destino em Florbela Espanca**. Porto: Edições Salesianas, 1977.
- LAURENTIZ, Silvia. “**Imagem e (I)materialidade**.” Artigo apresentado no XIII encontro anual da COMPÓS, São Paulo, 2004.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce**. (2 ed) São Paulo: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. “Literatura e as outras Artes Hoje: o Texto Traduzido” in **Revista Letras**. n. 34. (p. 189-205), 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. (2 ed) São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. (27 ed) São Paulo: Cultrix, 2006.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **A Saudade Portuguesa**. Aveiro: Estante Editora, 1990.

VALVERDE, Luiz Antonio de Carvalho. “Osório Alves de Castro e as imagens do sertão na literatura. Investigações” in *Recife*. Vol 21 (p. 109 - 122), 2008.

VALVERDE, Luiz Antonio de Carvalho. **O ser e o além do ser nas narrativas de Osório Alves de Castro**. Dr. Diss., Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

**Mateus Sarmiento Leite**

Bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande - Brasil, mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro - Portugal. Assessor em TI e EaD do projeto UFCG Virtual na Universidade Federal de Campina Grande. Arte Educador no Centro Cultural Banco do Nordeste Sousa. Artista plástico, dedicando-se ainda a trabalhos como curador e produção cultural.

# OLHARES POÉTICOS SOBRE SÃO CRISTÓVÃO: transcodificação das imagens?

Rosane Bezerra Soares

## RESUMO

O objetivo geral da pesquisa é estudar os pressupostos da arte contemporânea no contexto de uma obra produzida coletivamente junto a artesãos de São Cristóvão. A hipótese central da investigação consiste em: certos pressupostos da arte contemporânea podem estar presentes nos trabalhos realizados coletivamente por um grupo de artistas/artesãos da cidade de São Cristóvão. Enfim, nas considerações finais, a hipótese é comprovada.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte contemporânea. Política. São Cristóvão.

## ABSTRACT

The overall objective of the research is to study the assumptions of contemporary art in the context of a work collectively produced along the craftsmen of São Cristóvão. The central hypothesis of the research is: certain assumptions of contemporary art may be present in the work carried out collectively by a group of artists / craftsmen of the town of São Cristóvão. The hypothesis is proven in the final considerations.

**KEYWORDS:** contemporary arts. Politics. São Cristóvão.

## 1. Arte e política: considerações

Como sabemos, se a *Fontaine* de Duchamp – característico mictório produzido em série por uma fábrica de utensílios – houvesse realmente sido exibida na exposição da qual foi recusada, iria despertar um afeto e um devir artístico, que obras de arte no ordinário ambiente “culto” de uma vernissage – com toda a sua partilha do sensível – jamais o teriam feito

Devemos considerar um aspecto importante da arte contemporânea, que é uma atenção para devires artísticos de fora da arte, pelos quais ela precisa se deixar atravessar para não se esvaziar completamente. Às vezes, antes mesmo de serem devires artísticos, são devires ao mesmo tempo estéticos e políticos, ou seja, que têm a sua dimensão política a partir de sua potência e de seu modo de intervenção estética. Sabemos também que

Duchamp critica o que ele chama de caráter “retiniano” de quase toda a pintura modernista e afirma a dimensão política e social da arte. Ele deixa bem claro aí que busca esta dimensão, mas o faz de uma maneira que o político e o social da arte será sempre expressão de um contrapoder.

Nesse universo, de acordo com Jacques Rancière, política e arte têm uma origem comum. Em suas obra “A Partilha do Sensível” (2009), o filósofo francês desenvolve uma teoria que descreve a formação da comunidade política baseada no encontro discordante das percepções individuais. Para ele, a política é fundamentalmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade.

Encontramos um importante vínculo que a arte contemporânea mantém com o modernismo, qual seja, a de compreender a arte como uma potência para intervir no mundo. Contrapondo-se a noção da modernidade como um momento em que a arte se fecha sobre si mesma, o filósofo francês Jacques Rancière destaca elementos do projeto modernista que consideram a arte como um espaço livre de hierarquias, voltado a qualquer um. O filósofo sugere também que a política da arte não está em forjar explicações do mundo, e sim em laços comunitários. Consideramos então que não podemos deixar de destacar uma dimensão de resistência política no modernismo que, graças à autonomização da arte, guardou todo um território produtivo distinto da produção social majoritária e hegemônica, mesmo que, a partir de Benjamin possamos observar um caráter teológico, um culto a um pseudo-sagrado, tanto na noção de gênio artístico quanto na própria ideia de autonomia da arte.

Em termos gerais, a historiografia da arte emergiu na modernidade e se estabeleceu, ao longo dos séculos XIX e XX, sob postulados de autonomia, teleologia, universalismo, do artista gênio. A disciplina presa ao conhecimento erudito, especializado e autônomo é colocada em questão com o desaparecimento de fronteiras no campo do saber e do objeto de estudo, a obra de arte. Os debates dos intelectuais a respeito da modernidade, pós-modernidade e pós-estruturalismo possibilitam também revisões da disciplina e de seus postulados canônicos.

A arte se torna, entre outras de suas qualidades, uma importante resistência política a este caráter teológico, um tanto quanto burguês, da arte. Assim, o melhor da arte contemporânea torna possível impactos estéticos que alteram uma experiência sensorio motora dada, majoritária e hegemônica da vida, podendo potencializar o próprio pensamento, alterar a partilha do sensível, e liberar novas percepções para a vida.

## 2. O “outro”: um elemento essencial da arte contemporânea

Um termo que é crucial para qualquer análise da arte contemporânea é o “outro”. E o *outro* é algo que só existe em relação a outra coisa. Aí entra a desconstrução, a aparente integridade do oposto do *outro* depende da supressão do material contraditório, qualquer que seja, designado como *outro*.

A noção do *outro* implica, inevitavelmente, uma hierarquia. Ser *outro* é ser considerado menos que o indivíduo do sexo masculino e menos do que o branco, de descendência europeia. O *outro* é visto como marginal, um elemento secundário na grande narrativa da história mundial.

No discurso pós-moderno, Nicolas Bourriaud<sup>1</sup> considera que o “reconhecimento do outro” equivale, com demasiada frequência, a inserir sua imagem em um catálogo das diferenças. Seja como for, o autor acredita que esse então pretense “respeito pelo *outro*” gera um colonialismo às avessas, tão cortês e, em aparência, tão complacente quanto o anterior foi brutal e negador. Para além de uma coexistência pacífica e estéril de culturas reificadas (o multiculturalismo), seria preciso passar para a cooperação entre culturas igualmente críticas de sua própria identidade \_ ou seja, chegar ao estágio da tradução<sup>2</sup>.

O tema da libertação das minorias alienadas veio substituir a retórica persuasiva do modernismo, mas transformando cada enunciado em objeto de uma suspeita maior: o universal moderno não teria sido mais do que a máscara sob a qual se camufla a voz do “macho branco” dominante. A teoria da desconstrução, encarnada por Jacques Derrida, permite a seus praticantes expor os vestígios de um “não dito” homofóbico, racista, falocêntrico ou sexista sob a superfície dos textos fundadores do modernismo político, filosófico ou estético. Dupla negação: o palco pós-moderno reencena constantemente a cisão entre colono e colonizado, patrão e escravo, mantendo-se nessa fronteira que constitui seu objeto de estudo e preservando-a tal como ela é: universalismo moderno ou relativismo pós-moderno. A desconstrução pós-colonial contribuiu assim para substituir uma linguagem por outra; esta se contenta em dar legendagem àquela sem nunca encetar o processo de *tradução* passível de fundar um diálogo entre o passado e o presente, o universal e o mundo das diferenças. Pois o pensamento pós-moderno se apresenta como uma metodologia da descolonização, em cujo cerne a desconstrução serve para enfraquecer e deslegitimar a língua do mais forte em prol de uma cacofonia impotente. Emancipação, resistência,

1 Nicolas Bourriaud foi cofundador e coeditor do Palais de Tokyo (Paris) de 2000 a 2006, além de curador da Trienal da Tate Britain para o ano de 2009. Ensaísta, crítico de arte, curador de várias exposições e fundador da revista *Documentssur!Art*

2 BOURRIAUD, N. (2011) *Radicante*, p. 26

e alienação \_ conceitos oriundos da filosofia das Luzes que as lutas anticolonialistas, e em seguida os *postcolonialstudies*, criticam e, ao mesmo tempo, legitimam \_ tornaram-se entraves conceituais a que se teria de dar um fim para repensar diferentemente a relação das obras contemporâneas com o poder e a política.

No século XIX, na Europa, a modernidade cristalizou-se em torno do fenômeno da industrialização; neste início do século XXI, a mundialização econômica altera com similar brutalidade nossas formas de ver e fazer. Em um mundo que se uniformiza um pouco mais a cada dia, só poderemos defender a diversidade alcançando-a ao nível de um valor, para além do atrativo exótico imediato e dos reflexos condicionados de conservação, ou seja, instituindo-a como *categoria de pensamento*. Senão, pra que diversidade?

Apostemos que a modernidade de nosso século irá se inventar justamente em oposição a qualquer radicalismo, rejeitando tanto a má solução do reenraizamento identitário quanto a padronização dos imaginários decretada pela globalização econômica. Os criadores contemporâneos já vêm assentando as bases de uma arte *radicante* \_ epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor.

Mas como defender a existência das singularidades culturais e, ao mesmo tempo, se opor à ideia de julgar as obras em nome dessas singularidades, ou seja, negar-se a se manter nos trilhos das próprias tradições? De acordo com Bourriaud, é essa a aporia que fundamenta o discurso pós-moderno e constitui sua fragilidade ontológica. Para formular uma resposta seria preciso escolher entre duas opções contrárias: entre um conhecimento tácito à tradição \_ se pensarmos que cada cultura produz seus próprios critérios de juízo e em função deles deve ser avaliada\_ e a aposta na emergência de um pensamento passível de operar interconexões entre culturas díspares sem que seja negada sua singularidade<sup>3</sup>. O autor sugere um projeto coletivo que não se vincula a nenhuma origem, mas cuja direção transcenderia os códigos culturais existentes e arrastaria os signos em um movimento nômade.

Bourriaud chama de *altermodernidade* um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do

---

3 *Ibidem*, p.38

que à sua dinâmica. Essa modernidade do século XXI, nascida de negociações planetárias e descentradas, de múltiplas discussões entre atores oriundos de diferentes culturas, da confrontação entre discursos heterogêneos, só poderá ser *poliglota*: o altermoderno se anuncia como uma modernidade tradutora, em oposição ao relato moderno do século XX, cujo “progressismo” falava a língua abstrata do Ocidente colonial. Essa operação que transforma cada artista, cada autor, em um tradutor de si próprio implica aceitar que nenhuma palavra traz o selo de qualquer espécie de “autenticidade”: estamos entrando na era da legendagem universal, da dublagem generalizada. Uma era que valoriza os laços tecidos por textos e imagens, as trajetórias criadas pelos artistas no seio de uma paisagem multicultural, as passagens que eles vão abrindo entre formatos de expressão e comunicação.

### 3. Olhares sobre São Cristóvão

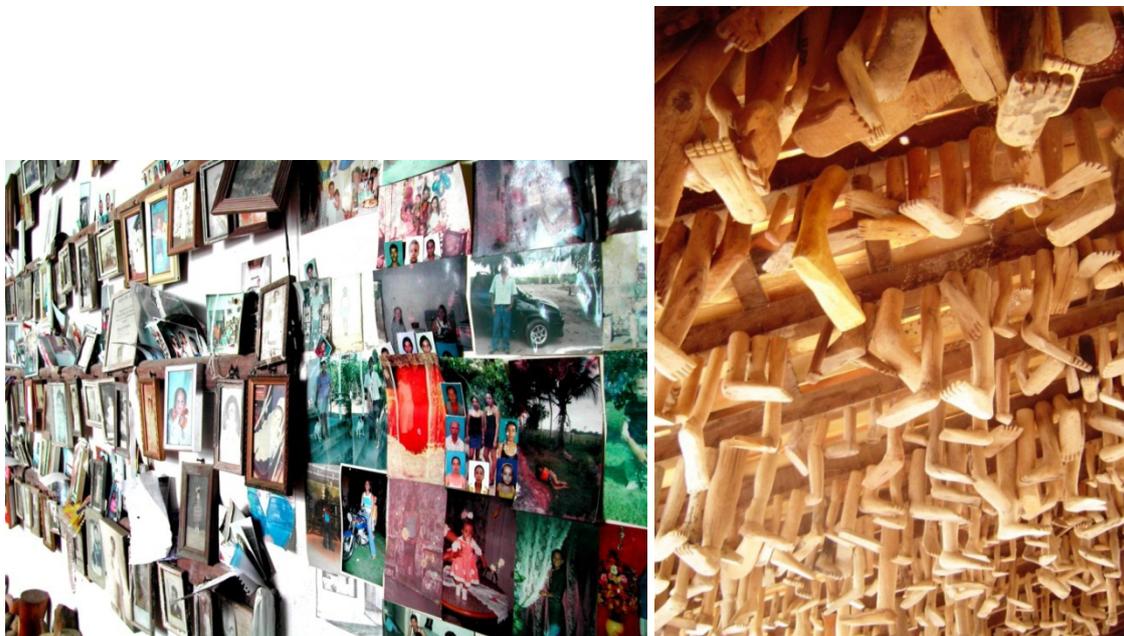
Destacamos agora as ações desenvolvidas em São Cristóvão, cidade localizada a 25 quilômetros da capital, Aracaju. Quarta cidade mais antiga do Brasil, São Cristóvão foi a primeira capital de Sergipe.

As ações fizeram parte de um projeto de extensão realizado por meio da Universidade Federal de Sergipe, com a duração de oito meses, ocorrendo 4 reuniões por mês. O trabalho foi desenvolvido com o apoio da Secretaria de Ensino Superior-(MEC/SESu), e da Pró-Reitoria de Extensão da UFS, do depto. de Artes Visuais da UFS, envolvendo 11 artesãos de S. Cristóvão e dois alunos da UFS sob a minha coordenação.

Com a população estimada em aproximadamente 64.566 (2005) habitantes e tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional desde 1939, São Cristóvão reúne conjuntos barrocos construídos no século XVII; são também destacados como patrimônio da cidade o museu dos ex-votos na Igreja e Convento do Carmo. De modo geral, o ex-voto é a representação de uma parte do corpo humano que esteve doente e foi curada por intervenção divina. Esculpido em madeira, gesso, ferro, osso ou cera, também vem a ser a fotografia, quadro pictórico, desenho, peça de roupa, mecha de cabelo ou outro qualquer objeto que se ofereça ou exponha nas capelas, igrejas ou salas de milagres, em agradecimento de graça alcançada.

Os objetos votivos deixados pelos romeiros no claustro da Igreja e Convento do Carmo deram origem a um museu; a coleção é formada basicamente por reproduções de membros do corpo humano esculpidos em madeira, além de inúmeras fotos e outros elementos, frutos de mais de um século de fé e devoção.

Figuras 1 e 2: Ex-votos da Igreja e Convento do Carmo



Fonte: acervo do autor

A proposição consistiu em provocar os artesãos para o desenvolvimento de uma obra coletiva a partir de olhares sobre as cidade, enfatizando um aspecto marcante desta: a religiosidade. A experiência seria aberta, privilegiando o processo de fazer artístico, tornando-se um trabalho de pesquisa constante.

Em S. Cristóvão, destacamos o efeito que a multiplicação dos ex-votos nas igrejas emprestava ao ambiente. Começamos a trabalhar com essa ideia.

Segundo Walter Benjamin<sup>4</sup> “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte”. Pode-se dizer mais, que tal reprodutibilidade modifica a relação não só do público, mas também do artista com a arte. Quando falamos em módulo, já vem a ideia da multiplicação. O módulo caracteriza uma reprodução técnica, com a utilização de algum aparato, matriz, molde, enfim, algo que facilite e possibilite a reprodução em série. Tradicionalmente, a obra é conceituada como única, portanto, pensar em multiplicação é, eventualmente, uma maneira de transgredir o princípio do conceito de obra de arte (enquanto algo único).

Ainda de acordo com Benjamin<sup>5</sup>, em seu artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, (Op.Cit.) o autor comenta que, em sua essência, toda obra de arte sempre foi reprodutível – o que os homens faziam, sempre poderia ser imitado por outros homens. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo,

4 1993, p.166 e 171

5 1993, p.187

que se vem desenvolvendo na História. Com o tempo, houve tal desenvolvimento dos processos técnicos que estes conquistaram para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.

Entretanto, dentro dessa reprodutibilidade, a autenticidade, que é a “aura” da obra de arte – o aqui e agora da obra original – não pode ser alcançado. Na medida em que ela se multiplica, a reprodução substitui a existência única da obra por uma existência serial.

Para Benjamin, a “aura” é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja<sup>6</sup>. Há para Benjamin uma qualidade no processo construtivo, que possibilita por meio da multiplicação, a escolha e a seleção dos trabalhos. Há, portanto, um contraponto com a arte grega clássica; por ser monolítica, era tecnicamente irreprodutível, e não resistiu ao declínio inevitável da escultura na era da obra de arte montável.

#### 4. **Expassos**

Assim nasceu a obra “Expassos”, que recebeu o prêmio “Interações Estéticas” pela FUNARTE, construída no Rio de Janeiro, no Museu Casa do Pontal, o maior museu de arte popular da América Latina, possuindo a maior parte de sua coleção composta por ex-votos.

Inicia-se a construção da obra nos jardins da galeria, com a fixação de faixas (lisas) do tecido de náilon em árvores bem altas. As fitas foram cortadas com 15 metros de comprimento. Espalhadas por diversas árvores, ao aproximarem-se do solo as faixas passam a envolver um único ponto, marcado por pedras e rodeado por plantas, resultando na construção de uma estrutura circular. Na fase inicial, os espaços entre as fitas conferem transparência ao trabalho; essa característica é modificada progressivamente, com a adição de novas faixas, privilegiando-se assim o processo. Trata-se de um trabalho que não se conclui com a abertura da mostra, sendo alterado sucessivamente até o final do período de exposição. As dimensões são, portanto, variadas. A arquitetura aparenta maior solidez ao final da mostra, contando com poucos espaços entre as faixas, que estendem-se para o alto.

A verdade da mesma se dá a partir de sua relação com o outro, o espectador-experimentador da obra, e é nesta relação que a obra é assimilada, permeando a forma de agir e sentir de todos aqueles que interagem com ela. “Uma obra de arte nunca é uma coisa em si, fora da realidade humana; ela sempre requer uma interação com um espectador. Descobrimos o significado de uma obra de arte; mas também lhe doamos um significado<sup>7</sup>.”

---

6 1993, p.170

7 FISCHER, E., (1959), p. 162

Figura 3: *Expessos* ao final da mostra



Fonte: acervo da autora

Rodeando-se o trabalho, observando-o de variados pontos, encontra-se uma abertura secreta, entre as plantas, por onde é possível penetrar no seu interior. Na parte interna do trabalho buscou-se, não a representação, mas uma referência aos ex-votos num ambiente de características diversas.

A parte interna apresenta séries de repetições de 19 desenhos, impressos por meio de telas de serigrafia e expostos em linhas verticais. Eles seriam criados a partir de imagens de órgãos e membros do corpo humano, inspirando-se nos ex-votos; encontravam-se ainda fotos em série dos artesãos com os quais trabalhamos em São Cristóvão, além de imagens desenvolvidas a partir de desenhos realizados pelos artesãos. Além disso, os artesãos escreveram em pedaços de fita amarela os seus sonhos, fragmentados em centenas de partes, que foram repetidos e costurados às faixas junto com desenhos de partes de corpos compondo a obra. Considera-se que nessa ação, assim como não há um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam e a “impureza textual” pode se estender até a quebra de limites entre as diferentes linguagens.

Sobre os sonhos dos artesãos expostos em centenas de partes e costurados junto ao material impresso, é relevante destacar que a inscrição da palavra nas obras plásticas contemporâneas tem sido uma constante e adquiriu força significativa dentro desses trabalhos mais que em outros tempos. Desde a década de sessenta, a palavra, enquanto escritura nas obras plásticas, tornou-se para nós, espectadores, uma representação enigmática, dada a provável perda de sua função essencialmente de escritura, quando em outro suporte. Ou seja, diante das obras plásticas contemporâneas que fazem uso da palavra,

já não podemos mais afirmar qual é a definitiva vocação dessas palavras ou dessa escritura, pois nos causa estranhamento sua presença. A palavra, uma vez anexada a outro suporte que não o livro e aparentemente desprovida de sua função primordial, observamos, participa da plasticidade da obra de forma outra. Trata-se de uma palavra que se anexa às imagens, faz-se escritura desenhada num espaço que requer outro olhar e outra leitura.

O sentido de tempo, no caso da fruição estética da obra, é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra in-loco, mas permanece em sua fruição plena como recordação. O conceito de memória como recordação remete-se à memória da própria obra. A instalação como forma artística se apresenta como presença efêmera, a qual tem em seu próprio tempo a memória. A questão do tempo na instalação se remete aos seus vários tempos: seja o tempo da instalação como evento, seja como obra efêmera que se autofinda, seja o tempo histórico em que ela se apresenta. O tempo, então, não é absoluto, mas um momento, onde se dá a relação com o espectador e através dela a interação com a obra. Neste momento, a obra é viva, é aí que ela se completa, com a consciência que o outro toma dela, ou, através dela, de sua própria efemeridade. Nesta relação com o tempo, onde ele é percepção, intuição e origem da própria experiência sensível é que a obra se consuma.

A construção dessa verdade espacial, que se completa através de seu negativo, dos vazios existentes, da percepção do todo, através de uma consciência maior de espaço-tempo, onde espaço, vazio e tempo se fazem presentes e essenciais à existência da própria obra, em conjunto com a percepção da mesma pelo espectador, constituem o âmago da instalação. “... toda instalação institui um lugar que é tanto um lugar como topos físico da obra quanto um lugar de produção de arte como questão<sup>8</sup>.”

## 5. Considerações finais

Enfim, o trabalho permitiu o desenvolvimento de relações: a floresta / material sintético, espaço físico / geográfico / imaginativo, o coletivo / o individual, o patrimônio / a tradução / a arte, / a política, o desenho/ a escrita, a impressão em série, S.Cristóvão / Rio de Janeiro, entre outros. A obra, ao mesmo tempo em que é passageira, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. A instalação se revela por fim uma *poesis* em constante mutação, onde o que permanece é a memória da obra.

O espaço, o tempo e a relação com o outro, se colocam definitivamente como atores complementares da instalação em uma relação eterna. Mutável, porém eterna. A relação da

---

8 HUCHET, S., (2005), p. 302

instalação com o tempo e o espaço se dá de forma essencial à sua concepção. A questão do tempo, dos cheios e dos vazios, a ocupação do espaço, do lugar e seus limites, convergem para a compreensão da obra.

A questão do lugar, a ocupação do espaço, a instalação da obra no próprio espaço, são questões cruciais quando se faz uma reflexão acerca da arte contemporânea e mais especificamente da instalação.

Interessou-nos com esse trabalho evidenciar trocas, diferenças culturais, buscar o diálogo intercultural, de tal forma que todos pudessem se enriquecer material e culturalmente. Consideramos que o regionalismo dissolve as identidades de grupos e classes, além de transformar os discursos em doutrinas e dogmas, por meio da sacralização da região.

Assim, as características observadas na obra produzida coletivamente com o grupo de São Cristóvão encontram suas ressonâncias em conceitos da contemporaneidade, sobretudo na repetição, na política, na tradução, na quebra de limites entre diferentes linguagens, na varrida da aura, na monumentalidade, na instalação da obra no próprio espaço, na liberação das habilidades manuais, entre outros, conforme se pode comprovar ao longo do trabalho.

## **Referências**

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”(1931) , “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/6) in **Obras Escolhidas . Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, N. **Post produccion: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2004.

\_\_\_\_\_, **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CABANNE, Pierre. DUCHAMP, Marcel. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. **O que é a Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATARRI, Felix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2006.

HUCHET, S. “A Instalação em Situação”. In: NAZARIO, L. & FRANCA, P. **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

## Sites

[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/rodrigo\\_gueron.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/rodrigo_gueron.pdf) acesso em 1/7/2015

[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto\\_ranciere.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html) acesso em 1/7/2015

## Dissertações e teses

SOARES, Rosane Bezerra. **FRONTEIRAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA: Celeida Tostas, Bispo do Rosario e as poéticas de Japarutuba e São Cristóvão.** Orientadora: Prof. Dr. Ângela Âncora da Luz. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2012. Tese.

## Artigos/ Anais

FATORELLI, M. L. “Imagens e Laudas: indagações em torno de processos artísticos contemporâneos”.17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**– Florianópolis: UDESC, 2008.

GRINBERG, N. T. “Módulo, multiplicação, decomposição, e recomposição no processo criativo da tridimensionalidade”.In:16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: USC, 2007.

HUCHET, S. “A Instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares”. In: RIBEIRO, M. & GONÇALVES, D. **Anais do XXV X Colóquio do CBHA**. Tiradentes: C/ Arte, 2006.

KONESKI, A.P. “Reflexões sobre um “modo outro” de ser escritura”. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **Transversalidades nas Artes Visuais** –Salvador: 2009.

VENEROSO, M.C.F. “Imagem da escrita, escrita da imagem circuito atelier”. Anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **13 Arte em Pesquisa: Especificidades**. Volume2. Universidade de Brasília. Brasília: 2004

### **Rosane Bezerra Soares**

Professora Adjunta do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Artes Visuais, Mestre em História da Arte e graduada em Comunicação Visual pela UFRJ.

# ARTE COMO INSCRIÇÃO DA VIOLÊNCIA: estratégias de visibilidade e invisibilidade nas obras de Éder Oliveira<sup>1</sup>

Ana Carolina Chagas Marçal  
Universidade Federal do Pará

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo demonstrar como o trabalho do artista visual paraense Éder Oliveira se apresenta como uma possibilidade de relação entre arte e violência ao deslocar os rostos de homens e mulheres das páginas policiais dos jornais para dentro de seus murais pictóricos, revelando assim o que há por trás do discurso dos meios de comunicação de massa, que desumanizam os sujeitos, reduzindo-os aos seus atos criminosos. Nesse sentido, o trabalho do artista se apresenta como estratégia de visibilidade que possibilita reumanizar os sujeitos, socializando sentimentos e sensações por meio de uma reflexão a respeito da violência urbana e dos discursos a respeito dela.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência. Discurso. Éder Oliveira. Meios de comunicação de massa.

## ABSTRACT

This article intend to demonstrate how visual artist *Éder* Oliveira work presents itself as a possible relationship between art and violence to displace the faces of men and women of the police pages of newspapers into his pictorial murals, revealing what there behind the discourse of mass media, which dehumanize the subject, reducing them to their criminal acts. In this sense, the artist's work is presented as visibility strategy that enables humanize subjects, socializing feelings and sensations through a reflection on urban violence and discourses about it.

**KEYWORDS:** violence. *Discourse. Éder Oliveira. Mass media.*

## 1. Arte como inscrição da violência

Pensar a obra de arte como inscrição da violência é partir do princípio de que a arte se apresenta também como caminho de reflexão sobre a vida e as relações humanas. A obra de arte é um documento de uma determinada cultura e de um determinado contexto histórico e social. Assim, ela se encontra, inevitavelmente, atravessada pelas questões que

---

1 Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará., Éder Oliveira, desde 2004, desenvolve trabalhos relacionando retratos e identidade, tendo como objeto principal o homem amazônico. Participou de exposições a 31ª Bienal de Artes de São Paulo (Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2014), “Pororoca: A Amazônia no MAR” (Museu de Arte do Rio - MAR, 2014), “Amazônia, Ciclos de Modernidade” (CCBB Rio de Janeiro e Brasília, 2012), “O Triunfo do Contemporâneo” (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2012).

regem seu contexto de produção, veiculação e fruição. Isso significa dizer que “(...) como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas” (HEINICH, 2008, p. 71).

Falar de violência é, antes tudo, falar de uma forma de relação intrínseca às interações humanas. Seja na luta pela sobrevivência, seja na procura por alimento ou ainda na defesa contra os inimigos, seja nos espaços privados das relações de família, seja nas disputas políticos-territoriais ou permeando os exercícios do poder dentro do corpo social, a violência esteve sempre presente nas mais diversas formas de relacionamento humano ao longo da história. Como destaca Nilo Odália:

Não se pode deixar de reconhecer que uma das condições básicas da sobrevivência do homem, num mundo natural hostil, foi exatamente sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais (1983, p. 14).

Portanto, a relação entre arte e violência se estabelece na medida em que as duas são fenômenos sociais não naturais capazes de reverberar pelo corpo social de maneira singular: seja a violência por sua capacidade destruidora, seja a arte por sua capacidade redentora. Ambas são fruto da habilidade humana para agir e criar o novo.

Nem a violência nem o poder são fenômenos naturais, isto é, uma manifestação do processo vital; eles pertencem ao âmbito político dos negócios humanos, cuja qualidade essencialmente humana é garantida pela faculdade do homem para agir, a habilidade para começar algo novo (ARENDDT, 1994, p. 60).

A violência deve ser entendida aqui a partir das considerações de Hannah Arendt (1994) a respeito desse fenômeno, que nos alerta que esta não é uma consequência do poder e nem seu correspondente direto, mas é algo instrumental e que tem como característica aumentar o vigor por meio de seus implementos. Violência que pode ser tanto física, patrimonial, simbólica ou cultural:

Há violência quando, numa situação de interação um ou vários atores sociais agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou mais pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou participações simbólicas ou culturais. (MICHAUD *apud* PORTO, 2002, p.152).

A arte é capaz de nos propor novas experiências sensíveis ao deslocar a violência da vida para as obras. Esse movimento nos propõe novas relações e percepções a respeito dos eventos violentos, desembocando em leituras da violência sob uma perspectiva diferente, que podem revelar o que os meios de comunicação de massa, o sistema capitalista e o Estado escamoteiam sobre a violência enquanto fenômeno social.

A obra de arte como inscrição da violência, portanto, é um processo de reapropriação e ressignificação das práticas violentas que se apresenta como uma possibilidade de aniquilá-las ou superá-las. Ao retirar da vida os atos violentos, sejam eles originários de zonas de guerra ou apenas a expressão da banalidade do crime na vida contemporânea, a arte tem a possibilidade de revelá-los, expondo as entranhas de sua gênese social e política, quase sempre, diluída nos discursos a respeito da violência.

Mas não só: a arte como inscrição da violência deve ser encarada como uma estratégia de enfrentamento político e como um exercício da memória. Isso quer dizer que ela está a serviço não só de desvendar as práticas violentas, relevando sua origem e seu sentido, mas também está colocada como uma fonte de registro que serve para dar visibilidade aos sofrimentos humanos e a barbárie que permeiam a história.

Dessa forma, a arte pode se apresentar como um caminho de reflexão sobre a vida em sua potência, sendo capaz de socializar sentimentos e sensações, criando empatia entre o público e os eventos suscitados pela obra, a exemplo do que Jean-Marie Guyau considerou a respeito da arte em *A arte do ponto de vista sociológico* (2009)<sup>2</sup>.

Guyau (2009) acreditava que a arte, por meio da fruição, é capaz de sociabilizar sentimentos e sensações, os quais levariam à solidariedade e à simpatia, primeiros graus da emoção estética. É justamente por isso que o filósofo francês vê na partilha o verdadeiro sentido da arte: sentimentos e sensações são suscitados pelo artista na obra e experimentados pelo público por meio da fruição. Nesse sentido, a arte seria um elo não só entre os homens, mas entre os homens e o mundo, pois seria capaz de fundir a vida individual à vida coletiva.

Seu pensamento vai além de tratar somente das relações sociológicas da arte, chegando até a uma *sociabilidade* da obra de arte. Guyau (2009) acreditava que o artista tem a habilidade de imprimir na obra de arte seus sentimentos e emoções que podiam ser assim experimentados pelas pessoas desde que elas já os tivessem vivido antes. Para ele, “*a finalidade mais elevada da arte é produzir uma emoção de um caráter social.*”<sup>3</sup>(2009, p. 104). O autor ressalta que, nesse sentido, a obra de arte é não só parte da sociedade, mas sua extensão:

(...) a arte é – por intermédio do sentimento – uma extensão da sociedade a todos os seres da natureza, e mesmo os seres concebidos como acima da natureza ou,

---

2 Sabemos que a sociologia da arte compreende um variado número de pesquisas e abordagens que, por vezes, se contradizem. Se a tomamos como campo epistemológico é porque ela melhor expõe a relação que procuramos travar com nosso objeto: relacionar o trabalho do artista com o fenômeno social que ele se apropria.

3 Grifo do autor

enfim, aos seres fictícios criados pela imaginação humana. A emoção artística é, portanto, essencialmente social (2009, p. 104).

Entender a arte por um viés sociológico pressupõem que a obra de arte não é apenas fruto do espírito e da criatividade do artista. É assumir que existe um devir entre obra e mundo, mundo e obra, sendo um indissociável do outro, já que a obra de arte tem a capacidade influenciar as relações sociais na mesma medida em que é fruto delas.

Nesse contexto, temos o trabalho do artista visual paraense Éder Oliveira, que escolhe como tema dos seus murais *o rosto* de homens e mulheres que estampam as páginas policiais de jornais veiculados no Estado do Pará. Homens e mulheres que cometeram ou são acusados de crimes violentos e que, quase sempre, pertencem às classes mais pobres e que passam para o discurso midiático unicamente como “bandidos” sem direito a defesa ou voz.

O presente artigo tem como objetivo demonstrar como o trabalho do artista se apresenta como uma possibilidade da obra de arte como inscrição da violência ao deslocar os rostos dos marginalizados das páginas do jornal para dentro da obra de arte, fazendo o caminho inverso dos meios de comunicação de massa: enquanto os jornais desumanizam os sujeitos, reduzindo-os aos seus atos criminosos, o artista reumaniza-os por meios de seus murais, lembrando-nos que por trás dos delitos existem ainda pessoas com histórias, sentimentos e emoções. O que desemboca em um processo de sociabilidade da obra de arte nos termos de Guyau (2009).

## 2. Estratégias de visibilidade e invisibilidade

Os murais de Éder Oliveira retratam, quase sempre, homens e mulheres em escala monocromática que utilizam, na maioria das vezes, cores sóbrias ou frias, que vão dos tons terrosos, como o marrom, à matizes de azul. O espaço escolhido pelo artista para reproduzir as obras são as ruas de Belém, capital paraense. Espalhados pelos mais diversos espaços da cidade, os *portraits* de homens e mulheres enchem os muros da cidade com os seus olhares cabisbaixos e surpresos ao serem fotografados para matérias em jornais e revistas.

É interessante notar que a diferença de escala entre o espectador e os murais causa a impressão de que são eles que nos observam e não o contrário. Observam a rua, o vai e vem de transeuntes porque fazem parte da rua, do ambiente em que seus possíveis crimes tomaram lugar.

Éder Oliveira, *Sem título* 2015, Belém, Pará.



(Foto: Marcelo Lelis)

Para Guyau a arte tem relação direta com a vida: “a arte, em poucas palavras, também é a vida” (GUYAU, 2009, p. 68). A noção de vida em Guyau é parte essencial de seu trabalho. É à vida que ele credita a potência e a existência da obra de arte, já que a arte só será entendida como tal se for capaz de induzir “todos os sentimentos sociais” por meio da “expressividade da vida”. A arte é aqui entendida não só como potência *de* vida, mas potência *da* vida.

Essa expressividade da vida de que falava Guyau tem relação direta como o próprio papel social da arte: a arte só terá valor social se tiver como base ideias e sentimentos que fazem parte da vida. Dessa forma, o autor acreditava que o artista deve se voltar para vida para “(...) compreender quanto a vida ultrapassava a arte para pôr na arte o máximo da vida.” (GUYAU, 2009, p. 165).

Hoje, a questão da violência urbana e da segurança pública estão no centro das discussões sobre a dinâmica social contemporânea e, com certeza, são umas das principais preocupações em torno do ordenamento das cidades. Como um fenômeno social importante, a violência urbana vem sofrendo uma crescente assimilação pelo campo da cultura e das artes: a música, o teatro, a teledramaturgia, as artes visuais e o cinema, reinterpretam e transformam em linguagem esse fenômeno para que a própria sociedade possa entendê-lo melhor.

Nesse sentido, a obra de Éder Oliveira se apresenta como relação possível entre arte e violência urbana ao utilizar os meios de comunicação de massa, sobretudo, os cadernos policiais, como fonte de inspiração. A arte de Oliveira, portanto, vai buscar nos acontecimentos da vida, na notícia factual, seus temas. É da pungência da vida que jorra a

inspiração do artista, a exemplo do que Guyau (2009) nos alerta sobre a relação entre arte e vida, mas não só: a obra do artista parece nascer da inquietação diante do discurso midiático a respeito da violência e dos criminosos.

Éder Oliveira, *Sem título*, Belem, Pará.



Foto: acervo da autora

Meios de comunicação de massa, ao noticiar crimes e atos violentos, constroem um discurso a respeito da violência urbana e seus porquês. Discurso este que faz parte do próprio fenômeno da violência, já que é capaz de influenciar, mediar e pautar os debates a respeito desse fenômeno. Apesar de trazer apenas um recorte do tema, o discurso midiático se apresenta como totalizante, simulacro do próprio fenômeno. Assim, os meios de comunicação de massa exercem um papel preponderante na nossa relação com a violência urbana e são parte importante do aumento do medo e da sensação de insegurança nas grandes cidades como reitera Elizabeth Rondelli (2000) a esse respeito:

(...) o modo como a mídia fala sobre a violência faz parte da própria realidade da violência: as interpretações e os sentidos sociais que serão extraídos dos seus atos, o modo como certos discursos sobre ela passarão a circular no espaço público e a prática social que passará a ser informada cotidiana e repetidamente por esses episódios narrados (p. 150).

Em *A Ordem do Discurso* (2012), Michel Foucault faz uma proposição acerca da importância da elaboração, circulação, distribuição e cerceamento dos discursos nas

sociedades. Para ele, o discurso (...) “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2012, p. 10).

Ao mapear de que maneira os discursos são construídos e validados, Foucault (2012) aponta também a maneira pela qual os sujeitos, dentro da sociedade, são identificados como aptos a falar sobre um determinado tema e que temas são tidos como dignos de serem falados. Para isso, o filósofo esclarece que existem zonas de interdição, já que nem tudo pode ser dito, particularmente nas áreas da política e da sexualidade, demonstrando que é também por meio do discurso que as práticas existem e se exercem. Foucault (2012) via no discurso uma ligação intrínseca com o poder e com o desejo.

Foucault (2012) nos fala do deslocamento histórico, ainda na Antiguidade Clássica, sobretudo a partir do idealismo platônico, da verdade do ato da enunciação para o próprio enunciado, separando, por fim, o discurso verdadeiro do discurso falso. A isso o autor francês deu nome de *vontade de verdade*, classificando-a como algo mutável ao longo do tempo e que passa a determinar o que se deve conhecer, que objetos merecem ser estudados, que posição na sociedade exerce aquele que detém o conhecimento, além de que instrumentos e técnicas são necessários para praticar esse conhecimento.

Se a *vontade de verdade* determina o que se deve conhecer, ela também oculta e escamoteia o que não interessa ser conhecido. Essa *vontade de verdade* para Foucault (2012) exerce sobre os demais discursos uma pressão e um poder de coerção. A *vontade de verdade* seria, portanto, uma maquinaria com o propósito de apresentar uma verdade universal que está a serviço das estruturas de poder.

Era justamente nesse sentido que o discurso interessava a Foucault (2012), como manifestação das estruturas de poder e dos processos de subjetivação advindos delas. Por isso, ele dedicou-se a estudar os limites, as fronteiras e as exclusões que permitem, sobretudo, controlar a proliferação dos discursos. Investigar os discursos, portanto, se faz necessário para entender não só o funcionamento da sociedade, mas do que ela entende por verdade, já que o “discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos.” (FOUCAULT, 2012, p. 48).

Os meios de comunicação como fontes de discurso em consonância com a manutenção *status quo*, ou seja, com a *vontade de verdade* citada por Foucault (2012), quase sempre, escamoteiam as reais causas da violência enquanto fenômeno, reduzindo-a a mais um produto, seja na disputa acirrada pela audiência, seja na venda de jornais ou na busca por *clicks* nos grandes portais de notícia.

Essa banalização das imagens violentas leva, inevitavelmente, à naturalização da violência. O que antes era visto como algo ultrajante, repugnante, passa a fazer parte do corriqueiro, do ordinário, levando a um processo de dessensibilização do público. Como consequência, imagens com carga cada vez mais pesada de violência precisam ser utilizadas para agradar a um público que já não se choca com qualquer coisa. Eis o ciclo vicioso das imagens violentas:

Nos telejornais, apresentados como *show de notícias*, os recursos à espetacularização e à dramatização são acionados para envolver emocionalmente o telespectador. Desse modo, através da narratividade dos *media*, a violência sofre um processo de naturalização e de banalização que escamoteia sua gênese social (RONDELLI, 1994, p. 100 *apud* HIKIJI, 2012, p. 100).

De forma maniqueísta, os meios de comunicação de massa se apropriam da narrativa sobre a violência, sonogando os seus motivos e suas razões. Parece mais fácil explicar a violência urbana pela índole dos indivíduos do que expor as desigualdades sociais e a concentração de renda, contradições fundamentais do sistema capitalista, e que têm relação diretamente proporcional aos índices de violência de uma sociedade.

Dessa forma, o convívio próximo com a violência enfrentada pelos moradores das periferias das grandes cidades do Brasil, a baixa qualificação que leva ao desemprego, o déficit habitacional, o acesso restrito a serviços básicos como saúde, educação e saneamento básico, nada disso se encontra contextualizado pelos jornais no momento em que estes nos apresentam os criminosos em suas páginas policiais. Toda uma história por trás da notícia que é intencionalmente sonogada ao leitor para, ao que parece, deixar transparecer que todo ato violento ou criminoso tem origem exclusivamente na índole dos indivíduos.

A mídia, portanto, ao dar uma visibilidade momentânea a esses indivíduos, só acentua a invisibilidade a que estes estão sujeitos na contemporaneidade. As áreas periféricas e seus habitantes, quase nunca, ocupam as páginas dos jornais senão pelas páginas policiais. Ao apagar a trajetória de vida desses sujeitos, a mídia deixa claro sua estratégia discursiva diante dos mais pobres: o princípio de exclusão.

Para Foucault (2012) o princípio de exclusão, era a estratégia pela qual os discursos são desqualificados ou não têm validade. Foucault (2012) demonstra que os sujeitos podem ser qualificados pelos discursos e também desqualificados por meio deles: seja pela exclusão dos discursos praticados por este sujeito, seja pelo próprio discurso a respeito dele.

Éder Oliveira, Marrom claro, *Sem título*, Belém, Brasil, 2014.



(Foto Ubirajara Bacelar)

É justamente essa exclusão travestida de invisibilidade que o trabalho de Éder Oliveira busca evitar. O artista, ao deslocar as imagens de homens e mulheres das páginas policiais para os seus murais, nos propõe um novo olhar sobre os sujeitos, que visa desnudar as estratégias de (in)visibilidade imposta pelos meios de comunicação de massa à violência urbana.

Ao fazer dos rostos desses homens e mulheres algo que não pode ser tão facilmente esquecido, Oliveira faz de seus retratos pictóricos um ato político ao dar visibilidade a indivíduos que passaram por um processo desumanização ao serem engolidos pelo discurso midiático. Indivíduos, que não fosse o trabalho do artista, seriam rapidamente descartados da agenda de notícias cotidianas e, conseqüentemente, da memória do público, transformando-se, novamente, em pessoas “invisíveis”.

Dizemos “invisíveis” porque enquanto indivíduos, quase sempre, pertencentes a uma determinada classe social, a história desses sujeitos não tem importância ou visibilidade para a mídia de massa. Eles só interessam enquanto protagonistas de possíveis atos violentos e nada mais. De resto, são indivíduos sem rosto e sem história que não interessam aos jornais. Suas trajetórias de vida parecem não ser dignas de registro nesse contexto.

O deslocamento que Éder Oliveira nos propõe reumaniza os sujeitos, que de personagens da ciranda midiática, tornam-se novamente humanos diante dos nossos olhos. Pessoas com histórias, famílias, sentimentos e emoções. Pessoas que nos olham diretamente nos olhos. O artista parece revelar que por trás dos atos criminosos, existem condições históricas, políticas, sociais e econômicas que determinantes para que a população mais pobre frequente os cadernos policiais.

Condições históricas, políticas, sociais e econômicas que aparecem como fatores determinantes não só para a violência enquanto fenômeno, mas para as condições sociais das classes menos favorecidas, alijadas dos bens de consumo e do acesso aos serviços básicos como saúde, educação, moradia digna, saneamento básico, entre outros.

Em oposição a exclusão do discurso midiático, temos o discurso artístico colocado em jogo pela obra de Oliveira. Discurso que se traduz como uma possibilidade de reverter o silenciamento a que estão condicionadas as classes mais pobres da população a partir do momento que nos propõe um novo olhar sobre aqueles que praticam crimes. Não se trata de absolver por meio da arte os crimes ou os criminosos, trata-se de relevar aos olhos do público o que ainda resta de humano naqueles que foram relegados a alcunha de “bandidos”.

Se “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29), o que nos olha nas obras de Éder Oliveira, no sentido atribuído por Georges Didi-Huberman (1998) a esta capacidade dos objetos de arte, é a marginalização das classes mais pobres e a desumanização que nossa sociedade atribui àqueles que violam as leis vigentes. Desumanização que tem como objetivo separar os “cidadãos de bem” dos “bandidos” e que, portanto, reproduz de certa forma a luta de classes a partir dessa oposição.

Nesse sentido, o trabalho do artista nos revela o próprio processo de subjetivização a que a mídia condicionam aqueles que cometem atos criminosos. Reduzindo os sujeitos aos seus crimes, a mídia os transformam em “monstros” capazes unicamente de expressar por meio de atos violentos, seres sem humanidade, expressão da própria maldade. Os sujeitos, então, são apresentados aos olhos do leitor apenas como indivíduos portadores de atitudes violentas, que precisam a todo custo ser retirados do convívio em sociedade. Sobre suas possíveis motivações e sobre as razões que os levaram a cometer tais atos, pouco ou nada se fala. Sobre os fatores socioeconômicos determinantes para a expansão da violência urbana, tampouco.

O trabalho de Oliveira em contrapartida torce a invisibilidade imposta pela mídia a esses indivíduos, transformando-a em uma estratégia de visibilidade em seus murais. O artista dá voz a dor e o sofrimento dos excluídos, expondo as contradições não só da mídia, mas do próprio sistema capitalista.

Oliveira, desta forma, atribuí à arte o poder redentor de reconduzir a humanidade aqueles a quem ela foi sonogada, apostando na socialização dos sentimentos, emoções e na própria empatia, como caminho estético, como queria Guyau (2009). E mais: o artista nos propõe uma reflexão a respeito das estratégias midiáticas de visibilidade e invisibilidade, fazendo de sua obra um caminho possível para arte como inscrição da violência.

Violência que não se quer espetáculo, nem mero produto a serviço da disputa por audiência, violência como fenômeno social complexo que atinge determinados sujeitos de uma determinada classe social, que são desumanizados pelo discurso midiático que tem como objetivo silenciá-los bem como “marcá-los” como agentes e perpetradores dessa violência, relegando-os apenas a criminosos e nada mais.

Se o discurso midiático ao apresentar imagens violentas é capaz de naturalizar e banalizar a violência gráfica dessensibilizando o público, o trabalho de Oliveira se coloca justamente no caminho apostado. O artista não se vale da espetacularização das imagens violentas, os atos praticados pelos indivíduos que ele retrata não se apresentam em suas obras, ao invés disso temos apenas os sujeitos.

As intervenções urbanas de Oliveira dizem respeito ainda a outra questão: a exposição da imagem de possíveis criminosos por parte de jornais e programas de TV fere o princípio constitucional da presunção da inocência. Previsto no Artigo 5º, inciso LVII da Constituição Federal de 1988, a presunção de inocência prevê que acusado seja considerado inocente de qualquer ato delituoso até que sentença penal condenatória transite em julgado. Isso quer dizer que apenas após a condenação o suspeito pode ser considerado culpado.

No entanto, o discurso construído pela mídia segue outro caminho ao apresentar os suspeitos sem chance de defesa. A presunção da inocência se perde na medida em que a notícia se apresenta como uma informação totalizante sobre o assunto. A simples associação entre sujeitos e atos criminosos marca estes indivíduos como culpados. Dessa forma, os sujeitos são expostos como criminosos e previamente condenados pela sociedade.

Dizemos isso porque não existe espaço para retrações e correções no discurso dos meios de comunicação de massa. O suspeito após ser inocentado não verá os jornais, revistas ou programas de TV divulgando uma errata absolvendo-o. Nesse sentido, o discurso midiático se mostra ainda mais perverso, já que não apresenta escapatória. Quando inserido em seu jogo discursivo, os sujeitos ficam permanentemente marcados como “bandidos”.

## **Considerações finais**

As práticas discursivas são fundamentais na propagação de ideias e valores responsáveis pelo processo subjetivização na contemporaneidade. São parte determinante do que nos faz sujeitos e nos insere no mundo e na sociedade. Foucault (2009) ao apontar a existência de toda uma tecnologia de poder a serviço de docializar<sup>4</sup> os corpos e coibir

---

<sup>4</sup> Os corpos dóceis são produtos das disciplinas e também uma de suas finalidades: por meios de suas técnicas, mecanismos e estratégias os corpos dóceis tomam forma e são condicionados. Para Foucault (2009), os corpos são

comportamentos e atitudes percebeu também nas práticas discursivas a expressão dessa tecnologia, que autor chamou de disciplinas.

Docializar os corpos significa não só impor e condicionar comportamento, coibir e cercear atitudes, significa também determinar que sujeitos são dignos de partilhar o convívio em sociedade.

Nesse sentido, O “nós” contra “eles” se coloca como uma disputa por sobrevivência diante da violência urbana. De um lado o “cidadão de bem”, leitor de jornal, que nada mais quer do que ver eliminado a ameaça que se traduz na figura do criminoso. Essa desumanização serve aqui para que nada se considere sobre o sujeito além de sua possível eliminação pelo encarceramento ou, até mesmo, pela morte, como a frase banalizada nas redes sociais e conversas corriqueiras sugere: “bandido bom, é bandido morto”. Expressão do pensamento conservador que parece reverberar no país nos últimos anos.

Ao resumir o sujeito ao ato criminoso, os meios de comunicação ironicamente também praticam uma violência de ordem simbólica contra aqueles a quem seu discurso maniqueísta marca. Por outro lado, o debate sobre a segurança pública, as políticas de inclusão social, sobre o papel do Estado e da polícia no combate à violência se esvazia na exposição da figura do malfeitor. É como, se ao dar uma face aos criminosos, a mídia tomasse para ela a função de cumprimento da lei e da justiça, passando uma falsa sensação de segurança ao espectador.

Não estamos aqui dizendo que os meios de comunicação de massa não exerçam um papel fundamental de informar o público a respeito da violência. Estamos afirmando que a mídia está a serviço de interesses corporativos e que, por isso, não está preocupada em expor o problema de violência de maneira clara e objetiva.

O trabalho de Éder Oliveira como uma expressão possível da arte como inscrição da violência é capaz de propor um novo olhar a respeito daqueles que cometem atos criminosos. O que artista parece pedir a nós, enquanto público, que olhemos para o que resta de humano nesses sujeitos.

Esse processo de reumanização proposto pela obra de Oliveira é essencial para criar empatia entre sociedade e indivíduos e possibilitar a busca para solucionar não só a violência urbana, mas também os problemas sociais ligados a ela, além de nos fazer repensar de que

---

investidos por relações de poder e dominação que direcionam ações, submetem-nos a trabalhos, sujeitam-nos a comportamentos. Corpos que ao mesmo tempo são força útil, campo produtivo e objeto de submissão: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2009, p. 132).

forma podemos ressocializar os sujeitos que praticam atos ilícitos. Justamente o que Guyau (2009) pregava sobre a socialização dos sentimentos por meio da experiência estética.

Esta empatia é crucial para que possamos enxergar os criminosos não como seres irrecuperáveis, encarnações da maldade, mas como pessoas capazes de cometer erros, mas que podem se tornar, novamente, indivíduos aptos a retornar ao convívio em sociedade após o cumprimento de suas sentenças.

Só por meio de processos de (re)sensibilização, como este proposto pela obra de Oliveira, seremos capazes de superar o discurso reducionista de naturalização e banalização da violência praticado pelos meios de comunicação de massa. Só por meio de estratégias de visibilidade como a aqui proposta pelo artista podemos entender de que maneira a subjetivação das práticas discursivas marcam os sujeitos, reduzindo-os e desqualificando-os seja como criminosos, seja como um mal a ser extirpado da sociedade.

Se, como afirma Arendt (1994), “a prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a mudança mais provável é para um mundo mais violento.” (ARENDR, 1994, p. 58), a arte como inscrição da violência traz a possibilidade do efeito reverso: revelar a faceta da violência, propondo uma reflexão a respeito de sua natureza. Estratégia que, talvez, nos ajude a combater não só a fetichização das imagens violentas, enfermidade da contemporaneidade, mas também o próprio fenômeno da violência.

## **Referências**

ARENDR, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins, 2009.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução: Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

ODÁLIA, Nilo. **O que é violência?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

PORTO, Maria Stella. Violência e meios de comunicação de massa na sociedade contemporânea. **Sociologias**, Porto Alegre, nº 8, p.152-171, jul/dez. 2002.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

**Ana Carolina Chagas Marçal**

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (2006), especialista em Artes Visuais pelo SENAC – PA (2013), Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (2015) e Professora substituta na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará desde abril de 2015.

# **ARTQUIVISTA: performatividade material em experiência com arquivo digital audiovisual**

*Ruy César Campos Figueiredo<sup>1</sup>*

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como base uma experiência de estágio no Labomídia, Laboratório do curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza. O estágio consistiu na realização da presente “pesquisa baseada em arte” que se deu a partir (1) do aprimoramento da interface do arquivo, (2) da elaboração de uma ficha digital de informações dos objetos, (3) da migração dos objetos da mídia DVD para arquivo digital em um HD seguro, (4) de uma cartografia afetiva do uso do espaço da Universidade pelos estudantes (5) de um mash-up com os vídeos do arquivo e (6) da corporificação performática desse mash-up.

**PALAVRAS-CHAVE:** arquivo. Novo materialismo. Performance. Cartografia. Mash-up.

## **ABSTRACT**

This paper work is based on an experience of academic internship in Labomídia, lab of the Audiovisual and New Media course in University of Fortaleza. The internship consisted in realizing this “art-based research” and it happened through the 1) improvement of archive’s interface; (2) elaboration of a digital registration form with information about the objects; (3) migration of the objects from DVD media to digital file in a safe HD; (4) an affective cartography of the University’s space use by the students; (5) a mash-up with the archive’s videos and; (6) the performative embodiment of this mash-up.

**KEYWORDS:** archive. New materialism. Performance. Cartography. Mash-up.

## **Introdução**

O curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza teve início, com sua primeira turma, no ano de 2008, e o Labomídia – Laboratório de Audiovisual e Novas Mídias é o laboratório onde se articula e se arquiva as experiências práticas dos discentes do curso, como criação de curtas-metragens ficcionais e documentais, animações e outros gêneros audiovisuais.

Intenciona-se, com o presente trabalho, expressar a experiência de estágio no Labomídia. Com sete anos de curso, são pouco mais de 100 produções arquivadas pelo

---

<sup>1</sup> Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias, pela Universidade de Fortaleza.

laboratório, além de existir um número desconhecido de outras produções não arquivadas. Percebi uma inconstância no arquivamento das produções, assim como uma falta de instrumentais mais consistentes e efetivamente incorporados nos processos de produção e avaliação das diferentes disciplinas do curso. Minha própria experiência no curso é uma constatação disso, considerando que dos sete vídeos que produzi em disciplinas, apenas dois se encontravam arquivados, creio que tanto por insensibilidade minha quanto institucional. Essa percepção levanta as seguintes problemáticas:

- Como os arquivos podem ser preservados a partir de uma consciência da herança audiovisual da produção da graduação?
- Como manter um arquivo vitalizado e em constante diálogo com o entorno que o alimenta?

É objetivo da presente pesquisa, enquanto experiência de estágio, articular, em uma prática científica de base artística, um trabalho de curadoria e performance do arquivo digital do Labomídia – Laboratório de Audiovisual e Novas Mídias, orientando-se ou inspirando-se na reflexão de Jussi Parikka (2012) sobre a nova materialidade dos estudos de mídia quanto aos arquivos na contemporaneidade, no conceito de impulso arquivista conforme desenvolvido pelo crítico de arte Hal Foster (2004), e, por fim, na definição de curadoria a partir da teórica de arte Claire Bishop (2007).

No caminho a uma hipótese e orientando o percurso para se atingir o objetivo geral, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos:

- Organizar e levantar dados dos arquivos gerados pelos alunos do curso de Audiovisual e Novas Mídias da Unifor, lançando um olhar curatorial sobre esse arquivo.
- Gerar reflexões sobre o valor e a vitalidade de acervos e arquivos digitais.
- Articular uma prática com base em arte reforçando a idéia de arquivo como algo vitalizado.

Considerando isso, trabalho com a hipótese de que um olhar vitalizante sobre o arquivo do Labomídia pode apresentar aspectos relevantes da produção dos alunos do curso e o uso do espaço da Universidade para a experimentação, promovendo uma reflexão no corpo acadêmico sobre os valores, usos e potencialidades dos arquivos do Laboratório.

O estágio ocorreu durante período do semestre letivo 2015.1 (especificamente de março a maio) e foi realizado tanto no espaço do laboratório (para pesquisa bibliográfica, visualização do arquivo e cópia) quanto no espaço privado do pesquisador/estagiário (para visualização do arquivo e pesquisa escrita, principalmente).

A pesquisa foi feita a partir da visualização de todo o arquivo, da catalogação e do levantamento de dados sobre as peças audiovisuais que o compõem. Esse desenvolvimento foi direcionado à intenção de articular uma série de ações, quais foram: (1) o aprimoramento da interface do arquivo, (2) a elaboração de uma ficha de informações digitais dos objetos, (3) a migração dos objetos da mídia DVD para arquivo digital em um HD seguro, (4) uma cartografia afetiva do uso do espaço da Universidade pelos estudantes, (5) um mash-up com os vídeos do arquivo e (6) a corporificação performática do mash-up.

## **1. Questões para os arquivos na contemporaneidade**

Há uma diversidade de questões em emergência na discussão sobre arquivos na contemporaneidade. Essas questões advêm não só da ciência arquivista, de acordo com Kouros (2012), mas também da arte, da filosofia e da arqueologia de mídias. Essas, relacionadas ao contexto da contemporaneidade e à digitalidade, trazem ao arquivo uma mudança de paradigma, um deslocamento de seu modelo espacial para um modelo de dispositivo sincrônico de contínua transmissão de dados. Reverte-se a forma clássica de se coordenar um arquivo a partir de sua estabilidade ou da mera função de preservação de documentos, e se rompe com a separação entre armazenamento e uso dos objetos. Essa separação mantinha, conforme Kouros (2012), os objetos do arquivo com “traços materiais” auráticos. Esse termo “aurático”, usado pelo autor, remeteu-me principalmente a idéia em que aquele que se relaciona com o objeto o faz a partir de uma presunção de intocabilidade e interatividade limitada à contemplação visual.

Para o autor, o arquivo seria um sistema de ordenamento que produz exposições, narrativas e interpretações e nessa perspectiva é que o termo “arquivamento performativo” designaria um processo dinâmico de ação arquivista que envolve o recebimento de arquivos que se encontram prontamente disponíveis para edição e usos futuros, condicionando o arquivo em uma rede de cultura arquivista ativa. (KOUROS, 2012). Creio que essa cultura, ao ser ativa, é também interativa, fazendo do arquivo algo sobre o qual o arquivista atua, vitalizando-o, dando-o performatividade.

O arquivo seria, também, uma forma de se organizar o conhecimento que permanece sempre incompleta, que é marcada por lacunas, mudanças e aberturas

imprevisíveis. (KOUROS, 2012). “This centrifugal logic, which correlates a wide diversity of elements, enhances the possibilities of the different discourses, the dynamic of the archive in time.” (KOUROS, 2012)

Esses primeiros apontamentos nos servem para uma introdução sobre a lógica com a qual o presente trabalho com arquivo foi desenvolvido. Iremos nos aprofundar, subseqüentemente, em diferentes nuances dessas questões a partir do objeto da presente pesquisa, o arquivo do Labomídia.

## **2 O estado do arquivo do Labomídia**

O arquivo do Labomídia consiste em objetos audiovisuais que advém das produções dos componentes curriculares do curso, de trabalhos de conclusão, de doações feitas ao arquivo por alunos e de produções realizadas por outros laboratórios da Universidade. Com sete anos da graduação em Audiovisual e Novas Mídias, são pouco mais de 100 produções arquivadas<sup>2</sup> pelo Labomídia, além de existir um número desconhecido de outras produções não arquivadas. Percebe-se, ao se analisar o arquivo (e ao se trazer à memória a experiência individual como estudante de graduação do curso), uma inconstância no arquivamento das produções, assim como uma falta de instrumentais que estejam incorporados de maneira efetiva e consistente nos processos de produção das diferentes disciplinas.

O acervo está materializado principalmente a partir de DVD's em caixas dispostas em fileira visualizada logo na entrada do laboratório. Outros objetos do arquivo estavam em mesas e prateleiras, apenas armazenados em papéis próprios para DVD. Uma pequena parte do arquivo se encontra em arquivos digitais armazenados em um HD que estava, no início do estágio, em iminente risco de queimar, conforme relatado no dia 03 de março de 2015 pela profissional responsável pelo Laboratório.

O Laboratório consiste em três espaços, um apenas para transição e dois com um considerável número de computadores que estão disponibilizados tanto para que os alunos realizem seus trabalhos quanto para que docentes e tutores lecionem alguns componentes curriculares do curso. Dessas duas salas, uma se encontra no seu primeiro semestre de funcionamento e está dotada de computadores mais novos que os encontrados na outra, que datam do início do curso. Um fato interessante sobre os novos computadores é que eles não possuem suporte para a leitura de CDs ou DVDs (mídia na qual a maior parte do arquivo se encontra), o que me evidenciou uma necessidade de que os objetos do arquivo fossem convertidos a uma mídia que fosse acessível por qualquer computador do Laboratório.

---

2 Prefiro não ser exato, dado que ao final do semestre em que concluo esse artigo o número sofrerá alterações.

Figura 1 e Figura 2: arquivo e sala do labomídia.



Fonte: acervo do autor

Ao elencar os princípios de uma boa coleção de arquivos digitais e seus objetos, Schreibman (2007) aponta que uma boa coleção deve ser sustentável com o passar dos tempos e que um bom objeto deve existir “in a format that supports its intended current and future use. Consequently, a good object is exchangeable across platforms, broadly accessible and formatted according to a recognized standard or best practice.” (SCHREIBMAN, 2007). Transferindo-os para arquivos digitais os tornei acessíveis a todos os computadores do laboratório, além de ter multiplicado suas fontes de maneira a diminuir a insegurança da preservação digital. Agi adotando a estratégia da migração (transferência do objeto de uma mídia para outra), orientado por um outro princípio dos objetos, que não devem “raise unnecessary barriers to remaining accessible over time despite changing technologies”. (SCHREIBMAN, 2007)

Quanto aos dados e metadados dos arquivos, a maioria possuía informações básicas como título, número, criador. Apenas alguns possuíam sinopse e a informação sobre em qual componente curricular haviam sido produzidas. Ao visualizar o arquivo, o fiz acompanhado de uma ficha de informações que copiei e que levantei sobre cada objeto. A ficha continha as seguintes categorias para levantamento de informação, em uma extensão do esquema Dublin Core de metadados: número, título, meio, extensão, dados espaciais, dados temporais, dados sensoriais, ano de gravação, assunto, palavras-chave, criador, ficha técnica, gênero, comentários extra.

Fiz isso orientado pelo princípio elencando por Schreibman (2007) que aponta que um bom objeto possui a si metadados associados, de maneira descritiva e administrativa, tornando possível relacionamentos entre os componentes da coleção e assegurando a apresentação própria para o seu uso. Também o fiz orientado pelo princípio de uma boa coleção que aponta que ela deve ser descrita de maneira que seus usuários possam descobrir suas características a partir de uma diversidade de informações a determinar sua integridade, interpretação e autenticidade. (SCHREIBMAN, 2007)

As fichas elaboradas digitalmente, assim como cópias de seu modelo, foram disponibilizadas no laboratório no processo de conclusão da pesquisa, não como uma proposta de modelo a ser seguido à risca, mas como uma sugestão que pode servir de base para um modelo que se proponha colaborativo e aberto à possibilidade de ser constituído colaborativamente.

### 3. Aprimorando a interface do arquivo

As interfaces de um arquivo são as formas em que esse é apresentado e representado. Conforme já dito e visto, o arquivo do Labomídia se encontra disponível na entrada de uma das salas do laboratório, em caixas dispostas em fileira ou em papéis próprios para DVD em prateleiras. Não há uma ordem expressa na disposição do arquivo, apenas se pode perceber que os arquivos do programa televisivo do curso (Telemaquinando) se encontravam agrupados, sem estarem misturados com o resto dos arquivos, que são produções do curso e doações.

Figura 3 (esq.) – Colando os Frames acima das caixas do arquivo.



Figura 4 (dir.) Nova Interface



Fonte: acervo do autor

Conforme Chen et. al (2014), a forma de se representar um arquivo deve ser escolhida com cuidado e consideração. Os autores apontam que no século XVIII os arquivos eram organizados através de um sistema de classificação que demonstrava uma preferência por divisões binárias, e que na era digital novas formas de organização se tornaram possíveis, assim como novas possibilidades de visualização.

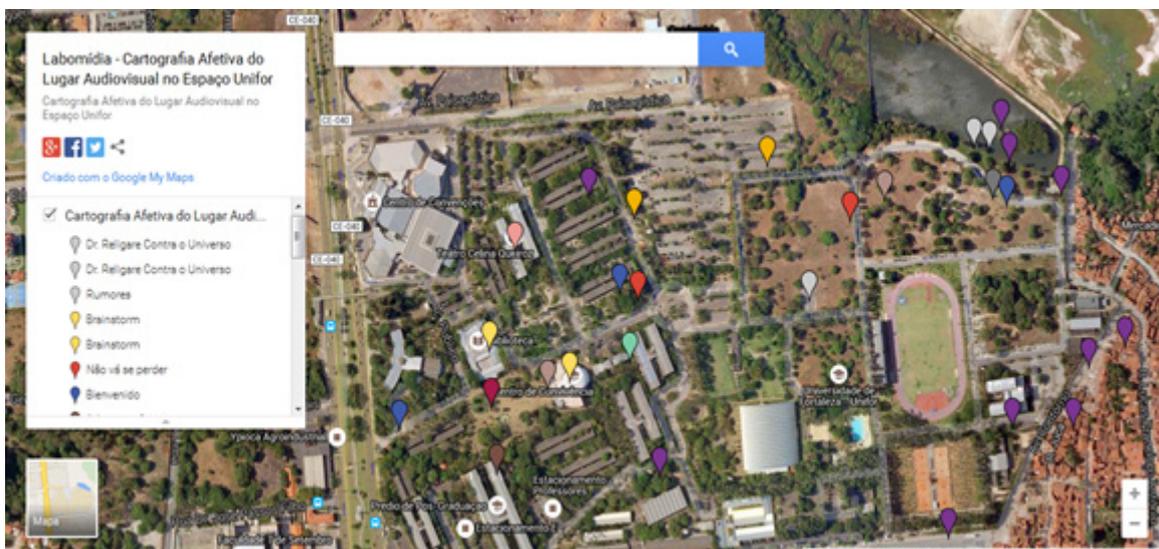
Chen et. al (2014) exploram, em seu trabalho, a possibilidade posta aos arquivistas de se criar interfaces fotográficas que sejam sensíveis ao contexto social de seu conteúdo. Eles fazem isso a partir de uma oficina que deram e que visou expandir na prática e no conceito a interface visual do arquivo de um grupo de militância social britânico. Foi a partir da leitura dessa

bibliografia que resolvi copiar ao menos um frame de cada vídeo do arquivo, imprimir e exibir no espaço do Laboratório, como forma de incrementar a interface desse arquivo de imagens e sons, tornando visualizável especificamente algumas imagens que o compõem. Foram a mim disponibilizadas 10 impressões, as quais foram dispostas na parede sobre a qual os DVDs do arquivo se apóiam. Considerando que as impressões representam menos que 10% dos objetos do arquivo, sugiro que haja um esforço para a impressão desses arquivos e que se incorpore na entrega das avaliações nos componentes curriculares do curso a entrega tanto de uma ficha básica preenchida pelos alunos quanto ao menos dois stills ou frames impressos do trabalho.

#### 4. Cartografia e arquivo: permeando de afetividade imagética o espaço da Universidade

A partir dos frames coletados nos objetos do arquivo, realizei uma prática de cartografia afetiva do lugar audiovisual no espaço da Universidade. A proposta foi marcar, com a ferramenta Google MyMaps, em um mapa que representa o espaço da Universidade, os espaços utilizados como locação ou representados nas gravações do curso. Clicando-se nessas marcações, pode-se ver o printscreen do espaço em seu uso audiovisual afetivo. A prática cartográfica envolve, dentre outras ações, uma transvaloração (CORREA, 2011 apud ROLNIK, 1989), pautada por uma sensibilidade que se inscreve no espaço representado por um mapa. Essa inscrição de sensibilidade e afetividade no espaço o constitui enquanto lugar, e, no caso aqui presente, um lugar audiovisual, imagético e imaginário.

Figura 05 – Cartografia afetiva do lugar audiovisual no Espaço Unifor



Fonte: acervo do autor

Creio que o mapa criado aponta para como os alunos do curso de Audiovisual e Novas Mídias se relacionam com o espaço da Universidade a partir de um olhar principalmente imaginativo, ficcional, permeando o espaço de afetividades imaginárias que podem ser capturadas em frames e assim compartilhadas. Essa observação me fez, por exemplo, optar por incluir na cartografia a própria ficcionalização do espaço da Universidade em si, como no caso do objeto Balões de Camisinhas, dirigido Iago Barreto e escrito e fotografado por mim mesmo, cuja narrativa se desenvolve no espaço da Universidade ficcionalizado em duas décadas distintas. A ficcionalização na cartografia se deu através de um frame do curta em que as personagens namoram na lagoa da Universidade na década de 90. Apesar de várias cenas terem sido gravadas no entorno da lagoa real, a cena do banho particularmente ocorreu em uma outra lagoa. Como o espaço ficcionalizado é o espaço da própria Universidade, a afetividade da imaginação narrativa se inscreve cartograficamente para além da dicotomia entre ficcional e real. O mesmo curta também trouxe outra questão, que foi a inclusão do uso do entorno da Universidade a partir de cenas que foram gravadas na comunidade que faz fronteira com o espaço acadêmico.

Creio que ambos esses exemplos expressam o caráter “afetivo” do mapa e apresentam um uso diversificado e imaginativo do espaço da Universidade. O mapa pode ser acessado no seguinte link: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zLJduaX25SIo.k3SpoQy82oE>

## **5. O arquivista como um curador e o curador como um autor de cinema: o impulso arquivista na Arte Contemporânea**

Quando se pensa na relação entre arte contemporânea e arquivo, a referência mais marcante é o crítico de arte Hal Foster, quem tratou de um “impulso arquivista” (2004) na arte contemporânea e acabou repercutindo no próprio campo teórico da ciência do arquivo. Esse impulso de relacionamento entre arte e arquivo assumiu, para o autor, uma personalidade distinta na contemporaneidade a partir de artistas arquivistas que buscam fazer a informação histórica fisicamente presente (FOSTER, 2004), tirando-a de sua posição geralmente deslocada ou obsoleta.

Esses artistas articulam, conforme Foster (2004) objetos e informações de arquivo de uma maneira que estimula suas interpretações humanamente e não suas meras reproduções mecânicas. O autor propõe novas ordens de associação afetiva, mesmo que parciais ou provisórias aos seus fins, seguindo uma lógica do artista como um curador, não só em práticas de design sobre os arquivos, mas também em práticas de produção a partir de uma matriz de citação e justaposição.

Para Bishop (2007) uma boa prática curatorial estaria baseada em um conhecimento ético, filológico e tecnológico familiarizado com a coleção trabalhada; historicamente

profundo; conhecedor de desenvolvimento digital. Realizar um trabalho de curadoria seria, para a autora, pouco diferente de se realizar uma instalação de arte, já que, para ela, desde os anos 1960 a instalação é uma forma de arte em que o artista demonstra práticas pessoais de seleção de objetos. Para a autora, quando a arte faz a identificação entre as ações de criação e seleção, os papéis do artista e do curador também se tornam idênticos. O curador trabalha, então, como um meta-autor e também, conforme Bishop (2007) ao se referenciar a Boris Groys, como um autor de cinema, como um diretor que possui um corte e uma versão que se pode obter do material gravado.

Ainda conforme Schreibman (2007), uma boa coleção é curada de maneira que suas fontes estejam administradas em seu ciclo de vida, em um trabalho com relação à metadados e produção de informações enriquecedoras sobre os objetos do arquivo.

Esses apontamentos orientaram uma prática de mash-up dos arquivos. Conforme Koshmida et. al (2009) o termo mash-up tem raízes em práticas que mixam vários pedaços de músicas diferentes em uma mesma gravação. O termo foi generalizado e se tornou uma prática em domínios diferentes do musical, como o audiovisual.

Figuras 06 e 07 - Exemplos



Fonte: acervo do autor

Figuras 08 e 09 - Exemplos



Fonte: acervo do autor

Figura 10 - Exemplo



Fonte: acervo do autor

O mash-up elaborado para a presente pesquisa se deu a partir de cinco temas diferentes, mixando 26 objetos do arquivo do Labomídia. Os temas são os seguintes: (1) fazendo lugar no espaço da Universidade, (2) fazendo lugar no espaço da cidade, (3) às coisas dando materialidade e tatilidade, (4) às emoções exteriorizando, (5) às lembranças e heranças evocando. Utilizo o mash-up como uma forma de discurso crítico sobre a população de imagens na contemporaneidade, conforme o historiador de arte David Joselit (2013) quando trata da reciclagem de imagens. O mash-up gerado, além de se incorporar ao arquivo como meta-dado, pode vir a ser exibido em mostra do curso (como ferramenta de reflexão sobre o arquivo do Laboratório) e exibido separadamente. Optei por o publicar on-line e tal se encontra disponível no seguinte link: <https://vimeo.com/127889513>. Abaixo a Figura 6: printscreen dos cinco temas do mash-up.

Figuras 11 e 12 - Exemplos



Fonte: acervo do autor

Figuras 13 e 14 - Exemplos



Fonte: acervo do autor

Figura 15 - Exemplo



Fonte: acervo do autor

## 6. Novo Materialismo em estudos de mídia: corporificando e performatizando o arquivo

Da mescla entre filosofia com teoria das mídias tem surgido um interesse crescente pelo corpo e por um novo olhar sobre a materialidade. Conforme Parikka (2012) o corpo e os objetos não humanos têm sido entendidos em uma intensidade material de tipo tecnológico e biológico, como processos que escapam da percepção humana consciente. Essa compreensão se integra a uma recente onda teórica advinda dos estudos de mídia na Alemanha. Um dos nomes dessa onda seria Wolfgang Ernst, quem, conforme Parikka (2011), possui um pensamento arquivista que demanda um movimento da noção espacial dos arquivos para o que ele chama de uma criticidade temporal, em uma abordagem que vai repensar a materialidade em seu contexto técnico-matemático, contrabalanceando, na opinião de Parikka (2011) a ênfase exacerbada que os estudos de mídia dão para o significado e a representação.

Esse novo materialismo traz questões relacionadas ao corpo e às suas capacidades como a voz, a dança, a carne e os movimentos em sua relacionabilidade. Também traz

questões acerca da construção de sentido dos objetos por si mesmos e não reduzidos a significação lingüística e a própria agência da materialidade midiática na forma a qual a cultura é processada e transmitida por mídias técnicas.

el nuevo materialismo intenta distanciarse de la falacia hilemorfica: la division entre nosotros (humanos, conocimiento, significado, forma) y ellos (el mundo real de los objetos, las cosas, la materialidad, casi siempre considerada pasiva y carente de significado con relacion a los signos) (PARIKKA, 2012).

Ao lançar olhar sobre essa nova materialidade, Parikka (2012) aponta para o filósofo francês Gilbert Simondon, quem afirma que a materialidade das coisas e da tecnologia é compreendida quando se reconsidera e se duvida da presunção de origens clássicas de que a forma é exterior a matéria, levando-se em conta a mídia não só como algo mecânico, histórico ou dialético, mas também como algo não humano (componentes químicos e a própria ecologia e tecnologia das mídias).

Esse olhar renova o campo da arqueologia das mídias, que seria também um método e uma estética de prática mídio-crítica com base na idéia de que as próprias mídias, e não só os humanos, tem se tornado arqueólogos do conhecimento. “The archive does not tell stories; only secondary narratives give meaningful coherence to its discontinuous elements” (KOUROS, 2012 apud ERNST, 2004).

Considerando essa relação entre novas materialidades, o arquivista e o arquivo é que optei por me utilizar de um personagem performático (de nome Mendig@ Cyborg) com o qual tenho iniciado um trabalho que objetiva criar uma série de performances e vídeoperformances, titulada Futuro Mendigado. Para a presente pesquisa, corporifiquei e performatizei o mash-up feito com objetos do arquivo do Labomídia. É a partir dessa ação que optei por trabalhar com os neologismos “artquivo” e “artquivista” no título do presente arquivo, evidenciando essa relação entre trabalho de base artística e trabalho arquivístico.

Não creio que tal ação dimensione a complexidade da questão apontada pelo campo da nova teoria midiática alemã, principalmente quando essa se refere à questão matemática, relacionada à programação dos arquivos digitais. Creio, todavia, que a articulação do aspecto conceitual do personagem performático se relaciona de maneira interessante com questões levantadas aqui. Tanto a série de performances Futuro Mendigado, quanto a teoria de mídia alemã pensam em uma agência do arquivo pautada pela relação entre materialidade humana e não humana e trazem uma dimensão das questões técnicas da mídia.

A série de performances que desenvolvo se constitui significativamente a partir da indumentária elaborada para a ação. Uma máscara audiovisual com olhos em EL-WIRE e

uma boca audiovisual, um rosto-mashup de um corpo com estética punk e movimentos que partem de uma estranheza animalesca. Descrevo-a como uma experiência de corporalidade técnico-imagética físico-digital performativa, superficialmente e ambigualmente futurista e animalesca.

Figura 7 – Artquivista corporificando o mash-up.



Fonte: acervo do autor

Realizei, considerando isso, três ações com a personagem e o mash-up de objetos do Labomídia: uma no laboratório, uma no espaço do bloco do curso de Audiovisual e Novas Mídias e uma próximo a entrada da Universidade.

## Conclusão

A presente pesquisa deu ênfase na experimentação de possibilidades postas na contemporaneidade ao trabalho com arquivos audiovisuais e na geração de dados qualitativos mais que quantitativos. Apesar dessa ênfase em ações de visualização e corporificação do arquivo, também realizei um trabalho mais administrativo, organizando o arquivo e levantando dados sobre ele. Vários dados quantitativos, todavia, não foram desenvolvidos dada a ênfase qualitativa e performativa da pesquisa. Creio que, devido ao tempo limitado (de março a maio de 2015), a qualidade e a extensão desse trabalho administrativo foram mais tímidas e são relevantes mais como base para um desenvolvimento e um aprimoramento futuro por parte de outros estagiários ou funcionários do laboratório.

O enquadramento teórico por ora fundamentou o desenvolvimento da pesquisa e por ora inspirou certas ações pela apropriação. A ideia de performatividade material do arquivo descrita em trabalhos como o de Parikka (2012) e Kouros (2012) foi aqui apropriada de uma maneira que desloca um pouco o termo “performance” para o seu aspecto artístico, e deu uma nuance interpretativa peculiar.

Desejo que, com essas ações, o corpo acadêmico reflita sobre o arquivo do Labomídia e cultive uma cultura colaborativa de vitalização, corporificação, curadoria e gestão dos objetos, experimentando com as metodologias marcadamente das novas mídias em relação com herança digital e audiovisual.

## Referências

ECKER, Christoph. **A Functional Model of a Digital Preservation Testbed**. Institut für Softwaretechnik und Interaktive Systema der Technischen UNiversität Wien. (2007)

BISHOP, Claire. **Digital Divide: Contemporary Art and New Media**. Artforum September. 2012.

\_\_\_\_\_. Installation Art. 2005.

CHEN, Ko-le; Dörk, MARIAN; DADE-ROBERTSON, Martyn. **Exploring the promises and potentials of visual archive interfaces**. In iConference 2014 Proceedings (p. 735–741). doi:10.9776/14348 (2014)

DAPPERT, Angela. ENDERS, Markus. **Digital Preservation Metadata Standards**.

DILLMAN, Claudia. **Competences needed in film and audiovisual archiving**. Texte de l'intervention effectuée par Claudia Dillmann, à l'occasion du colloque « Audiovisual Archives & Education » (Filmmuseum, Amsterdam - 13 avril 2007) Special Issue: Digital Preservation. in: ISQ Information Standards QUarterly. Spring 2010. Vol 22. Issue 2. (2010)

EDMONSON, Ray. **Filosofia de Arquivos Audiovisuais, Uma** / preparada por Ray Edmondson e membros do AVAPIN [para o] Programa Geral de Informação e UNISIST. - Paris: UNESCO, 1998. - v, 60 p.; 30 cm. - (CII/INF-98/WS/6)

JOSELIT, David. **After Art**. Princeton University Press. 2013.

KOSHNER, A.; Torres, V.; PELACHANO, V. **Elucidating the Mashup Hype: Definitions, Challenges, Methodical Guide and Tools for Mashups**. International World Wide Web Conference, Madrid, Spain, April 2009.

PARIKKA, Jussi. **Dust and Exhaustion. The Labor of Media Materialism**. 2011.

PARIKKA, Jussi. **Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics.** in: Theory, Culture & Society 2011 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 28(5): 52-74 (2011)

KOUROS, Panos. **The public art of performative archiving** in: Panos Kouros and Elpida Karaba, Archive Public. Performing Archives in Public Art. Topical Interpositions, Department of Architecture, University of Patras, and Cube Art Editions, Patras 2012

PARIKKA, Jussi. **La nueva materialidad del polvo.** in: artnodes. revista de arte, ciencia y tecnologia. n.12 (2012)

NISO. **A Framework of Guidance for Building Good Digital Collections.** 3rd edition. 2007

ROSSITER, Ned. **Dirt Research.** 2013.

SCHREIBMAN, Susan. **Best Practice guidelines for digital collection.** 2ed. 2007.

## Objetos do arquivo mixados

Acapulco, de Bárbara Cariry.

Aerodinâmicos, de Carlos Normando  
Balões de Camisinhas, de Iago Barreto.

Brainstorm, Criação Coletiva.

Boneca de Porcelana, de Raiane Ferreira.

Carmelita, de autor desconhecido

Damas da Liberdade, de Célia Gurgel.

Desnorte em Novembro, de Samuel Carvalho.

Dia Ruim, de Larissa Pinheiro.

Dr. Religare Contra o Universo, de Gabriel Mota.

En Penne, de Gabriel Junqueira e Rc Campos.

Histórias de Nirez, de Gregori Fiorini

Ignotos, de Glênio Mesquita.

Mães do Metal, de George Andreoni.

Mate-me que Já Te Matei, de Ítalo Nóbrega.

Maracatucá, de Juliana Herculano.

Não vá se perder, Diego Camelo e Diego Dias.

Notícias de Rosinha, de Célia Gurgel/UFC

O Vigia do Lago, de Raiane Ferreira.

Rumores, de Simone Pacheco..

Sonectude, de Paolo Alexandre.

Sol e cores de Jeri, de Célia Gurgel.

Upaba, de Patrícia Borges, Rc Campos e Thalyta Bonfim.

Travessa Crato, de autor desconhecido.

**Ruy César Campos Figueiredo**

Graduado em 2015 em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza, com experiência profissional como arte-educador, mediador cultural, pesquisador com foco nas linguagens de audiovisual e novas mídias, vídeo-performer e realizador audiovisual.

# CORPO NO PROJETO DE INTERFACE HUMANO-COMPUTADOR ATRAVÉS DO EXPERIMENTO “MEDITAÇÕES CIBORGUES”

*Vinicius Cortez de Souza Dantas*  
UFRN

## RESUMO

Inicialmente este artigo problematiza a política no desenvolvimento trivial de interfaces humano-computador baseado na noção de tecnologia e meios de comunicação como extensão do corpo humano, e baseado na filosofia da caixa-preta flusseriana. Na busca por soluções conceituais alternativas para enfrentamento da questão recorreu-se à série de experimentos interativos “Meditações Ciborgues”. O processo de projeção e os modelos de interação da série colocam a reflexão sobre os limites do corpo no domínio do design de interação humano-computador.

**PALAVRAS-CHAVE:** política. Interação. Corpo. Tecnologia.

## ABSTRACT

Initially this paper discusses politics within the trivial development of human-computer interfaces based on the notion of technology and media as an extension of the human body, and based on the Flusser’s black box philosophy. In the search for alternative conceptual solutions for facing the issue the series of interactive experiments “Meditations Cyborgs” was recruited. The design process and the interaction models of the series put the discussion on the body’s limits in the field of human-computer interaction design.

**KEYWORDS:** politics. Interaction. Body. Technology.

## 1. De Dentro da Caixa-preta: problematizando a interação humano-computador

“Meditações Ciborgues” (2011-14) é uma série de três interfaces que especulam modelos alternativos de relação interpessoal e que têm o uso da tecnologia eletrônica como suporte para reflexão ontológica. A ideia deste artigo é apresentar o processo de projeção dessas interfaces e discutir algumas questões tangibilizadas através da série. Para tanto convém introduzir algumas noções de filosofia da tecnologia levadas em consideração durante seu desenvolvimento.

A primeira delas parte do entendimento dos meios de comunicação, tecnologias e meios de produção como continuação do corpo humano. Segundo McLuhan (2005), eles reconfiguraram competências humanas preexistentes, como o telefone, que permitiu nossa voz e audição superarem o obstáculo da distância física, ou o automóvel, “pernas” muito mais velozes.

Da luz elétrica à televisão e rádio o autor analisa os efeitos reestruturantes de uma inovação sobre as relações e o trabalho humano, propondo a distinção entre “meios quentes” e “meios frios” para descrever o grau de exigência de participação das pessoas ao interagir com cada meio. “(...) um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’, enquanto um meio frio prolonga em ‘baixa definição’”. Nesses termos cada meio de comunicação proporciona uma interação ou participação específica de acordo com a demanda por complementação imaginativa do sentido e informação.

Por sua vez, os estudos em tecnologia e comunicação de Vilém Flusser, herdeiro da tradição analista europeia, resultaram, assim como os de McLuhan, de uma visão transdisciplinar sobre os artefatos, a informação e a experiência humana (CARDOSO, 2007).

Em Filosofia da Caixa Preta, Flusser (1985) percebe os aparelhos enquanto simuladores dos sentidos humanos, e aponta os efeitos políticos que acompanharam a invenção das “imagens técnicas”<sup>1</sup>. Flusser também tece algumas considerações políticas ao afirmar que “Pelo domínio do input e output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado”. O autor conclui que “a função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente”.

A produção da imagem técnica, segundo Flusser, não demandaria consciência sobre a fabricação ou invenção do aparelho. Esse conhecimento especializado depende de certo grau de pensamento abstrato ou parcialmente científico é o que separaria os “operários”, aqueles que só percebem input e output de um sistema, de uma categoria diferente de produtores, aqueles comprometidos com a programação (*software* e *hardware*) do aparelho ou com o esgotamento de suas possibilidades pré-programadas.

Mais recentemente, Bessa, Virilo (*apud* MATUREANA, 1997) apontam a ergonomia, disciplina que visa a compreensão fundamental das interações entre os seres humanos e outros componentes de um sistema (International Ergonomics Association *apud* FALZON, 2007), como uma espécie de anestesiamento nos processos de acoplamentos protéticos com importantes implicações políticas. Se essa tese for verdadeira a invenção das interfaces humano-computador a nível neurológico poderia ter como efeito colateral a formatação arbitrária de processos mentais (KERCKHOVE, 2003).

---

1 Termo de Flusser para as imagens produzidas através dos aparelhos, um tipo especial de máquina que simula as sensações humanas.

Nesse sentido, “Cultura da interface: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar” Jhonson (2001) explica a evolução da interação humano-computador com base na transformação das interfaces em algo cada vez mais familiar, com a substituição de linguagens técnicas por metáforas do mundo do usuário. Por exemplo, na criação do sistema operacional do Windows, a interface baseada em linhas de códigos, que só programadores conheceriam, foi traduzida numa imagem de escritório, com pastas, arquivos, documentos e lixeira. Essas associações simbólicas foram implementadas em larga escala pela indústria informática com o intuito de melhorar usabilidade do computador.

No que toca a qualidade da interação de uma interface com os usuários,

A usabilidade se determina pelas seguintes características: 1) facilidade de manuseio; 2) capacidade de aprendizagem rápida; 3) dificuldade de esquecimento; 4) ausência de erros **operacionais**; 5) satisfação do usuário e 6) eficiência na execução das tarefas a que se propõe. (NIELSEN *apud* BURGOS e MATOS, 2013).

Colateralmente, ao longo da história do computador o trabalho dos *designers*, segundo Norman (*apud* SANTA-ROSA & MORAES, 2008) **tem** sido criar interfaces cada vez mais próximas da invisibilidade ou transparência. Segundo a lógica operacional ideal dessas interfaces - retomando o conceito flusseriano de caixa-preta -, para usar um computador só interessa *input* e *output*. Quanto menos um usuário precisar se ater ao modo de funcionamento mais fácil será usar um computador - a máquina se invisibiliza.

Considerando os modos de interação disponíveis na atualidade, através dos quais vemos emergir novas formas de corpo e de conexão dos sistemas humanos à dispositivos informacionais (ver quadro I), como o problema da caixa-preta pode ser recolocado?

Quadro I - Alguns conceitos da cultura tecnológica recente.

Computação ubíqua	Termo usado para se referir ao caráter onipresente da computação no cotidiano das pessoas.
Nanotecnologias	Tecnologias que permitem ação em escala nanométrica, com diversas aplicações para a medicina.
Inteligência artificial (IA)	Inteligência similar a humana exibida por mecanismos ou software, é o ramo de ciência e engenharia que busca métodos ou dispositivos computacionais que possuam ou multipliquem a capacidade racional do ser humano de resolver problemas.
Neurointerfaces	Todos os aparatos materiais que permitem interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário (LÉVY,1999) a nível neural.
Ciborgues	(Cib-ernético + org-anismo), sistemas humano-máquina autorregulativos (CLYNES & KLINE <i>apud</i> SANTAELLA, 2003).
Avatar	Representação que permite presentificar o interator num cenário virtual. Recurso comum da interação em vídeo games.
Telepresença	Sentimento e ação à distância.

### 3. Meditações ciborgues

Resultado despropositado ou um fenômeno sem causas definíveis na sociedade industrial, a problemática apresentada toca questões políticas em interação humano-computador que talvez passem despercebidas pela ergonomia; visto historicamente que ela deriva de disciplinas que desdobraram da física (psicologia, biologia, fisiologia), e, portanto, têm ênfase no materialismo das ciências naturais (FALZON, 2007).

A arte contemporânea foi, então, recrutada como um potente desvelador e ativador de fenômenos sociais (BOURRIAUD, 2009), abrindo caminho para a discussão sobre o cotidiano industrial. Ela é entendida como o próprio interstício social; e, tendo na relação seu tema central seria também um lugar de produção de sociabilidade. Peixoto (2012) acrescenta que ela realiza pequenos enfrentamentos “quando se cria espaços livres, cujo ritmo não obedece a lógica imposta pelo capital, zonas criadas que se impõem como resistência as zonas impostas pelo sistema.”

Nesse sentido, os três experimentos que serão apresentados a seguir tentam desviar-se das noções de ergonomia, representante ainda de uma lógica imposta pelo capital, e estabelecem uma zona de crítica e de especulação a partir da qual as questões de interação possam ser revisadas, enfrentando a questão seja através da proposição de uma técnica pela auto-conscientização de corpos ciborgues; seja pelo hackeamento<sup>2</sup> ou ampliação da noção do corpo humano.

### 4. Bafoganesh

A primeira interface prototipada da série “Meditações Ciborgue” se chama Bafoganesh (Figura 1). Trata-se de um computador vestível que permite traduzir o ritmo respiratório do usuário em arranjos luminosos. A proposta de interação é uma reinterpretação das práticas de meditação *Anapana*, uma técnica budista em que o praticante busca focar a atenção na atividade respiratória e em seus correlatos corporais, como a temperatura do ar nas narinas e o movimento do músculo diafragma. Sugere-se que seja realizada de preferência em espaços tranquilos, favorecendo a concentração e relaxamento (GOENKA).

---

2 Modificação e manipulação não trivial ou não autorizada em sistemas eletrônicos. Desvio de um dispositivo de seu projeto industrial.

Fig. 1 - Performance Bafoganesh, 2011.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Bafoganesh é uma máscara em forma de tromba de anéis transparentes equipada com um sensor de temperatura, que percebe o inspirar e expirar do usuário; e um microcontrolador, que traduz os sinais captados em arranjos luminosos executados pelos LEDs instalados ao longo da máscara. A cada ciclo de respiração a tromba é percorrida por uma onda luminosa.

Na construção dos protótipos adotou-se a «estética de gambiarra», com componentes desorganizados e aparentes, resultado de soluções técnicas improvisadas e intencionalmente expostas.

Num primeiro momento<sup>3</sup> sua proposta interativa incluía criar uma experiência em que o usuário fosse exposto à tradução de seus próprios parâmetros respiratórios (frequência) em efeitos sonoros ruidosos e incômodos. A interface desviaria/perverteria a ação automática desse “usuário” ao mesmo tempo que o exporia a um procedimento pela auto-conscientização - meditação *Anapana*.

Num segundo momento<sup>4</sup>, procurou-se transformar a interface num dispositivo vestível capaz de projetar a ação respiratória do usuário em espaços públicos abertos.

3 A primeira versão do sistema foi desenvolvido em 2010 em parceria com Felipe Gomes da Silva (Núcleo de Desenvolvimento em Mecatrônica do IFRN) em ocasião do workshop “Objetos Interativos com Arduino”. O workshop sobre os fundamentos da ferramenta à estudantes de arte e design (UFRN) e a colaboração transdisciplinar que resultou na criação de objetos interativos e instalações artísticas exibidas na Pinacoteca do RN ao final do workshop.

4 Esta versão e aprimoramentos da interface foram exibidos em algumas mostras de arte: I Circuito Regional de Performance BodeArte (Natal, 2011); 20ª Dimensões (Natal, 2012); na Virada cultural de Natal (2012), no Encontro Internacional de Imagem Contemporânea (Ceará, 2012). Todas as apresentações, o próprio designer aparecia vestido da tromba a noite criando uma ruído na paisagem cotidiana da cidade. Por fim o projeto da interface foi modificado para funcionar como elemento cenográfico nas performances da banda de *electro indie* Vogguel Attack.

Os passantes poderiam assistir cena ou até sincronizar seus ritmos pulmonares com do performer. Com isso, foi possível desviar a técnica de meditação usada como referência projetual rumo a um processo de comunicação interpessoal que prescindisse de isolamento e quietude.

Por fim, uma das reflexões possíveis a partir de Bafoganesh é o entendimento de que ao se considerar um corpo que se estende através dos dispositivos tecnológicos, os procedimentos auto-conscientizadores para esse corpo também precisam ser reformulados e considerados em novos limites.

## 5. Quintestigma

Em 2013, com parceria do ator e performer Joevan Oliveira foi desenvolvido o segundo projeto, Quintestigma (Figura 2). A idéia desta vez era permitir que interagindo com uma estátua as pessoas determinassem a movimentação do corpo de Joevan, estimulando a contração muscular de seus membros.

Fig. 2 - Testes da interface de Quintestigma, 2013.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Durante a concepção do experimento a vivência religiosa foi entendida como uma metáfora para a vivência tecnológica. Interpretou-se que assim como

na narrativa bíblica<sup>5</sup> o corpo de cristo se perpetua simbolicamente no dos homens; na narrativa de Quintestigma, o corpo do percorrem se perpetua tecnicamente no dispositivo.

O dispositivo, por sua vez, foi criado a partir de um estimulador neuromuscular transcutâneo, projetado para sessões de fisioterapia que foi modificado para servir ao propósito novo de interação. Durante a performance, o equipamento era parte de um controle que permitia que as pessoas brincassem de estimular os músculos de Jovevan Oliveira.

Assim, com a imagem de um corpo ciborgue em situação de penitencia, martírio, o trabalho transfere conceitualmente as questões políticas do domínio das relações humano-máquina - que seria de interesse da ergonomia - para o domínio da relações humano-humano. A partir de então alguns efeitos sutis da interação podem ser discutidos noutros termos.

## **6. Saudades**

Por último, em 2014, no âmbito da Middlessex University (Londres), foi concebido e prototipado o “Saudades” (Figura 3). A ideia é que um artefato de uso cotidiano como um travesseiro fosse aprimorado para atender a demandas emocionais do autor e de seu namorado, que têm que encarar a dificuldade de dormir separados fisicamente - um em Portugal e outro no Brasil.

A palavra “saudades” (do português), que dá nome ao projeto, se refere a um estado emocional profundo de nostalgia ou melancolia pela distância ou falta de uma pessoa ou coisa muito querida. O sentimento e a palavra parece ter forte relação com as Grandes Navegações portuguesas, designando a tristeza sentida pelas pessoas que tiveram seus amados partindo em jornadas rumo aos mares desconhecidos, tendo alguns desaparecido, morrido em batalha ou simplesmente não retornado (LOMBARDO, 2006).

A interface se apoia na constatação de que a distância ou afastamento de um parceiro desse tipo pode causar efeitos psicológicos no corpo e ativar reações que vão desde angústia ao desenvolvimento de um quadro depressivo (BELL apud EMMONS e LEWIS 2006).

---

5 Como ilustra o trecho: “(...) tomou Jesus pão e, abençoando-o, o partiu e deu-lho, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo.” (BÍBLIA, Marcos 14:22).

Fig. 3 - Saudade, 2014.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A interface funciona da seguinte modo: um sensor é acoplado próximo ao nariz da pessoa “A”, captando seu ritmo respiratório; o sinal do sensor é enviado via satélite para o travesseiro em qualquer lugar do mundo; com isso, o travesseiro em contato com a pessoa “B” simula mecanicamente e em tempo real os movimentos torácicos da pessoa “A”.

A ideia desse projeto é tentar recriar a sensação de presença de alguém emulando seu ritmo respiratório em um objeto. No que toca a problemática previamente introduzida, esse objeto e interface humano-humano poderia ser visto como uma prótese afetiva. Ainda que não tenha a pretensão de substituir inteiramente um amante, só é viável num cenário em que a noção de corpo humano expandido pelas tecnologias aplicadas esteja consolidada.

## Conclusão

A série de interfaces “Meditações ciborgues” encara o problema da caixa-preta flusseriana, e a política implicada no desenvolvimento trivial de interfaces humano-computador, através da tangibilização visual de um corpo humano que está reposicionando seus próprios limites conceituais. Trata-se de um corpo que não é mais só invadido ou impactado pela tecnologia, mas que talvez seja capaz de tomar proveito das ferramentas disponíveis em seu contexto tecnológico.

Paralelamente, criou-se um espaço para consideração de novos arranjos técnico-filosóficos em design de interação, e novas questões. De um lado, a hipótese de que os parâmetros da ergonomia são incompatíveis com a visão apresentada. Do outro, tem-se que as novas formas e maneiras de corpo oportunizam o desenvolvimento de técnica, aparato e ambiente que favoreçam a capacidade desses seres de se perceberem e projetarem a si mesmos estrutural e cognitivamente.

## **Referências**

BESSA, Olavo. **Ergonomic as if people really mattered.** (no prelo).

BÍBLIA. Mateus. Bíblia Online. Marcos 14, vers. 22. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/mc/14>>. Acesso em: Jun 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Ed. Martins, 2009.

BURGOS, Tarciana & MATOS, Silvia. Design Responsivo em Interfaces Digitais: Questões de Usabilidade. **Anais do 13º Congresso Internacional de Ergonomia e Usabilidade de Interfaces Humano-Computador (2013)**. Disponível em: <[http://www.academia.edu/3737811/120-USIARTINT-05C\\_Usihc\\_2\\_Burgos\\_Matos](http://www.academia.edu/3737811/120-USIARTINT-05C_Usihc_2_Burgos_Matos)>. Acesso em: Maio 2015.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

EMMONS, Shirlee; LEWIS, Wilbur Watkins. **Researching the Song: A Lexicon**. Oxford and New York: Oxford University Press, p. 402. 2006. Disponível em: <<http://bestbooksrix.com/drive/R/Researching-the-Song-A-Lexicon.pdf>>. Acessado em: jul 2014.

FALZON, Pierre. Natureza, objetivos e conhecimentos da ergonomia: Elementos de uma análise cognitiva da prática. In: FALZON, Pierre (Ed.). **Ergonomia**. São Paulo: Ed. Blucher, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ed. HUCITEC. São Paulo, 1985. Disponível em: <[http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Vil%C3%A9m\\_Flusser\\_-\\_Filosofia\\_da\\_Caixa\\_Preta.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf)> Acesso em: nov. 2013.

GOENKA, S. N. Mini Anapana: Uma sessão introdutória de Meditação Anapana. In: Meditação Vipassana como ensinada por S.N. Goenka na tradição de Sayagyi U Ba Khin. Disponível em: <[https://www.dhamma.org/pt-BR/about/mini\\_anapana](https://www.dhamma.org/pt-BR/about/mini_anapana)>. Acesso em: jun 2015.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

KERCKHOVE, Derrick. Arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo. In: DOMINGUES, Diana (Org.), **Arte e vida no século XXI**: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34. 1999.

LOMBARDO, Livia. Sentimos saudade há 600 anos: Símbolo da língua portuguesa, termo surgiu com as navegações. In: **Aventuras na História**. 01/08/2006. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/sentimos-saudade-ha-600-anos-434755.shtml>>. Acesso em: Jun 2015.

MATURANA, Humberto R. **Metadesign**, INTECO, 1997. Disponível em: <[http://www.inteco.cl/articulos/006/texto\\_ing.htm](http://www.inteco.cl/articulos/006/texto_ing.htm)>. Acesso em: set 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

PEIXOTO, Erika Gomes. **Nicolas Bourriaud: A Arte Relacional**. 2012. Disponível em: <<http://viladasartes.fortaleza.ce.gov.br/wp-content/uploads/2013/01/Erika-Gomes-a-arte-relacional-modulo-7-teatro.pdf>>. Acesso em: fev 2015.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTA-ROSA, J.G. e MORAES, A. Avaliação e projeto no design de interfaces. 1ª ed. Teresópolis: 2AB, 2008.

SCHNEIDER, Beat. **Design – Uma Introdução: O Design no Contexto Social, Cultural e econômico**. São Paulo: Ed. Blucher, 2010.

**Vinicius Cortez de Souza Dantas**

Designer, artista e pesquisador, formado no curso de bacharelado em Design pela UFRN (2015) com sanduíche (CsF) na Middlesex University London (2013-14). Se interessa pelo design enquanto atividade imaginativa e crítica, tendo realizado pesquisas a cerca das implicações éticas, estéticas e corporais do uso e desenvolvimento das tecnologias de interação. Atualmente trabalha Proa Estúdio de Design (Natal/RN).



